

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 10 · 2008

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: Barbara Lück, Birte Rubach, Frederike Steinhoff

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2008 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)  
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978-3-86732-050-4  
ISSN: 1436-3461

## INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Ein »missing link«: Zur Entstehung der römischen Klinensarkophage <i>Henning Wrede</i>	9
Objektreferentialität und Imagination – Notizen zum »Dittamondo« des Fazio degli Uberti <i>Ursula Rombach</i>	21
Impressionen zum Pantheon in der Renaissance <i>Arnold Nesselrath</i>	37
Babylon as Inspiration: Semiramis' Encyclopedia of Pictures <i>Horst Bredekamp</i>	85
Zur Entstehung einer Kaiserporträtserie bei Antonio Lafreri <i>Birte Rubach</i>	103
Die Münzprägung des Galba in der Interpretation von Pirro Ligorio <i>Ulrike Peter</i>	123
»Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich?« Visuelle Nachlässigkeiten und bildkritische Erfahrungen in Lessings Studien zum Borghesischen Fechter <i>Peter Seiler</i>	167
»distinctae per locos schedulae non agglutinatae« – Das Census-Datenmodell und seine Vorgänger <i>Tatjana Bartsch</i>	223
L'Association des Historiens de l'Art Italien (AHAI)	261



## VORWORT

Der Apoll vom Belvedere und sein Nachleben in Zeichnungen und Beschreibungen der Renaissance waren lange Zeit das Testbeispiel, an dem die erste entwickelte Software für den *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* erprobt und vorgestellt wurde. Deshalb zierte er noch heute die Eröffnungsseite der Datenbank im Internet. Vor genau fünfhundert Jahren ließ Papst Julius II. die Statue aus seinem ehemaligen Kardinalspalast bei SS. Apostoli in den Hof des vatikanischen Belvedere überführen. Erst mit diesem Akt wurde sie zu jenem »Apollo Belvedere«, der seine antike Kultfunktion eingebüßt hatte, um an seinem neuen Aufstellungsort umso unwiderstehlicher zu einem wahren Idol der Kunst zu werden.

An einem Dokument aus dem Staatsarchiv in Modena,<sup>1</sup> das diesen Transport beschreibt, entzündete sich vor fünfundzwanzig Jahren bei der ersten Vorstellung des computerisierten *Census* am Warburg Institute in London jene für alle seinerzeit Anwesenden legendär gewordene Diskussion mit Ernst Gombrich über den Einsatz des Computers in der Kunstgeschichte. Für den Autor von »Art and Illusion« gehörte jegliche Forschung, die von der Analyse der künstlerischen Form im Sinne der Stilkritik ausging, nicht in sein Verständnis von Wissenschaft. Er hatte der Kunstgeschichte Bereiche der Wahrnehmungspsychologie erschlossen und über einen eher experimentellen Ansatz mit den sogenannten präzisen Wissenschaften in Beziehung zu setzen versucht. Aber das Tickern einer Festplatte in der Fotothek des Warburg Institute und die Auseinandersetzung mit der mathematischen Konsequenz, die durch das neue Medium in die Kunstwissenschaft eingebracht wurde, mochte er nicht akzeptieren.

Nicht geplant, aber umso willkommener ist es, dass das Erscheinen der zehnten Nummer des *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* mit diesen Daten zusammenfällt. Als wir die Zeitschrift gründeten, war zunächst an eine lose Erscheinungsfolge von Nummern gedacht, und wir haben nicht zu hoffen gewagt, dass ein regelmäßiges Erscheinen eines kleinen Jahrbuchs gelingen könnte. Dieser Erfolg fügt sich dem Umstand, dass die intensive und vielfältige Auseinandersetzung mit dem Nachleben der Antike nach wie vor eine kaum geminderte Attraktion besitzt. Dies wird an den Ausstellungen dieses Sommers und Herbsts besonders deutlich. In Berlin hat die in Zusammenarbeit mit dem British Museum und dem Louvre organisierte Ausstellung

»Babylon – Mythos und Wirklichkeit« den Aspekt der Wirkungsgeschichte hervorgehoben. In Braunschweig wurde die bislang noch niemals zusammengestellte Sammlung von Reproduktionen im »Reiz der Antike« im 18. Jahrhundert umfassend analysiert. Mantua bietet zudem eine monographische Gesamtschau eines der virtuosesten Bronzesculpturen, Pier Alari Bonacolsi, dessen suggestive Nachschöpfungen am Hof der Gonzaga seinem Künstlernamen »Antico« alle Ehre machten. In Vicenza feiert man schließlich gegenwärtig den fünfhundertsten Geburtstag von Andrea Palladio nach dem einwöchigen Symposium im Frühjahr mit einer großen Retrospektive, die ebenfalls sein Verhältnis zur Antike herausstellt. An all diesen Ausstellungen waren Mitarbeiter des *Census* mit wissenschaftlichen Beiträgen teils maßgeblich beteiligt. Eine gewisse Freude über diese vom *Census* ausgehenden Impulse hat die Idee entstehen lassen, die erste zweistellige Nummer des *Pegasus* mit Beiträgen von Mitarbeitern zu bestreiten.

Ein weiterer Anlass für die Zusammenstellung dieses Bandes des *Pegasus* aus eigenen Beiträgen aber liegt in der Ehrung von Henning Wrede vom Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität, der als steter Partner seit vielen Jahren mit der Arbeit des *Census* verbunden ist. Nummer 10 des *Pegasus* besitzt den Charakter einer kleinen, von den Mitarbeitern des *Census* Henning Wrede gewidmeten Festschrift. Dass er hiervon überrascht wird, mag daran deutlich werden, dass er selbst in ihr präsent ist. Die Absicht der Zeitschrift, über den von der Datenbank untersuchten Zeitraum hinaus in die ausgreifende Fülle der Antikenrezeption Einblick zu geben, kommt in dem Beitrag Henning Wredes darin besonders deutlich zum Tragen, dass er im Quellenmaterial des *Census* einen »missing link« für ein lange verfolgtes archäologisches Problem entdeckt hat.

In ähnlichem Sinn verfolgt ein Beitrag den Bogen von Semiramis' bebilderten Mauern Babylons über den niederländischen Künstler Maarten van Heemskerck, Athanasius Kircher und Tommaso Campanella bis hin zur Street Art (Horst Bredekamp). Das Bild vom antiken Innenraum des Pantheon ist von den Zeichnungen der Renaissance geprägt, obwohl damals, wie barocke Zeichnungen belegen, ein mittelalterlicher Zustand den Gesamteindruck bestimmte (Arnold Nesselrath). Fallstudien zu Fazio degli Uberti (Ursula Rombach), Antonio Lafreri (Birte Rubach) und Pirro Ligorio (Ulrike Peter) analysieren sowohl Text- als auch Bilddokumente zum Nachleben der Antike aus dem Kernbereich des Projekts. In besonderer Weise gehört der Borghe-sische Fechter zu jenen emblematischen antiken Statuen, die erst während des

Barockzeitalters aufgefunden worden sind (Peter Seiler). Die Geschichte des *Census* macht diesen schließlich selbst zum Fallbeispiel einer Rezeption als Transformation der Antike – bis in das Internet (Tatjana Bartsch).<sup>2</sup>

Der von der Antike bis in die Gegenwart reichende zeitliche Rahmen der Beiträge des *Pegasus* steckt die avisierte Entwicklung des *Census* ab. Durch Kooperation mit dem Goldschmidt-Zentrum der Humboldt-Universität soll zum Kernbereich der Renaissance sukzessive das Mittelalter hinzukommen, durch die Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Hertziana ist eine Ausweitung in den Barock zu erhoffen, und durch die Anbindung der Datenbank der Winkelmann-Forschungsstelle in Stendal wird die Einbeziehung des 18. Jahrhunderts möglich. Mit diesen Zusatzfeldern kann die von einer kommenden Generation zu realisierende Perspektive in den Blick genommen werden, den *Census* zu einem Instrument der gesamten Rezeptionsgeschichte der Antike zu machen.

Vor zehn Jahren suchte der erste Band des *Pegasus* seine Position zwischen der Darstellung des geflügelten Pferds in der »Hypnerotomachia Poliphili« und in Peter Paul Rubens' »Befreiung der Andromeda«. Im *Census*-Logo, das Baldassare Peruzzis Aufnahme des Figurenkapitells vom Augustusforum in Rom nachempfunden wurde, hat er nun schon zehn Flügelschläge hinter sich.

Die Herausgeber

## ANMERKUNGEN

- 1 Modena, Archivio di Stato Segreto Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Lodovico da Fabriano, Dispacci, fasc. 121-VIII/14.
- 2 In den Beiträgen sind Werke, die in der *Census*-Datenbank enthalten sind, mit ihrer *CensusID* zitiert. Sie können in der Datenbank direkt abgerufen werden, indem man die ID in das »jump to *CensusID*«-Feld der oberen blauen Menüleiste eingibt.



EIN >MISSING LINK<:

ZUR ENTSTEHUNG DER RÖMISCHEN KLINENSARKOPHAGE

HENNING WREDE

Den Ausgangspunkt für diesen kleinen Beitrag bildet die Skulptur einer flach hingestreckten Frau im Louvre, die bisher wenig Beachtung fand (Abb. 1).<sup>1</sup> Mit etwas überlängtem Körper liegt die Matrone flach hingestreckt auf einem Bett, das primär rechts durch ein Kopfkissen charakterisiert wird. Sie trägt einen gegürteten Chiton mit Scheinärmeln und darüber einen Mantel. Die Hand des eingewinkelten linken Arms stützt den Kopf. Ihre Rechte hält über dem Schoß eine Handgirlande, die vor jedem Ende mit einer Blütenkugel abschließt. Die vortretenden Knochen des breiten Kinns und der fest zusammengepresste Mund mit seinen dünnen Lippen, auch tiefe Nasolabialfalten kennzeichnen ihr fortgeschrittenes Alter. Die schmalen Augen mit ihren gebohrten Pupillen quellen etwas vor. Kennzeichnend für die mäßige Qualität ist die nur nachlässig ausgearbeitete linke Kopfseite, deren Ohr absteht. Die Nase und der mit einer Sandale bekleidete rechte Fuß sind ergänzt.

Die relativ differenzierte Haartracht folgt der ›Turmfrisur‹ der älteren Faustina. Das von der Stirnmitte zu den Seiten gestrichene Haar wird von zwei gedrehten Haarbändern in zwei Etagen unterteilt, welche ein vom Nackenhaar geformtes Nest bekrönt. Mit der Brennschere wurden beide Geschosse des Stirnhaares kräftig gewellt. Frühantoninische Privatbildnisse erbringen gute Parallelen.<sup>2</sup> Etwas Besonderes sind die kleinen Löckchen vor den Ohren.

Den Stil bestimmt der Gegensatz zwischen den großen, flach aufliegenden Faltenbögen des dicken Mantelstoffs über dem Unterkörper und der unruhig und kleinteilig gekrausten Fülle der Falten über der Brust wie am linken Scheinärmel. Gute Parallelen erbringen die Statue der älteren Faustina mit Füllhorn im Kapitolinischen Museum in Rom und die Statue einer Vestalin im Antiquarium des Forum Romanum, die mimisch derselben Kaiserin angeglichen ist.<sup>3</sup> Beide sind in der Mitte des 2. Jahrhunderts entstanden. Dessen fünfziger Jahren wird daher auch die Skulptur des Louvre angehören.

Das Monument ist heute 1,76 m lang, links 0,47 m, rechts 0,49 m tief und 0,45 m hoch. Diese Maße werden vom Umriss der Liegenden bestimmt. Sie gehen zur Erleichterung des Transports auf eine moderne Beschneidung zurück. Das folgt primär aus dem hierbei durchschnittenen Kopfkissen. Seine

Darstellung erzwingt die Rekonstruktion eines Bettes für die originale Skulptur. Die von mir bereits früher gezogene und von François Baratte<sup>4</sup> erneuerte Folgerung wird nun durch eine Zeichnung des Codex Montalto (Abb. 2) abgesichert, deren Kenntnis ich Anna Seidel und Arnold Nesselrath verdanke.<sup>5</sup> Sie vereinfacht und verschönt das Aussehen der Liegenden. Das verdeutlicht besonders der jugendlich anmutende Kopf. Bei singulären Merkmalen der Gewanddrapierung stimmt sie aber so gut überein, dass an einer Identität nicht zu zweifeln ist. Zu diesen zählen die unten beschnittenen Mantelfalten rechts der Handgirlande, das eigenartig gerade abschließende Mantelende unterhalb des Gürtels, die Mantelschlinge unter dem Kopf und die der Matratze aufliegenden Mantelfalten unter dem Knie. Entscheidend ist die nur vom Zeichner überlieferte Kline. Ihre Lehne, ihr horizontaler Rahmen und das Klinenbein am Fußende sind dargestellt. Fehlt das Kopfende, dann möglicherweise, weil es beschädigt war. Zuunterst steht die Kline auf einer dünnen Sockelleiste.<sup>6</sup> Mit Kopf- und Fußlehne muss die originale Skulptur einst eine Länge von etwa zwei Metern erreicht haben. Das Maß wurde von antiken Klinenmonumenten selten erreicht, ist hingegen für Sarkophagdeckel charakteristisch. Damit bestätigt die Zeichnung Barattes und meine früher geäußerte Vermutung, dass die Skulptur des Louvre einen der wenigen frühen Deckel römischer Klinensarkophage überliefert. Im späteren 16. Jahrhundert gehörte er der römischen Antikensammlung auf dem Esquilin an, die Sixtus V. als Kardinal zusammengebracht hatte.

Seit der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. waren Klinensarkophage im südlichen Etrurien verbreitet. Dort wurde die Gattung seit dem 2. Jahr-

2 *Deckel des Klinensarkophags nach Codex Montalto, Privatbesitz, fol. 110, Ausschnitt*

hundert von einem Formenwandel mit stark provinzialisierenden, abstrahierenden und typisierenden Tendenzen erfasst. Den Höhepunkt erreichten sie bei den fest datierten spätrepublikanischen und frühaugusteischen Klinensarkophagen der Gens Salvia in Viterbo, die aus Ferentum stammen.<sup>7</sup> Die auf den Deckeln liegenden Figuren sind in einer Schwundstufe des Typus nur noch in den allgemeinsten Konturen angelegt und, wie fast alle männlichen Deckelskulpturen der etruskischen Klinensarkophage, als dick und der Tryphe ergeben gekennzeichnet. Ganz offensichtlich konnte von diesen letzten Vertretern ihrer Gattung kein Einfluss auf die folgende Grabkunst mehr ausgehen.

Daher lassen sich auch keine Beziehungen zu den stadtrömischen Klinenmonumenten fassen, deren Gattung nach dem bisherigen Kenntnisstand frühestens in hochaugusteischer Zeit aufkam<sup>8</sup> und bis in die Zeit der Tetrarchie zu verfolgen ist.<sup>9</sup> Als selbständige Denkmäler ohne verschließende Funktion weichen die römischen Klinenmonumente von den etruskischen Sarkophag- oder Urnendeckeln des Klinentypus also funktional ab. Dazu sind die auf ihren Betten liegenden Männer in keinem Fall dick oder auch nur wohlbeleibt wiedergegeben und folgen daher abweichenden Repräsentations- und Verhaltensmustern. Möglich erscheint eine Herleitung der Klinenmonumente

3 *Neronisches Klinenmonument von der Via Nomentana, einst einem abgedeckten Sarkophag aufgesetzt, Rom, Museo Nazionale Romano, inv. 114906*

von der gentilizischen ›pompa funebris‹ in Rom. Bei ihr wurde der Sarg vom liegenden Scheinleib des Verstorbenen begleitet, der gelegentlich wohl auch auf ihm ruhte.<sup>10</sup> Trotz aller Unterschiede gehen Klinenmonumente und Klinensarkophage von grundsätzlich übereinstimmenden Vorstellungen aus, da beide die entspannte Ruhe der Verstorbenen zum Gedächtnis der Hinterbliebenen monumentalisieren. Die Übereinstimmungen werden dort besonders deutlich, wo das Klinenmonument auf einen bereits abgedeckten Sarkophag aufgesetzt wurde. Dieses ist bei dem neronischen Klinenmonument eines Knaben (Abb. 3) der Fall, das beim Casale di S. Antonio an der Via Nomentana in einem Tuffkammergrab gefunden wurde.<sup>11</sup> Nach der Inschrift ist das aufwendige Familiengrab geschaffen worden, als die Eltern – der Procurator und kaiserliche Freigelassene Tiberius Claudius Nicanor und seine Frau Claudia Calliope – ihren Sohn Tiberius Claudius vorzeitig verloren.<sup>12</sup> Daher war er wohl der Inhaber des Kindersarkophags, der vor der Rückwand der Grabkammer an herausgehobenem Ort stand und von dem Klinenmonument dargestellt wird. Dieses war etwas kürzer als der Sarkophag und sein flacher Deckel unter ihm. Ein weiterer Schritt in der Entwicklung vom Klinenmonument zum Klinensarkophag ist bei dem trajanischen Sarkophagdeckel eines Mädchens in Malibu (Abb. 4)<sup>13</sup> vollzogen. Von unten zeigt der wiederum flache Deckel eine umlaufende Nut, wie sie im 1. Jahrhundert zum Einklinken des Kastens diente, dessen Oberkante einen aufragenden Falz besaß.<sup>14</sup> Dieser 1,41 m langen Deckelplatte sitzt ein etwas kürzeres Klinenmonument des

4 *Trajanischer Deckel eines Klinensarkophags, Zeichnung der Ansicht und von unten, Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. 73. AA.11*

Mädchens mittig auf, dessen Klinenbeine an der Vorderseite der Deckelplatte reliefartig ausgearbeitet sind. Die Neuerung bestand also darin, den Flachdeckel der frühen Sarkophage fest mit der Kline zu verbinden. Wurde die Kline im nächsten Schritt gleich lang wie der Kasten und zur Erleichterung des Transports von unten ausgehöhlt, so war der kanonische Typus des römischen Klinensarkophags gewonnen. Mit dem eingangs wiederhergestellten Sarkophagdeckel des Louvre (Abb. 1–2) lässt sich dieser Abschluss der Entwicklung nun erstmals illustrieren.

Zwei hoch- bis spätantoinischen Sarkophagdeckeln des Klientypus ist zu entnehmen, wie sich seine Entwicklung nach den fünfziger Jahren des 2. Jahrhunderts fortsetzte. Die auf dem Bett liegenden Verstorbenen sind wiederum Frauen. Abermals haben sich die Sarkophagkästen nicht erhalten. Die Identifikation als Deckel folgt den Maßen, in dem einen Fall zudem der Inschrift und einer Aushöhlung von unten.

Zeitlich der Skulptur unseres Ausgangspunkts besonders nahe steht der seit Jahrzehnten nicht zugängige, 2,05 m lange Deckel aus dem Museo Torlonia in Rom (Abb. 5).<sup>15</sup> Die von Carlo Ludovico Visconti mitgeteilte Herkunft

vom dritten Meilenstein an der Via Appia trifft möglicherweise nicht zu, da sich der Deckel 1772 in der Werkstatt von Bartolomeo Cavaceppi nachweisen lässt.<sup>16</sup> Die Lehnen des Bettes sind sehr niedrig und werden nur am Kopfende durch ein Fulcrum verstärkt. Der profilierte Bettrahmen ist äußerst schmal. Die Klinenbeine sind nicht angegeben. Das Bettende ist einschließlich des ansitzenden Fußes mit seiner Sandale modern überarbeitet oder gänzlich von Cavaceppi ergänzt worden. Gleichfalls ergänzt sind der porzellanartig weiße Unterarm, die Hand und die Handgirlande. Die Verstorbene trägt eine früh- und hochantoinische Frisur. Das Stirnhaar ist zurückgenommen und mit dem Nackenhaar nach oben zu einer Nestschlaufe eingeschlagen.<sup>17</sup> Die Kleidung stimmt mit der des Klinendeckels des Louvre (Abb. 1) überein. Abermals scheint eine Mantelpartie auf das Kopfkissen gelegt worden zu sein. Im Vergleich wirken die Gewandfalten etwas höher und gratiger und daher auch kräftiger unterschritten, was allerdings nicht unbedingt auf eine spätere Datierung zurückzuführen ist.

Den Sarkophagdeckel der Andia Melissa überliefern Zeichnungen des Giovannantonio Dosio und seiner Werkstatt, am detailliertesten diejenige in der Biblioteca Comunale in Fermo (Abb. 6).<sup>18</sup> Die Beischrift nennt die Sammlung Colonna als Aufbewahrungsort im mittleren 16. Jahrhundert.<sup>19</sup> Die Schrift stammt von derselben Hand wie die erklärenden Beischriften des Codex N. A. 1159 der Biblioteca Nazionale in Florenz.<sup>20</sup> Da die Lehnen am Bettende fehlen und der Fuß gegen den antiken Brauch beschuht ist, muss das ganze Fußende der Kline modern überarbeitet worden sein. Das Haltungsschema der Liegenden und ihre Kleidung finden bei der Skulptur des Museo Torlonia (Abb. 5) eine Parallele. Soweit die wiedergegebene Frisur urteilen lässt, trug auch sie eine zur Zeit der älteren Faustina modische Haartracht.

6 Deckel des hochantoninischen Klinensarkophags der Andia Melissa nach dem Codex der Dosio Werkstatt, Fermo, Biblioteca Comunale, inv. 234r

Nach wie vor erscheint mir wahrscheinlich, dass ein äußerst stark überarbeiteter und in eine Darstellung der sterbenden Kleopatra verwandelter Deckel im Vatikan<sup>21</sup> mit dem der Andia Melissa identisch ist. Wie dem auch sei, für den vorliegenden Zusammenhang ist es allein von Bedeutung, dass die Inschrift auf dem Klinenrahmen der Zeichnung (Abb. 6)<sup>22</sup> für das Monument die Funktion als Sarkophagdeckel sichert, das Vorliegen eines Klinenmonuments hingegen ausschließt. Denn ihr zufolge bestimmte L. Valerius Victor den Sarkophag seiner Frau auch als eigene Grablege.

Von den drei erschlossenen Sarkophagdeckeln aus dem mittleren 2. Jahrhundert wies nur derjenige des Louvre (Abb. 2) Klinenbeine auf, die sich aus der Gattung der Klinenmonumente<sup>23</sup> und von ihrer ersten festen Verbindung mit einem Deckel in Malibu (Abb. 4) herleiten. Alle späteren Klinendeckel stadtrömischer Produktion besitzen sie im fortgeschrittenen 2. und im 3. Jahrhundert nicht mehr,<sup>24</sup> wohl aber die kleinasiatischen Klinensarkophage, für die die Wiedergabe der Beine kennzeichnend ist, da sie zur Überleitung zu dem darunter folgenden Kastengesims notwendig waren. Frühe kleinasiatische Beispiele gehören den sechziger und siebziger Jahren des 2. Jahrhunderts an.<sup>25</sup> Doch sind der Klinendeckel des für K. Ioulitte und K. Kelsos bestimmten Sarkophags in Yali Balaat und das Porträt einer einst auf einer Kline ruhenden Frau mit antoninischer Haartracht in St. Petersburg<sup>26</sup> schon in der Mitte des Jahrhunderts, zur Zeit der oben besprochenen Klinendeckel Roms, entstanden.

7 *Spätantonesisches Klinenmonument mit liegendem Paar, Rom, Palazzo Massimo alle Colonne*

8 *Klinenmonument nach Codex Alfonso Chacon, Rom, Biblioteca Angelica, inv. MS 1564, fol. 64r, Ausschnitt*

Setzten die Klinensarkophage stadtrömischer und kleinasiatischer Produktion in Dokimeion demnach gemeinsam unter Antoninus Pius in den fünfziger und sechziger Jahren des 2. Jahrhunderts ein, so doch kaum unabhängig voneinander. Die in Kleinasien bisher nicht nachweisbare, in der Reichshauptstadt hingegen lebendige Tradition der Klinenmonumente bot vielmehr nur hier die Vorstufe, welche zur Zeit sich mehrender Sarkophagbestattungen zur Erfindung der Klinensarkophage führte. Für kurze Zeit und bei kaum zahlreichen Beispielen war die Entwicklung mit Deckeln in der Form desjenigen im Louvre (Abb. 1–2) verbunden, die unter dem Klinenrahmen auch die Beine wiedergeben. An sie knüpfte die kleinasiatische Produktion offensichtlich an.



Gemeinsam ist allen frühen Klinensarkophagen, von den hier nicht verfolgten attischen Vertretern abgesehen, dass sie einzelne Frauen oder Mädchen ruhend wiedergeben, dass die Darstellung Verstorbener auf Betten also auf ihren entspannten und mühevollen Zustand, zum Teil auch in Andeutung ihres Schlafs zielte. Paare sind auf attischen und kleinasiatischen Klinensarkophagen erst seit dem letzten Drittel des 2. Jahrhunderts anzutreffen, dann allerdings so regelmäßig, dass zur Wiedergabe eines einzelnen Toten die plastisch bereits ausgearbeitete zweite Person getilgt werden musste. In Rom sind liegende Paare auf Deckeln bisher erst seit severischer Zeit belegt.<sup>27</sup> Die Voraussetzung für ältere Beispiele war aber bei den Klinenmonumenten gegeben. Ein 1,67 m langes Klinenmonument mit liegendem Paar befindet sich im römischen Palazzo Massimo alle Colonne (Abb. 7).<sup>28</sup>

Gezeichnet wurde es bereits 1591 im Codex des Alfonso Chacon in der Biblioteca Angelica in Rom (Abb. 8).<sup>29</sup> Die damals noch hohen Lehnen und die seinerzeit noch vorhandenen hohen Beine sichern seine zuvor nur aus den Maßen erschlossene Funktion als ein selbständiges Monument. Um 1600 befand es sich »in aedibus Episcopi Tudestini ad Burgum«.

## ANMERKUNGEN

- 1 Paris, Louvre, inv. Ma 2757 = 3481, einst Galerie Denon, jetzt magaziniert: Henning Wrede: Stadtrömische Monumente, Urnen und Sarkophage des Klinentypus in den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr., in: *Archäologischer Anzeiger* (1977), S. 395–431; hier S. 420 f.; 430, Abb. 113; François Baratte, Catherine Metzger: *Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, Paris 1985, S. 240 f., Nr. 156 mit Abb.; Henning Wrede: Der Sarkophagdeckel eines Mädchens in Malibu und die frühen Klinensarkophage Roms, Athens und Kleinasien, in: *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum*, hg. von Marion True, Guntram Koch, Malibu 1990 (*Occasional Papers on Antiquities* 6), S. 15–46; hier S. 30 f.
- 2 Klaus Fittschen, Paul Zanker: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 4 Bde., Mainz 1983–94, Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Bd. 3, 1983 (*Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 5), S. 72–74, Nr. 96, Taf. 120 f. (Fittschen).
- 3 Ebd., S. 16 f., Nr. 16, Taf. 20; S. 93, Nr. f. – Abb. der Vestalin: EA 3271; Esther Boise Van Deman: *The Value of the Vestal Statues as Originals*, in: *American Journal of Archaeology* 12 (1908), S. 324–342; hier S. 335, Abb. 9; Hans Joachim Kruse: *Römische weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr.*, Diss. Göttingen 1975, S. 365, Nr. D 70, Taf. 62.
- 4 Vgl. Anm. 1.
- 5 Codex Montalto fol. 110. Eine Publikation des im Privatbesitz befindlichen Codex bereitet Anna Seidel vor. Siehe auch Anna Seidel: *Kat. 122 Codex Montalto*, in: *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II*, Ausstellungskatalog Bonn, Berlin, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2005, S. 227 und Federico Rausa: *L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 7 (2005), S. 97–132. Abb. 2 verdanke ich Antonia Weiße und dem *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* der Humboldt-Universität.
- 6 Den rechten Fuß gibt die Zeichnung in vertikaler Stellung wieder. Vermutlich brach er bei der modernen Abarbeitung des Bettes ab. Der spätere Ergänzter wählte eine horizontale Ausrichtung für ihn.
- 7 Costantino Zei, Goffredo Bendinelli: *Ferento (Viterbo) – scoperta di tombe repubblicane*, in: *Notizie degli scavi di antichità* (1921), S. 215–229; Reinhard Herbig: *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin 1952 (*Die Antiken Sarkophagreliefs* 7), Nr. 253–259, Taf. 87a–d, 88a–e.
- 8 Wrede 1977 (wie Anm. 1), S. 400–402, Abb. 69–71.
- 9 Ebd., S. 395–431; Henning Wrede: *Klinenprobleme*, in: *Archäologischer Anzeiger* (1981), S. 86–131.
- 10 Heinrich Drerup: *Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 87 (1980), S. 81–129; hier S. 81 ff.; 111 ff.; Wrede 1977 (Anm. 1), S. 406–409; Wrede 1990 (Anm. 1), S. 26 f.
- 11 Rom, Museo Nazionale Romano, inv. 114906: Giovanni Annibaldi: *Roma. Via Nomentana. Scoperta di tomba*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 66 (1941), S. 187–195; hier S. 189; 193, Abb. 8; Bianca Maria Felletti Maj: *Museo Nazionale Romano: I ritratti*, Rom 1953 (*Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia*), S. 72 f., Nr. 122; Carlo Gasparri: *Il sarcofago romano nel Museo di Villa Giulia*, in: *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze*

- morali, storiche e filologiche, Ser. 8, 27 (1972 [1973]), S. 95–139; hier S. 128 f.; Wrede 1977 (Anm. 1), S. 399, Abb. 75. Bei dem Porträt sind die kindlichen Züge mit runden Wangen und vollem Mund weich modelliert. Das abgesetzte Stirnhaar besteht aus einer Folge vielfältig gegeneinander abgesetzter Sichellocken. Sie erinnert an die Nerobildnisse vom letzten Typus, begegnet aber auch noch in frühflavischer Zeit wieder. Vgl. zur spätneronischen Einordnung z. B. das Bildnis eines jungen Mannes in Kopenhagen: Petra Cain: Männerbildnisse in ernerisch-flavischer Zeit, Diss. München 1993, S. 153 f., Nr. 32.
- 12 Meine Angaben stützen sich auf die breite Beschreibung und Neuinterpretation des Grabes durch Katharina Meinecke in ihrer vor dem Abschluss stehenden Dissertation über stadtrömische Sarkophage im Kontext.
  - 13 Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. 73.AA.11.
  - 14 Wrede 1990 (Anm. 1), S. 15–28, Abb. 1a–e, 2–4.
  - 15 Rom, Museo Torlonia, inv. 192. Wrede 1977 (Anm. 1), S. 417 f.; 424; Abb. 110.
  - 16 Carlo Ludovico Visconti: Les monuments de sculpture antique du Musée Torlonia, Rom 1884, S. 134 f., Nr. 192 mit Abb.; Carlo Gasparri: Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica, in: Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, Ser. 8, 24 (1980), S. 33–238; hier S. 179, Nr. 192 mit Hinweis auf Bartolomeo Cavaceppi: Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche, 3 Bde., Rom 1768–72, Bd. 3, 1772, Taf. 10 oben.
  - 17 Vgl. Elisabeth Alföldi-Rosenbaum: A catalogue of Cyrenaican portrait sculpture, London 1960, S. 61, Nr. 59; S. 60, Taf. 39; Dietrich Boschung in: ders., Henner von Hesberg: Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen von North Yorkshire, Wiesbaden 2007 (Monumenta Artis Romanae 35), S. 69 f., Nr. 28, Taf. 44.
  - 18 Adele Anna Amadio: I codici di antichità di Giovanni Antonio Dosio in relazione ad un gruppo di disegni della Biblioteca di Fermo, in: Xenia 15 (1988), S. 33–64; hier S. 58 f., Nr. 14 mit Abb. Vgl. die Federskizze in Berlin: Carl Robert: Einzelmythen. 1, Berlin 1897 (Die Antiken Sarkophagreliefs 3), S. 107 f., Nr. 86, Abb. 86, Taf. 25; Christian Hülsen: Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio, Berlin 1933, S. 7, Nr. 22, Taf. 12; Wrede 1977 (Anm. 1), S. 419 f., Abb. 111 f.; ders. 1990 (Anm. 1), S. 22 f.; 28 f., Abb. 13, 14a; *CensusID* 159001 (Sarkophag der Andia Melissa); *CensusID* 57458 (Giovannantonio Dosio).
  - 19 So auch Ulisse Aldrovandi: Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono, Venedig 1562 (Nachdruck 1975), S. 266; *CensusID* 61203.
  - 20 Emanuele Casamassima, Ruth Rubinstein: Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop, Mailand 1993 (Inventari e cataloghi toscani 45), S. XXII f; *CensusID* 62859.
  - 21 Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere, inv. 891. Vgl. Wrede 1990 (Anm. 1), S. 28 f., Abb. 12.
  - 22 CIL VI 34390.
  - 23 Wrede 1977 (Anm. 1), S. 395–431, Abb. 73 f., 76, 78, 86, 90, 99–103, 106, 107.
  - 24 Vgl. den kleinen Katalog bei Wrede 1990 (Anm. 1), S. 28–40, Abb. 15–23.
  - 25 Dokimenischer Prachtsarkophag in Melfi, Ostotheken mit Klinendeckeln in Burdur und Kassel: Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage, München 1982 (Handbuch der Archäologie 3), S. 502 mit Anm. 53; S. 505; Wrede 1990 (Anm. 1), S. 41, Abb. 25 f.
  - 26 Zum Sarkophag in Yali Balaat: Harry Stovell Cronin: First Report of a Journey in Pisidia, Lycaonia and Pamphylia, II, in: The Journal of Hellenic Studies 22 (1902), S. 339–376; hier S. 373, Nr. 147; William M. Calder, James M. R. Cormack: Monuments from Lycaonia, the Pisido-Phrygian borderland, Aphrodisias, Manchester 1962 (Monumenta Asiae Minoris

- antiqua 8), S. 42, Nr. 234, Taf. 10; zu dem allein erhaltenen Bildniskopf einer Liegenden in St. Petersburg: Aleksandra Vostchinina: Musée de l' Ermitage. Le portrait romain. Album et catalogue illustré de toute la collection, Leningrad 1974, S. 172 f., Nr. 50, Taf. 69.
- 27 Vgl. Wrede 1990 (Anm. 1), S. 24 f., Abb. 15–18.
- 28 Wrede 1977 (Anm. 1), S. 422 f., Abb. 114.
- 29 Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, fol. 64r.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: © Bildarchiv Foto Marburg, Neg. 163 000. – Abb. 2: Privatbesitz, Foto: Antonia Weiße. – Abb. 3: Felletti Maj 1953 (Anm. 11), Nr. 122. – Abb. 4: Wrede 1990 (Anm. 1), Abb. 2–3. – Abb. 5: Visconti 1884 (Anm. 16), Nr. 192. – Abb. 6: Amadio 1988 (Anm. 18), Kat. 14. – Abb. 7: M. Hutzl, D-DAI-Rom 1 1960.0351. – Abb. 8: Rom, Biblioteca Angelica, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt.

OBJEKTPREFERENTIALITÄT UND IMAGINATION –  
NOTIZEN ZUM »DITTAMONDO« DES FAZIO DEGLI UBERTI

URSULA ROMBACH

Unter den Dokumenteinträgen des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*<sup>1</sup> finden sich zu so berühmten stadtrömischen Monumenten wie dem Pantheon, dem Janustempel, dem Kolosseum, dem Septizonium, dem Circus Maximus, den Rossebändigern auf dem Quirinal oder dem Reiterstandbild des Marc Aurel Textzeugnisse aus »Il Dittamondo« des Fazio degli Uberti.<sup>2</sup> Zudem erwähnt Fazio bei den »mirabilia« der Stadt Rom fünf Triumphbögen, unter ihnen den Titusbogen am Circus Maximus, von denen er seinen Ich-Erzähler behaupten lässt, sie selbst gesehen zu haben.<sup>3</sup>

Als Sohn einer ghibellinischen Familie im Pisaner Exil 1301 (?) geboren,<sup>4</sup> verfasste Bonifazio degli Uberti um die Mitte des 14. Jahrhunderts (terminus post quem 1355) eine fiktive Reisebeschreibung in Terzinen durch die damals bekannte Welt. Dem Anspruch enzyklopädischer, universaler Wissensvermittlung verpflichtet, füllt der Ich-Erzähler die fiktive Rahmenhandlung seines Gedichts mit allen ihm zu Gebote stehenden Wissensbeständen zu Astronomie, Geographie, Topographie und Architektur, Geschichte und Mythologie der gerade durchwanderten Länder und Städte. Da Rom als »caput mundi« den Ausgangspunkt der Reise bildet, dürfen neben einer ausführlichen Darlegung der römischen Geschichte durch die personifizierte Roma selbst<sup>5</sup> auch die »mirabilia Romae« nicht fehlen, die aufgrund ihres direkten Monumentbezugs in den *Census* Eingang fanden.<sup>6</sup>

Gemessen an Überlieferungsdichte und Verbreitung des Textes mit immerhin mehr als sechzig Handschriften<sup>7</sup> sowie der Tatsache, dass der Autor in den italienischen Literaturgeschichten als prominenter Dante-Epigone vertreten ist, blieb eine vertiefte wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk Fazios eher sporadisch.<sup>8</sup> Die Pluralität potentieller Untersuchungsansätze jedoch, die das komplexe Diskursgeflecht dieses Werkes bietet, sei in den folgenden Notizen am Beispiel der Kapitel zur Geschichte Makedoniens schlaglichtartig erhell. Hierbei sollen neben Bemerkungen zur formalen wie inhaltlichen Struktur vor allem die schon angedeutete Verschmelzung von Objektreferentialität und Imagination sowie die Diskurse zu Kunst und Herrschaft, mit denen Fazio seine Arbeit theoretisch fundiert, in den Blick genommen werden.

»Il Dittamondo« ist im Unterschied zum großen Vorbild, der »Comedia« des Jenseitsdichters Dante, auf das Diesseits ausgerichtet: Ziel ist nicht die Wanderung durch Inferno, Purgatorio und Paradiso zurück zur allumfassenden Liebe Gottes und damit zum Ursprung der menschlichen Seele, sondern eine Bildungsreise im wahren Wortsinn durch Europa, Afrika und Asien, in der das Durchwandern der Länder und Städte, das reisende Durchmessen der Räume zugleich als Methode und Metapher des Wissenserwerbs fungiert. Die Rolle der das Wissen mit metaphysischem oder ethischem Gehalt aufladenden Allegorese bleibt auf die impulsgebende Rahmenhandlung beschränkt, in der der träumende Ich-Erzähler durch die Erscheinung der »virtú« selbst und gegen den Widerstand der Trägheit, der »ignavia«, zum Aufbruch bewogen wird. Führer auf dieser Reise ist denn auch kein Dichter, der als »vates« göttlich inspiriert bis an die Grenze zu geleiten imstande ist, von der an nur noch die Liebe selbst, in Gestalt Beatrices, zu Gott führen kann, sondern C. Iulius Solinus, Polyhistor des 3. Jahrhunderts n. Chr. und Autor der »Collectanea rerum memorabilium«,<sup>9</sup> der flankiert durch Experten verschiedener Disziplinen, wie Ptolemaios für die Astronomie und Geographie, Antedamas für die Geschichte Makedoniens oder den älteren Plinius für Astrologie und Mythologie, den Reisenden begleitet. Diese »personae« ermöglichen nicht nur formal die Dialogizität der Dichtung, sondern verbürgen als Autoritäten zugleich ihren inhaltlichen Wahrheitsanspruch. Unverhüllte Erkenntnis erbittet der Dichter Fazio von Gott in seinem »Musenanruf«: das Wissen selbst ist die Tugend, die es zu erlangen gilt,<sup>10</sup> für sich selbst und die Nachwelt.<sup>11</sup>

Nachdem Ptolemaios durch seine an die Schöpfungsgeschichte gekoppelten astronomisch-geographischen Erklärungen die Koordinaten für die »Bewegung in Raum und Zeit« fixiert hat,<sup>12</sup> führt die fiktive Reise in den sechs vorliegenden Büchern des durch den Tod Fazios (1367?) unvollendet gebliebenen Werks den »Collectanea« Solins folgend<sup>13</sup> von Rom, dessen Geschichte und »mirabilia« allein 50 Kapitel<sup>14</sup> des ersten und zweiten Buches gewidmet sind, über Italien und Sizilien im dritten und vierten Buch nach Makedonien und Griechenland, durch Osteuropa nach Skandinavien, über Mitteleuropa in den Westen bis nach Frankreich, weiter nach Großbritannien und abschließend nach Spanien. Von dort erfolgt mit Buch fünf der Übergang auf den afrikanischen Kontinent von Mauretania nach Libyen und Äthiopien und im sechsten Buch über Ägypten nach Judäa, nach Jerusalem und zu anderen biblischen Stätten, wo das Werk in einem Exkurs zur alttestamentarischen Geschichte abrupt endet.<sup>15</sup> Solche Wissen vertiefenden oder moralisierenden

Exkurse akzentuieren in der gesamten Dichtung Diskurse zu so unterschiedlichen Themen wie der Gliederung des Himmels und der Erde,<sup>16</sup> den Zeichen des Zodiakus,<sup>17</sup> der Geschichte des Islam,<sup>18</sup> zu Herrschaft und Propaganda<sup>19</sup> oder zur Funktion der Kunst.<sup>20</sup>

Räumliche Grenzüberschreitungen werden im Fortschritt des Wissens durch den Wechsel von Personen, Experten und Sprechern, von Medien, Sprache und Bild sowie neuen thematischen Schwerpunkten markiert. Ein gutes Beispiel dieser Erzähltechnik bietet der Übergang von der römischen zur griechischen, genauer makedonischen Geschichte.

Auf die »narratio« der römischen Geschichte von den ersten Königen Latiums bis zur Krönung Karls IV. 1355 durch die als edle, aber alte und trauernde Frau personifizierte Roma folgt nach einer Zäsur des epischen Schlafs und Tagesanbruchs der Gang durch die ewige Stadt. Wie die Erzählung, deren Authentizität Roma selbst verbürgt, der Vermittlung historiographischer, so dient der Rundgang mit seinem hohen Maß an Objektreferentialität der Vermittlung topographisch-architektonischer Wissensbestände, und beide sind zugleich Bestandteil der Imagination des Ich-Erzählers.

Den an die Italienfahrt anschließenden Übergang vom lateinischen Westen in den griechischen Osten markiert Fazio in Analogie zur Roma-Begegnung durch das Zusammentreffen des Ich-Erzählers und seines Begleiters Solin mit einem neuen Experten. Dass der Begrüßungsdialog in griechischer Sprache stattfindet, unterstreicht nicht nur den Eintritt in einen neuen Wissensraum, sondern signalisiert zugleich die Autorität des neuen »Cicerone« vermittels seiner Sprachkompetenz, noch bevor der Fremde sich als Antedamas vorstellt und sich damit für die Behandlung der Argeaden-Geschichte empfiehlt. Dass Fazio zu diesem Thema einen zu seiner Zeit wie heute nur mittelbar greifbaren Autor als »auctoritas« wählt,<sup>21</sup> lässt sich allein mit der Erwähnung einer »Historia Alexandri Macedonis« des Antedamas in der »Expositio sermonum antiquorum« des Fulgentius erklären, der seinerseits dieses Werk auch als Quelle für das Alexanderkapitel in »De aetatibus mundi et hominis« verwendet haben könnte.<sup>22</sup> Möglich ist auch, dass es Fazio vor allem auf die Anciennität und Exklusivität seiner Autorität ankam.

Unter Führung des Antedamas nähert man sich dank einer vom Kundigen empfohlenen Abkürzung schnell einer fiktiven, idealisierten Stadt. Die Objektreferentialität des Romspaziergangs wird durch die Imagination substituiert und schließlich übertroffen. Dass mit dem Blick auf einen in dieser Stadt befindlichen Palast das Ende des dritten Buchs erreicht ist, bildet ein retardie-

rendes Moment auf dem Weg zum Wissen um die makedonische Geschichte. Der Eintritt in den Palast und die Entdeckung und Deutung seines Inneren bleibt dem vierten Buch vorbehalten.

Für die folgende historiographische Darstellung vollzieht Fazio einen Medienwechsel: War es im Fall der römischen Geschichte die Erzählung, so wird die Geschichte Makedoniens durch die Ekphrasis eines imaginierten Wandreliefs überliefert. Dies dient nicht nur der ›variatio‹, sondern bietet den Anknüpfungspunkt für die Diskurse zu Kunst und Herrschaft ebenso wie die Möglichkeit einer Konfrontation der Medien Text und Bild als historische Quellen.

Denn im Zentrum des auf dem quadratischen Grundriss eines Kastells imaginierten Baus lokalisiert Fazio eine ›loggia‹, deren Funktion als Ehrenhof zur Erinnerung an den Ruhm der makedonischen Geschichte durch die Begriffstrias ›memoria‹, ›storia‹, ›gloria‹ umrissen wird,<sup>23</sup> die zugleich die Koordinaten für die Interpretation des gesamten Makedonen-Kapitels liefert. Medium ist dabei das an allen vier Seiten der Loggia angebrachte großfigurige Marmorrelief, dessen Schönheit der Ich-Erzähler als Indiz für den Ruhm der dargestellten Personen deutet. Wie sich in der Makrostruktur der gesamten Reise der Erkenntnisgewinn im Durchschreiten von Räumen vollzieht, so wird auch im Mikrokosmos der ›loggia fatta per la memoria‹ durch das Abschreiten der Bilderfolge des Reliefs Wissen um die makedonische Geschichte und Einsicht in allgemeine Herrschaftsmechanismen vermittelt.<sup>24</sup> Die Ekphrasis des imaginierten Reliefs verweist auf die Beschreibung der ›intagli‹, die beim Aufstieg in den ersten Ring des Purgatorio die Felswand zieren und berühmte Beispiele von Demut zeigen.<sup>25</sup> Wie Dante steht auch Fazio dabei in der literarischen Tradition der protreptischen Kunstbeschreibungen pro- oder retrospektiven historischen Inhalts, wie zum Beispiel derjenigen des Juno-Tempels im ersten oder der Schildbeschreibung im achten Buch der Aeneis.<sup>26</sup> Fazio transformiert jedoch seine Vorlage, indem im Zentrum der Reliefbeschreibung die Geschichte gerade des Herrschers steht, der als Paradebeispiel des Hochmuts, der ›superbia‹, galt: die ›storia‹ Alexanders des Großen, der die dritte der vier Loggiaseiten vorbehalten bleibt.<sup>27</sup> Die Reliefs der ersten und zweiten Wand sind dem Beginn argeadischer Herrschaft von den mythischen Ursprüngen bis zum Tod Philipps II. gewidmet,<sup>28</sup> während auf der vierten Seite, beginnend mit dem Testament Alexanders, der Niedergang der Diadochenreiche bis Perseus und die Eroberung durch das Imperium Romanum künstlerisch nachvollzogen werden.<sup>29</sup> Zwischen dem Tod Alexanders und der Diadochengeschichte



wird die Ekphrasis durch Reflexionen zu Herrschaft, Wahrheit und Kunst unterbrochen, die nicht nur den Schlüssel zum Verständnis des Makedonen-Kapitels liefern, sondern auch Einblick in durch die Protagonisten vermittelte herrschafts- und kunsttheoretische Auffassungen Fazios erlauben.<sup>30</sup>

Die Ekphrasis beginnt mit den mythischen Ursprüngen der Argeaden. Dass die euhemeristische Göttergenealogie nicht mit Nimrod,<sup>31</sup> dem ersten Beispiel menschlicher ›superbia‹,<sup>32</sup> sondern mit dessen Sohn Cres und der aitiologischen Rückführung des Inselnamens Kreta auf ihn beginnt,<sup>33</sup> kann als erster Hinweis darauf verstanden werden, dass das imaginierte Relief eine positive, im Dienste der ›gloria‹ stehende Darstellung der Geschichte bieten wird. Denn wie für die Geographie die Gliederung der Welt in drei Kontinente auf deren Aufteilung unter den drei Söhnen Noahs nach der Sintflut zurückgeführt wird,<sup>34</sup> wird in einem universalhistorischen Ansatz die antikeidnische Göttergenealogie und in ihrer Folge die makedonische Geschichte mit Cres in die Ahnenreihe Noahs gestellt<sup>35</sup> und über Uranos, Cronos und Jupiter auf Herkules, den mythischen Stammvater Alexanders, hingeführt, dessen zwölf Taten nacheinander abgesprochen und damit memoriert werden.<sup>36</sup> Hieran schließt auf der zweiten Seite des Reliefs die Reihe der historischen Herrscher Makedoniens an, die größtenteils in Katalogform zusammengefasst von Karanos im 8. Jahrhundert bis zu Philipp II. und der Darstellung seiner Taten reicht.<sup>37</sup> Als durch das Relief verewigt werden seine Hochzeit mit Olympias oder die Eroberungen von Athen oder Thessalien in der Schlacht von Chaironeia erwähnt. Aufschlussreicher jedoch und eine Vorausdeutung auf die Struktur der Ekphrasis der Alexandergeschichte ist es, dass der betrachtende Ich-Erzähler in Anaphern und ohne Kommentar die Episoden aufzählt, die das imaginierte Kunstwerk gerade nicht zeigt, wie die Behandlung des Arrhybas oder Philipps Mord an seinen Stiefbrüdern, geschweige denn die Gründe, die zu dieser Untat führten.<sup>38</sup>

Die letzte Szene der zweiten Wand spielt mit der Flucht des Nectanabus von Ägypten zu Philipp auf die in den zahlreichen Varianten des Alexanderromans tradierten Zweifel an der legitimen Geburt Alexanders an,<sup>39</sup> die durch das Postulat göttlicher Abstammung kompensiert worden sei, und leitet damit zur Darstellung der Alexander-Geschichte über, die auf der dritten Wand mit dessen Kindheit beginnt. Die thematische Zäsur und der Fortschritt des Wissens werden durch die Bewegung der Betrachtergruppe im Raum augenfällig gemacht. Die Analyse der Quellen und der Transformationsleistung Fazios in der Präsentation der Alexandergeschichte würden Umfang und Intention die-

ser Notizen sprengen. Festzuhalten ist jedoch, dass sich Fazio für die ›storia‹ des Reliefs neben den von ihm selbst apostrophierten Quellen Solin, Iustin und Livius der Tradition des Alexanderromans bedient.<sup>40</sup> Auf die Darstellung der Geburt<sup>41</sup> und Kindheit, umsorgt von Mutter und adeliger Amme und später geleitet vom Lehrer Aristoteles und dem Magier Nectanabus,<sup>42</sup> folgen – es seien nur einige der Episoden genannt – die Zähmung des wilden Pferdes Bucephalus,<sup>43</sup> die Machtübernahme nach der Ermordung Philipps und der Sieg gegen Nicolaus,<sup>44</sup> der Briefwechsel mit Darius,<sup>45</sup> eine bildliche Darstellung der Herrschertugenden Alexanders wie Großherzigkeit, Freigebigkeit sowie seiner rhetorischen Kraft,<sup>46</sup> die Belagerung von Tyrus mit Alexanders heldenhaftem Sprung in die Stadt,<sup>47</sup> das verkleidete Einschleichen in den Palast des Darius,<sup>48</sup> die erste Schlacht gegen Darius und dessen Flucht,<sup>49</sup> die Großmut und ›cortesia‹ Alexanders gegenüber den Frauen der Familie des Darius,<sup>50</sup> die Entscheidungsschlacht gegen Darius und dessen Ermordung durch Verräter aus den eigenen Reihen,<sup>51</sup> die Verfolgung der Mörder,<sup>52</sup> die Hochzeit Alexanders mit Rhoxane,<sup>53</sup> die Einschließung von Gog und Magog,<sup>54</sup> die Begegnung mit der Amazone Talestris,<sup>55</sup> der Westfeldzug,<sup>56</sup> die Verbindung mit Barsine,<sup>57</sup> der Indienfeldzug gegen Porus und der Tod des Bucephalus,<sup>58</sup> das Orakel der Sonnen- und Mondbäume,<sup>59</sup> die Begegnung mit Candace<sup>60</sup> und der Tod in Babylon.<sup>61</sup> Damit zählt Fazio zu den wenigen Dichtern des Volgarere, die sich des Alexanderstoffs annahmen. Denn anders als im Rest Europas, wo die Alexanderdichtung aus Frankreich kommend und der Verbreitung der höfischen Kultur folgend seit dem 12. Jahrhundert ihren literarischen Siegeszug Richtung Osten antrat, fand sie in den Stadtrepubliken Italiens wenig Anklang. Allein die »Historia Alexandri Magni« des Quilichinus von Spoleto, entstanden bis 1256 im Umfeld des Hofes Friedrichs II., ist für die Blütezeit der Alexanderdichtung zu nennen.<sup>62</sup> Auf dieser in lateinischen, elegischen Distichen verfassten Dichtung und weiteren Ergänzungen aus der »Historia de Preliis« J<sup>2</sup> basiert die von Domenico Scolari in ›ottava rima‹ verfasste »istoria Alexandri Regis«,<sup>63</sup> der sich – ebenfalls Spross einer exilierten ghibellinischen Familie – wie Fazio auch in Treviso aufhielt. Waren das mögliche Quellen für Fazio degli Uberti? Oder benutzte er den lateinischen Prosatext der »Historia de Preliis Alexandri Magni« möglicherweise in der 1218–36 in Italien entstandenen Rezension J<sup>3</sup> <sup>64</sup> als Ergänzung zu Solin, Iustin und Livius? Deren kritische ethische Wertung Alexanders konfrontiert er mit der ›storia‹ des Reliefs, das jede Darstellung der in den historischen Quellen belegten Laster Alexanders vermissen lasse:<sup>65</sup>

»Livio, tu e Giustino  
e molti scrivon che costui fu vinto,  
che vinse il tutto, da ira e da vino.  
E qui non è intagliato né dipinto  
la mortal furia, che si vide in lui  
quando da questi vizi era sospinto.«<sup>66</sup>

Weder die Trunksucht Alexanders seien dargestellt noch seine ›ira‹, der Pothos, der Alexander einerseits unaufhörlich vorantrieb, sich andererseits – wie zum Beispiel beim Mord an Kleitos – als ›mortal furial‹ manifestieren konnte.

Solin, der als Historiograph zunächst die Wahrhaftigkeit der Schriftquellen betont, »ciò ch'è scritto, di costui fu vero e propio«, legt die Gründe dar für die durch intermedial vergleichende Quellenkritik eruierten Divergenzen zwischen historiographischem Text und bildkünstlerischer Darstellung. Die Herrschenden selbst, »i signori«, sorgten dafür, dass allein ihre Tugenden und Großtaten in Wort und Bild »si dica e dipinga« verewigt würden, während es ihre Laster medienübergreifend zu verschweigen gälte.<sup>67</sup> Durch den Eingriff in die ›storia‹ zugunsten der ›gloria‹ wird die ›memoria‹ manipuliert. Der Diskurs zur Macht der Herrschenden über Meinung und kollektives Gedächtnis wird angedeutet.

Als Ausnahme von dieser den Herrschern im Allgemeinen zugeschriebenen Verhaltensweise lässt Fazio Solin in einem wunderbaren Anachronismus auf eine über Eduard I. von England berichtete Anekdote anspielen, die auch in die »Trecentonovelle« des Franco Sacchetti Eingang fand.<sup>68</sup> Der alte und verständige König habe einen zum Höfling avancierten Siebmacher namens Parcittadino, von dem er annahm, dass er ihm mit seinem Königslob nur schmeicheln wolle, zunächst verprügelt, dann aber reich entlohnt, nachdem dieser offen Kritik am Verhalten des Herrschers geübt habe.<sup>69</sup>

Während sich dieser erste herrschaftskritische Exkurs zum medienübergreifenden Einfluss der Macht auf die ›memoria‹ aus einem Vergleich der narrativen Inhalte des Gesehenen mit anderen Quellen entwickelt, greift die folgende Erörterung mit Fragen nach ästhetischer Beurteilung, Funktion und Methoden der Kunst den visuellen Eindruck des beschriebenen Kunstwerks auf, der in der Ekphrasis durch die Anaphern »vedea«, »là vidi« oder »parea« akzentuiert und durch Hinweise auf Aussehen und Schönheit einzelner Figuren vergegenwärtigt wird.<sup>70</sup>

Den Einstieg zur dialogischen Kunstkritik bildet das ästhetische Urteil des Ich-Erzählers zu dem gerade betrachteten Relief. Die ›intagli‹ seien so schön,

dass die Triumphbögen in Rom, die er selbst dort gesehen habe, ihnen nicht gleichkämen:

»Sì, ma guardava gl'intagli,  
che son sì belli, che gli archi trionfali,  
ch'io vidi a Roma, non par che gli agguagli.«<sup>71</sup>

Hier schließt sich der Kreis zu der eingangs erwähnten Aufzählung römischer Triumphbögen: Ihre antike Reliefkunst wird zum Qualitätsmaßstab des ästhetischen Urteils, das das imaginierte Relief unbestimmter Epoche nobilitiert. Die Schönheit der Imagination übertrifft die durch den Anspruch der Autopsie untermauerte Objektreferentialität. Dass sich der Autor auch für die römischen Bauwerke wohl eher auf schriftliche Quellen stützt, tangiert die kunstkritisch-didaktische Intention nicht.<sup>72</sup> Die Triumphbögen Roms fungieren als Modelle bildlicher Historiendarstellung und als Maßstab ihrer künstlerischen Qualität, während in Bezug auf die verwendeten Materialien die zeitgenössische Baukunst für den Ich-Erzähler den Referenzbereich darstellt: Porphyrt und Marmor an San Lorenzo in Genua seien billig gegenüber den hier verarbeiteten Steinen.<sup>73</sup> Wie von Halbedelsteinen und Edelsteinen erzeugt erscheint die Polychromie des Kunstwerks, die es erlaubt, wie Solin erläutert, die Bewohner der von Alexander eroberten Welt nach ihrer Hautfarbe zu differenzieren.<sup>74</sup> Sogleich repliziert der Ich-Erzähler mit der Frage nach dem Grund einer solchen Darstellung und damit nach der Funktion der Kunst jenseits des narrativen Inhalts.<sup>75</sup> Man sehe, so Solin, die Gestalt der Menschen und Tiere auf dem Relief so, wie Alexander, der Welt Eroberer, sie gesehen habe.<sup>76</sup> Das Kunstwerk bietet eine Weltreise im Abbild, indem es das Wissen dessen in Bilder transformiert, der die Welt tatsächlich gesehen hat. Dem Betrachter solle sich – so Solin – im Vorübergehen die Möglichkeit eröffnen, anhand der Struktur des Kunstwerks Erkenntnisse über die Ordnung des gesamten Erdkreises zu gewinnen, wie er in Wirklichkeit sei.<sup>77</sup> Um die ›storia‹ möglichst schön und wahrhaftig zu gestalten, habe man sich verschiedener Meister bedient. Mit diesem Hinweis zur Methode der Kunst, durch Eklektizismus nicht nur in Bezug auf die Modelle, sondern auch auf die Ausführenden ein optimales Ergebnis zu erzielen, schließt der Exkurs.<sup>78</sup>

Neben die Schönheit und Wahrhaftigkeit als Eigenwerte der Kunst und ihr Potential, ›memoria‹ zu formen und der ›gloria‹ zu dienen, tritt ihre didaktische transzendierende Erkenntnisfunktion. Die Betrachtung und Deu-

tung der Kunst vermag wie der Objektbezug der Reise konstitutiv zu dem vom Ich-Erzähler zu Beginn der Reise intendierten Ziel beizutragen:

»Poi, pensando nel qual, fermai la spene  
d'andar cercando e di voler vedere  
lo mondo tutto e la gente ch'el tene,  
e di volere udire e di sapere  
il dove e 'l come e chi funno coloro,  
che per virtù cercâr di piú valere.«<sup>79</sup>

Wie jede neue Fassung des Alexanderromans konstruiert Fazio degli Uberti in der Junktur von Objektreferentialität und Imagination im Makedonen-Relief nicht nur Antike neu und erweitert damit den historischen, ethischen oder kunsthistorischen Referenzbereich für die Gegenwart des Betrachters, sondern befördert durch die Mehrung des Wissens und der Einsicht in die Welt die Tugend des menschlichen Individuums: Er trägt mit seinem Werk zu dem Ziel bei, das sich sein Ich-Erzähler mit der fiktiven Weltreise selbst gestellt hat. Die Pluralität der Diskurse, die der »Dante-Epigone« in seinem Florilegium des Weltwissens dabei tangiert und für die hier nur ein kleines Beispiel gegeben werden konnte, eröffnet methodisch wie inhaltlich komplexes Material für eine reiche Zahl interdisziplinärer Untersuchungen.<sup>80</sup>

## ANMERKUNGEN

- 1 Der Bearbeiterin im *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* Lisa Roemer sei an dieser Stelle für ihre konstruktiven Hinweise herzlich gedankt. Angeregt wurden diese Überlegungen nicht zuletzt durch die Arbeit in dem von Peter Seiler geleiteten Teilprojekt »Objektreferentialität und Imagination als Voraussetzungen künstlerischer Adaption antiker Bau- und Bildwerke« im Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike«.
- 2 Fazio degli Uberti: *Il Dittamondo e le rime*, hg. von Giuseppe Corsi, 2 Bde., Bari 1952, im Folgenden zitiert nach Buch, Kapitel, Vers. Fazio: *Dittamondo* 2,6,52–54; *CensusID* 10003084 (Pantheon); ebd. 1,24,34–36; *CensusID* 10003123 u. 10003069 (Janustempel); ebd. 2,6,4–7; *CensusID* 10003079 (Kolosseum); ebd. 2,31,91–93; *CensusID* 10002956 (Septizonium); ebd. 2,31,88–90; *CensusID* 10002954 (Circus Maximus); ebd. 2,31,76–78; *CensusID* 10002948 (Rossebändiger); ebd. 2,31,79–81; *CensusID* 10002950 (Marc Aurel).
- 3 Fazio: *Dittamondo* 2,31,88–90. Zum Titusbogen am Circus Maximus, dem sogenannten Bogen des Titus und des Vespasian (*CensusID* 10002954) treten die Triumphbögen des Fabius (*CensusID* 151327), des Camillus (*CensusID* 151986) sowie die ausschließlich literarisch bezeugten Bögen des Scipio und des Pompeius (*CensusID* 63745).
- 4 Die Florentiner Familie der degli Uberti befand sich seit 1266/67 im Exil. Fazio hielt sich an verschiedenen oberitalienischen Höfen auf, u. a. Verona, Padua, Treviso und Mailand. Zur Biographie siehe Giusto Grion: *Intorno alla famiglia e alla vita di Fazio degli Uberti*, autore del *Dittamondo* *disquisizione*, Udine 1861; Antonio M. Fascetti: *Fazio degli Uberti: Cronaca di un poeta pisano dimenticato nel 7° centenario della sua nascita*, Pisa 2001.
- 5 Die Romerzählung umfasst nahezu die ersten beiden Bücher: Fazio: *Dittamondo* 1,11–2,30.
- 6 Fazio: *Dittamondo* 2,31.
- 7 Zu Handschriften, Editionen und Kommentaren siehe Vita Salierno: *Il »Dittamondo«* di Fazio degli Uberti, in: *L'Esopo. Rivista trimestrale di bibliofilia* 23 (1984), S. 43–50 und die Textausgabe von Corsi 1952 (Anm. 2), Bd. 2, S. 71–133.
- 8 In Einzeluntersuchungen widmet sich Giorgio Levi della Vida: *Fazio degli Uberti e l'Egitto medievale*, in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, S. 443–454, vor allem den Kapiteln zu Mohammed und dem mittelalterlichen Islam bei Fazio, während Paolo Cherchi: *Il »mal passo da spino«* (»Dittamondo«, III, XIX, 79–94), in: *Studi di Filologia Italiana* 59 (2001), S. 79–88, den Theben-Mythos untersucht. Jean Lacroix: *La mer encyclopédique d'un tour du monde de fiction »Il Dittamondo«* de Fazio degli Uberti (vers 1350?), in: *Les langues néo-latines. Centenaire de la société des langues néo-latines 1905–2005 célébré en Sorbonne le 19 novembre 2005*, Paris 2006, S. 141–157 postuliert die zentrale Bedeutung des Meeres als Strukturelement im »Dittamondo«, während Bettina Bosold-DasGupta: *Enzyklopädische und subjektive Topographie im »Dittamondo«* des Fazio degli Uberti, in: *Orientierungen im Raum. Darstellung räumlichen Sinns in der italienischen Literatur von Dante bis zur Postmoderne*, hg. von Rudolf Behrens, Rainer Stillers, Heidelberg 2008, S. 45–62 zu Recht das Durchschreiten von Räumen als Grundstruktur des Werkes hervorhebt. Die vorgeschlagene Trennung in didaktische und ästhetisierte, subjektive Räume lässt sich m. E. jedoch nicht durchgehend für die Deutung fruchtbar machen.
- 9 C. Iulius Solinus: *Collectanea rerum memorabilium*, hg. von Theodor Mommsen, 2. Auflage, Berlin 1958.

- 10 Fazio: Dittamondo 1,1,37; 49–54: »O somma, o prima luce, o vero Dio,/ [...] fa' che per grazia tanta luce spiri/ da gli occhi tuoi ne' miei, che senza velo/ del mondo scorga tutti quanti i giri./ Te, padre, invoco, Te, fattor del cielo,/ come solean gli antichi a simil peso/ chiamar Appollo, Iuppiter e Belo.« Hierbei könnte »senza velo« nicht nur als Postulat des Wissenserwerbs, sondern auch als Hinweis auf seine nicht allegorische Vermittlung verstanden werden.
- 11 Fazio: Dittamondo 1,1,25–30: »Poi, pensando nel qual, fermai la spene/ d'andar cercando e di voler vedere/ lo mondo tutto e la gente ch'el tene,/ e di volere udire e di sapere/ il dove e 'l come e chi funno coloro,/ che per virtù cercâr di piú valere.«
- 12 Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 51
- 13 Ebd., S. 53.
- 14 Anders als Dante gliedert Fazio seine Dichtung nicht in Gesänge, sondern in Kapitel.
- 15 Aus Fazio: Dittamondo 1,8,58–60 und 3,22,25–30 geht hervor, dass die fiktive Reise weiter in den Osten bis nach Sri Lanka hätte führen sollen. Vgl. hierzu Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 45.
- 16 Fazio: Dittamondo 1,6.
- 17 Fazio: Dittamondo 5,1–4.
- 18 Fazio: Dittamondo 5,10–13.
- 19 Fazio: Dittamondo 4,3,1–30.
- 20 Fazio: Dittamondo 4,3,31–60.
- 21 Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1890 ff., Supplement, Bd. 4, 1924, Sp. 32 s. v. Antedamas (Wilhelm Kroll).
- 22 Fabii Planciadis Fulgentii Opera, hg. von Rudolf Helm, Leipzig 1898, Nachdruck Stuttgart 1970. Zur möglichen Rezeption des Antedamas durch Fulgentius siehe Christoph Stöcker: Alexander der Große bei Fulgentius und die Historia Alexandri Macedonis des Antedamas, in: Vigiliae Christianae 33 (1979), S. 55–75. Die Herkunft des Antedamas aus Heracleopolis Magna in Mittelägypten wird trotz der Erwähnung bei Fulgentius durch Fazio ignoriert.
- 23 Fazio: Dittamondo 4,1,4–9: »E, poi che dentro fui con le mie scorte,/ vidi una loggia fatta per memoria,/ a volte tutta, intorno a una corte./ In ogni quadro suo avea una storia/ con gran figure di marmo intagliato/ sí belle, che 'l veder mi fu gran gloria.«
- 24 Die Darstellung der Makedonengeschichte umfasst insgesamt rund 320 Verse. Zwischen diese und den bei Solin: Collectanea 10,1 unmittelbar folgenden Übergang nach Thrakien schaltet Fazio die Besteigung des Olymp.
- 25 Dante: Divina Comedia, Purgatorio 10,28–105.
- 26 Vergil: Aeneis 1,441–493; 8,608–731, vgl. Homer: Ilias 18, 483–608.
- 27 Fazio: Dittamondo 4,2,1–106.
- 28 Fazio: Dittamondo 4,1,10–91.
- 29 Fazio: Dittamondo 4,3,61–4,4,15. Die Bewertung der Diadochenzeit als Zeit der Dekadenz und Depravation übernimmt Fazio ebenfalls aus Solin: Collectanea 9,21: »Post quem qui fuerunt magis ad segetem Romanae gloriae quam ad hereditatem tanti nominis ortos invenimus.«
- 30 Fazio: Dittamondo 4,3,1–30; 4,3,31–60.
- 31 Zur mit Bel/Nimrod beginnenden Genealogie der Götter siehe schon Isidor von Sevilla, Etymologiae 8,11, 23–36, in: Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, hg. von Wallace M. Lindsay, Oxford 1911. Zur euhemeristischen Tradition siehe Jean Seznec: The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, Princeton 1981, S. 11–36.

- 32 So z. B. Dante: *Divina Comedia*, *Purgatorio* 13,34–36. Fazio selbst beginnt mit der »superbia« seine »Sonetti dei sette peccati mortali«, siehe Corsi 1952 (Anm. 2), Bd. 2, S. 59.
- 33 Zur möglichen Dependenz dieser Passage von Brunetto Latino siehe Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 58.
- 34 Fazio: *Dittamondo* 1,6,49–66.
- 35 Genesis 10,6–12.
- 36 Fazio: *Dittamondo* 4,1,19–48.
- 37 Fazio: *Dittamondo* 4,1,49–63. Die weitgehend historisch korrekte Abfolge sowie die Details zu Alexander I. gehen auf Solin: *Collectanea* 9,11–17, die Geschichte Philipps II. auf Justin: *Epitoma historiarum Philippicarum Pompeii Trogi*, hg. von Franz Rühl, Leipzig 1886, Nachdruck Stuttgart 1985, 7,6 zurück.
- 38 Fazio: *Dittamondo* 4,1,76–84: »Non vidi lá tra quelli intagli scorto/ come Arruba a la morte condusse/ e tolse il regno falsamente e a torto./ Non vidi lá, né credo che vi fusse,/ sí come i suoi fratelli ancora uccise/ né la cagion che a tanto mal l'indusse. [...]« Zur Beseitigung der Stiefbrüder siehe Justin: *Epitoma* 7,6,3. Zur Einsetzung und Vertreibung des Arrhybas siehe ebd. 7,6,10–12.
- 39 Fazio: *Dittamondo* 4,1,85–88: »Quivi era com Natanabo fuggio/ di Egitto a Filippo e cosí come/ Alessandro era tal, che nel disio/ piú non cercava latte né idiome.« Vgl. Solin: *Collectanea* 9,17 und *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 2–9. Otto Weinreich: *Der Trug des Nektanabos. Wandlungen eines Novellenstoffs*, Leipzig 1911.
- 40 Justin: *Epitoma* passim. Zur Edition der »*Collectanea*« des Solin siehe Anm. 9.
- 41 Fazio: *Dittamondo* 4,2,4–6. Zur Niederkunft der sitzenden Olympias siehe *Historia de Preliis Alexandri Magni* Rezension J<sup>3</sup>, ed. Karl Steffens, Meisenheim am Glan 1975 (zitiert nach Kapiteln), hier 9. Zur Abstammung Alexanders von Nectanabus siehe Quilichinus: *Historia* 45–178; Quilichinus von Spoleto: *Historia Alexandri Magni* (zitiert nach Versen), nebst dem Text der Zwickauer Handschrift der *Historia de Preliis Alexandri Magni* Rezension J<sup>3</sup>, hg. von Wolfgang Kirsch, Skopje 1971.
- 42 Fazio: *Dittamondo* 4,2,7–18. Zur Amme Lanike, der Schwester des späteren Alexanderfreundes Kleitos siehe Justin: *Epitoma* 12,6,10. Zur Berufung des Aristoteles siehe ebd. 12,16,8. Zum Verhältnis des Nectanabus zum jungen Alexander siehe *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 13; Quilichinus: *Historia* 141 f.
- 43 Fazio: *Dittamondo* 4,2,19–24. Zur Zähmung des Bucephalus siehe *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 14–16,31; Quilichinus: *Historia* 179–198.
- 44 Fazio: *Dittamondo* 4,2,25–30. Zur Ermordung Philipps siehe Justin: *Epitoma* 9,6,1–8; *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 20; Quilichinus: *Historia* 277 f. Zum Zug gegen Nicolaus siehe *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 17; Quilichinus: *Historia* 221–224.
- 45 Fazio: *Dittamondo* 4,2,31–33. In Stichworttechnik spielt Fazio auf den Briefwechsel zwischen Alexander und Darius und die gegenseitige Zusendung von Mohn und Pfeffer als Symbol der jeweiligen Kampfesstärke an. Vgl. *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 34–35; Quilichinus, *Historia* 629–672.
- 46 Fazio: *Dittamondo* 4,2,34–36. Wie die Tugenden und vor allem die Eloquenz Alexanders ins Bild gesetzt werden, bleibt das Geheimnis des Ich-Erzählers.
- 47 Fazio: *Dittamondo* 4,2,37–39. Zur Belagerung von Tyrus siehe Justin: *Epitoma* 11,10,10–14; *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 26a–27; Quilichinus: *Historia* 389–434.
- 48 Fazio: *Dittamondo* 4,2,40–12. Zum Auftritt Alexanders als sein eigener Bote bei Darius siehe *Historia de Preliis J<sup>3</sup>* 60–63; Quilichinus: *Historia* 1137–1238.



- 49 Fazio: Dittamondo 4,2,43–48. Zum Sieg über Darius bei Issos und dessen Flucht vgl. Justin: Epitoma 11,9,9–11. Historia de Preliis J<sup>3</sup>, 65–66; Quilichinus: Historia 995–1028.
- 50 Fazio: Dittamondo 4,2,49–51. Die ›clementia‹ Alexanders gegenüber Sisymbria und Staiteira wird in der Alexanderdichtung zum höfischen Ideal der ›cortesia‹ stilisiert und auch zum Gegenstand der bildkünstlerischen Umsetzung, siehe die Alexander-Tapisserien in Versailles. Vgl. Quilichinus 1029–1034.
- 51 Fazio: Dittamondo 4,2,52–54. Zur Entscheidungsschlacht bei Gaugamela und der Verfolgung des Darius siehe Justin: Epitoma 11,14,1–2; 11,15,3–5. Historia de Preliis J<sup>3</sup> 69 f.; Quilichinus: Historia 1249–1286. Zur Ermordung des Darius durch Bessus und Nabazanes und der Auffindung des Königs durch Alexander siehe Justin: Epitoma 11,15,6–14; Historia de Preliis J<sup>3</sup> 73; Quilichinus: Historia 1423–1518.
- 52 Fazio: Dittamondo 4,2,55–57. Verfolgung und Bestrafung der Mörder des Darius siehe Justin: Epitoma 12,3,2–4. Historia de Preliis J<sup>3</sup> 75; Quilichinus: Historia 1587–1606.
- 53 Fazio: Dittamondo 4,2,58–60. Die Romantradition stellt Rhoxane, die Tochter des baktrischen Fürsten Oxyartes, als Tochter des Darius vor und die Hochzeit mit Alexander als dessen letzten Willen. Daher nennt Fazio sie auch in einer Terzine mit der trauernden Mutter des Darius. Siehe Historia de Preliis J<sup>3</sup> 73; Quilichinus: Historia 1611–1622.
- 54 Fazio: Dittamondo 4,2,61–63. Zum Hyrkanienfeldzug siehe Justin: Epitoma 12,3,5. Für die Einschließung der unreinen Völker Gog und Magog siehe Historia de Preliis J<sup>3</sup> 113a; Quilichinus: Historia 3285–3308.
- 55 Fazio: Dittamondo 4,2,64–66. Zu Briefwechsel und Begegnung mit der Amazonenkönigin Talestris siehe Justin: Epitoma 12,3,5; Historia de Preliis J<sup>3</sup> 82–84; Quilichinus: Historia 1805–88.
- 56 Fazio: Dittamondo 4,2,67–69. Zum Westfeldzug siehe Justin: Epitoma 12,13,1, Historia de Preliis J<sup>3</sup> 22; Quilichinus: Historia 321–348 und 3495–3504.
- 57 Fazio: Dittamondo 4,2,76–78. Zu Barsine, der Witwe des Memnon als Geisel im Gefolge des Darius siehe Justin: Epitoma 11,10,2.
- 58 Fazio: Dittamondo 4,2,85–87. Zum Kriegszug gegen Porus siehe Justin: Epitoma 12,8,1–8; Historia de Preliis J<sup>3</sup> 77–81; Quilichinus: Historia 2047–2088. Zum Tod des Bucephalus vgl. Quilichinus: Historia 3403–3410.
- 59 Fazio: Dittamondo 4,2,91–93. Zum Todes-Orakel der Sonnen- und Mondbäume vgl. Historia de Preliis J<sup>3</sup> 106; Quilichinus: Historia 2875–2904.
- 60 Fazio: Dittamondo 4,2,100–102. Zur Candace-Episode vgl. Historia de Preliis J<sup>3</sup> 107–110; Quilichinus: Historia 2941–3216.
- 61 Fazio: Dittamondo 4,2,103–106. Zum Tod Alexanders vgl. Justin: Epitoma 12,14–16; Historia de Preliis J<sup>3</sup> 125–129; Quilichinus: Historia 3511–3775.
- 62 Zur Verbreitung des Alexanderstoffes in Italien siehe Joachim Storost: Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur, Halle 1935 (Romanische Arbeiten 23); Fidel Rädle: Literarische Selbstkonstituierung oder Kulturautomatik. Das Alexanderepos des Quilichinus von Spoleto, in: Alexanderdichtung im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen, hg. von Jan Cölln, Susanne Friede, Hartmut Wulfram, Göttingen 2000, S. 332–354.
- 63 Das einzige Manuskript, Florenz, Biblioteca Nazionale, Magliabecchianus II.II.30, datiert von 1355. David J. A. Ross: Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1986 (Beiträge zur Klassischen Philologie, hg. von Ernst Heitsch, Ludwig Koenen, Reinhold Merkelbach und Clemens Zintzen 186), S. 61–62. George Cary: The Medieval Alexander, hg. von David John Athole Ross, Cambridge 1956, Nachdruck 1967, S. 53–54.

- 64 Zu den im 15. Jahrhundert entstandenen, auf J<sup>3</sup> basierenden Alexandertexten in Prosa siehe Ross 1986 (Anm. 63), S. 62–63.
- 65 Fazio: Dittamondo 4,3,1–3: »Fiso mirava per avere indizio/ se fosse in quella grande e ricca storia/ del magnanimo re alcun suo vizio.«
- 66 Fazio: Dittamondo 4,3,7–12. Vgl. hierzu Solin: *Collectanea* 9,18–21; hier 9,20: »Victor omnium vino et ira victus: sicut morbo vinolentiae apud Babylonem humiliore quam vixerat fortuna exemptus.« Justin: *Epitoma* 11–12; hier 12,3,8–12,5,6; Livius: *Ab urbe condita* 9,16,12–9,19,17.
- 67 Fazio: Dittamondo 4,3,13–21.
- 68 Fazio: Dittamondo 4,3,25–30. Franco Sacchetti: *Il Trecentonovelle*, hg. von Emilio Faccioli, Turin 1970.
- 69 Sacchetti: *Trecentonovelle*, Novella 3: »E quanti ne sono che, essendo lodati come questo re, non avessono gonfiato le gote di superbia? Ed elli sappiendo che quelle lode meritava, volle dimostrare che non era vero, usando nella fine tanta discrezione. Assai ignoranti, essendo lodati nel loro cospetto da piasentieri, se lo crederanno; costui, essendo valoroso, volle dimostrare il contrario.«
- 70 Fazio: Dittamondo 4,2,59–60, zur Schönheit der Rhoxane; ebd. 79–81 zur Schönheit der Isifile (zu ihrer möglichen Identität siehe Corsi 1952 (Anm. 2), S. 302 f.) und ebd. 64–65 zu den blonden Haaren der bekrönten Amazonenkönigin Thalestris.
- 71 Fazio: Dittamondo 4,3,34–36; vgl. ebd. 2,31,52–54.
- 72 Von den fünf genannten Bögen sind zwei ausschließlich literarisch bezeugt: der des Pompeius und der des Scipio. Für beide könnte Fazio auf eine Tradition wie die der »*Mirabilia urbis Romae*« des Magister Gregorius zurückgegriffen haben, der nicht nur beiden Bögen je ein Kapitel widmet, sondern auch deren historische Reliefs ausdrücklich hervorhebt. Magister Gregorius: *De mirabilibus urbis Romae*, in: *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1940–53, Bd. 3, 1946, S. 137–167; hier S. 161, Kap. 24 »*De archu Pompeii*«: »*Quod sculptura arcus triumphalis eius usque in hodiernum diem repraesentat.*« Und S. 162–163, Kap. 26 »*De archu triumphali Cipionis*«: »[...] *victori Cipioni arcum hunc triumphalem maximo sumptu statuerunt, in quo omnia supradicta et plura sculpta sunt.*« Ebenfalls wohl auf dieser Tradition fußend Francesco Petrarca: *Epistolae familiares* 6,2,11, hg. von Vittorio Rossi, Umberto Dotti, Florenz 1933–42. Auch für den historisch bezeugten Titusbogen am Circus Maximus, von dem Poggio Bracciolini: *De varietate Fortunae*, Buch 1, *Vaticanus latinus* 1784, fol. 7r sagt, dass das Alter wenig Sichtbares von ihm übrig gelassen habe, scheint sich Fazio auf die Tradition der »*mirabilia*« zu stützen. In den »*Graphia aureae urbis*«, in: Valentini, Zucchetti 1946, S. 67–110; hier S. 91, Kap. 34 findet sich die Überlieferung, dass am »*Circus Prisci Tarquinii*« Triumphbögen gestanden hätten, deren Pferdebekrönung Konstantin nach Konstantinopel verbracht habe, welche sich mit der Darstellung bei Fazio zum Titusbogen am Circus Maximus, den er aufgrund seiner Lage als »*arco di Prisco*« anspricht, deckt. Fazio degli Uberti: Dittamondo 2,31,88–90: »*Vedi l'arco di Prisco, onde già tolse/ Costantino i cavalli, allora ch'ello,/ lasciando me, a Bisanzo si volse.*«
- 73 Fazio: Dittamondo 4,3,37–39: »*Poi i porfidi e i marmi naturali/ che in San Lorenzo ha Genova, a la porta,/ sarebbon vili in vèr questi cotali.*« Die Kathedrale von San Lorenzo, 1118 von Gelasius II. geweiht, wurde während der Kämpfe zwischen Ghibellinen und Guelfen 1296 durch einen Brand schwer beschädigt. Die zwischen 1307 und 1312 in schwarz-weiß gestreiftem Marmor und Porphyr erneuerte Fassade mit ihren besonders plastisch wirkenden Reliefs gilt bis heute als Wahrzeichen der Kirche.

- 74 Fazio: Dittamondo 4,3,40–48.
- 75 Fazio: Dittamondo 4,3,49–51: »Ben veggio chiaro e miro/ che isvariati sono in forma e in visi;/ ma la cagion perch'è saper disiro.«
- 76 Fazio: Dittamondo 4,3,55–57: »Qui son le forme d'uomini secondo,/ e quelle di animali, com le vide/ costui, che miri qui, che vinse il mondo.«
- 77 Fazio: Dittamondo 4,3,52–54: »A ciò che, andando, te ne avisi,/ se cerchi l'universo tutto a tondo,/ è buon che com'è il ver qui ti divisi.«
- 78 Fazio: Dittamondo 4,3,58–60.
- 79 Fazio: Dittamondo 1,1,25–30.
- 80 Zur Blütenlese als Metapher der Selektion des Wissens siehe Fazio: Dittamondo 3,17,1–15 und Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 62.



ARNOLD NESSELRATH

Kein Gebäude konnte der Renaissance ihre Prinzipien idealer Architektur so sehr vor Augen führen wie das Pantheon: Der am besten erhaltene Tempel der Antike war ausgerechnet ein runder Zentralbau. Die Klarheit der stereometrischen Formen von Kugel und Zylinder, die Proportionen von Durchmesser und Höhe, von Kuppel und Tambour waren durch die Umwandlung in eine christliche Kirche unversehrt erhalten geblieben. Das Pantheon übertraf damit auch den einzigen anderen noch vollständig aufrecht stehenden antiken Tempel Roms, den wesentlich kleineren Fortunustempel oder – um den Namen nach seiner neuen Funktion zu benutzen – die Kirche S. Maria Egiziaca im ehemaligen Forum Boarium,<sup>1</sup> dessen Interkolumnien in der Porticus vermauert und geschlossen worden waren und dessen Innenraum völlig verändert war und durch nichts mehr an den antiken Tempel erinnerte. Der Kontrast zwischen dem schmucklosen Ziegelblock des Pantheonäußeren, der zunächst nicht mehr verspricht als die Ruinen der anderen antiken Gebäude, und dem Inneren, in das die ruhige, breite Porticus einlädt und zu dem die mächtigen, bronzenen Türflügel Zugang gewähren, wirkten auf den Eintretenden wie eine unerwartete Parusie mit der Beleuchtung durch den offenen Oculus im Zentrum der Kuppel, wo alle Kräfte und alle Blicke zusammenfließen. Die korinthische Ordnung aus Säulen und Pilastern gliederte die umlaufende Wand und den ganzen Raum des Pantheon. Die Anwendung einer Ordnung erlaubte im Wortsinn die Durchführung eines homogenen Architektursystems, in das die Anräume mit ihren Ecken und Winkeln und die Ädikulen konsequent eingebunden waren.<sup>2</sup>

Im Pantheon war der viel gepriesene Reichtum der Antike in der Marmorverkleidung in großen Teilen noch vorhanden, und die Polychromie der Marmorarten führte auch nach dem Untergang des römischen Reiches weiterhin seine Größe vor Augen.<sup>3</sup> Am besten drückt sich diese Idealvorstellung des Bauwerkes vielleicht in einem Zitat aus, das Bramante in den Mund gelegt wurde. Als er den Auftrag zum Neubau von St. Peter, der ersten Kirche der Christenheit, erhielt, soll er als Programm für seinen Entwurf skizziert haben, er wolle das Pantheon auf das Templum Pacis, also die Konstantinsbasilika, setzen.<sup>4</sup>

Eine Reihe von Künstlern hat ihrer Bewunderung für den antiken Zentralbau des Pantheon dadurch Ausdruck verliehen, dass sie hier ihre Grablege gewählt haben. Auch darin liegt eine klare Aussage.<sup>5</sup> Indem sie unter der kassettierten Kuppel mit dem zentralen Oculus die Auferstehung der Toten erwarten, verknüpfen sie selbst den allen heidnischen Göttern geweihten Tempel mit der Ewigkeit ihres eigenen christlichen Glaubens. Sie exorzieren das Pantheon gleichsam persönlich.<sup>6</sup> In Anschluss an seine archäologischen Erkenntnisse und Projekte war Raffael einer der ersten Künstler, die hier begraben wurden.<sup>7</sup> Ihm folgten seine Verlobte Maria Bibbiena<sup>8</sup> sowie Freunde, Mitarbeiter und Nachfolger wie Baldassare Peruzzi,<sup>9</sup> Perino del Vaga<sup>10</sup> und Giovanni da Udine<sup>11</sup> bis hin zu Annibale Carracci,<sup>12</sup> aber auch Taddeo Zuccari,<sup>13</sup> Vignola<sup>14</sup> oder Flaminio Vacca.<sup>15</sup> Diese Renaissancekünstler begründen damit die Tradition einer abstrakten Vorstellung und schaffen die übertragene Bedeutung des Pantheon-Begriffs als Ehrentempel.

#### VOM AUSSEHEN DES PANTHEON IN DER RENAISSANCE

Es ist gerade das ›ideale‹ Bild des Pantheon, das die Zeichner, Stecher und Traktatautoren jener Epoche vermitteln. Aber der Eindruck, der sich dem Betrachter der Renaissance beim Betreten des Gebäudes bot, stand dazu im Gegensatz. Wie bei allen wiederverwendeten antiken Tempeln war das Aussehen bei der Umwandlung in eine christliche Kirche oder, besser gesagt, in deren Folge stark beeinträchtigt worden. Wenn auch die Proportionen zu großartig waren, als dass sie durch diese Maßnahmen wirklich hätten erschüttert werden können, so war der Gesamteindruck der ehemaligen antiken Cella unter der Kuppel durch die Altaranlage vor der Hauptapsis, bestehend aus einem Ziborium inmitten einer Schrankenanlage oder Pergola, und durch die zum Teil kleinteilige Nutzung parzelliert. Die Alkoven, Tabernakel und Anräume, die den Wandrhythmus der Rotunde formal bestimmen, hatten sich in ihrer neuen liturgischen Funktion vereinzelt, waren individuell gestaltet und erhielten durch einen individuellen Altar ihren jeweils eigenen Fokus; sie alle waren durch eine eigene liturgische Weihe individuell bestimmt. Durch ihre Anzahl und ihre Funktion als Seitenkapellen vor und hinter der Wand erzeugten sie durch ihre chronologisch, stilistisch oder farbig unterschiedliche Gestaltung rundum einen heterogenen Eindruck des Raumes, hinter dem das einheitliche antike Konzept nur noch durchschien. Die Schäden an

1 Raffael: Innenansicht des Pantheon, Florenz, Uffizien, inv. 164 A

der Erhaltung, an der originalen Ausstattung und an der Wandverkleidung waren merklich. Im hadrianischen Fußboden waren mittlerweile sogar Gräber eingelassen. Raffaels berühmte Zeichnung in den Uffizien (Abb. 1) suggeriert also eine Vorstellung vom Pantheon,<sup>16</sup> die dem damaligen Zustand nicht entspricht. Auch wenn zahlreiche weitere Darstellungen diese Vorstellung zu verstärken scheinen, bot sich der Eindruck des rekonstruierten, antiken Innenraums, wie er dort wiedergegeben ist, dem Besucher um 1506 schon seit langem keineswegs mehr so dar.

Nachdem der aufgelassene antike Tempel zu Anfang des 7. Jahrhunderts in eine christliche Kirche umgewandelt und über die Jahrhunderte hinweg genutzt worden war, veränderten auf der einen Seite sowohl die ausgedehnten als auch die begrenzten Einbauten das Aussehen des Pantheon merklich. Auf der anderen Seite waren anstelle der antiken Statuen mit ihrer plastischen Qualität, die auch mit dem architektonischen System und der Symmetrie dialogisierten, nun die glatten Gemälde getreten, die hier und dort meist über den Altären in den Alkoven und Ädikulen zum Teil in Form von Fresken angebracht worden waren.<sup>17</sup> Obwohl das Patrozinium der Kirche, Sancta Maria ad Martyres, häufig als Bezeichnung benutzt wird – daneben kommt ebenso

2 *Anonymus  
Escorialensis:  
Ansicht des  
Pantheon von  
außen, El  
Escorial, Codex  
Escorialensis,  
fol. 43v*

der Name Santa Maria Rotonda vor, in dem die architektonische Form und vielleicht eine Reminiszenz des antiken Ursprungs zum Ausdruck gebracht werden –, hat die liturgische Einrichtung für den neuen Kult bis zum 17. Jahrhundert kaum bildliche Überlieferung gefunden.

Ähnliches gilt, wenn auch nicht vergleichbar extrem, für den Außenbau. Das Pantheon liegt im Marsfeld, einem Stadtviertel Roms, das auch in Zeiten des Bevölkerungsrückgangs immer besiedelt gewesen ist.<sup>18</sup> Der Platz davor war etwas kleiner vor der barocken Umgestaltung des urbanistischen Kontextes,



3 *Italienischer Anonymus aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: Ansicht des Pantheon von außen, Paris, Louvre, inv. 11029r*

die Straßen rings um den Bau herum waren enger, und die mittelalterlichen Häuser rückten näher an die Rotunde heran als die heutigen umliegenden Gebäude. Die linke, östliche Flanke der Porticus war zerstört, der Ansatz des Giebels, die entsprechende Säulenreihe oder zumindest ihre Kapitelle und das Dach waren hier eingestürzt und Notmauern aufgerichtet (Abb. 2 und 6). Die übrigen Interkolumnien waren zum Schutz vor Überschwemmungen mit niedrigeren Mauern verschlossen. Auch deshalb war die Vorhalle ein geeigneter Ort für verschiedenste Aktivitäten und wurde durch unerlaubte Einbauten und Nutzungen immer wieder verstellt.<sup>19</sup> Das Dach der Vorhalle trug oben einen niedrigen mittelalterlichen Campanile (Abb. 3). Erst aus relativ später Zeit haben sich Bilddokumente erhalten, durch die diese Situation anschaulich gemacht werden kann, da eine der ältesten Veduten in dem berühmten Codex Escorialensis (Abb. 2) ihre Vorlage nicht komplett bis in alle Einzelheiten kopiert hat und keinen vollständigen Eindruck vermittelt.<sup>20</sup> So gibt das Blatt eines anonymen Zeichners (Abb. 3), das vielleicht um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, diesen Zustand am besten wieder und vermittelt eindrucksvoll, wie das Pantheon allmählich mit seinem Quartier verwachsen war.<sup>21</sup> Als das

*4 Römischer Bildbauer vom  
Anfang des 16. Jahrhunderts:  
Marmorrelief in der Vorhalle  
des Pantheon*

Blatt entstand, war der Vorplatz bereits mit den antiken Skulpturen gestaltet, den beiden ägyptischen Löwen, der großen Porphyrrwanne und der runden Porphyrschale, die in der Gegend bereits seit dem 12. oder 13. Jahrhundert dokumentiert sind und von Magister Gregorius beschrieben werden.<sup>22</sup> In der Zeit Papst Eugens IV. um 1444 werden sie erneut erwähnt,<sup>23</sup> bevor Papst Leo X. sie zwischen 1517 und 1520 in der dokumentierten Weise aufstellen ließ.<sup>24</sup> Sie wurden alle auf eher unscheinbaren, niedrigen Sockeln präsentiert. Die Füße der Porphyrrwanne standen auf zwei reliefierten Marmorplatten (Abb. 4), die heute in der Porticus vermauert sind und deren Inschriften an diese Aufstellung des Ensembles erinnern.<sup>25</sup> Die Ansicht eines Mitarbeiters von Baldassare Peruzzi (Abb. 5)<sup>26</sup> ist älter als die Pariser Zeichnung. An ihr wird eine Art

*5 Mitarbeiter  
des Baldassare  
Peruzzi: Ansicht  
des Pantheon von  
außen, Florenz,  
Uffizien, inv.  
160 Sr*

Verlegenheit oder Unentschiedenheit des Zeichners offensichtlich: Einerseits versucht dieser, den realen Zustand des Pantheon wiederzugeben und liefert einen recht präzisen Eindruck von der Situation nach der Statuenaufstellung Leos X., andererseits hat er den antiken Bau und die antiken Skulpturen herausgeschält und allein wiedergegeben. Das Mauerwerk ist – mit Ausnahme der relativ korrekt wiedergegebenen Blöcke des Tympanons – etwas vergrößert dargestellt, vor allem sind aber die niedrigen Schutzwände im unteren Teil der Interkolumnien, die besonders in den etwas später entstandenen Veduten

6 *Anonymer niederländischer Zeichner: Innenansicht der Porticus des Pantheon, Berlin, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album II, fol. 2r*

eines anonymen niederländischen Zeichners verständlich werden (Abb. 6),<sup>27</sup> weggelassen, und der Fußboden der Porticus wird gezeigt.

Heute ist der Innenraum durch Restaurierungen und vor allem durch die teilweise Wiederherstellung des originalen Obergeschosses<sup>28</sup> der rekonstruierenden Innenansicht Raffaels (Abb. 1) sehr angeglichen. Vor Ort ist kaum mehr etwas vorhanden, das zu einer angemessenen Beurteilung der erstaunlichen Leistung durch den jungen Künstler führt, dessen akkurate Rekonstruktion heute genauso gültig ist wie zu seiner Zeit. Bei einem Vergleich des Inneren der Cella mit Raffaels Zeichnung von 1506 wird leicht der Aufwand übersehen, der nötig war, um eine klare Unterscheidung zwischen der antiken und der christlichen Organisation des Raumes treffen zu können. Die endlosen Diskussionen des Blattes in der kunsthistorischen Literatur und der eigenwillige Widerstand gegen die bis in alle Einzelheiten subtile Interpretation von John Shearman<sup>29</sup> machen auf eigentümliche Weise evident, was Raffael hier erreicht hat. Indem man gleichsam versucht, das Vorgehen des Künstlers umzukehren, entsteht ein völlig anderes Aussehen der Pantheoncella und ihrer Nutzung in

Mittelalter und Renaissance. Ausgehend von erhaltenen Resten und Spuren der christlichen Neu-Dekoration, die im Laufe der Geschichte hinzugefügt worden ist und von der noch Fragmente vorhanden sind, ist eine anschauliche Vorstellung zu gewinnen, was der Zeichner wirklich gesehen hat.

Als einer der nunmehr ältesten Reste der mittelalterlichen Kirchengestaltung hat sich ein Fresko einer Marienkrönung, wahrscheinlich aus dem Trecento, in der zweiten Ädikula rechts vom Eingang erhalten (Abb. 7).<sup>30</sup> Es war als Altarbild in das Architekturelement, das als fertiger Rahmen genutzt wurde, einfach hinein gemalt worden. Ein etwa zur gleichen Zeit entstandenes Fresko hatte sich im runden Alkoven der Querachse auf der gegenüberliegenden Seite bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts erhalten. Hier war eine dem hl. Thomas geweihte Kapelle eingerichtet, die für das Grabmal des italienischen Königs Umberto I. Anfang des 20. Jahrhunderts zerstört wurde. Es zeigte einen segnenden Christus in einer Mandorla, vor dem links eine Frauenfigur kniete, die ihren Kopf in melancholischer Pose in ihre linke Hand geschmiegt hatte, und vor dem rechts ein bärtiger Heiliger, eventuell Petrus, stand. Ein weiteres Fragment, das vielleicht sogar aus dem 12. Jahrhundert stammte, musste ebenfalls dem Herrschergrab weichen.<sup>31</sup>

Die erste Seitenkapelle rechts vom Eingang gehört zu den quereckigen Alkoven, die in den Schrägachsen des Pantheon liegen. Sie ist dem heiligen Papst Bonifaz IV. gewidmet, der das Pantheon in den christlichen Kult überführt hatte. Da sie fast dreimal so breit wie tief ist, erscheint ihre liturgische Nutzung unvorteilhaft. Die Rückwand ist durch drei rechteckige Wandnischen gegliedert, deren antike Architekturdekoration ebenso fehlt wie die Marmorinkrustation des ganzen Anraums. Die mittlere, mit dem zentralen Interkolumnium fluchtende Nische ist mit einem Fresko der Verkündigung an Maria ausgemalt. Es stammt von einem Maler aus dem Umkreis des Melozzo da Forlì oder des Antoniazzo Romano und ist daher wahrscheinlich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hier angebracht worden.<sup>32</sup>

Der übernächste Alkoven liegt rechts neben der Hauptapsis und hat die gleiche architektonische Form wie der erste. Er dient bis heute als Kapelle der Maria della Clemenza, da, ebenfalls in der mittleren Nische, ein Fresko eines umbro-lazialischen Nachfolgers von Antoniazzo Romano aus dem späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert mit einer thronenden Madonna zwischen dem hl. Johannes dem Täufer und dem hl. Franz von Assisi angebracht ist.<sup>33</sup> In diesem Anraum sind auch zwei der Grabplatten *in situ* erhalten geblieben: die eine vom Anfang des 15. Jahrhunderts erinnert an den Rechtsanwalt Paolo Scoccia-

*7 Rom, Pantheon, Innenraum, zweite Ädikula rechts vom Eingang mit einem Fresko der Marienkrönung aus dem Trecento*

pile (Abb. 8), die andere an eine Gismonda, welche 1476 gestorben ist.<sup>34</sup> Die des Pietro Angelo de Melle sowie weitere, zum Teil aus dem 14. Jahrhundert stammende Grabplatten haben sich aus Fragmenten zusammensetzen lassen, die im Pantheon aufbewahrt werden.<sup>35</sup> Wie in fast allen römischen Kirchen waren solche marmornen Flachreliefs auch in den Fußboden des Pantheon eingelassen und verschonten nicht das antike Muster aus Kreisen und Quadraten, das heute wieder vollständig und fast überall richtig rekonstruiert ist.

Nicht mehr erhalten sind das von vier Porphyrsäulen getragene Ziborium über dem Hochaltar und die in die Rotunde hineinreichende, umgebende Schrankenanlage mit nochmals sechs Porphyrsäulen, die in erster Linie für jeden Eintretenden klar erkenntlich gemacht hatten, dass die antike Cella in einen christlichen

Kultraum umgewandelt worden war. Raffael hatte es vorgezogen, diese Elemente, die den Innenraum zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestimmten und verstellten, nicht zu überliefern, sondern vor seinem geistigen Auge den paganen Zustand zu rekonstruieren und auf seinem Blatt in bereinigter Form festzuhalten (Abb. 1). Um diesen Eindruck zu erzeugen, musste er bei seiner zeichnerischen Aufnahme im Inneren des Pantheon umhergehen, um hinter die mittelalterliche Schrankenanlage zu blicken. Wahrscheinlich liegt hierin ein Grund dafür, dass die Innenansicht der Rotunde in zwei Abschnitten gezeichnet ist und der berühmte Fehler entstanden ist,<sup>36</sup> bei dem der Zeichner einen Alkoven mit seiner Säulenstellung sowie einen Wandteil mit der davor stehenden Ädikula ausgelassen hat. Das heißt, Raffael hat die beiden Teile des Aufrisses verbunden, für die er Beobachtungen von unterschiedlichen Standpunkten benötigte; dabei ist ihm ein dritter Teil, der das Wandpanorama vervollständigt hätte, entgangen.<sup>37</sup>

*8 Rom, Pantheon, Innenraum, dritter Alkoven rechts vom Eingang, Grabplatte des Rechtsanwaltes Paolo Scocciapile, Anfang 15. Jahrhundert*

*9 Raffael:  
Madonna  
del Baldac-  
chino,  
Florenz,  
Palazzo  
Pitti*

In seinem Altargemälde von 1508 für die Cappella Dei in Santo Spirito in Florenz, der »Madonna del Baldacchino«, ist Raffael eine eigenwillige Mischung seines rekonstruierenden Ansatzes gelungen (Abb. 9): Er hat die Hauptapsis des Pantheon als Nische für eine Sacra Conversazione benutzt.<sup>38</sup> Obwohl er sich wieder den originalen antiken Zustand der Architektur vorgestellt und als Hintergrund verwandt hat, nimmt nun die Maria mit dem Kind die Stelle des mittelalterlichen Altares ein, und auf dem Thron einer antiken Jupiterstatue<sup>39</sup> sitzend hält sie als Mutter des wahren Gottes das Christuskind auf ihrem Schoß.



10 *Hermann Vischer: Grundriss des Pantheon, Paris, Louvre, inv. 190510*

Bisher ist nur ein einziger Zeichner der Renaissance, der aus Nürnberg stammende Hermann Vischer (ca. 1486–1517), bekannt, der die mittelalterliche Einrichtung mit Ziborium und Schrankenanlage zumindest im Grundriss (Abb. 10) festgehalten hat und das Pantheon nicht als antikes Monument dokumentiert, sondern ganz und gar als Kirche versteht. In den Beischriften auf dem im Jahre 1515 entstandenen Blatt wird die antike Bezeichnung des Baus nicht einmal genannt: »Hie leit die gantz kapelln marija Rodunda im grunt mit der borten oder Eingang«. <sup>40</sup> Außer dem Hochaltar sind auch die Ädikulen ausdrücklich als Altäre markiert: »das sin altar«.

Einige spätere Quellen überliefern die zentrale Anlage etwas ausführlicher. Pompeo Ugonio beschreibt 1588 den Aufriss und die verwendeten kostbaren Marmorsorten <sup>41</sup> ebenso wie Giovan Carlo Valloni 1670; <sup>42</sup> die Angaben von Giovanni Antonio Bruzi aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind sogar noch etwas ausführlicher bis hin zu den Inschriften. <sup>43</sup> Ähnlich verhält es sich mit den Bilddokumenten. Die bekannten orthogonalen Aufrisse und der Grundriss (Abb. 11) aus der Werkstatt Berninis, die im Zusammenhang der Umbaupläne unter Papst Alexander VII. entstanden sind, <sup>44</sup> erlauben es, die

11 *Werkstatt des Gianlorenzo Bernini: Grundriss des Pantheon, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P VII 9, fol. 108r*

12 *Werkstatt des Gianlorenzo Bernini: Orthogonaler Aufriss und Schnitt durch das Pantheon mit aufgeklebtem, klappbarem Schnitt der Pergola, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P VII 9, fol. 110r*

13 *Anonymer Zeichner des  
17. Jahrhunderts: Schnitt  
in der Querachse des Pan-  
theon, Mailand, Civico  
Gabinetto dei Disegni, Col-  
lezione Sardini Martinelli,  
inv. V, fol. 99r*

Ausmaße der Schrankenanlage zu ermitteln.<sup>45</sup> Auf ihnen wird durch den aufgeklebten, klappbaren Schnitt der Pergola (Abb. 12) anschaulich, was Raffael 1506 im Wege gestanden hatte und wie weit er um sie hatte herumgehen müssen, um die dahinterliegende Ädikula sehen und zeichnen zu können. Genauer noch gibt ein ebenfalls orthogonaler Schnitt durch das Pantheon in der Mailänder Collezione Sardini Martinelli (Abb. 13) die Anlage wieder.<sup>46</sup> Da das Blatt zu einer Serie gehört, in der sich auch ein Aufriss der Fassade mit den beiden Glockentürmen befindet, die Urban VIII. hatte ergänzen lassen,<sup>47</sup> dürfte es nicht jünger sein als die vatikanischen Aufnahmen und Projekte. Der genannte Schnitt analysiert die Altaranlage sehr genau. So überliefert er den rechten der beiden

wohl symmetrischen Ambonen bzw. Lesepulte, wie Bruzi sie beschrieben hat, und er zeigt auch Aufriss und Schnitt des Altarziboriums. Während die laut Inschrift von Stephanus Philippi gestiftete Schrankenanlage<sup>48</sup> möglicherweise aus der Zeit der Weihe des Pantheon stammte,<sup>49</sup> werden in den Beschreibungen Wappen und Inschriften auf dem Ziborium genannt, die Papst Innozenz VIII. als Stifter einer Erneuerung des zentralen Elements der Anlage auswies und die in diesem Zusammenhang 1491 dort angebracht wurden.<sup>50</sup> Der Stich von Giuseppe Tiburzio Vergelli und Pietro Paolo Girelli von 1692<sup>51</sup> bestätigt die Anlage, die bis zur Stiftung eines neuen Hochaltars unter Papst Clemens XI. 1711 bestanden hat,<sup>52</sup> liefert aber kaum detaillierte Informationen.

Da an den beiden Ädikulen mit Rundgiebeln (Abb. 7), die dem Eingang näher liegen als der Apsis, die ursprünglichen antiken Porphyrsäulen durch je zwei Granitsäulen ersetzt sind, ist die Schlussfolgerung gezogen worden, dass die originalen Schäfte von Innozenz VIII. bzw. seinen Architekten für das neue Altarziborium verwendet worden sind.<sup>53</sup> In der Tat hat man die Spolien nicht einfach herausgebrochen, sondern sorgfältig durch andere Säulen ersetzt. Statt der ehemals kompositen Basen finden sich auf beiden Seiten nun attische, die ergänzten Schäfte sind aus Granit, und nachdem rechts wieder korinthische Kapitelle, allerdings spätere als die originalen hadrianischen, eingefügt worden sind, weichen die links – eventuell in Ermangelung passenderer Elemente von Bauornamentik – verwendeten korinthisierenden Eichenkranzkapitelle, die in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts datiert werden,<sup>54</sup> in jeder Beziehung vom Formenrepertoire des Pantheon ab und erweisen sich auch formal unmittelbar als Spolien. Da für das Ziborium vier Säulen benötigt wurden, liegt es nahe anzunehmen, dass man sich genau dieser Materialien aus dem Pantheon selbst bedient hat. Dass die Säulen bereits in der frühmittelalterlichen Schrankenanlage verwendet worden waren, ist weniger wahrscheinlich; denn sie bestand aus sechs Porphyrsäulen, und hier hätten die Spolien der beiden Ädikulen nicht ausgereicht. Drei Kopien nach einer zeichnerischen Aufnahme einer solchen Ädikula mit Rundgiebel – im Codex Escorialensis<sup>55</sup>, im RIBA in London (Abb. 14)<sup>56</sup> und in den Uffizien<sup>57</sup> – zeigen attische Basen und korinthisierende Blattkapitelle. Wenn die zeichnerische Wiedergabe dieser Details, auch wenn sie in allen drei Fassungen auftreten, nicht überinterpretiert ist, dann ist hier die von Innozenz VIII. geplünderte bzw. veränderte Ädikula kurz nach 1491 wiedergegeben.<sup>58</sup>

In der Folge setzten Anfang des 16. Jahrhunderts rege Restaurierungen insbesondere der Ädikulen oder Tabernakel im Pantheon ein, die über Stiftungen

14 *Anonymer Zeichner aus dem Umkreis des Giuliano da Sangallo: Ädikula im Pantheon, London, Royal Institute of British Architects, inv. VIII/6*

von Altären finanziert werden konnten. Das bekannteste Beispiel in der Reihe ist wahrscheinlich Raffaels Grab (Abb. 15). Testamentarisch hatte der Künstler hinterlassen, dass er in dem auch für seine Kunst so ausschlaggebenden antiken und christianisierten Bauwerk beigesetzt werden wollte.<sup>59</sup> Dass innerhalb der kurzen Zeit von zwei bis drei Dezennien alle acht Ädikulen restauriert und liturgisch mit privaten Mitteln, z. B. als Grablege, hergerichtet werden konnten, ist vielleicht auch ein Anzeichen dafür, dass die römische Renaissance künstlerisch, aber wohl auch wirtschaftlich ihren Höhepunkt erreichte.<sup>60</sup>

Alle frühen Zeichnungen des Pantheon, angefangen bei Francesco di Giorgio Martini (Abb. 16),<sup>61</sup> zeigen die Sockelzone der Tabernakel mit offenen, unverbundenen Piedestalen. Die früheste bekannte Zeichnung, die beide Wan-

15 *Rom, Pantheon, Innenraum, Raffaels Grab – wahrscheinlich nach Entwürfen von Raffael selbst*

16 *Francesco di Giorgio Martini: Pantheon, Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzzianus 148, fol. 80r*

17 Giuliano da Sangallo:  
Ädikula aus dem Pan-  
theon, Biblioteca Aposto-  
lica Vaticana, Barb. lat.  
4424, fol. 27v

gen unter den Säulen verbunden zeigt, befindet sich im Codex Barberini des Giuliano da Sangallo (Abb. 17).<sup>62</sup> Diese eindrucksvolle, ganzseitige Aufnahme ist bereits auf ein großes Folio des Codex gezeichnet und gehört folglich nicht zu den frühen Studien im »Libro«. Bei den Schwierigkeiten mit der Datierung der einzelnen Darstellungen<sup>63</sup> bleibt vorläufig nur ein terminus ante von Giulianos Tod im Jahre 1516, d. h. innerhalb der Restaurierungsphase der Tabernakel. In der fraglichen Zeit um 1514 gibt Bernardo della Volpaia sowohl die Ädikula mit dem Dreiecksgiebel als auch die mit dem Rundgiebel in seinem sogenannten Codex Coner noch offen wieder (Abb. 18)<sup>64</sup> ebenso wie Antonio da Faenza in seinem zwischen 1520 und 1535 entstandenen, Aufnahmen aus seiner römischen Zeit verwendenden Architekturtraktat (Abb. 19).<sup>65</sup> Gegen 1519/20 taucht in den Antikennachzeichnungen allmählich der geschlossene Sockel häufiger auf, wie z. B. in dem in diese Zeit datierten Blatt von Giovanni Francesco da Sangallo.<sup>66</sup> Im April 1523 sind immerhin die Arbeiten an Raffaels bereits erwähntem Grab noch im Gange, während derer die zweite Ädikula mit Rundgiebel auf der linken Seite ihre heutige Gestalt mit der »Madonna



18 *Bernardo della Volpaia: Zwei Adikulen aus dem Pantheon, London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 52r*

19 *Antonio da Faenza: Aufnahmen von Außenbau und Innenraum des Pantheon, Privatbesitz, Codex, fol. 53v*

20 *Raffaello da Montelupo: Ädikula  
aus dem Pantheon, Lille, Musée des  
Beaux Arts, inv. Pluchart 875*

del Sasso« erhielt.<sup>67</sup> Danach findet sich schließlich in den Darstellungen der tempelfrontartigen Einbauten die uns geläufige heutige Form wie z. B. im Zeichnungsbuch des Raffaello da Montelupo in Lille (Abb. 20).<sup>68</sup>

Am Befund vor Ort kann diese Veränderung nicht mehr verifiziert werden, da alle acht Wangen an der entscheidenden Stelle durch die späteren Eingriffe gestört sind. Ein typologischer Vergleich mit Bauten bzw. Bauteilen aus hadrianischer Zeit wird durch die Seltenheit solcher Architekturelemente erschwert, wenn auch generell festgestellt werden kann, dass der Umgang mit Piedestalen in dieser Epoche der Antike eher spielerisch erscheint, statt einem strengen typologischen Muster zu folgen, dass nicht immer die klassische Betonung der Horizontalen bevorzugt wurde, sondern dass aufstrebende, fast diaphan anmutende Strukturen erprobt wurden.<sup>69</sup> Am ehesten lässt sich die originale Form der Ädikulen aus dem Studium der Antikennachzeichnungen erschließen.

21 *Gregor Caronica:  
Ädikula aus dem  
Pantheon, Folio aus  
einem verschollenen  
Codex von 1577*

Hier ist ein Blatt interessant, das Gregor Caronica zugeschrieben wird und dessen heutiger Aufbewahrungsort leider unbekannt ist (Abb. 21); es befindet sich in einem auf das Jahr 1577 datierten Codex, einem Album oder einem Zeichnungsbuch homogenen Inhalts, der vor 1940 im Besitz von O. Baer in Frankfurt war.<sup>70</sup> Eine Aufschrift auf einem orthogonalen Teilaufriss der Untergeschosswand der Rotunde mit einer Dreiecksgiebelädikula und den beiden Pilastern zu ihren Seiten scheint die Beobachtung der getrennten Piedestale zu bestätigen. Auf dem Blatt hat der Zeichner vermerkt: »Il basamento d[ell'] altare è moderno dalla base della colonna in giù«. Unabhängig von diesem Blatt berichtet Pirro Ligorio, »che i tabernacoli degli altari furono restaurati, l'uno dopo l'altro, a spese di pie persone«. <sup>71</sup> Beide Informationen können auf Berichten von Augenzeugen beruhen oder nach Zeichnungen von solchen kopiert sein. Im Gegensatz zur gängigen archäologischen Lehrmeinung<sup>72</sup> wirken die Notizen wie explizite Bestätigungen dessen, was aus den einzelnen Zeichnungen zu schließen ist, wenn sie in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden.

Das heutige, der im Ganzen idealen, formalen Vorstellung der Renaissance angenäherte Aussehen des Pantheon verleitet dazu, den gegenwärtigen Zustand für einen überkommenen Befund zu halten. Was original und antik erscheint, ist vielfach eine manchmal mehr, manchmal weniger interpretierende Wie-

derherstellung. Nicht alle Eingriffe waren so eklatant wie der Einbau des mittelalterlichen Altars oder die Veränderung der Ädikulen. Manchmal sind es ganz spezifische Details, wie das Dekorationsschema der farbigen Marmorinkrustation im Innern, bei denen die Analyse der frühen Aufnahmen der Renaissancezeichner auf Veränderungen und Wiederherstellungen im Laufe der Jahrhunderte aufmerksam machen kann.<sup>73</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Notwendigkeit eines Engagements für den Außenbau verständlich, der aus offensichtlichen

Gründen ungleich schlechter als der Innenraum erhalten war, nicht nur wegen der Witterungseinflüsse, sondern auch der Übergriffe von Anwohnern, Einbauten von Gesindel sowie Plünderungen durch Vandalen und Eroberer. So widmeten sich die Päpste auch bald nach ihrer Rückkehr aus Avignon und noch während der Beruhigung der politischen Verhältnisse in Rom im frühen 15. Jahrhundert dem Pantheon. Die neue Bleiabdeckung der Kuppel, die ihre vergoldeten Bronzetafeln längst verloren hatte, führt der »Liber Pontificalis« für das Pontifikat Martins V. (1417–31) auf.<sup>74</sup> Unter Martins Nachfolger, Papst Eugen IV. (1431–47), berichtet Flavio Biondo in seiner »Roma instaurata« von einer offenbar schon notwendig gewordenen Instandsetzung jenes Bleidaches.<sup>75</sup> Sind es hier nur mittelbare schriftliche Erwähnungen, so haben sich von der Kampagne unter keinem Geringeren als Nikolaus V., dem Humanisten auf dem Papstthron, Zahlungsbelege und sogar etliche Bleiziegel mit der großen Prägung von Wappen, Namen und der Jahreszahl 1451 erhalten (Abb. 22).<sup>76</sup> Gleichzeitig mit den Instandsetzungen wird immer wieder versucht, durch Räumungen die Porticus von unzulässigen Einbauten zu befreien.<sup>77</sup>

Wie bei den Ädikulen im Innern der Rotunde so ist auch der antike Dachstuhl aus Bronze, der unter dem Pontifikat des Barberini-Papstes Urban VIII. im Jahre 1625 eingeschmolzen und durch einen hölzernen ersetzt worden ist,<sup>78</sup> nur aus Renaissancedarstellungen bekannt. Besser als Sebastiano Serlio im dritten Buch seines Architekturtraktates<sup>79</sup> geben zwei spätere Zeichner den Befund

22 Bleiziegel von der ehemaligen Abdeckung der Kuppel des Pantheon, Vatikanstadt, Musei Vaticani, inv. 56231

<sup>23</sup> *Französischer Anonymus aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Dachstuhl der Porticus des Pantheon, New York, Metropolitan Museum, Goldschmidt Scrapbook, fol. 84v–85r*

wieder. Ein bislang nicht identifizierter Portugiese, tätig um 1568–70,<sup>80</sup> und der als Hand F bezeichnete, ebenfalls anonyme Autor im sogenannten Goldschmidt Scrapbook mit französischen Zeichnungen,<sup>81</sup> ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, überliefern eine der umfassendsten Dokumentationen des Pantheon, in welcher der Bau bis in kleinste Details genau studiert wurde. Unter den Aufnahmen befinden sich (Abb. 23) mehrere Darstellungen, welche die seltene antike Konstruktion mit all ihren Eigenheiten wiedergeben.<sup>82</sup> Lediglich ein bronzener Niet, der sich ehemals im Besitz des Biographen, Sammlers und Antiquars Giovan Pietro Bellori befand, ist übrig geblieben.<sup>83</sup>

#### VON DER BESCHÄFTIGUNG MIT DER GESCHICHTE DES PANTHEON WÄHREND DER RENAISSANCE

Die Kontinuität, mit der der Innenraum des Pantheon als Kirche ausgestattet wurde, könnte wie ein Widerspruch zu den idealisierenden Wiedergaben, wie sie die Renaissancekünstler in ihren Aufnahmen vorstellten, empfunden werden. Zum Teil waren dieselben Architekten, Bildhauer und Maler, die den antiken Zustand rekonstruierten, an der damaligen Gestaltung des Bauwerkes wie auch der davorliegenden Platzanlage beteiligt. Es zeigt sich jedoch, dass die Überlegungen zum paganen Bau zusammen mit dem Bewusstsein über die christlichen Veränderungen auch in den damaligen Versuchen, das Pantheon zu verstehen, zum Tragen kamen und dass eine erstaunlich differenzierte Kenntnis des Bauwerkes verbreitet war, in der beide Traditionen analysiert wurden. So berichtet der auf den Erzählungen der *Mirabilien* fußende englische Pilger John Capgrave in der Zeit um 1450–53 von der Stiftung des Pantheon durch Marcus Vipsanius Agrippa und der Weihe an die Göttin Cybele, die legendäre Urmutter der griechisch-römischen Götterwelt. Demnach hatte der Feldherr und Schwiegersohn des Augustus gelobt, bei einem siegreichen Abschluss eines im Auftrag des römischen Senats durchgeführten Krieges gegen die Perser den Tempel als Dankopfer zu stiften. Capgrave ist selbstverständlich von dem Kuppelbau überwältigt und erzählt folglich die alte Anekdote, dass man sie ohne Gerüst über einem aufgeworfenen Erdhügel gewölbt habe, unter dem Goldmünzen vergraben worden seien. Die römische Bevölkerung habe den Hügel nach der Fertigstellung abgetragen und die Erde aus dem Bauwerk herausgeschafft, weil man allen Zupackenden versprochen habe, dass sie die Münzen, welche sie finden würden, behalten dürften.<sup>84</sup> Die

über das Mittelalter hinaus vermittelte augusteische Tradition des Pantheon war durch die Inschrift auf dem Gebälk der Porticus leicht nachzuvollziehen. Vor allem ist aber bemerkenswert, dass Capgrave die Geschichte des Baus bzw. des Vorgängerbaus zumindest vage gewärtig ist; denn er referiert auch eine Datierung der Rotunde in die Regierungszeit des Kaisers Domitian. Welches die richtige Lehrmeinung sei, überlässt er souverän seinem Leser.<sup>85</sup> Capgrave schließt seine Betrachtung zum Pantheon mit dessen neuer Bedeutung als Kirche für alle Märtyrer und Heiligen und mit der Einsetzung des Allerheiligentestes, das vom ursprünglichen 15. bzw. 13. Mai bald auf den 1. November verlegt wurde, weil es sich mit den Segnungen der Ernte im Herbst besser feiern ließe.<sup>86</sup>

Derartige Geschichten,<sup>87</sup> die aus der lokalen Tradition schöpfen, zeugen davon, dass das Pantheon eine stete Faszination auch für die umliegenden Bewohner bewahrte. Immerhin lag es im Marsfeld, wo sich das mittelalterliche Wohnquartier der seit dem Niedergang des Imperiums stark geschrumpften ewigen Stadt befand.<sup>88</sup> Die Päpste und ihre Stadtplaner waren nach der Rückkehr aus Avignon für dieses Phänomen sensibel und trugen ihm durch eine bereits kurz erwähnte zweifache Gestaltung des Vorplatzes mit der Aufstellung antiker Statuen Rechnung. Eugen IV. ließ 1444 die beiden Basaltlöwen, die große Porphyrrwanne und eine runde Porphyrschale auf dem Platz vor dem Pantheon neu aufstellen, die sich bereits seit dem Mittelalter dort befunden hatten. Fast ein Jahrhundert später nutzte sie auch Leo X. für eine weitere Umgestaltung des Platzes.<sup>89</sup> Indem die antiken Bildwerke gleichsam auf die Porticus vor der Rotunde hinführen, gliederten beide Päpste das Pantheon sichtbar in den städtischen Raum ein und präsentierten das antike Bauwerk in seiner öffentlichen Nutzung.<sup>90</sup>

Die unterschiedlichen Ansätze von Restaurierung und Neuausstattung des Pantheon seit der Renaissance sind also gleichsam Ausdruck der umfassenden Wertschätzung für die architektonische Leistung, der sich die neuen Nutzer einerseits einfach nicht nur nicht entziehen konnten bzw. können und die sie zur Übernahme eingeladen hat, sondern die sie andererseits auch angeregt und darüber hinaus immer wieder zur eigenen Umgestaltung getrieben hat. Derselbe Raffael, der während seines vorübergehenden Romaufenthaltes 1506<sup>91</sup> in seiner Innenansicht den antiken Zustand rekonstruiert (Abb. 1) und der in so detaillierten Aufnahmen, wie sie in einem eigenhändigen Einzelblatt<sup>92</sup> und in Kopien im Fossombronner Zeichnungsbuch (Abb. 24)<sup>93</sup> erhalten sind, das Pantheon genau studiert hatte, ließ 1520, als er durch seine archäo-



24 *Anonymus Foro Sempronensis: Pantheonstudien, Fossombrone, Biblioteca Civica »B. Passionei«, inv. Disegni vol. 3, fol. 14v–15r*

logische Aktivität einen eindeutig wissenschaftlichen Ansatz vertrat, den Altar mit der Skulptur der »Madonna del Sasso« über seinem Grab errichten. In der künstlerischen Form der Statue orientierte er sich an der paganen Vergangenheit, in ihrer ikonographischen Aussage trägt er zur christlichen Nutzung bei. Die Ausstattung ist also von der historischen und theoretischen Auseinandersetzung mit dem Bauwerk letztlich nicht zu trennen, die jeweiligen Betrachter differenzieren lediglich je nach ihrem unterschiedlichen künstlerischen oder intellektuellen Niveau.

Dies zeigt sich auch bei der Adaption von architektonischen Lösungen, die eine theoretische Reflexion implizieren oder sogar voraussetzen. Dabei geht es seltener um eine Nachschöpfung des ganzen Baus, wie es vielleicht am eindrucksvollsten Andrea Palladio in der Villa Rotonda vorgeführt hat; vielmehr ist es ein Empfinden für die Perfektion in den Details, welches das antike Architekturgefüge bestimmt, und der Wunsch, diesem nachzueifern. Hier ist z. B. die Ecklösung der korinthischen Ordnung in den rechteckigen Alko-

25 *Rom, Pantheon, Innenraum, rechteckiger Alkoven, Eckkapitell*

26 *Filippo Brunelleschi: Eckkapitell, Florenz, San Lorenzo, Alte Sakristei*

ven (Abb. 25) zu nennen, die Filippo Brunelleschi für die gleiche Situation in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz (Abb. 26) oder Bramante im oberen der vatikanischen Belvederehöfe studiert hat,<sup>94</sup> oder einfach die Übernahme der klassischen korinthischen Ordnung in St. Peter in Rom eben durch Bramante.<sup>95</sup> In der eindrucksvollen Werkzeichnung für die Steinmetzen der Kapitelle der neuen Peterskirche<sup>96</sup> kann heute wie vor 500 Jahren die Kraft der Inspiration empfunden werden, die von den hadrianischen Kapitellen ausgeht. Der Akt des Transponierens ist hier unmittelbar nachvollziehbar. Im Falle des Gebälks für S. Biagio alla Pagnotta überliefert eine Zeichnung des Antonio da Sangallo die Gegenüberstellung von Menicantonios Studie im Pantheon, die er für Bramante ausgeführt hat, mit Bramantes eigenem Entwurf für seinen Neubau in der Via Giulia in Rom.<sup>97</sup> In der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo geht die Faszination über die Formen hinaus und manifestiert sich bis ins Material hinein, wenn Raffael nicht nur eine Marmorinkrustation an den Wänden einsetzt, sondern der einzigartigen Schwelle aus dem ›Africano‹ genannten Marmor im Pantheon<sup>98</sup> hier eine massive Stufe aus dem gleichen Stein als Eingang zu seinem Kuppelraum entsprechen lässt.

Mehr noch als diese zeichnerischen Dokumente und künstlerischen Auseinandersetzungen gewährt eine Episode, die Vasari in der Vita von Andrea Sansovino erzählt, Einblick in die unterschiedlichen Aspekte eines derartigen Vorgangs. Angeblich war Kritik daran laut geworden, dass die von Cronaca 1492 entworfenen Gewölbekassetten in dem ansonsten nach Plänen von Giuliano da Sangallo schon ab 1489 errichteten Vestibül der Sakristei von S. Spirito in Florenz nicht über den Säulen fluchten.<sup>99</sup> Andrea Sansovino, der die Kapitelle geliefert hatte, habe die Lösung gerechtfertigt, indem er explizit Cronacas Intention, sich am antiken Vorbild zu orientieren, zitiert und auf Entsprechungen für Cronacas Lösung im Pantheon verwiesen habe. Cronaca habe, so Vasari, die Kassettierung der Kuppelrotunde adaptiert, »... dove le costole che si partono dal tondo del mezzo di sopra, cioè dove ha il lume quel tempio, fanno dall'una all'altra i quadri degli sfondati dei rosoni che a poco a poco diminuiscono; ed il medesimo fa la costola, perchè non casca in su la dirittura delle colonne«.<sup>100</sup>

In dieser Anekdote demonstrierte Vasari nicht nur die Kritik, der die Baumeister ausgesetzt waren bzw. gegen die sie sich verteidigen mussten, sondern nutzte sie, um gleichzeitig die Rolle, welche die archäologisch-kunsthistorische und die theoretische Diskussion der jeweiligen Zeitgenossen spielte, zu verdeutlichen. Er stellte nämlich einerseits die Intensität des Ereignisses lebendig dar, indem er die Stellungnahme eines der Protagonisten, Andrea Sansovino, wiedergab. Andererseits distanzierte er sich von dessen Standpunkt, indem er im Nachhinein noch Michelangelos Hypothesen zur Baugeschichte des Pantheon referierte, die sich genau auf die von Sansovino angeführte Interpretation bezogen. Vasari und anderen Quellen zufolge ging Michelangelo nämlich davon aus, dass das Pantheon von drei Architekten gebaut worden war: Der erste habe die Rotunde bis zum Gebälk der unteren Ordnung ausgeführt, der zweite bis zum Gebälk der oberen Ordnung, und der dritte habe die Porticus angeschlossen. Mit diesen Zuschreibungen sollte erklärt werden, warum die Kassetten und die vertikalen Elemente der Ordnungen nicht fluchten:

»Nondimeno molti artefici, e particolarmente Michelagnolo Buonarroti, sono stati d'openione, che la Ritonda fusse fatta da tre architetti, e che il primo la conducesse al fine della cornice che è sopra le colonne; l'altro dalla cornice in su, dove sono quelle finestre d'opera più gentile; perchè in vero questa seconda parte è di maniera varia e diversa dalla parte di sotto, essendo state seguitate le volte senza ubbidire ai diritti con lo spartimento:

27 *Baldassare Peruzzi: Längsschnitt durch das Pantheon, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms Classe I 217, allegato 8, no. 8r*

il terzo si crede che facesse quel portico, che fu cosa rarissima. Per le quali cagioni i maestri che oggi fanno quest'arte, non cascherebbono in così fatto errore, per iscusarsi, come faceva Andrea«. <sup>101</sup>

Michelangelo hatte also die gleiche formale Beobachtung gemacht wie Sansovino, stand aber der Antike ebenso skeptisch gegenüber wie die Kritiker dem zeitgenössischen Architekten und erklärte die Eigenheiten des Pantheon historisch. War John Capgrave rund ein halbes Jahrhundert vorher die Frage des Vorgängerbaus gewärtig gewesen, so hat Michelangelo die Frage nach möglichen Planwechseln des bestehenden Baus aufgeworfen. Die beiden waren, wie bereits Vasaris Erzählung zeigt, nicht die einzigen, die solche Fragen diskutierten. Vielmehr sind hier für das 15. und 16. Jahrhundert genau die Überlegungen zum Pantheon belegt, die auch die moderne Forschung zu diesem Bau noch beschäftigen. <sup>102</sup> Mit methodisch ganz ähnlichen Ansätzen werden über die Jahrhunderte hinweg Beobachtungen interpretiert und führen zu der damals wie heute kontrovers diskutierten Hypothese, dass mehr als ein Architekt das Pantheon entworfen habe. <sup>103</sup>

In zeichnerischen Aufnahmen des Pantheon, in Grundriss, Aufriss und Schnitt sowie in zahllosen Details haben die Architekten und Künstler der Renaissance sich die Kenntnis des Bauwerks als Voraussetzung für ihr Urteil erworben. Um zu einem so umfassenden Ergebnis zu kommen, wie es Baldassare Peruzzi in seinem Längsschnitt durch den gesamten Bau in Ferrara gelungen ist (Abb. 27), bedarf es vieler Einzelstudien und einer systematischen Durchdringung der Architektur.<sup>104</sup> Dies wird an dem Pilaster deutlich, den er gleichsam korrigierend hinter der Tür einzeichnet, wahrscheinlich weil er ihn nach seinem Verständnis antiker Baukunst vermisst.<sup>105</sup>

Unter den Einzelaufnahmen sind manchmal sogar nicht mehr erhaltene Befunde dokumentiert wie etwa die Marmorinkrustation der Vorhalle.<sup>106</sup>

#### IDEALPROJEKTE DES PANTHEON

Neben dem kunsttheoretischen Ansatz, der historischen Analyse und der Nachahmung im Ganzen wie von Details haben zahlreiche Künstler und Architekten in der Renaissance das Pantheon auch als unmittelbare formale Herausforderung empfunden, haben sich kreativ, zumindest zeichnerisch, mit dem Bau als ganzem Organismus auseinandergesetzt und nach eigenen Lösungen der antiken Bauaufgabe gesucht. Ohne dass sie jemand beauftragt hätte, haben sie sozusagen Variationen zum Thema Pantheon geschaffen.

Francesco di Giorgio Martini hat beispielsweise im Addendum zu seinem Turiner Codex die Proportionen verändert und vertikale Bezüge zwischen der unteren, der oberen Ordnung und der Kuppel eingeführt (Abb. 16).<sup>107</sup> Durch die steilen, fast gotischen Reminiszenzen ist gleichsam eine quattrocenteske Version des Pantheon entstanden. Die Bezüge im Architektursystem sind gemäß einer klassischen Syntax alle hergestellt und, anders als im antiken Bauwerk, sind die vertikal gliedernden Elemente der Geschosse in axiale Beziehung zueinander gesetzt. Indem jedoch die polychrome Marmorinkrustation auf eine Zone zwischen den beiden Geschossen beschränkt und nur das Segment des hinteren Drittels der Rotunde behandelt ist, wird indirekt die ungeheure Komplexität der antiken Lösung bewusst.

Einen anderen Anspruch hat Antonio da Sangallo d. J. erhoben, da sein Architekturverständnis auf einen dogmatischen Kanon ausgerichtet war bzw. von einem solchen ausging. Aus zahlreichen Studien vor Ort kannte er das Pantheon bis in die Details. Niemand hat es wahrscheinlich jemals so pein-

28 *Antonio Da Sangallo d. J.: Grundriss des »verbesserten« Pantheon, Florenz, Uffizien, inv. 3990 Ar*

lich genau vermessen wie er. Bis in die Minute hinein, also auf 0,5 mm, hat er dem antiken Baumeister Abweichungen von Vitruvs Architekturtheorie nachgewiesen.<sup>108</sup> Neben seinen Bauaufnahmen, die entweder vor Ort entstanden oder im Studio ins Reine gezeichnet worden sind, existieren fünf Blätter mit Verbesserungsvorschlägen, die in einer kleinteiligen, minutiösen Megalomanie kulminieren und die das Pantheon auf einen Sockel von nicht weniger als zwanzig Stufen erheben und ihm ein Dickicht einer Vorhalle mit 36 Säulen vorlagern (Abb. 28). Der Aufriss Sangallos verstrickt sich in den Schemata der Achsen, Fluchten und Verkröpfungen sowie den Modulen und der Ideologie eines Regelwerkes. Die Gruppe von zusammengehörigen Zeichnungen ist zu Recht als Kritik Antonios am antiken Pantheon interpretiert worden.<sup>109</sup> Von

der geistreichen Struktur des Bauwerks, die aus dem Kreis entwickelt ist und die über die der Rundung innewohnende Dynamik jeden auftretenden Konflikt des architektonischen Organismus lösen kann, ist nichts übrig geblieben. Sangallos Zentralbau gerät zur Karikatur des Pantheon.<sup>110</sup>

Auch Bernardo della Volpaia, ein Mitarbeiter des Antonio da Sangallo, konnte seinerseits offenbar der Faszination des Pantheon nicht widerstehen. In seinem sogenannten Codex Coner, einem der bedeutendsten, bereits erwähnten Codices mit Antikennachzeichnungen, findet sich unter den subtilsten Aufnahmen antiker Architektur ein Schnitt durch das Pantheon, in dem der Autor alle syntaktischen Konstellationen des antiken Architektursystems in einer einzigen Zeichnung durchdekliniert hat (Abb. 29).<sup>111</sup> Der Wandaufriß läuft gleichmäßig um. Auch die rechteckigen und runden Alkoven alternieren regelmäßig, allerdings nicht symmetrisch, sondern in entgegengesetzter Abfolge zu beiden Seiten der Mittelachse. Daher kann Volpaia im Vordergrund einen Schnitt durch beide zeigen. Die Ädikulen haben im antiken Bauwerk die Funktion, den Rhythmus entscheidend zu artikulieren, indem jene mit Segmentbogengiebeln den runden Alkoven flankieren und den Wechsel zu den querrechteckigen Alkoven markieren, während jene mit Dreiecksgiebeln jeweils die Enden eines in Grund- und Aufriss komplex organisierten Pantheon-Halbrunds besetzen. Volpaia deutet dieses Alternieren der Ädikulen lediglich an, indem er jeweils einen Typ auf einer Seite der Mittelachse zeigt. Aufgrund seiner Fähigkeiten in der Darstellung von Architektur gelingt es ihm, den Eindruck einer übergreifenden Perfektion zu erhalten, obwohl die subtile Konsequenz im Entwurf des römischen Architekten keine Abweichungen, und sei es im Detail, gestattet.

Volpaia kombiniert in seiner komplexen Darstellungsform einen orthogonalen Schnitt mit einer Perspektive von einem recht erhöhten Standpunkt außerhalb des Gebäudes und spielt darin alle diese Situationen, die im Pantheon auftreten, in einer einzigen Zeichnung durch. So liegt ein runder Alkoven in der Mittelachse, und rechts schließt er einen rechteckigen und die Hälfte eines runden und links – die Abfolge umkehrend – entsprechend einen runden und die Hälfte eines rechteckigen an. Während Volpaia die unauffällige Störung des Rhythmus der Alkoven im Rund für seine Demonstration der Phänomene in Kauf nimmt, versucht er durch eine Symmetrisierung der Ädikulen, zwei mit rundem Giebel links, zwei mit dreieckigem rechts, auf das zum Wandablauf der Alkoven kontrapostische Prinzip der originalen Situation hinzuweisen. Es entsteht gleichzeitig der Eindruck, als habe Volpaia Ein-

29 *Bernardo della Volpaia: Schnitt durch die Querachse des Pantheon, London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 32v*



30 *Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck: König Josiah zerstört die Tempel von Ashtoreth, Chemosh und Milchon, Kupferstich, Dresden, Kupferstichkabinett A 35444*

gang und Hauptapsis der Cella des antiken Tempels überwunden, die offenbar viele Zeitgenossen störten.<sup>112</sup> Die Schöpfung seiner Zeichnung wirkt wie ein zur Perfektion geführtes Pantheon, in dem kein Mensch die Gottheit – oder die Architektur – mehr stören kann, weil er gar keinen Einlass mehr in die Rotunde findet.

Als Verkörperung des Ideals antiker Architektur hat das Pantheon natürlich auch provoziert. In Philipp Galles Stich »König Josiah zerstört die Tempel von Ashtoreth, Chemosh und Milchon«, den Maarten van Heemskerck entworfen hatte (Abb. 30),<sup>113</sup> wird der antike, römische Zentralbau als heidnisches Heiligtum eingerissen und in Trümmer gelegt. Heemskerck, der mit den römischen Monumenten bestens vertraut war, weil er sie in seinen Skizzenbüchern während seines Romaufenthaltes von 1532 bis 1536 ausgiebig studiert und dokumentiert hatte, lebte hier gleichsam eine Anklage von Johannes Calvin bildlich aus und propagiert Konsequenzen. Calvin hatte gegen die frühe Kirche den

Vorwurf der Idolatrie erhoben, weil sie seiner Meinung nach zusammen mit der Übernahme der paganen Monumente auch deren Praxen nachgeahmt und diese nicht christianisiert habe, sondern vielmehr selbst dem alten Götterdienst verfallen sei.<sup>114</sup>

Die Hoheit des Pantheon kommt vielleicht am eindrucksvollsten in einer Anekdote zu Kaiser Karl V. zum Ausdruck, die heute noch der römische Volksmund erzählt. 1535, nach seiner Kampagne in Tunesien, besuchte er Rom und feierte hier, acht Jahre nachdem er die Stadt in seinem furchtbaren Sacco di Roma erobert und geplündert hatte, einen Triumph »all'antica«, indem er mit seinem Heer wie die römischen Kaiser über die Via Sacra aufs Kapitol zog. Sein sehnlichster Wunsch sei damals gewesen, auf die Kuppel des Pantheon zu steigen. Eine Version erzählt die Geschichte, dass der Sohn des Pantheonwärters ausgewählt worden sei, allein den Kaiser Karl zu begleiten. Das Gefühl oder, besser gesagt, der Schauer, hoch oben ohne jede Brüstung am Rande des offenen Oculus zu stehen und hinab in die Rotunde zu blicken, wo die Kuppel unter den Füßen zurückweicht und der eigene Standpunkt nirgendwo sichtbaren Halt hat, ist mehr als schwindelerregend, nicht beschreibbar und nicht vorauszuahnen, bevor man dort steht. Einem Kaiser ist es nicht möglich, sich der weiten Öffnung des Kuppelauges auf allen vieren zu nähern oder gar umzukehren, schon gar nicht wenn er von einem Heranwachsenden oder einem Jüngling begleitet wird, der mit der Erfahrung der Kuppel aufgewachsen ist und dem das Erlebnis keinen Schrecken bereitet. Allein in der Selbstverständlichkeit, mit der sich der Besuch vollzog, offenbart sich die Majestät der Persönlichkeit Karls V. Natürlich habe der Vater hinterher seinen Sohn gefragt, wie es denn gewesen sei, als er mit dem Kaiser dort oben gestanden habe. Der Sohn habe geantwortet, dass ihn auf einmal die Erinnerung an den fürchterlichen Sacco und die mörderische Verheerung der Stadt ergriffen habe, für die dieser Mann verantwortlich sei, und er habe ihn am liebsten durch den Oculus hinab stoßen wollen. Wissend, dass eine solche Äußerung genau so tödlich sein kann wie die Tat selbst, soll der Vater seinem Heißsporn darauf geantwortet haben: »Mein Sohn, so etwas sagt man nicht, so etwas tut man!«

In leicht abgewandelter Form hat Miguel de Cervantes (1547–1616) die Geschichte in seinem »Don Quijote« verarbeitet. Die Rolle des Jungen hat dort ein römischer Ritter übernommen, der Karl V. auf das Dach der Rotunde begleitet, »der im Altertum der Tempel aller Götter hieß und jetzt mit besserem Namen die Kirche aller Heiligen heißt; es ist dies das Gebäude, das von allen, die das Heidentum in Rom aufgerichtet hat, am vollständigsten erhalten ge-

blieben ist und das von der Großartigkeit und Prachtliebe seiner Erbauer am besten Zeugnis ablegt. Es hat die Gestalt einer riesigen durchgeschnittenen Apfelsine, ist ungeheuer groß und sehr hell, während doch das Licht nur durch ein einziges Fenster hereinfällt oder, richtiger gesagt, durch eine runde Öffnung in der Kuppel oben. Als der Kaiser von hier aus das Gebäude betrachtete, befand sich ein römischer Ritter ihm zur Seite, der ihm die Schönheiten dieses Riesenwerkes und die Kunstmittel bei dieser merkwürdigen Bauart erklärte«. Beim Herabsteigen von der Kuppel gesteht er dem Kaiser seine Anwandlung, die das Erlebnis in ihm geweckt habe, begründet sie jedoch nicht mit Rache, sondern mit Ruhmsucht: »Tausendmal, geheiligte Majestät, kam mich die Lust an, Eure Majestät mit den Armen zu umfassen und mich aus dieser Kuppelöffnung hinunterzustürzen, um der Welt einen unvergänglichen Namen zu hinterlassen«. <sup>115</sup>

Der Mann von La Mancha erzählt Sancho Pansa die Geschichte in Parallele zu der Zerstörung des Dianatempels in Ephesus, eines der Sieben Weltwunder, durch den Frevler Herostratus. Kein Künstler, Dichter oder Humanist der Renaissance hat sonst die Parallele zu den Sieben Weltwundern gezogen, obwohl alle bis hin zu Johannes Calvin dem Pantheon mit der gleichen Ehrfurcht wie diesen gegenübertraten. Lediglich von Michelangelo wird ein höherer Lobpreis berichtet – oder vielleicht ist es nur seine Form, den paganen Tempel zu exorzieren. Er soll das Pantheon bzw. dessen innere große, untere Säulenordnung beschrieben haben als: »Disegno angelico e non umano«. <sup>116</sup>

## ANMERKUNGEN

- 1 Ernst R. Fiechter: Der ionische Tempel am Ponte Rotto in Rom (S. Maria Egiziaca), in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 21 (1906), S. 220–279; Arnold Nesselrath: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993 (Studies of the Warburg Institute 41), S. 115–120; Jean-Pierre Adam: *Le Temple de Portunus au Forum Boarium*, Rom 1994 (Collection de l'École Française de Rome 119); *CensusID* 151132 (Portunustempel).
- 2 Christiane Denker Nesselrath: *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 4), S. 47 und 127; dies.: *Bramante e l'ordine corinzio*, in: *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, hg. von Jean Guillaume, Paris 1992, S. 83–96; hier S. 86–89.
- 3 Für Raffael liegt in den verwendeten Materialien ein wesentlicher Unterschied zwischen der Architektur der Antike und derjenigen der Renaissance, vgl. Vincenzo Golzio: *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze di contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Vatikanstadt 1936, S. 85; John Shearman: *Raphael in Early Modern Sources 1483–1602*, 2 Bde., New Haven/London 2003, Bd. 1, S. 520.
- 4 Ian Campbell: *The New St Peter's: Basilica or Temple*, in: *The Oxford Art Journal* 4 (1981), S. 3–8; hier S. 5; Flaminio Lucchini: *Pantheon*, Rom 1996, S. 114.
- 5 Vgl. parallel dazu, wie Maarten van Heemskerck das Kolosseum in seinem Selbstbildnis programmatisch instrumentalisiert, Matthias Winner: *›Vedute‹ in Flemish Landscape Drawings of the Late 16th Century*, in: *Netherlandish Mannerism*, hg. von Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985, S. 85–96; hier S. 91.
- 6 Zu den mittelalterlichen Legenden zur Vertreibung der Dämonen und zu der Entstehung des Oculus vgl. Tilmann Buddensieg: *Raffaels Grab*, in: *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien*, Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag, hg. von Tilmann Buddensieg, Matthias Winner, Berlin 1968, S. 45–70; hier S. 56–58, Abb. 40.
- 7 Giovanni Erol: *Raccolta epigrafica, storica, bibliografica del Pantheon di Agrippa*, Narni 1895, S. 343–438; Buddensieg 1968 (Anm. 6).
- 8 Erol 1895 (Anm. 7), S. 438.
- 9 Ebd., S. 439 f.
- 10 Ebd., S. 440; Zygmunt Waźbiński: *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca: a proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in: *Les Carrache et les décors profanes, actes du colloque, Rome 2–4 octobre 1986*, hg. von der École Française, Rom 1988, S. 557–615; hier S. 562.
- 11 Marisanta Di Prampero de Carvalho: *Perché Giovanni fu sepolto al Pantheon*, Udine 2003.
- 12 Waźbiński 1988 (Anm. 10).
- 13 Ebd., S. 562 f.
- 14 Erol 1895 (Anm. 7), S. 232; Roberto Vighi: *The Pantheon*, Rom 1964, S. 48.
- 15 Waźbiński 1988 (Anm. 10), S. 563; Di Prampero de Carvalho 2003 (Anm. 11), S. 17.
- 16 Florenz, Uffizien, inv. 164 A; *CensusID* 44648. John Shearman: *Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis*, in: *Master Drawings* 15 (1977), S. 107–146; hier S. 109–117, Taf. 1–3; Arnold Nesselrath: *Raphael's Archaeological Method*, in: *Raffaello a Roma*, Rom 1986, S. 357–371; hier S. 358–361, Abb. 5–9.
- 17 Antonio Muñoz: *La decorazione medioevale del Pantheon*, in: *Nuovo bullettino di archeologia cristiana* 18 (1912), S. 25–35; hier S. 32–34.

- 18 Richard Krautheimer: *Rome. Profile of a City 312–1308*, Princeton 1980, S. 56.
- 19 Flavio Biondo: *Roma instaurata*, hg. von Lucio Fauno, Venedig 1558, fol. 65; Ferdinando Castagnoli, Carlo Cecchelli, Gustavo Giovannoni, Mario Zocca: *Topografia e urbanistica di Roma*, Bologna 1958, S. 350, Taf. LXXXV.2.
- 20 El Escorial, Codex Escorialensis, fol. 43v; *CensusID* 67021. Hermann Egger unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis: *Ein Skizzenbuch der Werkstatt Domenico Ghirlandajos*, 2 Bde., Wien 1905–06, Bd. 1, S. 116; Thomas Ashby: *Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916, S. 131.
- 21 Paris, Louvre, inv. 11029r; *CensusID* 64421. Ashby 1916 (Anm. 20), S. 131; Castagnoli, Cecchelli, Giovannoni, Zocca 1958 (Anm. 19), S. 350, Taf. LXXXV.2.
- 22 *CensusID* 63876; Magister Gregorius: *De mirabilibus urbis Romae*, in: *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1946, Bd. 3, S. 137–167; hier S. 159; Cristina Nardella: *Il fascino di Roma nel Medioevo*, Rom 1997, S. 80; 126 und 162–163.
- 23 Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 Bde., Rom 1902–12, Bd. 1, S. 15; 51 f. Die aus dieser Erwähnung abgeleitete Auffindung der Skulpturen in der Nähe des Pantheon ist somit nicht mehr haltbar. Ihre Herkunft vom antiken Iseum Campense muss allerdings nicht ausgeschlossen werden.
- 24 Die Zeitspanne für Leos X. Neuaufstellung der Antiken vor dem Pantheon ergibt sich aus der Amtszeit der »maestri delle strade« Bartolomeo della Valle und Raimondo Capodiferro, vgl. Emilio Re: *Maestri di strade*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 43 (1920), S. 5–102. Für Hinweise danke ich Stefan Bauer und Andreas Rehberg.
- 25 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 451 f.
- 26 Florenz, Uffizien, inv. 160 Sr; *CensusID* 43556. Die Identifizierung des Zeichners mit Baldassare Peruzzi selbst, wie sie von Frommel (Christoph Luitpold Frommel: *Peruzzis römische Anfänge*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28 [1991/92], S. 137–182) vorgeschlagen wird, ist aus mehreren Gründen nicht haltbar: Der Handschriftenvergleich kann nicht überzeugen; Frommel (ebd., S. 174, Nr. 96) ignoriert in seiner Argumentation gänzlich die Datierung des Blattes von derselben Hand in Bayonne, Musée Bonnat, inv. 1342r, ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Arnold Nesselrath: *Due candelabri antichi restaurati al tempo di Raffaello*, in: *Raffaello in Vaticano*, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, hg. von Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobel, Giovanni Morello, Arnold Nesselrath, Mailand 1984, S. 98–99, Abb. auf S. 99 und Nesselrath 1993 [Anm. 1], S. 152 und 153) und schneidet den entscheidenden Teil des Blattes in seiner Abbildung (Abb. 21) ab; auch die Datierung der hier diskutierten Ansicht des Pantheon, die wegen der Statuenaufstellung in der Zeit nach dem Regierungsantritt Leos X., also nach 1513, entstanden sein muss, widerspricht einer Frühdatierung, wie Frommel sie vertritt, die aber die Voraussetzung für seine Zuschreibung an Peruzzi wäre, vgl. Arnold Nesselrath: *Il Pantheon*, in: *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 in Zusammenarbeit mit Arnold Nesselrath, Mailand 2005, S. 200, Kat. II.2.5; Alfonso Bartoli: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 Bde., Rom 1914–1922, Bd. 1, Taf. XIII, Abb. 27, Bd. 6, S. 9; Doris und Gottfried Gruben: *Die Türe des Pantheon*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 104 (1997), S. 316–347; hier S. 11, Abb. 6 (mit der alten Zuschreibung an Cronaca).
- 27 Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album I, fol. 10 r, Christian Hülsen, Hermann Egger: *Die römischen Skizzenbücher von Marten von Heemskerck*, 2 Bde., Berlin

- 1913–16, Bd. 1, S. 7; *CensusID* 43444, und Heemskerck-Album II, fol. 2r, ebd., Bd. 2, S. 3; *CensusID* 44703. Die Zeichnungen des »Anonymus B« genannten Niederländers entstanden nach 1538, vgl. Ilja M. Veldman: Heemskercks Romeinse tekeningen en »Anonymus B«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), S. 369–382.
- 28 Carlo Montani: Il Pantheon e i suoi recenti restauri, in: *Capitolium* 8 (1932), S. 417–426; hier S. 426; Susanna Pasquali: Il Pantheon – Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma, Modena 1996, S. 162; dies.: Santa Maria ad Martyres (Pantheon), in: *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna* 8 (1996), S. 40–47; hier S. 45.
- 29 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 109–117.
- 30 Pasquali, Santa Maria ad Martyres, 1996 (Anm. 28), S. 46.
- 31 Muñoz 1912 (Anm. 17), S. 32–34, Abb. 5.
- 32 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 250; Vighi 1964 (Anm. 14), S. 41, Abb. auf S. 43; Anna Cavallaro: Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi, Udine 1992, S. 268, Nr. 146, Abb. 250; Pasquali, Santa Maria ad Martyres, 1996 (Anm. 28), S. 46.
- 33 Das Fresko wurde aus konservatorischen Gründen von der Wand abgelöst, aber wieder in der Nische montiert; Cavallaro 1992 (Anm. 32), S. 268–269, Nr. 147, Abb. 251.
- 34 Vighi 1964 (Anm. 14), S. 41.
- 35 Muñoz 1912 (Anm. 17), S. 32, Abb. 4.
- 36 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 111–115. In seinem Versuch, den ungewöhnlichen zweimaligen Ansatz des Zeichners zu erklären, hat John Shearman zwei unterschiedliche Autoren vorgeschlagen. Nachdem bereits vorsichtige Zweifel an dieser Händescheidung angemeldet worden sind (Nesselrath 1986 [Anm. 16], S. 359), hebt die hier vorgeschlagene Erklärung die von Shearman zu Recht empfundene Merkwürdigkeit auf und legt eine Zuschreibung beider Hälften an Raffael geradezu nahe. Sie unterstreicht darüber hinaus Shearmans Identifizierung von Raffaels Zeichnung als Prototyp, von welchem alle direkten und indirekten Kopien abhängig sind.
- 37 Das Blatt in den Uffizien enthält ohnehin nicht alle Studien, die Raffael 1506 im Pantheon angefertigt hat. Siehe Nesselrath 1986 (Anm. 16), S. 360–361 und Arnold Nesselrath: I libri di disegni di antichità – tentativo di una tipologia, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 3, 1986, S. 87–147; S. 110.
- 38 Christoph Luitpold Frommel: Raffaello e la sua carriera architettonica, in: *Raffaello architetto*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Manfredo Tafuri, Stefano Ray, in Zusammenarbeit mit Howard Burns und Arnold Nesselrath, Mailand 1984, S. 13–46, hier S. 17. Zur Frage der Originalität des Architekturbegründungs in der von Raffael unvollendet gelassenen Tafel siehe Marco Chiarini: La »Madonna del Baldacchino« di Raffaello, in: ders., Marco Ciatti, Serena Padovani: Raffaello a Pitti: »La Madonna del Baldacchino« – storia e restauro, Florenz 1991, S. 12–20, hier S. 17–18, wo die Position von Riedl (vgl. Peter Anselm Riedl: Raffaels »Madonna del Baldacchino«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 8 [1959], S. 223–246; hier S. 239–240) noch einmal überprüft wird.
- 39 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 128–130, Abb. 6; Frommel 1984 (Anm. 38), S. 17.
- 40 Paris, Louvre, inv. 19051v; *CensusID* 1000566. Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich Wolfgang Lotz. Vgl. Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191, Abb. auf S. 192. Zu Hermann Vischer siehe Wolfgang Lotz: Zu Hermann Vischers d. J. Aufnahmen italienischer Bauten, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16), S. 167–174; Emmanuel Starcky: Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique, Paris 1991, S. 101–104 und Volker Plagemann: Tod in Bologna –

- Hans Cranachs Reise 1537. Zur Frühgeschichte der Künstlerreisen nach Italien, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 41 (2002), S. 37–155; hier S. 110–113, besonders Abb. 38.
- 41 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 430; Sible de Blaauw: Das Pantheon als christlicher Tempel, in: *Boreas* 17 (1994), S. 13–26; hier S. 22.
- 42 Pasquali, *Il Pantheon*, 1996 (Anm. 28), S. 139.
- 43 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 239 und 430; De Blaauw 1994 (Anm. 41), S. 22.
- 44 Tod A. Marder: Bernini and Alexander VII. Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century, in: *The Art Bulletin* 71 (1989), S. 628–645; hier S. 629, Abb. 3; Angela Cipriani: Lavori per l'isolamento e il restauro del Pantheon, in: *Bernini in Vaticano*, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, Rom 1981, S. 192–197; Pasquali, *Il Pantheon*, 1996 (Anm. 28), S. 69, Abb. 34.
- 45 Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P VII 9, fols. 108r und 110r. Marder 1989 (Anm. 44), S. 629; De Blaauw 1994 (Anm. 41), S. 20–22, Abb. 3–4.
- 46 Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni, Collezione Sardini Martinelli, inv. 5, fol. 99r.
- 47 Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni, Collezione Sardini Martinelli, inv. 5, fol. 76r (fol. 77 zeigt einen Längsschnitt).
- 48 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 239 und 430.
- 49 De Blaauw 1994 (Anm. 41), S. 22–23. Erolì 1895 (Anm. 7), S. 266 datiert sie irrtümlich in die Zeit Innozenz' VIII.
- 50 Lanciani 1902–12 (Anm. 23), Bd. 1, S. 88.
- 51 Pasquali, *Il Pantheon*, 1996 (Anm. 28), S. 32; 33; 36; 41, Abb. 16–17.
- 52 Tod A. Marder: Specchi's High Altar for the Pantheon and the Statues by Cametti and Moderati, in: *The Burlington Magazine* 122 (1980), S. 30–40.
- 53 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 266.
- 54 Ulrich-Walter Gans: Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 50–53, Abb. 36. Bei der Suche nach außerstilistischen Datierungskriterien ist vielleicht die Provenienzangabe für ein den Pantheonkapitellen sehr verwandtes Exemplar aus den Caracalla-Thermen interessant, welches der Codex Destailleur B, fol. 103, in der Eremitage in St. Petersburg überliefert.
- 55 El Escorial, Codex Escorialensis, fol. 44r; *CensusID* 50729. Egger 1905–06 (Anm. 20), Bd. 1, S. 117–118; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191. Zur chronologischen Einordnung und Zuschreibung des Codex siehe Arnold Nesselrath: *Il Codice Escorialense*, in: Domenico Ghirlandaio 1449–1494, *Atti del Convegno Internazionale*, Firenze 16–18 ottobre 1994, hg. von Wolfram Prinz, Max Seidel, Florenz 1996, S. 175–198.
- 56 London, Royal Institute of British Architects (RIBA), inv. VIII/6; Shearman 1977 (Anm. 16), S. 124; Nesselrath 1996 (Anm. 55), S. 185, Abb. 24.
- 57 Florenz, Uffizien, inv. 4337 Av. Nesselrath 1996 (Anm. 55), S. 185.
- 58 Ein solches Datum deckt sich mit den Beobachtungen zum Codex Escorialensis, dessen Beziehung zu Filippino Lippi und der vorgeschlagenen Datierung für die Vorlagen vgl. Nesselrath 1996 (Anm. 55), S. 192–196.
- 59 Giorgio Vasari: *Le opere*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 4, S. 382; Golzio 1936 (Anm. 3), S. 116–118; Shearman 2003 (Anm. 3), Bd. 1, S. 569–571; Buddensieg 1968 (Anm. 6), S. 45–46; Norbert Nobis: Lorenzetto als Bildhauer, Bonn 1979, S. 115–117.
- 60 Lanciani 1902–12 (Anm. 23), Bd. 2, S. 237–238.
- 61 Francesco di Giorgio Martini: *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, hg. von Corrado Maltese, 2 Bde., Mailand 1967, Bd. 1, S. 280–281, Taf. 147; *CensusID* 60550.

- 62 Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4424, fol. 27v; *CensusID* 60257. Christian Hülsen: Il Libro di Giuliano da Sangallo – Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Leipzig 1910, S. 36.
- 63 Arnold Nesselrath: *Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi*, vol. XXXIX, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt 1984, Reprint of Christian Hülsen: Il Libro di Giuliano da Sangallo – Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Leipzig 1910, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 281–292; hier S. 285–287.
- 64 London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 52r; *CensusID* 60104. Thomas Ashby: Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings, in: *Papers of the British School at Rome* 2 (1904), S. 37, Nr. 63. Zum Codex Coner vgl. Arnold Nesselrath: Codex Coner – 85 years on, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum* 2 (1992) (*Quaderni Puteani* 3), S. 145–167.
- 65 Michael Bury: A Newly-Discovered Architectural Treatise of the Early Cinquecento: the Codex of Antonio da Faenza, in: *Annali di Architettura* 8 (1996), S. 21–42; hier S. 32, Abb. 13. Timo Strauch bereitet eine ausführliche Untersuchung zu Antonio da Faenza und seiner Traktatsammlung vor.
- 66 Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1713cv; *CensusID* 44650. Tilmann Buddensieg: Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), S. 89–108; hier S. 93; 94; 103, Abb. 4.
- 67 Shearman 2003 (Anm. 3), Bd. 1, S. 748–749. Zur »Madonna del Sasso« siehe Nobis 1979 (Anm. 59), S. 115–130.
- 68 *CensusID* 190999; Henry Pluchart, Ville de Lille: Musée Wicar. Notices des dessins, cartons, pastels, miniatures et grisailles exposés, Lille 1889, S. 185, Nr. 875; Barbara Brejon de Lavergnée: *Catalogue des dessins italiens – Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille, Paris/Lille 1997*, S. 314, Nr. 789v (Frederique Lemerle), Abb. auf S. 315. Zum Liller Zeichnungsbuch des Raffaello da Montelupo siehe Arnold Nesselrath: »Il Libro di Michelangelo« a Lille, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura N.S.* 24 (1994), S. 35–52. – Die Zeichnungen des Amico Aspertini in seinem Londoner Zeichnungsbuch, *CensusID* 61459 und 60954, (Phyllis Pray Bober: *Drawings After the Antique by Amico Aspertini, London 1957* [Studies of the Warburg Institute 21], S. 89) sind nach dem Codex Coner, fol. 52r kopiert, Ashby 1904 (Anm. 64), S. 37, Nr. 63; *CensusID* 60104.
- 69 Vgl. z.B. die wieder aufgerichtete Celsus-Bibliothek in Ephesus oder die Lösungen an Triumphbögen auch aus trajanischer Zeit wie jenem in Timgad.
- 70 Die Zeichnung ist mir nur durch ein Foto in der Witt Library in London bekannt, das aus einem Verkaufskatalog herausgeschnitten ist und die Aufschrift »O. Baer, Frankfurt« trägt. Curtis O. Baer ist 1940 von Frankfurt in die USA ausgewandert. Bei Zafran 1985 ist die Zeichnung nicht erwähnt, Eric Zafran: *Master Drawings from Titian to Picasso – The Curtis O. Baer Collection, Atlanta 1985*. Eine Reproduktion des Fotos verdanke ich Rupert Hodge.
- 71 Turin, Archivio di Stato, Cod. a.III.15.J.13, fol. 47r–55v. Lanciani 1902–12 (Anm. 23), Bd. 2, S. 23.
- 72 Kjeld de Fine Licht: *The Rotunda in Rome, Aarhus 1968*, S. 111–114 und 221, Abb. 121–122; Andrea Wandschneider: *Das Pantheon. Raumerfahrung und Sakralbestimmung*, in: *Antike Welt* 3, 20 (1989) S. 14–15, Abb. 6–7.
- 73 Muñoz 1912 (Anm. 17), S. 25–27; Arnold Nesselrath: Von Volpaia bis Volpi. Die farbige Marmorinkrustation der Vorhalle des Pantheon, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003), S. 19–36; hier S. 20–22.



- 74 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265; Piero Tomei: Le vicende del rivestimento della cupola del Pantheon, in: *Bollettino d'Arte*, Ser. 3, 32 (1938), S. 31–39; hier S. 31.
- 75 Biondo 1558 (Anm. 19), fol. 56; Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265; Tomei 1938 (Anm. 74), S. 31–32.
- 76 Eine Reihe dieser Bleiziegel ist außen rings um die Kuppel des Pantheon angenagelt. Zwei befinden sich in den Vatikanischen Museen, inv. 56231 und 56232. Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265–266; Tomei 1938 (Anm. 74), S. 32, Abb. 2; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 199, Nr. II.2.2.
- 77 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265.
- 78 Gerald Heres: Beiträge zur antiken Bronzekunst. Niet vom Gebälk der Pantheonvorhalle, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte* 22 (1982), S. 197, Taf. 30; *Der Ruhm des Pantheon*, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von der Antikensammlung SMB, Texte von Wolf-Dieter Heilmeyer, Ellen Schraudolph, Hildegard Wiewelhove, Berlin 1992, S. 18–19.
- 79 Sebastiano Serlio: *Tutte l'opere d'architettura (I sette libri dell'architettura)*, Venezia 1584, Buch III, fol. 52v.
- 80 Heres 1982 (Anm. 78), S. 196, Abb. 2; Ian Campbell: *Ancient Roman Topography and Architecture*, 3 Bde., London 2004 (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo A, 9), Bd. I, S. 312–429; ders.: Some Drawings from the »Paper Museum« of Cassiano dal Pozzo and the Berlin Codex Destailleur »D«, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 6 (2004), S. 23–45; hier S. 38–42.
- 81 New York, Metropolitan Museum, fols. 84v–85r; *CensusID* 241205. Émilie D'Orgeix: The Goldschmidt and Scholz Scrapbooks in The Metropolitan Museum of Art: A Study of Renaissance Architectural Drawings, in: *Metropolitan Museum Journal* 36 (2001), S. 169–206; hier S. 177–179.
- 82 Ebd., S. 178, Abb. 16; Campbell, *Ancient Roman Topography*, 2004 (Anm. 80), Bd. 1, S. 412–416, Nr. 140; Campbell, *Some Drawings*, 2004 (Anm. 80), S. 41–42, Abb. 11–12.
- 83 Heres 1982 (Anm. 78); Anne-Christin Batzilla: *Bronzeniet vom Pantheon*, in: *Barock im Vatikan 1572–1676*, Ausstellungskatalog Bonn, Berlin, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2005, S. 142, Nr. 54.
- 84 John Capgrave: *Ye Solace of Pilgrims*, ins Italienische übersetzt und hg. von Daniela Giosuè, Rom 1995, S. 70–72; 195–196; *CensusID* 191221. Auf die gleiche Weise gedachten sich auch die Florentiner zu behelfen, als 1420 der »cupolone« ihres Doms Santa Maria del Fiore geplant wurde. Es sei zweckmäßig, so dachte man, den Bereich unter der Kuppel mit Erde zu füllen, unter die kleine Münzen gemischt seien, so dass die Leute nach der Einwölbung der Kuppel die Erde ohne weitere Kosten wieder abtragen würden; jedenfalls kolporiert Vasari diese Überlegung in der *Vita Brunelleschis*. Vasari-Milanesi 1906 (Anm. 59), Bd. II, S. 345. Den freundlichen Hinweis auf diese Anekdote verdanke ich Peter Spring.
- 85 Capgrave 1995 (Anm. 84), S. 72; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191.
- 86 Capgrave 1995 (Anm. 84), S. 197; Martin Wallraff: *Pantheon und Allerheiligen*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 47 (2004), S. 128–143.
- 87 Für weitere Schilderungen, deren historische Analysen in Abhängigkeit der Kultur ihrer jeweiligen Autoren zwischen Anekdote und Wissenschaftlichkeit schwanken, wie jene des Florentiner Kaufmanns Giovanni Rucellai, des Nürnberger Bürgermeisters Nikolaus Muffel, des päpstlichen Historikers Flavio Biondo oder des Humanisten Pomponio Leto vgl. Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191–192.
- 88 Krautheimer 1980 (Anm. 18), S. 65–68.
- 89 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 266–267; 451–452; Ashby 1916 (Anm. 20), S. 131.

- 90 Antonio Salamanca setzt den antiken Porphyrsarkophag in fast übertriebener Form auf den Giebel der Vorhalle, vgl. Sylvie Deswarte-Rosa: Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du >Speculum Romanae Magnificentiae<, in: *Annali di Architettura* 1 (1989), S. 47–62; hier S. 54, Abb. 10. Er trägt damit seinem emblematischen Charakter Rechnung. Antonio Lafreri zeigt seine Ansicht des Pantheon mit den antiken Skulpturen, die den Platz einer Bildunterschrift einnehmen und wie in der Wirklichkeit des Platzes auf das antike Bauwerk hinweisen, vgl. Ashby 1916 (Anm. 20), S. 131, Taf. 42, Abb. 76; Christian Hülsen: Das >Speculum Romanae Magnificentiae< des Antonio Lafreri, in: *Collectanea Varia Doctrinae. Leon Olschki Bibliopolae Florentino Sexagenario*, München 1921, S. 121–170; hier S. 143; *Ruhm des Pantheon* 1992 (Anm. 78), S. 31–32, Nr. 2; *Gruben* 1997 (Anm. 26), S. 11–12, Abb. 6.
- 91 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 130–140.
- 92 London, RIBA, inv. XIII/1r und v. Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber: Raphael – Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 601, Nr. 462–463; Nesselrath 1993 (Anm. 1), S. 16; 19; 30; 32–33; 37; 124–125; 131; 132, Abb. 128–129.
- 93 Ebd., S. 16; 19; 32–33; 37; 123–132, Abb. 25–27; *CensusID* 67335, *CensusID* 67341.
- 94 Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 93; *CensusID* 154486 (Pantheonkapitell), *CensusID* 51095 (Eckkapitell, San Lorenzo, Alte Sakristei).
- 95 Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 79–86; Denker Nesselrath 1992 (Anm. 2), S. 86–89.
- 96 Florenz, Uffizien, inv. 6770 Ar und v. Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 79; 81–86, Abb. 165–166; Denker Nesselrath 1992 (Anm. 2), S. 86, Abb. 14–15.
- 97 Florenz, Uffizien, inv. 1191 Ar. Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 96–97, Abb. 198; Denker Nesselrath 1992 (Anm. 2), S. 88–89, Abb. 20; Arnold Nesselrath, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams, 2 Bde., New York 2000, Bd. 1, S. 216, Abb. auf S. 421.
- 98 *Gruben* 1997 (Anm. 26), S. 31 und 54–55.
- 99 Riccardo Pacciani: Firenze nella seconda metà del secolo, in: *Quattrocento*, hg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 1998 (*Storia dell'architettura italiana* 2) S. 330–373; hier S. 348–349 und 357.
- 100 Vasari-Milanesi 1906 (Anm. 59), Bd. 4, S. 511.
- 101 Ebd., S. 511–512; *CensusID* 43497; Tilmann Buddensieg: Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Classical Influences on European Culture A.D. 500–1500*, hg. von R. R. Bolgar, Cambridge 1971, S. 259–267; hier S. 265; Arnold Nesselrath: Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento, in: *Raffaello architetto* 1984 (Anm. 38), S. 405–408; hier S. 407; Nesselrath 1993 (Anm. 1), S. 123.
- 102 Wolf-Dieter Heilmeyer: Apollodorus von Damaskus, der Architekt des Pantheon, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 104 (1975), S. 316–347; hier S. 319; Paul Godfrey, David Hemsoll: The Pantheon: Temple or Rotunda, in: *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, hg. von Martin Henig, Anthony King, Oxford 1986, S. 195–209; Paul Davies, David Hemsoll, Mark Wilson Jones: The Pantheon: Triumph of Rome or Triumph of Compromise?, in: *Art History* 10 (1987), S. 133–153; Marder 1989 (Anm. 44), S. 635–640; *Gruben* 1997 (Anm. 26).
- 103 Heilmeyer 1975 (Anm. 102), S. 330–333.
- 104 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteaa, ms Classe I 217, allegato 8, no. 8r; *CensusID* 62544. Vgl. Howard Burns: A Peruzzi Drawing in Ferrara, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1965–66), S. 245–270.
- 105 Ebd., S. 250, Abb. 3.

- 106 Nesselrath 2003 (Anm. 73).
- 107 Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzzianus 148, fol. 80r; *CensusID* 60550. Martini-Maltese 1967 (Anm. 61), Bd. 1, S. 280–281, Taf. 147; Buddensieg 1971 (Anm. 101), S. 263–265, Abb. 3c; Marder 1989 (Anm. 44), S. 635, Abb. 11; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 192, Abb. auf S. 190.
- 108 Florenz, Uffizien, inv. 1060 Ar; *CensusID* 46413. Arnold Nesselrath, in: *The Architectural Drawings 2000* (Anm. 97), S. 200 f.
- 109 Buddensieg 1971 (Anm. 101), S. 265–266, Abb. 3 a und b; *CensusID* 43452.
- 110 Florenz, Uffizien, inv. 306 Ar, 841 Ar, 874 Ar und v, 1241 Ar und 3990 Ar; *CensusID* 43452. Arnold Nesselrath, in: *The Architectural Drawings 2000* (Anm. 97), S. 134; 158–159; 171–172; 221 und 268 f.
- 111 London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 32v; *CensusID* 46698. Ashby 1904 (Anm. 64), S. 29, Nr. 36. Für Diskussionen zu diesem Blatt danke ich Sebastian Storz.
- 112 Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, S. 73; *CensusID* 43487.
- 113 *The Illustrated Bartsch*, Bd. 56 (Supplement): *Netherlandish Artists: Philipps Galle*, hg. von Arno Dolders, New York 1987, S. 52, Nr. 5601.014:5. Horst Bredekamp: Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriff auf Rom, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, Arbeitsgespräch der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, 14.–17. September 1986, hg. von Bob Scribner, Wiesbaden 1990 (*Wolfenbütteler Forschungen* 46), S. 203–247; 203; 211–213, Abb. 1.
- 114 Carlos Eire: *War Against Idols*, Cambridge 1986, S. 211. Diesen Hinweis verdanke ich Horst Bredekamp.
- 115 Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote*, übersetzt von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Alfred Speemann, München 1979, S. 601–602. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de Francisco Rico, Madrid 2004, S. 604–605: »Quiso ver el Emperador aquel famoso templo de la Rotunda, que en la antigüedad se llamó el templo de todos los dioses, y ahora, con mejor vocación, se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma, y es el que más conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o, por mejor decir, claraboya redonda que está en su cima; desde la cual mirando el Emperador el edificio, estaba con él y a su lado un caballero romano, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura; y habiéndose quitado de la claraboya, dijo al Emperador: »Mil veces, Sacra Majestad, me vino deseo de abrazarme con Vuestra Majestad, y arrojar me de aquella claraboya abajo, por dejar de mí fama eterna en el mundo.«
- 116 Marder 1989 (Anm. 44), S. 637–638; Lucchini 1996 (Anm. 4), S. 10 (leider ohne Quellenangabe).

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5, 28: Firenze, Gabinetto Fotografico, S.S.P.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, »per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 2: El Escorial, © Patrimonio Nacional. – Abb. 3, 10: bpk / RMN / Musée du Louvre. – Abb. 4, 7, 15, 25: Roma, ICCD, Fototeca Nazionale, Neg. Serie N, Foto Nr. 77930, 77931, Neg. Serie E Foto Nr. 110442, Foto: E. Volpi, Neg. Serie E, Foto Nr. 111904, 111908, Foto: E. Volpi / F. Mani. – Abb. 6: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Volker-H. Schneider – Abb. 8: Erolì 1895 (Anm. 7), S. 323. – Abb. 9: Konrad Oberhuber: Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York 1999, S. 76, Abb. 69. – Abb. 11, 12: © Biblioteca Apostolica Vaticana (Vaticano). – Abb. 13: Civico Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco – Milano. © comune di Milano – tutti i diritti di Legge riservati, Foto: Hellmut Lorenz. – Abb. 14: Royal Institute of British Architects, London – Abb. 16: Biblioteca Reale di Torino, »su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 17: Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Rom (Biblioteca Apostolica Vaticana) 1984, S. 29. – Abb. 18, 29: Conway Library, The Courtauld Institute of Art, London, by courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. – Abb. 19: Privatbesitz, Foto: Antonia Weiße. – Abb. 20: Lille, Musée des Beaux-Arts. – Abb. 21: Archiv Nesselrath. – Abb. 22: Rom, Musei Vaticani. – Abb. 23: The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Rogers Fund, Joseph Pulitzer Bequest, and Mark J. Millard Gift, 1968 (68.769.1), Image © The Metropolitan Museum. – Abb. 24: Fossombrone, Biblioteca B. Passionei, Foto: Arnold Nesselrath. – Abb. 26: Marvin Trachtenberg: Why the Pazzi Chapel is not by Brunelleschi, in: Casabella 60 (1996), S. 58–77, Abb. 22. – Abb. 27: Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea. – Abb. 30: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung Dresden, SLUB, Dresden / Deutsche Fotothek / Regine Richter.

BABYLON AS INSPIRATION:  
SEMIRAMIS' ENCYCLOPEDIA OF PICTURES

HORST BREDEKAMP

MAARTEN VAN HEEMSKERCK'S BABYLON

A drawing made by the Dutch artist Maarten van Heemskerck in 1570 is among the most suggestive reconstructions ever made of Babylon (fig. 1). On the hill in the foreground appears the legendary Queen Semiramis, first mentioned by Herodotus, as an Amazon on a lion hunt.<sup>1</sup> According to Diodorus, she had Babylon built with the aid of two million men.<sup>2</sup> She had a tomb built for herself that is reconstructed here in the form of the monument towering over the gate on the right.<sup>3</sup> Herodotus connected this monument with Queen Nitokris,<sup>4</sup> but in the inscription in idiosyncratic Latin on the base Heemskerck defined it as the »tomb of Semiramis« (»Sipylgrum Semiranûs«).<sup>5</sup> The inscription on the tomb and the scene of the hunting queen indicate that here Heemskerck offers a panorama, from a slightly raised position, of the city she constructed.

As a compositional opposite pole to the tomb, to the left in the half of the city on the other side of the Euphrates, rises the building of the Hanging Gardens as one of the wonders of the world created by Semiramis.<sup>6</sup> The right half of the city, by contrast, is dominated by the soaring tower. Above a square complex of buildings, an octagonal shaft modulates to the tower's spiral form, which ends at a dizzying height in an overhanging cupola crowned with a lantern. In contrast to the vertical orientation of the tower, to the right in front of the queen lies a complex consisting of three circular enclosures that extend into the river; in their middle rises a castle-like construction. This ensemble is repeated in front of the mountain range in the background, from where the city wall moves to the right through the terrain, leading in a broad, concealed arc in the foreground through the tomb to the outer ring of the central construction. The two buildings secure the city walls and are in turn protected by three concentric rings. Heemskerck places the closer of these two complexes in the center of the picture's middle ground.

The image of Babylon has been dominated for ages by Nimrod's tower, so that the intactness of the skyscraper must surprise the viewer as much as the

focus on the central building surrounded by three wall rings. Both motifs brought the expectations directly associated with Babylon into confusion. In addition, the title »BABYLONIS MURI« at the upper left in the margin of the picture, which, with the walls of this metropolis, alludes to another wonder of the ancient world, seemed not quite appropriate.<sup>7</sup> These city walls are quite apparently recognizable only in the hints in the background and in the part that leads in the lower right from the tomb to the ringed building. Instead, the drawing is dominated by this building in the central axis of the picture and by the huge tower. The two constructions provide the key to understanding this picture of a magnificent Babylon whose majesty is still intact, which van Heemskerck connected with Queen Semiramis.

#### THE REHABILITATION OF THE TOWER OF BABEL

Most surprising is that the tower is not presented as a ruin or unfinished construction, but as a complete building. The reason for this is that here Heemskerck does not reconstruct Nimrod's Tower of Babel, which God intervened to destroy, but the Temple of Zeus-Belus that Semiramis completed.<sup>8</sup> But this liberated the tower, which seems like a monumentalization of a Gothic pinnacle, from the role that the Tower of Babel had played in the Old Testament, namely as an emblem of blasphemy.<sup>9</sup> It does not appear as a warning against hubris, but as a monument to outstanding capability.

Semiramis' tower has nothing in common with Nimrod's Tower of Babel, but the fame of the Old Testament construction thrusts onto every viewer the impression that Heemskerck has actually completed the latter's ruin in his imagination. But with this, Heemskerck's Tower of Semiramis contributed to the 16th-century revision that turned Nimrod's symbol of overweening pride into a sign of incitement. By conceptually superimposing a daring power of construction and knowledge upon the Old Testament's Tower of Babel, Heemskerck's vision rehabilitated the latter. Heemskerck's spiral form and the clock mounted on the front of the octagon recall the first observatories, with which the Babylonians advanced the exploration and systematisation of time.<sup>10</sup> As a well turned-out Tower of Babel, Heemskerck's reconstruction of Semiramis' huge tower could thus become a model for the astronomical observatory of Copenhagen and for Francesco Borromini's university church St. Ivo alla Sapienza in Rome.<sup>11</sup>

1 *Maarten van Heemskerck: Babylonis muri (The Walls of Babylon), 1570, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques*

#### THE INVENTION OF THE PICTURE ENCYCLOPEDIA

The aura of the Tower of Semiramis adds to the impressiveness of the facility in the front middle ground, which lies in the sun and consists primarily of three ring walls. Diodorus says that this building is one of the two buildings on the corners of the two bridges crossing the Euphrates, which protected them.<sup>12</sup> But Heemskerck has reinterpreted them as bulwarks of the city wall protruding into the river, because positioning them at the sides of the bridge would have blocked the view of the city (fig. 2). Access to them is from the water. The two huge figures flanking the gate apparently depict the two bronze statues of Semiramis and her husband that Diodorus located on the external wall of the second bridge palace.<sup>13</sup> But there is no information on the two female herms that each hold a sphere and together frame the gate of the second ring.

Special and pioneering about Semiramis' ensemble is not these monumental bronzes, but the recognisable picture cycles on the external surface of the wall.<sup>14</sup> They reflect the double function of the wall, as described by Diodorus: the walls serve not only as protection, but also as the ground for huge paintings. According to Diodorus, figures of wild animals were incised into the still warm bricks of the second ring »and by means of the ingenious use of paints, these pictures reproduced the true appearance of the animals«. <sup>15</sup> The third, central ring and the tower rising within it was to complete this painted natural science lesson in a narrative manner: »Animals of every kind, ingeniously executed by the use of paints and by the realistic imitation of various types; and the entirety was made in order to depict a hunt, complete in every detail, with every kind of wild animal.«<sup>16</sup>

Heemskerck has given the inner building more the appearance of a late medieval castle than of an ancient building, so the straight surfaces mentioned by Diodorus to show the paintings of wild animals are lacking here.<sup>17</sup> In compensation, Heemskerck has extended the principle of mural painting to the external wall, in accordance with the outfitting of the second palace, so as to depict the turmoil of the hunt from close proximity, »and on it were also portrayed scenes both of battle and hunts of every kind, which filled those who saw them with diverse feelings of joy«. <sup>18</sup> By visualising these hunts both on the outermost and on the innermost ring, Heemskerck could use the second



ring of wall to show productive livestock like a camel or an elephant in their domestic peacefulness. This increased once more the encyclopedic character of this world of images.

Presumably inspired by the ancient world's animal cycles, which were still visible and public in Rome, for example as displayed by Nero's Domus Aurea, Heemskerck's implementation of Diodorus' report imagined a first publicly painted encyclopedia of the animal kingdom in a time when Conrad Gessner's »Historia animalium« and other publications tried to visualise the universe of the known species in book form.<sup>19</sup> Heemskerck's execution of Diodorus' report makes Babylon into the site of origin for an ingathering of natural research and knowledge dissemination by means of public picture cycles.

#### PHILIPS GALLE'S ENGRAVED VERSION

Heemskerck's vision would have remained a wonderful footnote in the history of natural-scientific monumental painting if Philips Galle had not made an engraving from his drawing, thereby transmitting it to contemporaries and posterity in reproduced form (fig. 3).<sup>20</sup> The laterally reversed engraving, extremely precise in its details, bears the label at the bottom left »M[aerten van Heemskerck] Inventor/P[hilips] Galle fecit« and with the date »1572« conspicuously incised in the plaque on the tomb. Above this date, the inscription »Sepulchrum Semiramidis« corrects the somewhat adventurous Latin of Heemskerck's label. In the picture legend, as well, Galle noted that Semiramis had the city walls of Babylon erected in order to extend the city with a hundred towers and »a noble tomb for herself«: »sibi nobile bvstvm«. Finally, Galle directed attention to the city walls with the inscription beside the tower spiral »BABYLONIS MVRI«.

In Galle's version, the lines in the engraving bring out the wall pictures even more clearly than was possible in Heemskerck's fine pen and ink drawing. With impressive faithfulness, the engraver recognised, interpreted, and underscored the individual scenes, so that the bull leaping forward and the hunter riding behind the lion's head on the outermost ring are as clearly recognisable as the dromedary and the elephant striding toward the outer right on the second ring, to the left of the gate. The inner ring's energetic hunt on foot and on horseback can also be clearly made out. The eye wanders in astonishment across the scenes of the hunt and of the domesticated dealings with wild animals, which unfold a natural history lesson as a narrative pictorial sequence.

3 *Philips Galle after Maarten van Heemskerck: Babylonis muri, 1572, Vienna, Albertina*

#### ATHANASIUS KIRCHER'S WALL PICTURES

Heemskerck's move forward of taking public educational pictures as a theme through a reconstruction of Semiramis' palace facility was repeated in the form of the large-format engraving in Athanasius Kircher's »Turris Babel« (fig. 4).<sup>21</sup> This book, published in 1679, also developed a rehabilitation of the Tower of Babel's art-technological achievement, despite all criticism of the tower's hubris. For Kircher, this reevaluation was justified because the Jesuits' reconciliation of the Church with science seemed to have solved all theological as well as technological problems raised by the Tower of Babel.<sup>22</sup>

That made it less ticklish for him to imagine a bird's-eye view of Semiramis' palace directly on the Euphrates, which permitted an unblocked view of the wall rings. Faithful to Kircher's thesis that the early buildings of Babylon had already tried out all the styles of later architectural history, the Flemish artist Liévin Cruyl made the palace within the innermost ring more sumptuous and

4 Coenraet Decker  
after Liévin Cruyl  
(attributed): *Arx Baby-*  
*lonica Semiramide*, in:  
*Athanasius Kircher:*  
*Turris Babel, Amster-*  
*dam 1669*, p. 59

imaginative than Heemskerck did.<sup>23</sup> In the area of the front walls, Cruyl used his ability to tip the perspective forward so as to reveal the individual rings.<sup>24</sup>

Another difference from Heemskerck is that, in accordance with Diodorus, Cruyl began the depictions on the second ring. Here he makes impressively visible, for example, how two bucks leaping at each other to the right of the door behave in their natural ambience. The ground, the underbrush, and the tree in the background, as well as the clouds in the sky, create a complete

illusion of the environment. The hunting scenes reported by Diodorus are on the third, innermost wall, where to the left of the gate an archer and to the right a rider springing forward can be seen. The individual motifs cannot be identified in all their detail, due to the foreshortening of the wall segment, but it is very clear that the two inner ring walls are covered with depictions of the entire animal kingdom.

#### TOMMASO CAMPANELLA'S PICTURE CYCLES

Between Heemskerck's and Kircher's reconstructions of Semiramis' educational pictures stands Tommaso Campanella's »Civitas solis« of 1602 whose six city walls bring together the examples of Babylon's two bridge palaces as the design principle for the city he dreamed up.<sup>25</sup> At the same time Campanella's »Sun State« esteemed the encyclopedic approach connected with the institution of the art chamber.<sup>26</sup>

He planned an agency for science and education that would have turned each individual city ring into a Babylonian poster surface of knowledge and research. The head of this ministry, said Campanella, »had all the surrounding walls and forward redoubts painted inside and outside with all the sciences«. <sup>27</sup> The pictorial cycles of mathematics and geography, of ethnology and the various alphabets, then minerals, metals, liquids and meteorological phenomena, the plants of the earth and the animals of all three living elements, and finally scientific instruments and the portraits of discoverers and inventors were to follow, from the inside to the outside.<sup>28</sup>

#### THE POSSIBILITIES OF ARCHITECTURE

This publicly accessible pictorial encyclopedia remained a great vision because there were no walls anywhere on which a new edition of the walls of Babylon could have been implemented. No city possessed, along with an outer wall, also such inner rings as would have been suitable for this educational interplay between art and science. Only cemetery walls were suitable, for example those of the Dominican cloister in Bern, 100 meters of which Nikolaus Manuel Deutsch had used between 1516 and 1520 for his huge Dance of Death; but such walls remained reserved for paintings with religious themes.<sup>29</sup>

What Campanella imagined was more oriented toward the diversity of individual paintings on buildings which had made particularly Italian cities appear like stone easels. »The old buildings are all painted«, we read about the palaces of Venice's Canal Grande at the end of the 15th century.<sup>30</sup> In the following centuries, too, the walls of buildings in Italy, but also in transalpine regions like Augsburg, were used for elaborate paintings,<sup>31</sup> but their usually subdivided façades could not fulfill the precondition for Semiramis' walls, namely of providing smooth, expansive surfaces that could be covered with incrustations and paintings.

Only when the struggle against ornamentation began did architectural zones arise that could serve flat depictions. Since then, although not responding consciously to the walls of Babylon, advertising, political appropriation, and uncontrolled use have been in incessant conflict over the occupation of public pictorial surfaces. The conflict developed in particular between pictorial advertising and the pictorial cycles of socialist utopias, which sought to preserve the pictorial concept that went back to Semiramis. Not in a direct recourse, but through Campanella's mediation, this Babylonian principle emerged at least indirectly as one of the shaping forces of Modernism.

#### THE CITY CLEANSED OF ADVERTISING

The counter-model to the educational task of Semiramis' pictorial walls is advertising. Compelled to constantly draw the limited quantum of public attention to itself,<sup>32</sup> pictorial advertising in particular has always had to activate the principle upon which the first concept of public pictures was based. One of the reasons for the flat walls of modern urban architecture was the striving to acquire zones for the pictorial and script theatre of this kind of public pictorial address. The fight over the ornament was also a conflict over the façade as surface, whose illustration and inscription was able to produce profit.

An especially striking example in Berlin was offered by the building at Potsdamer Straße 1A, which faced Potsdamer Platz. In 1912, its Neo-Renaissance façade was covered with awnings and slender strips of advertising. Only on the roof did the space of the air, with its »Leibniz Cakes« inscription, display a more expansive possibility to advertise (fig. 5). After Hermann Muthesius remodeled it in 1924, the same building became a »prototype« of the so-called advertising façade, which allotted to advertising larger and better organized segments of

5 *Waldemar Titzenthaler: Building at Potsdamer Straße 1a, 1912*

6 *Building at Potsdamer Straße 1a, 1925*

7 *Advertisement on the southern façade of the Charité hospital, Berlin 2008*

architecture (fig. 6). The white stripes advertised their own suitability as advertising surfaces.<sup>33</sup>

Today it is construction scaffolding that offers itself to be occupied by advertising (fig. 7). Semiramis' walls' claim to shape the urban space has been transferred to the streams of money that can be won from the producers of commodities as tribute for being seen.

In September 2006, São Paulo became the first big city to decide to ban this kind of public picture. The result was and is empty wall surfaces that seem more dirty than liberated. In their emptiness, they provide no solution to the problem that inspired them (fig. 8).

*8 Building cleansed of advertising, São Paulo 2007*

#### MURALS OF SOCIALISM

Socialist educational policy had an alternative in mind that did not exhaust itself in negation. In the tradition of Karl Marx's and Friedrich Engels' esteem for Campanella, Vladimir Ilyich Lenin suggested in 1918 that pictorial arts should be employed after the model of the »Civitas solis«. He was impressed by the idea that »frescos are painted [on the walls of this] socialistic fantasy city that serve youth as visual instruction in natural science and history, that awaken the feeling of citizenship, in a word: that are a component of the education of the growing generation. It seems to me to be anything but naïve, and it can now be adopted and realized by us with certain adjustments.«<sup>34</sup>

In a special way, the Mexican school of »Muralism« was able to make a start at fulfilling the precept of systematically using exterior walls as a medium for painting.<sup>35</sup> In 1934, Siqueiros wrote a manifesto for a technical and iconographic exterior space painting that aimed to increase knowledge, education, and political awareness and to defy advertising. »We have to advocate a »mural painting in exterior space«, public painting, on the street, in the open air, on the walls of great buildings, instead of the advertising billboards one currently sees there.«<sup>36</sup> But the implementation was restricted mostly to pedagogical buildings, for example

9 *David Alfaro Siqueiros: El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, 1952–56, Universidad Nacional Autónoma de México, Chancellor's building 2007*

10 *Haus des Lehrers (House of the Teacher) facing Alexanderplatz, Berlin 2007*



Siqueiros' relief »The People to the University. The University to the People«, which he painted in colour between 1952 and 1956 (fig. 9).<sup>37</sup>

These attempts to pictorially adorn urban wall surfaces in utopian variants extended as far as the frescos, mosaics, and stained glass of Socialist Realism, which determined the appearance of all kinds of public buildings, from ministries to schools and theatres. The façades of the House of the Teacher facing Berlin's Alexanderplatz are examples preserved to testify to this kind of monumental painting (fig. 10).<sup>38</sup>

#### ANTI-PROPAGANDA AND STREET ART AS SEMIRAMISIAN PICTORIAL ART

With some exceptions left as examples, these friezes of images were removed. In Warsaw, however, the photographers' association Dementi Independent Photo Agency used the same principle to renew the memory of the conditions concealed behind the pictures. From August 30 to September 30, 2007, huge photographs were mounted on the façades of buildings on City Hall Square in the center of Warsaw (fig. 11). With their inscriptions of year dates, the

11 *Photo action by the Dementi Agency on City Hall Square, Warsaw 2007*

12 *Boundary wall 75, at Bethaniendamm, Berlin 1987*

pictures seemed a counter-mirror to everyday life in the present. The photo labeled »1981« showed a line standing in front of a bread store, while the photograph marked »1988« sought to bring to mind how a happening critical of the government was put down in February 1988.<sup>39</sup>

Another alternative to the mural painting of socialist societies was and is Street Art, with its huge noncommercial pictures on the walls of buildings or on moving surfaces like trains – an art devoted to pure pleasure in painting and in spreading subversive messages.<sup>40</sup> This direction includes, on the one hand, an anarchic, often destructive pictorial rage and, on the other, a communally developed and legally secured monumental painting, like Philadelphia's Mural Arts Program as an »anti-graffiti network«.<sup>41</sup>

As Street Art, the principle embodied in Semiramis' walls has indeed been realized a single time in her monumental dimensions. Initially on the Western side and since the end of 1989 also on the Eastern side, the huge painting surface of the Berlin Wall provided the opportunity to transform an architecture of separation into an agency of subversive education by means of large-format picture cycles (fig. 12).<sup>42</sup>

## THE WALLS OF BABYLON

Babylon is generally associated with the linguistic confusion described in the Old Testament. The pictorial walls of Semiramis are an opposite pole with which the public reflection of knowledge and research appeared in a medium that, because it did not depend on language, kept alive the memory of the common basis of all communication in things and their representations. Working in a period dominated by iconoclasm in the literal sense, Heemskerck had good reason to imagine his vision of an ancient pictorial encyclopedia.<sup>43</sup> When he used his depiction of Babylon to underscore that this mythical city could not be understood without the principle of a pictorial world beyond language, as developed by Semiramis, this conflict over media may have played the decisive role.

By promising to heal the wounds of the confusion of languages by providing universal images, Babylon authenticated their inviolable status. The *BABYLONIS MVRI* noted in the title of Galle's engraving refers not only to the hardly visible walls surrounding the city, but also to the pictorial encyclopedic rings of the building depicted in the foreground: the true Walls of Babylon.

## NOTES

This article was originally published in German: Babylon als Ansporn: Semiramis' Enzyklopädie der Bilder, in: *Babylon. Mythos*, exhibition catalogue Berlin, ed. by Moritz Wullen, Günther Schauerte, Berlin 2008, pp. 169–179. I would like to thank Tatjana Bartsch and Caroline Behrmann for information and corrections and Jens Baumgarten, Aljoscha Begrich, Barbara Herrenkind and Tomasz Kizny for their generous permission to print their photographs.

- 1 Herodotus: *Historien*, tr. into German by August Horneffer, ed. by Hans-Wilhelm Haussig, Stuttgart 1971, p. 83 (*Histories apodexis I*, 184). The scene takes up Diodorus' report, according to which Semiramis was portrayed as a leopard huntress, while her husband was depicted as a lion hunter; Diodorus of Sicily in *Twelve Volumes*, ed. by Charles Henry Oldfather, 12 vols., Cambridge (Mass.)/London 1933–67, vol. 1, 1933, p. 378 (*Bibliothèque historique II*, viii, 6). By associating Semiramis with the king of beasts, however, Heemskerck underscores her superior rank.
- 2 Diodorus (note 1), vol. 1, p. 370 (*Bibliothèque historique II*, vii, 2); cf. Sabine Comptoi: *Die Darstellung der Semiramis bei Diodorus Siculus*, in: *Geschlechterrollen und Frauenbild in der Perspektive antiker Autoren*, ed. by Robert Rollinger, Christoph Ulf, Innsbruck 2000, pp. 223–244.
- 3 Diodorus (note 1), vol. 1, p. 378 (*Bibliothèque historique II*, viii, 8).
- 4 Herodotus (note 1), p. 85 (*Histories apodexis I*, 187).
- 5 Heemskerck shows the statue of the naked queen holding a scepter and the head of an animal and flanked by two lions, as well as the obelisk towering behind her, which was also interpreted as the first pyramid of ancient times. It is possible that the iconography of the statue alludes to the Hera statue created by Semiramis, which Diodorus says held a scepter in its left hand and the head of a snake in its right; Diodorus (note 1), vol. 1, p. 382 (*Bibliothèque historique II*, ix, 6); on the composite character of the monument, see Maria Luisa Madonna: *>Septem Mundi miracula< come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo*, in: *Psicon 3* (1976), pp. 25–63; here p. 31.
- 6 *Die sieben Weltwunder*, ed. by Peter A. Clayton, Martin J. Price, Stuttgart 1990, pp. 56–80.
- 7 Lise Duclaux: *Dessins de Martin van Heemskerck*, in: *La revue du Louvre et des Musées de France 30* (1981), pp. 375–380; here p. 376. The numeral >3< at the upper left marks the picture as the third in the sequence; the picture was later shifted to the seventh position in Heemskerck's series of the wonders of the world; cf. Ilja M. Veldman: *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Maarten van Heemskerck, ed. by Ger Luijten, 2 vols, Roosendaal 1994, vol. 2, p. 192 f., nos. 513–520; cf. the second version, *ibid.* and Martin Stritt: *Die schöne Helena in den Romruinen. Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks*, 2 vols., Frankfurt am Main/Basel 2004, vol. 2, fig. 37. In the oldest register of the paramount achievements of human construction art Antipatros of Sidon (c. 150 BC) listed the city walls in first place; *Anthologia Palatina* 9, 58, in: Clayton, Price 1990 (note 6), p. 23.
- 8 *Madonna 1976* (note 5), p. 31.
- 9 Gen. 11:1–11:9; on textual tradition and interpretation, cf. Alexander Wied: *Der Turmbau zu Babel*, in: *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift*, ed. by Wilfried Seipel, exhibition catalogue Vienna/Graz, 3 vols., Vienna/Milan 2003, vol. 1: *Der babylonische Turm in der historischen Überlieferung, der Archäologie und Kunst*, pp. 59–85; here pp. 59–64.

- 10 Ulrike B. Wegener: Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher, Hildesheim et al. 1995, p. 109 f.
- 11 Johann Christian Klamt: Der Runde Turm in Kopenhagen als Kirchturm und Sternwarte. Eine bauikonologische Studie, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), pp. 153–170; cf. in general Ansgar Stöcklein: Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt, Munich 1969, p. 105 f., and with numerous examples Wegener (note 10), pp. 73–128; on Schlottheim's ball track clock in Dresden mentioned there, see Horst Bredekamp: Der gebändigte Babelturm, in: Dresdener Kunstblätter 48 (2004), pp. 228–231.
- 12 Diodorus (note 1), vol. 1, p. 376 (Bibliothek historike II, viii, 3).
- 13 Ibid., p. 378 (Bibliothek historike II, viii, 7).
- 14 What follows expands earlier ideas: Horst Bredekamp: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin 2004, pp. 165–168.
- 15 Diodorus (note 1), vol. 1, p. 376 (Bibliothek historike II, viii, 4 f.); cf. Wegener (note 10), p. 107.
- 16 Diodorus (note 1), vol. 1, p. 378 (Bibliothek historike II, viii, 6 f.).
- 17 Ibid. (Bibliothek historike II, viii, 6).
- 18 Ibid. (Bibliothek historike II, viii, 8).
- 19 Antonio Lafreri published three depictions of such cycles in 1547; see Birte Rubach: Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion, 2 vols., Ph.D. thesis Berlin 2008 (at press), vol. 2, cat. 341–343; on Gesner, see Brian W. Ogilvie: The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe, Chicago/London 2006, pp. 34–36; 236–240; cf. Angela Fischel: Die Entdeckung der Natur im Bild. Visuelle Aufzeichnung in der Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts, Ph.D. thesis Berlin 2007 (at press).
- 20 Veldman 1994 (note 7), p. 193, no. 519/I; Seipel 2003 (note 9), p. 132, cat. 1.1.14, fig. on p. 136.
- 21 Wegener 1995 (note 10), p. 167.
- 22 Ibid., pp. 129–162.
- 23 Ibid., p. 167.
- 24 On this technique, see Barbara Jatta: Liévin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento, Brussels 1992, pp. 15–23.
- 25 Helen Rosenau: The Ideal City, London/New York 1974, p. 78, assesses the ground plan of the Tower of Babel as a model.
- 26 Gerhard Wolf: Gestörte Kreise, in: Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, ed. by Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt, Berlin 1997, pp. 39–62; here p. 40 f.
- 27 »E questo ha fatto pingere in tutte le muraglie, su li rivellini, dentro e fuori, tutte le sciente«; Tommaso Campanella: La Città del Sole, in: Scritti Scelti di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella, ed. by Luigi Firpo, Turin 1968, pp. 405–464; here p. 412; Klaus J. Heinisch: Der utopische Staat, Reinbek bei Hamburg 1960, p. 120.
- 28 Campanella (note 27), p. 412–414; Heinisch 1960 (note 27), pp. 120–122.
- 29 Urs Martin Zahnd: Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Nikolaus Manuels »Berner Totentanz«, in: Zum sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Aufsätze, ed. by Andrea von Hülsen-Esch, Hiltrud Westermann-Angershausen, Düsseldorf/Regensburg 2006, pp. 144–155.
- 30 Philippe de Commynes: 1494, in: Wolfgang Wolters: Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance, Munich 2000, p. 75.

- 31 Margarete Baur-Heinhold: *Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung*, Munich 1975; Marina Dmitrieva: *Italien in Sarmatien. Studien zum Kulturtransfer im östlichen Europa in der Zeit der Renaissance*, Stuttgart 2008, pp. 161–186.
- 32 Gernot Böhme: *Die Wirklichkeit der Bilder und ihr Gebrauch*, in: *Journal of the Faculty of Letters. The University of Tokyo. Aesthetics* 31 (2006), pp. 1–12; here p. 9 f.
- 33 Brought to my attention by Georg Hiller, who examined this chapter of the *New Construction* in his dissertation.
- 34 Lenin, as quoted by Anatoli Lunatscharski, cited after Hans-Joachim Drengenberg: *Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934*, in: *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte* 16 (1972), p. 186 f. (translated by the author); brought to my attention by Aljoscha Begrich; cf. also his master's thesis: *Der mexikanische Muralismus als Bilderziehung. Ein Vergleich der Konzepte von David Alfaro Siqueiros und Diego Rivera*, master's thesis, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2007, p. 60; *ibid.* on what follows.
- 35 Rita Eder: *Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural*, in: *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, ed. by Anna María de Moraes Belluzzo, São Paulo 1990, pp. 99–120.
- 36 David Alfaro Siqueiros: *Zu einer Veränderung der bildenden Künste*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, ed. by Charles Harrison, Paul Wood, 2 vols., Ostfildern-Ruit 2003, vol. 1, pp. 516–518; here p. 517; cf. in general David Craven: *Art and Revolution in Latin America 1910–1990*, New Haven/London 2003.
- 37 Desmond Rochfort: *Mexican Muralists. Orozko, Rivera, Siqueiros*, London 1997, p. 205 f.; cf. Begrich 2007 (note 34), p. 56.
- 38 Walter Womacka (design): *Unser Leben*, frieze of glass, enamel, ceramic, and metal pieces on the Haus des Lehrers (House of the Teacher), Berlin, Alexanderplatz, 1964.
- 39 Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi: *Dementi Independent Photo Agency 1982–1991*, exhibition catalogue Warsaw, p. 69.
- 40 Markus Mai, Arthur Remke: *Writing – Urban Calligraphy and Beyond*, Berlin 2003; Julia Reinicke: *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007.
- 41 Jonathan Lohmann: *A Memorial Wall in Philadelphia*, in: *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death*, ed. by Jack Santino, New York 2006, pp. 177–214.
- 42 Ralf Gründer: *Verboten: Berliner Mauerkunst. Eine Dokumentation*, Cologne 2007, p. 42.
- 43 On this, see Horst Bredekamp: *Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom*, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Arbeitsgespräch der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sept. 14–17, 1986*, ed. by Bob Scribner, Wiesbaden 1990 (*Wolfenbütteler Forschungen* 46), pp. 203–247.

## PHOTOGRAPHIC CREDITS

figs. 1–2: bpk / RMN / Musée du Louvre. – fig. 3: Albertina, Wien. – fig. 4: Athanasius Kircher: *Turris Babel*, Amsterdam 1669, p. 59. – figs. 5–6: Landesarchiv Berlin. – figs. 7, 10: Barbara Herrenkind. – fig. 8: Jens Baumgarten. – fig. 9: Aljoscha Begrich. – fig. 11: Tomasz Kizny. – fig. 12: Gründer 2007 (note 42), p. 42.

## ZUR ENTSTEHUNG EINER KAISERPORTRÄTSSERIE BEI ANTONIO LAFRERI

BIRTE RUBACH

In seinem Verkaufskatalog verzeichnete der römische Druckgrafikverleger Antonio Lafreri (ca. 1512–77) unter über fünfhundert Einträgen auch das Werk der »Effigie di uintiquattro primi Imperatori, ritratti parte dalle medaglie et parte da marmi«.<sup>1</sup> Bei einem näheren Blick auf die Porträtserie der 24 ersten römischen Kaiser,<sup>2</sup> die sich hinter diesem Eintrag verbirgt, fällt bald eine gewisse Uneinheitlichkeit der einzelnen Bildnisse ins Auge.<sup>3</sup> Lafreri selbst erläutert im Katalogeintrag, dass die Kaiserporträts nach Vorlagen aus zwei unterschiedlichen Gattungen – der Münzen und der Skulptur – angefertigt wurden. Es stellt sich aber nicht nur die Frage nach Auswahl und Zusammenstellung der Vorlagen, die Lafreri damit bereits, wenn auch pauschal, beantwortet hat, sondern auch nach den unterschiedlichen Formen der Präsentation im Stich der offensichtlich selben Gattungen innerhalb der Serie.

Die Ursache für das heterogene Erscheinungsbild der Porträtreihe ist in ihrem mehrstufigen Entstehungsprozess zu finden. Dieser führt die pragmatische Vorgehensweise des Verlegers Antonio Lafreri vor Augen, die zum Erfolg seiner druckgrafischen Editionen auch weit über die eigenen Lebzeiten hinaus beitrug.

### DIE KAISERPORTRÄTSSERIE BEI ANTONIO LAFRERI

Die Serie der 24 Kupferstiche, die in einem Format von etwa 200 × 150 mm bei Lafreri erschienen ist, enthält neben den Porträts der ersten zwölf suetonischen Kaiser von Julius Caesar bis Domitian die Bildnisse der darauf folgenden zwölf Imperatoren von Nerva bis Severus Alexander.<sup>4</sup>

Schon beim ersten Durchsehen der Blätter wird diese Spaltung der Serie in zwei Teile auch auf formaler Ebene deutlich. Insbesondere ist die Einheitlichkeit der zweiten Zwölfer-Gruppe dafür verantwortlich, die in starkem Kontrast zur Disparität der ersten zwölf Porträts steht.

Alle Stiche weisen immerhin ein ähnliches Plattenformat und einen gemeinsamen Bildaufbau auf. Die Porträts nehmen nahezu die gesamte Bildhöhe ein

und werden vor einem neutral weißen Hintergrund präsentiert. Am unteren Bildrand findet sich durchgängig ein abgegrenztes Feld, in dem eine Inschrift den dargestellten Kaiser identifiziert. Während in den Inschriften der ersten zwölf Porträts sowohl die Namen und der Titel »RO. IMP.« als auch die Position innerhalb der Zählung der Kaiserfolge aufgeführt werden, beschränken sich die Identifizierungen in der zweiten Zwölfer-Serie auf den Namen, dem die Abkürzung des Titels »IMP« folgt.

#### VON CAESAR BIS DOMITIAN

Innerhalb der ersten zwölf Porträts lassen sich kleinere Gruppen von je drei bis fünf Blättern herausfiltern, die sich aufgrund ihrer Darstellungsweise oder ihres Stils als zusammengehörig erweisen. So stechen die Porträts des Caesar, des Caligula, des Vitellius und des Titus (Abb. 1–4) durch die starke Modellierung der gesamten Büste und ihren auffällig emotionalisierten Gesichtsausdruck heraus. Zudem sind die eher schmal anmutenden Oberkörper mit prächtigem Panzer und Paludamentum ausgestattet und auf zierlichen Piedestalen platziert. Alle vier Büsten werden frontal oder nahezu frontal, das Haupt in einer leichten Drehung oder leicht geneigt, präsentiert.

Eine Dreiergruppe bilden die Darstellungen des Tiberius, des Galba (Abb. 5) und des Vespasian. Sie werden ebenfalls nahezu frontal präsentiert, doch steht ihr ungerührter Blick in starkem Gegensatz zur Mimik der vorangegangenen Bildnisse. Sie erwecken auch durch den Verzicht auf Verzierungen, insbesondere in der Bekleidung, insgesamt einen kompakteren, weniger verspielten Eindruck.

Die Porträts des Augustus, des Claudius, des Nero, des Otho (Abb. 6) und des Domitian bilden die letzte und größte Gruppe innerhalb der suetonischen Kaiserfolge, die in strengem Profil gezeigt wird. Stilistisch allerdings können die Bildnisse des Augustus und des Nero von den anderen drei nochmals geschieden werden. Stärkere Hell-Dunkel-Kontraste und eine ausdrucksstärkere Augenpartie lassen den Schluss zu, dass es sich hier um eine andere Hand handelt. Die Gewandung ist in allen fünf Fällen formelhaft eingesetzt. Bekleidet mit Panzer und Paludamentum zeigen Nero und Augustus dem Betrachter ihre rechte Schulter und lassen die Lederstreifen am Oberarm unter dem Paludamentum erkennen, während Otho und Domitian die vom Paludamentum abgedeckte Schulterpartie zum Betrachter wenden, so dass kaum



etwas von den Lederstreifen zu sehen ist. Claudius ist mit einem vor der Brust geknoteten Umhang bekleidet.

Leicht lassen sich die von Antonio Lafreri im Katalogeintrag erwähnten unterschiedlichen Vorlagentypen innerhalb der ersten Zwölfer-Serie zuordnen. So sind für die ersten beiden Untergruppen Rundplastiken und für die dritte Untergruppe Münzen als Modelle anzunehmen, wobei die Büsten und Piedestale in allen Fällen als neuzeitliche Zufügungen gelten müssen.

Ein Aspekt, der das heterogene Bild dieser ersten Zwölfer-Serie zusätzlich verstärkt, ist die Art der Inschriften unter den Porträts. Es finden sich drei verschiedene Schrifttypen, die jedoch nicht den Porträttypen zuzuordnen sind. In Versalien sind alle Inschriften graviert, im Fall des Augustus, des Tiberius, des Nero und des Vespasian sind sie klein und gedrungen. Die Buchstaben auf den Stichen des Claudius, des Galba, des Otho, des Vitellius und des Domitian hingegen wirken in sich selbst und auch im Verhältnis zum Bildnis wohlproportioniert. In den Inschriften der Porträts des Caesar, des Caligula und des Vespasian werden die Trennmarken nicht wie bei allen anderen auf die Zeile, sondern mittig gesetzt und jedes »I« mit einem Punkt versehen.

#### VON NERVA BIS SEVERUS ALEXANDER

Die zweite Zwölfer-Serie der Kaiserporträts zeigt im Unterschied zu den suetonischen Kaisern ein durchgehend homogenes Bild. Am ehesten lassen sich die Bildnisse der zweiten Folge mit der dritten Untergruppe aus der ersten Folge in Verbindung bringen. Sie sind im strengen – hier durchgängig linksgerichteten – Profil dargestellt (Abb. 7–8). Alle Häupter werden von Lorbeer bekränzt. Nur dem Commodus ist mit übergestülptem Löwenkopf und -mähne eine Kopfbedeckung des Herkules beigegeben. Die Vorlagen der Porträts sind wie bei der dritten Untergruppe des ersten Teils gleichfalls unter den Münzen zu suchen.

Obwohl Haar- und Barttracht ebenso wie die Bekleidung nur wenig variiert werden, ist jeder Kaiser in seiner Physiognomie individualisiert. Die streng nach links gerichteten Blicke zeigen anders als bei einigen Darstellungen der ersten Serie keinerlei Regung oder Ausdruck. Stilistisch gehören alle zwölf Stiche der zweiten Serie zusammen und können einem Kupferstecher zugeschrieben werden. Die Inschriftenfelder im unteren Bereich der Platte sind größer und gleichmäßiger gestaltet als die entsprechenden Bereiche im ersten Teil der Serie. Die Inschriften selbst haben hinsichtlich ihrer Größe und der

1 *Julius Caesar, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Kupferstichkabinett, SMB, inv. LW12/11, Bl. 388-19*

2 *Caligula, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 25*

3 *Vitellius, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 30*

4 *Titus, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 32*

5 *Galba*, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri,  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E  
1.1 geom. 2f, fol. 28

6 *Otho*, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri,  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E  
1.1 geom. 2f, fol. 29

7 *Hadrian*, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri,  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,  
inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 36

8 *Antoninus Pius*, Kupferstich hg. von Antonio  
Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,  
inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 37

Versalientypen ebenfalls ein einheitliches Format. Im Gegensatz zu den Inschriften der suetonischen Kaiser wird hier auf die Nennung der Zahl innerhalb der Kaiserfolge verzichtet. Genannt wird nur der Name, gefolgt von der Titelabkürzung »IMP«.

Die Unterschiede innerhalb der ersten zwölf Kaiserporträts verdeutlichen, dass die Serie nicht als Einheit gleichzeitig entstanden sein kann. Vielmehr ist anzunehmen, dass vereinzelte Porträts vorlagen und die Reihe nach und nach oder zu einem bestimmten Zeitpunkt durch unterschiedliche Hände zunächst zur Serie der suetonischen Kaiser vervollständigt und später um weitere zwölf Bildnisse angestückt wurde.

Nicht nur formale Gründe sprechen dafür, dass die Porträts des Julius Caesar, des Caligula, des Vitellius und eventuell auch das des Titus, die stilistisch besonders aus den übrigen Bildnissen der Serie herausfallen, den ursprünglichen Kern der vorliegenden Serie darstellen, sondern insbesondere die Tatsache, dass es sich hierbei um spätere Zustände einer kleinen eigenständigen Serie handelt, die in der Druckwerkstatt Raffaels entstanden ist.

#### DIE »MINI«-KAISER-SERIE AGOSTINO VENEZIANOS

Der Kupferstecher Agostino Veneziano fertigte bereits 1516 die drei Kaiserporträts des Caesar, des Caligula und des Vitellius an (Abb. 9–11), die in der vorliegenden Ausgabe in leicht überarbeiteter Form Wiederverwendung fanden.<sup>5</sup> Es ist möglich, dass auch das vierte Porträt dieser ersten Untergruppe, das des Titus, zu Venezianos Werken zählt. Ein erster Zustand davon ist allerdings bisher nicht bekannt.<sup>6</sup> Exemplare der drei erstgenannten Porträts finden sich in der Albertina in Wien und wurden von Johann David Passavant in seinem »Peintre-graveur« beschrieben.<sup>7</sup> Während der Vitellius schon häufiger publiziert wurde, weil das abgebildete Marmorwerk aus der Sammlung Grimani auf das Interesse verschiedener Forscher stieß,<sup>8</sup> erhielten die Stiche der Bildnisse des Caesar und des Caligula kaum Aufmerksamkeit.<sup>9</sup> Dass alle drei (vielleicht auch vier) Porträts zu den weniger bekannten Darstellungen innerhalb des Werks Venezianos gehören, mag auch daran liegen, dass sie Adam von Bartsch nicht bekannt waren.<sup>10</sup>

Die drei Stiche weisen in ihrem ersten Zustand die gleichen Inschriften in der Zone unterhalb des Bildnisses auf wie sie auch auf den Blättern der Lafreri-

9 *Agostino Veneziano: Julius Caesar, ca. 1516, Kupferstich, Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 81*

10 *Agostino Veneziano, Caligula, 1516, Kupferstich, Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 82*

Serie zu sehen sind. Im Unterschied zu diesen führt der Vitellius-Stich dieselbe Inschrift zusätzlich auf dem Piedestal der Büste. Auch auf dem Caesar-Porträt findet sie sich dort angedeutet und ist im zweiten Zustand bei Lafreri nur noch schwerlich auszumachen. Auf den Blättern der Caligula- und der Vitellius-Darstellungen ist zusätzlich das Monogramm »A. V.« sowie die Jahreszahl »1516« zu finden. Die Inschrift auf dem Piedestal, die Signaturen und die Jahreszahlen sind auf den Zuständen, die in der Lafreri-Serie Verwendung fanden, vollständig getilgt.

Die Mini-Kaiser-Serie Venezianos, die aus drei – oder eventuell aus vier –

11 *Agostino Veneziano, Vitellius, 1516, Kupferstich, Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 83*

Porträts bestand, ist zu klein, um als reduzierte suetonische Reihe verstanden zu werden. Die Büsten weisen eine eigentümlich überzeichnete Lebendigkeit auf, die der sachlichen Wiedergabe von Marmorwerken und Münzen widerspricht. Nicht der Anspruch einer seriellen Dokumentation steht hinter Venezianos Porträts, sondern der dem Künstler eigene Umgang mit den Bildnissen.<sup>11</sup>

Die Stiche des Vitellius und des Caesar weisen eine besondere Rahmung auf, die auch in Lafreris Ausgabe zu erkennen ist. Der untere Teil der Büsten wird von einem Halboval eingefasst, das die Schulterpartien leicht beschneidet. Der sichtbare Ansatz einer weiterführenden Linie auf der rechten Seite der Stiche, die das Oval nach oben abschließen würde, lässt die ursprüngliche Idee einer Umrahmung der gesamten Büste durch ein Oval erkennen. Auch auf der jeweils linken Seite der Stiche ist eine Rahmenlinie auszumachen, die ebenso wie jene auf der rechten Seite von der Kupferplatte zu beseitigen versucht wurde. Diese Spuren der Tilgung weisen beide Zustände gleichermaßen auf, und weitere sichtbar gewordene Kratzer auf den Platten – auch auf der des Caligulabildnisses – belegen die Tatsache, dass sie von denselben Kupferplatten gedruckt wurden.

Der Kupferstecher Agostino de' Musi (ca. 1470 – ca. 1540), nach seinem Geburtsort Venedig Agostino Veneziano genannt, war zwischen 1514 und 1516 nach Rom gekommen.<sup>12</sup> Dort war er an der Seite von Marcantonio Raimondi und Marco Dente di Ravenna in der Druckwerkstatt Raffaels tätig.<sup>13</sup> Die Kupferstecher arbeiteten sowohl nach Entwürfen des Malers als auch nach eigenen Kompositionen. Über die praktische Zusammenarbeit hinaus verband die Werkstattmitglieder und Raffael das gemeinsame Interesse an den antiken Bau- und Bildwerken, die Rom in großer Zahl bereithielt. Zahlreiche Stiche mit antikisierenden Motiven und nach antiken Skulpturen wurden in jener Werkstatt angefertigt. Auch die Stiche mit den Büsten des Vitellius, des Caesar und des Caligula müssen in diesem Zusammenhang entstanden sein. Auf welchem Weg genau die Veneziano-Platten in Lafreris Besitz übergingen, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Doch der Ankauf von älteren Plattenbeständen war seinerzeit ein übliches Verfahren der Verleger, das eigene Angebot zu vergrößern. Ein Verbindungsglied zwischen Lafreri und Veneziano stellt der spanische Buchhändler Antonio Salamanca dar, mit dem Veneziano nach seiner Rückkehr von einem Zwischenaufenthalt in Venedig von 1527 bis 1530/31 zusammenarbeitete. Außerdem gelangte Salamanca nach dem Sacco di Roma

in den Besitz zahlreicher Platten aus der ehemaligen Raffael-Werkstatt, in deren Kontext die Porträts bereits entstanden waren. Salamanca und Lafreri wiederum gingen zwischen 1552 und 1563 eine Kooperation ein, in deren Verlauf oder nach deren Ende die Platten der Kaiserporträts in Lafreris Hände gefallen sein könnten.<sup>14</sup>

#### PORTRÄTWERKE IN DER DRUCKGRAFIK

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich in der Druckgrafik die eigene Gattung der Porträtbücher.<sup>15</sup> Der Verlag Lafreris war mit wichtigen Editionen einschließlich der vorliegenden Kaiserporträtserie an diesem Prozess beteiligt.<sup>16</sup>

Die Porträtbücher vereinen Bildnisse und Biografien bestimmter Personengruppen in unterschiedlicher Gewichtung. Immer steht das Porträt im Vordergrund, während die textliche Komponente bis auf den Namen reduziert sein kann. Auch in der Antike hatte diese Tradition, die nur aus der schriftlichen Überlieferung bekannt war, existiert.<sup>17</sup> Die Herausbildung der Gattung in der Druckgrafik verlief schließlich parallel zur Zusammenstellung der ersten großen Porträtsammlungen wie der des Paolo Giovio in seinem »museo« am Comer See<sup>18</sup> oder jener, die sich Marco Mantova Benavides in Padua einrichtete.<sup>19</sup> Es entstand eine Vielzahl von Publikationen, deren Beschaffenheit von nahezu textfreien Bildnisserien – wie die der Rechtsgelehrten nach Gemälden der oben genannten Sammlung des Benavides<sup>20</sup> – bis hin zu annähernd wissenschaftlichen Publikationen der Porträtkunde reichte, darunter etwa die »Imagines et Elogia« des Fulvio Orsini.<sup>21</sup>

Bereits im frühen 14. Jahrhundert finden sich erstmals illustrierte Handschriften, ausgestattet mit Porträts, die auf dem Studium von Münzporträts basierten.<sup>22</sup> Über das Münzstudium konnte das äußere Erscheinungsbild der sonst nur durch schriftliche Überlieferung fassbaren Personen erschlossen werden.<sup>23</sup> Während in den genannten Handschriften die Porträts noch zur Illustrierung des Textes dienten, nahmen die Physiognomien bald einen höheren Stellenwert ein, bis schließlich in den Porträtwerken das Bild nicht mehr Illustration des Textes war, sondern der Text zur Erläuterung des Bildes diente. Das erste gedruckte Werk, das diesen Vorgang verdeutlicht, sind die »Illustrium Imagines« des Andrea Fulvio von 1517, deren 204 Holzschnitte mit Münzporträts römischer Kaiser und Kaiserinnen von Lebensbeschreibungen begleitet wer-

den.<sup>24</sup> Das Münzstudium, das zunächst bei der Erstellung eines Repertoires an Physiognomien – und anderen Formen – im Sinne von Musterbüchern half, wurde bald Teil der antiquarischen Forschung.<sup>25</sup> Im Sinne einer historischen Hilfswissenschaft war es zunächst Teil der ikonografischen sowie historiografischen Studien und trug zur Identifizierung antiker Bildwerke bei.<sup>26</sup> Erst das Werk von Enea Vico und Andrea Zantani »Le imagini con tutti reversi trovati e le vite degli imperatori ...« von 1548, das erstmals die Rückseiten der Münzen behandelt, gilt als erste systematische numismatische Studie, obwohl auch hier noch der Charakter eines Porträtwerks zu erkennen ist.<sup>27</sup>

Zu den ersten Porträtserien in der Druckgrafik gehört neben den oben erwähnten »Illustrium imagines« des Andrea Fulvio die suetonische Kaiserporträtserie des Marcantonio Raimondi.<sup>28</sup>

Die suetonischen Zwölf-Kaiser-Reihen haben in der bildenden Kunst als serielles Phänomen keinen antiken Ursprung.<sup>29</sup> Hingegen war es die oben erwähnte Illustration der Sueton-Handschriften, die auf die Übernahme der literarischen Tradition der »viri illustri« in die Malerei und Skulptur traf.<sup>30</sup> Ein Zyklus der »berühmten Männer« entstand in Padua unter der Mitwirkung Francesco Petrarcas, dessen Hauptwerk »De viris illustribus« als Leitfaden des Programms gilt.<sup>31</sup> In der »Sala virorum illustrium« der Paduaner Residenz der Carrara waren die ganzfigurigen Porträts von Persönlichkeiten fast ausschließlich aus der römischen Antike angebracht, deren Tugenden vor Augen geführt wurden. Die letzten in der Reihe waren schließlich Petrarca und sein Schüler Lombardo della Seta selbst.<sup>32</sup> Die suetonische Zwölf-Kaiser-Serie ist eine kleine und in ihrer Zusammensetzung eigentlich festgelegte Version der »uomini illustri«. Die erste Umsetzung der zwölf suetonischen Kaiser in die bildende Kunst vollzog sich erst im 15. Jahrhundert.<sup>33</sup> Die 1470 erschienene Übersetzung des Suetonschen Werks könnte dessen Popularität gesteigert und die Übernahme in Malerei und Plastik befördert haben.<sup>34</sup> Der den »uomini illustri«-Zyklen innewohnende mahnend vorbildhafte Charakter, der zur Nachahmung einlädt, ist für die suetonische Serie nur dann zutreffend, wenn, wie es durchaus auch geschah, die »schlechten« Kaiser weggelassen oder ausgetauscht wurden. Dennoch war die Serie in der Zusammenstellung nach Sueton häufig zu finden.<sup>35</sup>

Bei der ersten druckgrafischen Suetonschen Reihe handelt es sich, wie bereits erwähnt, um Marcantonio Raimondis Kupferstichserie der zwölf Münzbild-



12 *Marcantonio Raimondi: Julius Caesar, ca. 1520, Kupferstich*

13 *Marcantonio Raimondi: Vitellius, ca. 1520, Kupferstich*

nisse, die auf 1520 datiert wird.<sup>36</sup> Raimondi stach die Porträts der Kaiser in einem stark vergrößerten Format. Die Profile der Dargestellten heben sich im leichten Relief vom waagrecht schraffierten Hintergrund ab und überlappen an wenigen Stellen den umlaufenden weißen Rand des Medaillons, der die Umschrift aufweist (Abb. 12–13). Es handelt sich nicht um alle zwölf suetonischen Kaiser, da Raimondi den unbeliebten Caligula wegließ und dafür den dreizehnten Kaiser, den höher geschätzten Nerva, mit aufnahm. Auch sind nicht alle Porträts tatsächlich nach Münzvorlagen entstanden, denn für den Vitellius bediente sich Raimondi, wie schon Veneziano, der berühmten Büste aus der Sammlung Grimani.<sup>37</sup>

Raimondis Porträtserie ist nicht nur die erste Zwölf-Kaiser-Serie in der Druckgrafik, sondern auch die erste Bildnisreihe, die im Kupferstich ausgeführt wurde. Viele Werke, die aus Münzstudien hervorgingen und die auf Fulvius Werk aufbauten, wurden weiterhin im Buchdruckverfahren mit Holzschnitten publiziert. In Italien erschien schließlich 1548 mit dem bereits erwähnten Werk Antonio Zantanis und Enea Vicos erstmals eine antiquarische Publikation, deren Abbildungen von Enea Vico im Kupferstich ausgeführt waren und die neue Maßstäbe nicht nur hinsichtlich der numismatischen Forschung, sondern auch bezüglich einer neuen Abbildungsqualität setzte.<sup>38</sup>

Die Herausbildung des Porträtbuchs in seinen unterschiedlichen Formen, aber als eigene Gattung, wurde neben dem gesteigerten Interesse an authentischen Bildnissen auch von den gestiegenen Ansprüchen an die Abbildungsqualität begleitet, die durch das Tiefdruckverfahren besser befriedigt werden konnten als durch den auch beim Buchdruck angewandten Hochdruck.

#### EINORDNUNG DER SERIE LAFRERIS

In der Werkstatt Lafreris entstanden Ende der 1560er Jahre einige Werke, die zur Popularisierung der Gattung des Porträtbuchs maßgeblich beitrugen. Den Anfang machte die bereits erwähnte Porträtserie der Rechtsgelehrten nach Werken aus der Sammlung des Mantova Benavides von 1566.<sup>39</sup> Darauf folgten die Papstbildnisse und Kurzviten, die von Onofrio Panvinio zusammengetragen worden waren (1568),<sup>40</sup> und auch Achille Statio (1569) und Fulvio Orsini (1570) bedienten sich für ihre porträtkundlichen Werke der hochwertigen Kupferstiche aus der Lafreri-Werkstatt.<sup>41</sup> Die Porträtbücher waren Editionen aus einem Guss, die meist in Zusammenarbeit mit einem Gelehrten entstanden.

Die heterogene Zusammenstellung der vorliegenden Kaiserporträtserie spricht nicht dafür, dass es sich auch hier um eine ähnliche Kooperation handelte. Indessen nahm Lafreri nach und nach eine Aufstockung von Agostino Venezianos Mini-Serie des Caesar, des Caligula, des Vitellius und eventuell des Titus vor, die zunächst die Komplettierung zur Reihe der zwölf suetonischen Kaiser zum Ziel hatte. Die Angliederung der darauffolgenden zwölf Kaiser machte die Serie schließlich zu einem ansehnlichen Kompendium, das eines Frontispizes bedurfte<sup>42</sup> und sich erst jetzt in der Art eines Porträtbuchs in die übrigen Werke dieser Gattung aus Lafreris Produktion einreichte.

Ein paralleles Verfahren zur Zusammenstellung von losen Drucken oder kleinen Gruppen zu Serien bei Lafreri lässt sich auch innerhalb der Kategorie der Ornamentstiche ablesen, wo er beispielsweise im Format gleich große Puttenfriese mit Rankenornamenten zur Serie kombinierte.<sup>43</sup>

Generell zeichnete sich bei Lafreri in den späteren Jahren seiner Aktivität eine Tendenz zur Strukturierung des Plattenbestandes und zu einer thematischen Bündelung von Einzelblättern ab.<sup>44</sup> Lafreri hatte während seiner über dreißigjährigen Aktivität einen ausgesprochen umfangreichen Plattenbestand zusammengetragen. Allein im eingangs erwähnten Verkaufskatalog, dem

sogenannten Index des Lafreri, den er zwischen 1573 und 1577 zusammenstellte und publizierte, listete er über 500 Einträge.<sup>45</sup> Mit dem Index verschaffte sich Lafreri selbst und insbesondere dem Kunden einen Überblick über das Angebot, das er in die fünf thematischen Kategorien der Landkarten, der römischen Monumente, des historisch-mythologischen Themenbereichs, der religiösen Darstellungen und der Porträts gliederte. Etwa im selben Zeitraum veranlasste Lafreri die Herstellung von vier Frontispizen, die nicht für eine spezielle Stichserie gedacht waren, sondern allgemeiner gehalten zu den thematischen Kategorien seines Katalogs passten.<sup>46</sup> Dem Käufer stand es frei, seine Auswahl an losen Blättern zu treffen und, wenn gewünscht, mit einem passenden Titelblatt versehen zu lassen.<sup>47</sup> Es ist dieser pragmatische Umgang mit dem Material, der das beschriebene Vorgehen Lafreris hinsichtlich der Kaiserporträtserie plausibel macht.

#### DER SPÄTERE VERBLEIB DER SERIE

Weder das Titelblatt noch eine der 24 Tafeln weisen eine Adresse oder Signatur auf, die einen Hinweis auf einen der Künstler oder den Herausgeber der Lafreri-Serie geben könnte. Die Identifizierung mit der vorliegenden Serie kommt zum einen aufgrund des Eintrags in Lafreris Index zustande, der den lateinischen Titel des Frontispizes teilweise aufgreift und Münzen und Skulpturen als Vorlagen für die Serie nennt. Zum anderen finden sich in den Inventaren der Erbschaft Lafreris weitere Erwähnungen, die den Besitz von 24 Kupferplatten mit Kaiserporträts (und einem Titelblatt) seitens Lafreris belegen. Die Aufteilung des Erbes nach dem Tod Lafreris am 20. Juli 1577 gestaltete sich mangels eines Testaments schwierig, und auch das nach dem Tod angefertigte Inventar der Werkstatt ist heute verschollen.<sup>48</sup> Anhand von Teilinventaren und zusätzlichem Archivmaterial lässt sich nachvollziehen, dass zunächst der Neffe Claudio Duchetti in den Besitz der Platten des »Libro de Imperatori uinticinque, mezzo foglio« gelangte.<sup>49</sup> Es ist zu vermuten, dass Claudio diese Platten schon bald seinem Miterben, dem Großneffen Lafreris Stefano Duchetti, zur Hälfte überließ oder vielleicht tauschte. In einem Inventar, das 1581 anlässlich des Verkaufs des Erbteils von Stefano Duchetti verfasst wurde,<sup>50</sup> findet sich nämlich der Eintrag »12 Imperatorij«, der sich auch über die Inventare der späteren Besitzer verfolgen lässt.<sup>51</sup> Nun hatte Claudio Duchetti die gesamte Serie etwa ein Jahr nach dem Tod Lafreris und zu einem

14 *Martino Rota: Julius Caesar, ca. 1578, Radierung*

15 *Martino Rota: Vitellius, ca. 1578, Radierung*

Zeitpunkt, als er noch im Besitz der 24 Platten war, von Martino Rota kopieren lassen (Abb. 14–15). Die in der Qualität abfallende Neuedition bereinigt alle Uneinheitlichkeiten der Lafreri-Ausgabe und weist ein neues Titelblatt mit den Namen Claudio Duchettis und Martino Rotas auf.<sup>52</sup>

Es ist davon auszugehen, dass Claudio – über den Grund ließe sich nur spekulieren – seinem Cousin zwölf der 25 Platten überließ, nachdem die Kopie von Rota fertig war. In Anbetracht der Unstimmigkeiten, die zwischen den beiden Duchettis herrschten, wird man annehmen dürfen, dass Claudio nicht aus uneigennütigen Motiven handelte.<sup>53</sup> Unabhängig davon könnte sich aus diesem Umstand das Vorkommen der »halben« Serien, wie etwa im Escorial, erklären, die nur aus dem zweiten Teil besteht.<sup>54</sup>

Die Kaiserporträtserie aus der Werkstatt Lafreris wurde nicht nur von Martino Rota kopiert. Auch Mario Cartaro<sup>55</sup> und Giovanni Battista de’Cavalieri, der die Reihe bis zu Kaiser Maximilian II. erweiterte,<sup>56</sup> nutzten die Lafreri-Serie als Vorlage für ihre Ausgaben und trugen so zur Verbreitung der fast vergessenen Motive Venezianos von 1516 bei.

## ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. »L'indice delle Tavole«, Z. 584–585. Das einzige erhaltene Exemplar des sogenannten Index wird in der Biblioteca Marucelliana in Florenz aufbewahrt, inv. Misc. 79.4. Publiziert wurde es erstmals in Francesco Ehrle: *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma di Leonardo Buffalini*, Rom 1911, S. 53–59, Nr. 12. Die Zeilennummern stimmen bei Ehrle nicht mit dem Originaldokument überein. Abgedruckt ist das Dokument in Donata Giannoni: *L'Indice di Antonio Lafreri*, in: *Grafica d'arte* 11, 41 (2000), S. 3–5 und in besserer Qualität in *La Roma del Cinquecento nello Speculum Romanae Magnificentiae*, Ausstellungskatalog Florenz, hg. von Clemente Marigliani, Rom 2005, S. 116–119. Eine Abschrift mit der dem Dokument entsprechenden Zeilennummerierung in Birte Rubach: *Ant. Lafreri Formis Romae*. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion, 2 Bde., Dissertation Berlin 2008 (im Druck); Bd. 1, S. 215–231.
- 2 Julius Caesar wird im Folgenden in die Bezeichnungen »Kaiser« und »Imperatoren« einbezogen.
- 3 Ein Exemplar der Serie ohne Titelblatt befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett, SMB, inv. LW 12 /11, Bl. 364-19–375-19, 378-19–389-19; ein weiteres Exemplar wird in Wolfenbüttel aufbewahrt, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 22–43 (es fehlen Caesar und Septimius Severus); zur Serie vgl. auch Ruth Mortimer: *Catalogue of Books and Manuscripts, Part II: Italian 16<sup>th</sup> Century Books* (Harvard College Library), 2 Bde., Cambridge/Mass. 1974, Bd. 1, S. 243–244, Nr. 170; Cecil H. Clough: *Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books*, in: *The Italian Book 1465–1800. Studies Presented to Dennis E. Rhodes*, hg. von Denis V. Reidy, London 1993, S. 183–223; hier S. 189 und Milan Pelc: *Illustrium Imagines – das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden 2002, S. 211, Nr. 99.
- 4 Zwischen Nerva und Severus Alexander fügen sich Trajan, Hadrian, Antoninus Pius, Marc Aurel, Commodus, Pertinax, Lucius Verus, Septimius Severus, Caracalla und Elagabal ein.
- 5 Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 81 (Caesar), fol. 82 (Caligula), fol. 83 (Vitellius).
- 6 Stilistisch und formal ist der Stich des Titus dem des Caligula am nächsten.
- 7 Johann David Passavant: *Le peintre-graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–64, Bd. 6, 1864, S. 66, Nr. 184–186.
- 8 Der Vitellius-Stich des Agostino Veneziano wurde publiziert in Stephen Bailly: *Metamorphoses of the Grimani ›Vitellius‹. Addenda and Corrigenda*, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 8 (1980), S. 207–208; hier S. 208, Abb. 1 und in Klaus Fittschen: *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts*, Göttingen 2006 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge 275), Taf. 62,2. Venezianos Stich ist das früheste Dokument, das das Porträt eines – wie man heute weiß – Privatmanns hadrianischer Zeit als Kaiser Vitellius identifizierte, vgl. Fittschen 2006, S. 204; 228, Nr. G1. Zur Skulptur des Pseudo-Vitellius aus der Sammlung Grimani (*CensusID* 153508), seiner Datierung und seiner Rezeption siehe auch Gustavo Traversari: *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Rom 1968, Nr. 43; Marilyn Perry: *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 215–244; Stephen Bailey: *Metamorphoses of the Grimani ›Vitellius‹*, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 5 (1977), S. 105–122; Bailey 1980; Marcus Becker: *Ein ›Vitellius-Grimani‹ in Lauchhammer. Zur Kontextualisierung einer Antikenskulptur im Kunstgüßmuseum*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 3 (2001), S. 143–161.

- 9 Es sind keine anderen Erwähnungen neben den bereits zitierten Einträgen Passavants bekannt, vgl. Anm. 7.
- 10 Adam von Bartsch: *Le Peintre-graveur*, 21 Bde., Wien 1803–21, Bd. 14, S. 368–381.
- 11 Klaus Fittschen: *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 2, 1985, S. 383–412; hier S. 412.
- 12 Bartsch, Bd. 14, (Anm. 10), S. XII–XVI; Inis H. Shoemaker, Elizabeth Broun: *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Ausstellungskatalog, Lawrence (Kansas) 1981, S. 8–15; Konrad Oberhuber: *Raffaello e l'incisione*, in: *Raffaello in Vaticano*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobil, Giovanni Morello, Arnold Nesselrath, Mailand 1984, S. 333–342; hier S. 337–341.
- 13 Shoemaker, Broun 1981 (Anm. 12), S. 194–203; Oberhuber 1984 (Anm. 12); David Landau, Peter Parshall: *The Renaissance Print 1470–1540*, New Haven/London 1994, S. 120.
- 14 Landau, Parshall 1994 (Anm. 13), S. 131–142; Sylvie Deswarte-Rosa: *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca à l'origine du >Speculum romanae magnificentiae<*, in: *Annali di Architettura* 1 (1989), S. 47–62; Valeria Pagani: *Documents on Antonio Salamanca*, in: *Print Quarterly* 17 (2000), S. 148–155.
- 15 Gerhart B. Ladner: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*. 3. Addenda et corrigenda, Anhänge und Exkurse, Schlusskapitel: *Papstikonographie und allgemeine Porträtkonographie im Mittelalter*, Vatikanstadt 1984 (*Monumenti di antichità cristiana* 4,3); Hans Jakob Meier: *Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 449–477; Paul Ortwin Rave: *Paolo Giovo und die Bildnisvitenbücher des Humanismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959), S. 119–154; Clough 1993 (Anm. 3); Pelc 2002 (Anm. 3); Johannes Helmrich: *Bildfunktionen der antiken Kaiser Münze in der Renaissance oder Die Entstehung der Numismatik aus der Faszination der Serie*, in: *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, hg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Paderborn 2007, S. 77–97.
- 16 Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 159–169.
- 17 Plinius berichtet von Varros »*Hebdomades vel de imaginibus*«, die 700 gemalte Porträts mit epigrammatischen Beischriften enthalten haben sollen (*Nat. hist.* 35,2,11), vgl. Andreas Wartmann: *Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, hg. von Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, S. 43–60; hier S. 44–45; *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1890 ff., Reihe 1, Bd. 5, 1905, Sp. 2440–2451, s. v. *Elogium* (Anton von Premierstein); *Lexikon der Kunst*, hg. von Harald Olbrich, 7 Bde., Leipzig 1987–94, Bd. 5, 1993, S. 702, s. v. *Porträtwerke* (o. V.) und Rave 1959 (Anm. 15), S. 121–122.
- 18 Pierluigi De Vecchi: *Il museo giovane e le >verae imagines< degli uomini illustri*, in: *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, hg. von Mercedes Garberi, Mailand 1977, S. 87–96; Rave 1959 (Anm. 15).
- 19 Bianca Candida: *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides nel Museo del Liviano a Padova*, Padua 1967; Eugene Dwyer: *Marco Mantova Benavides e i ritratti di giureconsulti*, in: *Bollettino d'arte* 76 (1990), S. 59–70.
- 20 Die Serie »*Illustrium iurisconsultorum imagines*« erschien 1566 bei Antonio Lafreri in Rom, siehe Dwyer 1990 (Anm. 19); Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 395.
- 21 Das Werk »*Imagines et Elogia virorum illustrium et eruditorum* ...« erschien 1570 bei Antonio Lafreri in Rom, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 398.

- 22 Zur »Historia imperialis« des Giovanni de Matociis (um 1320), den Sueton-Viten in Fermo und allgemein, vgl. Annegrit Schmitt: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des Münzbildnisses in die Ikonographie »Berühmter Männer«, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974), S. 167–218; Maria Monica Donato: Gli eroi romani tra storia ed »exemplum«. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 2, 1985, S. 95–152; Elisabeth Schröter: Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito: zur Sueton-Illustration des 15. Jahrhunderts in Padua und Rom, in: Jahrbuch der Berliner Museen 29/30 (1987/88 [1988]), S. 71–121; Fittschen 1985 (Anm. 11); Helmrath 2007 (Anm. 15).
- 23 Michael Eichberg: Zur Identifizierung römischer Kaiserporträts in der Renaissance, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 101 (1994), S. 203–215; ders.: Das römische Kaiserporträt als Denkmal in der Renaissance, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 1 (1998), S. 117–122.
- 24 Erschienen bei Jacopo Mazzocchi in Rom, vgl. Mortimer 1974 (Anm. 3), Bd. 1, S. 293–294, Nr. 203; Pelc 2002 (Anm. 3), S. 171, Nr. 60; Helmrath 2007 (Anm. 15), S. 82–83.
- 25 Schmitt 1974 (Anm. 22), S. 197.
- 26 Eichberg 1994 (Anm. 23).
- 27 Helmrath 2007 (Anm. 15), S. 82.
- 28 Bartsch, Bd. 14, (Anm. 10), S. 372–374, Nr. 501–512; The Illustrated Bartsch, Bd. 27 (Formerly Volume 14 [Part 2], The Works of Marcantonio Raimondi and of his School), hg. von Konrad Oberhuber, New York 1978, S. 174–185; Konrad Oberhuber: Marcantonio Raimondi, in: Albertina-Informationen 1–3 (1970), S. 1–4; Konrad Oberhuber: Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano, in: Bologna e l'umanesimo 1490–1510, Ausstellungskatalog Bologna/Wien, hg. von Marzia Faietti, Konrad Oberhuber, Bologna 1988, S. 51–88; Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993, S. 163–165.
- 29 Eberhard Paul: Kaiserserien der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, in: Antike-rezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart, hg. von Jürgen Dummer, Max Kunze, 3. Bde., Stendal 1983 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 6), Bd. 1, S. 239–252; hier S. 240–242; Ulrich Middeldorf: Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 23 (1979), S. 297–312; Fittschen 2006 (Anm. 8), S. 63–72.
- 30 Zu den Darstellungen der »neuf preux« und den ersten »uomini illustri«-Zyklen siehe Donato 1985 (Anm. 22); Middeldorf 1979 (Anm. 29); Schmitt 1974 (Anm. 22).
- 31 Das posthum erschienene Werk »De viris illustribus« (1379) des Francesco Petrarca (1304–74) basierte auf den Studien der antiken Schrift »De viris illustribus urbis Romae«, die Petrarca für einen Plinius-Traktat hielt; heute dem Aurelius Victor (ca. 320–90) zugeschrieben, vgl. Roberto Weiss: The Renaissance Discovery of Classical Antiquity, New York 1969, S. 38; Wartmann 1995 (Anm. 17), S. 44.
- 32 Lombardo della Seta vollendete das Werk »De viris illustribus« Petrarca's, vgl. Schmitt 1974 (Anm. 22), S. 172.
- 33 Ob die Relief-Serie des Desiderio da Settignano wirklich die ersten zwölf Caesaren dargestellt hat (Middeldorf 1979 [Anm. 29]), ist unklar. Fittschen 2006 (Anm. 8), S. 65 sieht Mantegna mit den Medaillons in der Camera degli Sposi in Mantua (Palazzo Ducale) als Begründer der Serie in der bildenden Kunst.
- 34 Paul 1983 (Anm. 29), S. 241–242; Middeldorf 1979 (Anm. 29).

- 35 Fittschen 2006 (Anm. 8), S. 64 sieht in den rundplastischen Serien, die in keiner Adelsresidenz zwischen dem 16. Jahrhundert und dem Ende des 18. Jahrhunderts fehlten, vor allem eine »modische Konvention«.
- 36 Vgl. Anm. 28.
- 37 Vgl. Anm. 8.
- 38 Margaret Daly Davis: Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700, Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Wiesbaden 1994 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 71), S. 97–109.
- 39 Vgl. Anm. 20.
- 40 Das Werk »XXVII Pontificum maximorum elogia et imagines accuratissimae ad vivum aeneis typis delineatae« erschien 1568 in Rom bei Lafreri, vgl. Otto Hartig: Onophrius Panvinius' Sammlung von Papstbildnissen in der Bibliothek Johann Jakob Fuggers (Codd. lat. monac. 155–160), in: Historisches Jahrbuch 38 (1917), S. 285–314; Ladner 1984 (Anm. 15); Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 396.
- 41 Das Werk Achille Staios »Inlustrium virorum ut extant in urbis expressi vultus« erschien 1569 bei Lafreri in Rom, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 397; zu Fulvio Orsini vgl. Anm. 21.
- 42 Ein Exemplar der Serie mit Titelblatt befindet sich in der Harvard College Library. Das Frontispiz führt den Titel in lateinischer Sprache im Zentrum einer mit Fruchtkörben und Masken geschmückten Kartusche: »EFFIGIES. VIGINTI. QVA- / TVOR. ROMANORVM / IMPERATORVM. QVI / AC. IVLIO CAESARE / EXTITERVNT«. Im Harvard-Exemplar weisen die Tafeln außerdem eine zusätzliche römische Nummerierung auf, vgl. Mortimer 1974 (Anm. 3), S. 243–244, Nr. 170.
- 43 Vgl. Elizabeth Miller: 16th-century ornament prints in the Victoria and Albert Museum, London 1999, Kat. 9b, Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 403, für weitere Beispiele siehe ebd., Nr. 400 und 401, Miller 1999, Kat. 33c und d, 50 f.
- 44 Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 101–113.
- 45 Zum Index siehe Anm. 1. Die Inventare, die aus der Zeit nach Lafreris Tod erhalten sind, lassen auf einen Gesamtumfang von mindestens 800 Platten im Besitz Lafreris schließen, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 101.
- 46 Ebd., Bd. 1, S. 110–113; Bd. 2, Nr. 411–414.
- 47 »[...] mi son risoluto per colmo della commodità di chi se ne diletta, a raccorne e stamparne un breue stratto e Indice. Per mezzo del quale ciascuno possa a suo piacimento hauer notizia di tutta l'industria nostra, e valersene o di tutta, o di parte secondo che più gli aggradisca«, vgl. »L'Indice delle Tavole« (Anm. 1), Z. 16–20.
- 48 Das Gesamtinventar wurde zu den Akten vom 23. Juli 1577 (Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 31, Ascanio Maziotto, vol. 34, anno 1577, fol. 663r) gelegt und ist nicht mehr auffindbar, vgl. Ehrle 1908 (Anm. 1), S. 15 und 40, Nr. 6.
- 49 Teilinventar Claudio Duchetti (Januar 1581), Z. 50; die zwei Teilinventare, die je ein Achtzehntel der Erbmasse betreffen, publizierte Ehrle 1908 (Anm. 1), S. 42–47, Nr. 8 u. 9; weiteres wichtiges Archivmaterial zum Verbleib der Platten trug Valeria Pagani zusammen, siehe Valeria Pagani: The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581–89, in: *Print Quarterly* 25 (2008), S. 3–23; außerdem wurde ein Inventar mit Platten aus Lafreris Erbe publiziert in Evelyn Lincoln: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven/London 2000, S. 185, Appendix A1.
- 50 Pagani 2008 (Anm. 49), Table A (Inventory of the Stefano Duchet – Paolo Graziani sale, 8 August 1581), no. 299.



- 51 Pagani 2008 (Anm. 49), Table B (Inventory of the printing shop of Paolo Graziani, 1581), no. 339 »Pezzi duceci in 4.to di Imperatori«; Inventar der Gemeinschaft de' Nobili – Springer: »li dodici imperatori in 4.o, in doi pezzi«, vgl. Lincoln 2000 (Anm. 49), S. 187.
- 52 Das Frontispiz trägt in einer Rahmenarchitektur, geschmückt von Skulpturen und Festons in einem ovalen Feld die Inschrift »IMPERATORVM / CAESARVMQ / VE. VIGINTI / QVATVOR EFFIGIES A / IVLIO VSQVE AD A / LEXANDRVM SE / VERVM EXTANT / IQVIS MARMO / RIBVS AC N / VMISMATIS / DESVMT / AE«; Bartsch, Bd. 16 (Anm. 10), S. 263–264, Nr. 31–55; The Illustrated Bartsch, Bd. 33 (Formerly Volume 16 [Part 2], Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau), hg. von Henri Zerner, New York 1979, S. 39–63.
- 53 Zu den Schwierigkeiten innerhalb der Werkstatt kurz vor und nach Lafreris Tod, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 83–97.
- 54 Jose Maria Gonzalez de Zarate: Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, 10 Bde., Vitoria-Gasteiz 1992–96, Bd. 9, 1995, S. 145–146, Nr. 28.1.(4348)–28.12.(4359). Clough beschreibt die Serie Duchettis mit dem neuen Titelblatt von Rota und den überarbeiteten Lafreri-Tafeln, was ebenfalls darauf hindeuten könnte, dass ihr eine hybride Fassung aus beiden Serien vorlag, vgl. Clough 1995 (Anm. 3), S. 189.
- 55 Annalisa Cattaneo: Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni, I, in: Grafica d'arte 11, 42 (2000), S. 6–14; hier S. 11, Nr. 70; Pelc 2002 (Anm. 3), S. 207, Nr. 95.
- 56 Pelc 2002 (Anm. 3), S. 143, Nr. 30.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Volker-H. Schneider. – Abb. 2–8: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: E 1.1 geom. 2°, fol. 25, 28–30, 32, 36–37. – Abb. 9–11: Albertina, Wien. – Abb. 12–13: The Illustrated Bartsch, Bd. 27 (Anm. 28), S. 174; 181. – Abb. 14–15: The Illustrated Bartsch, Bd. 33 (Anm. 52), S. 40; 48.



## DIE MÜNZPRÄGUNG DES GALBA IN DER INTERPRETATION VON PIRRO LIGORIO

ULRIKE PETER

Eine systematische Erfassung von antiken Münztypen – im Sinne eines *Census of Ancient Coins Known in the Renaissance* – wie jenen des römischen Kaisers Galba, die im Cinquecento bekannt waren und die Pirro Ligorio vor Augen gehabt haben könnte, ist bisher nicht erfolgt.<sup>1</sup> Ein solches Unterfangen würde es erlauben, mögliche Auswahlkriterien Ligorios zu erkennen. Bekannt ist, dass Pirro Ligorio zum einen selbst – nach den zeitgenössischen Aussagen Hubert Goltzius<sup>2</sup> – eine der bedeutendsten Münzsammlungen besaß,<sup>2</sup> darüber hinaus Münzen in anderen Sammlungen studierte<sup>3</sup> und Literatur auswertete. Ligorio war integriert »in einen großen Kreis von Künstlern und Gelehrten«<sup>4</sup>, die sich mit dem antiken Erbe auseinandersetzten. Die vorliegende Studie versteht sich als ein erster Schritt des Versuchs, die von Ligorio abgebildeten Münzen heute bekannten Typen zuzuordnen.

Bekanntlich hat Pirro Ligorio eine Reihe von Büchern zur Münzkunde verfasst und dabei auch die römischen kaiserzeitlichen Prägungen eingeschlossen. Diese speziellen Bücher sind chronologisch geordnet, und den einzelnen Kaisern werden entsprechende Kapitel gewidmet. Die Münzprägung des Galba taucht wie die der anderen Kaiser in zwei Abhandlungen auf. Die erste befindet sich in einem der in Rom entstandenen Bände, die heute in der Biblioteca Nazionale von Neapel aufbewahrt werden und vor dem Frühjahr 1567, als sie dem Kardinal Alessandro Farnese verkauft wurden, entstanden sind.<sup>5</sup> Die zweite gehört zu den in Ferrara zwischen 1568/69 und 1583 verfassten Manuskripten, die sich heute im Staatsarchiv von Turin befinden.<sup>6</sup> Beide Bände zählen zur ersten Redaktion der »Antichità«, d. h. jenen Manuskriptbänden, die in Bücher zu verschiedenen Themen eingeteilt sind.<sup>7</sup>

Pirro Ligorio wird immer wieder bezichtigt, eine Vielzahl von Fälschungen publiziert zu haben.<sup>8</sup> Am Beispiel eines Kaisers – des Princeps Servius Sulpicius Galba – sollen die in den numismatischen Abhandlungen des Ligorio abgebildeten Münzen untersucht werden: Inwieweit lassen sich die Münztypen verifizieren und durch heute bekannte Exemplare belegen? Wie sorgfältig war Ligorio bei der Wiedergabe von Münzbildern und/oder Legenden? Verzeichnet er auch sogenannte Paduaner unter den angeblich antiken Prägungen?

Wenn auch bereits zahlreiche Forschungen zu Pirro Ligorio vorliegen,<sup>9</sup> so ist das Œuvre dieses Künstlers und Antiquars immer noch nicht erschöpfend untersucht worden. Dies trifft insbesondere für Ligorio als Numismatiker zu,<sup>10</sup> den bereits seine Zeitgenossen wie Antonio Agustín aufgrund der Tatsache würdigten, dass die in seinen Manuskripten erfassten Münzen und Inschriften zahlreicher sind als alle in anderen Büchern zusammengekommen.<sup>11</sup> Als Mandowsky und Mitchell 1963 die Studien zu Pirro Ligorio klassifizierten, die Ligorio als Maler, Architekt, Epigraphiker, Topographiker, Buchillustrator und als Antiquar behandelten, tauchte Ligorio darin als Numismatiker nicht auf.<sup>12</sup> Wenn auch die Münzen in einigen Abhandlungen mitberücksichtigt wurden, so hat lediglich Ian Campbell einen speziellen Aufsatz einem thematischen Bereich der Münzabbildungen bei Pirro Ligorio gewidmet.<sup>13</sup> Grundsätzlich bedarf es weiterer Anstrengungen für die Darlegung und Einordnung der antiquarischen Forschung auf dem Gebiet der Numismatik in die Wissenschaftsgeschichte für das 16. Jahrhundert. Die entscheidenden Fragestellungen für diese Thematik hat jüngst sehr überzeugend Johannes Helmrath definiert.<sup>14</sup>

Trotz der nur kurzen, siebenmonatigen Herrschaftszeit des Galba gibt es eine reiche und sehr interessante Münzprägung dieses Kaisers,<sup>15</sup> die auch als einer der Höhepunkte der römischen Münzkunst bezeichnet wird.<sup>16</sup> Und so ist es durchaus reizvoll, die numismatische Charakteristik dieses römischen Herrschers durch Ligorio aufzuzeigen.

In dem Neapler Band bildet Pirro Ligorio zwei Münzen komplett mit Vorder- und Rückseite ab sowie zusätzlich achtzehn einzelne Rückseiten, die er Galba zuordnet. Im späteren Manuskript von Turin sind es bereits siebzehn Münzen mit Vorder- und Rückseite sowie vierzehn separate Rückseiten. Im früheren Werk wird nur für die beiden kompletten Münzen und drei Rückseiten die Provenienz angegeben, während im Turiner Band bei elf vollständigen Exemplaren der Eigentumsnachweis verzeichnet ist.

Die Ziele der Politik Galbas kommen in seiner Münzprägung sehr anschaulich zum Ausdruck, und dieses hat auch Ligorio gesehen bzw. sich zunutze gemacht, als er die Herrschaftsziele des Galba darlegte. In diesem Sinn sind hier die Münzen aussagekräftiger als die damals bekannte Überlieferung.<sup>17</sup> Folgerichtig kommt Pirro Ligorio über die Interpretation der Rückseitentypen zur Darlegung der kaiserlichen Tugenden und einiger politischer Ereignisse unter Galba.

Die abgebildeten Münzen bei Ligorio lassen sich in drei Gruppen einteilen:

1. Münzen, die Personifikationen und Gottheiten abbilden,
2. Münzen, die den handelnden Kaiser darstellen bzw. dessen Beschlüsse versinnbildlichen und
3. Münzen, die mit der Darstellung der Provinzen verbunden sind.

Wie auch in der heute bekannten Prägung des Galba nehmen die Münzen mit Darstellungen von Göttern und Tugenden den größten Raum bereits bei Ligorio ein.

#### DIE GRUPPE DER VICTORIA-MÜNZEN

Die Abbildung der Victoria ist von Pirro Ligorio am häufigsten für Galba wiedergegeben, betont er doch auch im dazugehörigen Text immer wieder den Sieg des Galba über die Schreckensherrschaft des Nero. Im Neapler Band ist die Siegesgöttin mit den eigentlichen den Sieg symbolisierenden Attributen Kranz und Palmzweig abgebildet (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77v A, Abb. 1; vgl. RIC<sup>18</sup> 148; 173–175; 215–217, Abb. 2, die die Victoria allerdings auf einem Globus zeigen). Die Legende VICTORIA P R ist bei Ligorio noch durch S–C ergänzt.<sup>19</sup> Ein Schreibfehler ist Ligorio offensichtlich auch bei der anderen im Neapler Manuskript abgebildeten Victoria unterlaufen, anstatt des S–C ist dort C–C jeweils rechts und links von der nach links schreitenden Victoria abgebildet, die in der ausgestreckten Rechten das Palladium und in der Linken den Palmzweig hält (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v B, Abb. 3; vgl. den Rückseitentyp RIC 254–258; 350–354; 456–457, Abb. 4). Mit dem Typ der Kranz und Palmzweig tragenden Victoria beginnt die Abhandlung über Galba im Band von Turin (AST, vol. 21, fol. 219r A+B). Obwohl für die Münze von Ligorio eine Provenienz angegeben ist – sie stammt aus der Sammlung von Tavera – ist weder die Vorderseiten- (SER • SVLP • GALBA AVG • IMP) noch die Rückseitenlegende VICTORIA AVG in dieser Form im einschlägigen Münztypenkatalog – RIC – für Galba belegt. Der Rückseitentyp mit der auf dem Globus stehenden Victoria mit Kranz und Palmzweig, in dem Pirro Ligorio ein Symbol für die Ausrufung Galbas zum Imperator in Gallien sieht, ist entweder – wie oben dargelegt – mit der Legende VICTORIA PR (vgl. RIC 148) oder VICTORIA GALBAE AVG (vgl. RIC 131) verbunden. Nun ist es denkbar, dass Ligorio nur unzuverlässig in der Legendenwiedergabe war, oder aber,

1

3

4

dass es sich um eine zeitgenössische Fälschung handelt, oder es liegt der eher unwahrscheinliche Fall vor, dass dieser Münztyp so selten war, dass er bislang nicht in den Fundmünzen aus der Antike vertreten ist. Bei der ebenfalls auf der Manuskriptseite AST, vol. 21, fol. 219r G abgebildeten Rückseite einer Münze (Abb. 5), die die nach links schreitende Victoria mit Kranz und Palmzweig zeigt, lautet bei Ligorio die Legende VICTORIA AVG, S-C, während im RIC für diesen Typ nur die Legende S-C belegt ist (vgl. RIC 313-315; 355-357; 400-403; 510-514). Nicht belegt ist auch die von Ligorio angeführte Legende VICTORIA PROVINCIARVM, S-C (AST, vol. 21, fol. 220r D, Abb. 6). Aufgrund der kleineren Zeichnung

kann man vermuten, dass Ligorio hier einen Aureus oder einen Denar wiedergeben möchte; im Text wird die Münze nicht beschrieben. Nachweisbar ist lediglich eine Legende, die die Eintracht der Provinzen beschwört (CONCORDIA PROVINCIA RV M) und in einen anderen Kontext (s. u.) gehört. Auch die darüber abgebildete, gleich große Rückseite mit der vierzeiligen Legende VICTOR / PROVIN/CIA RV M / EX SC (AST, vol. 21, fol. 22or C) im Eichenlaubkranz lässt sich laut RIC nicht in der Prägung Galbas nachweisen. Ist dies eine gänzlich ausgedachte Münze? Tat Pirro Ligorio dieses, um die Macht der Kaisererhebung in den Provinzen zu unterstreichen, bzw. war er der Ansicht, dass es folglich solche Münzen geben musste, oder wandelte er anonyme Münztypen des Galba ab?<sup>20</sup> Ebenfalls im RIC nicht belegt ist eine von Ligorio abgebildete Münze des Galba aus der Sammlung von Antonietto<sup>21</sup> (AST, vol. 21, fol. 223v A+B, Abb. 7): Sie zeigt auf der Vorderseite den nach rechts gewendeten Kopf des Galba mit Lorbeerkranz, Mantel und Aegis. Die umlaufende Legende lautet: IMP • SER • SVLP GALBA CAES • AVG; auf der Rückseite heißt die Legende wieder VICTORIA AVGVSTI, S • C (ex.).<sup>22</sup> Der barhäuptige Galba, mit einer Toga bekleidet, steht rechts und reicht seine Rechte der Victoria, die in der Linken einen Palmzweig hält und dem Kaiser das Palladium mit Kranz entgegenstreckt. Das Rückseitenbild ist eine Kopie eines Münztyps von Vespasian (RIC Vespasian 131–132; 140, Abb. 8).<sup>23</sup> Sofern man – wie es bei Ligorio der Fall gewesen sein kann – die Vorderseitenlegende nicht lesen konnte, war es durchaus möglich, die Porträts zu verwechseln, oder Ligorio konnte nur die Rückseite studieren und hielt diesen Typ bei Galba

für plausibel, bzw. die Münze war falsch in der Sammlung von Antonietto eingeordnet. Für Pirro Ligorio stand die Victoria im Mittelpunkt des Selbstverständnisses von Galba.

#### DIE GRUPPE DER SALUS-MÜNZEN<sup>24</sup>

In der Neapler Abhandlung sind es zwei Münzrückseiten mit der Legende SALVS AVGVSTA, S-C, die Ligorio abbildet. Einmal verbindet er die Legende mit der nach links sitzenden Salus auf einem Stuhl mit hoher Lehne, die in der Rechten eine Patera hält und in der Linken ein vertikales Zepter (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 79v A; es könnte sich um den Typ RIC 395–396 handeln); im zweiten Fall ist die nach rechts gewandte, stehende Salus mit gekreuzten Beinen zu sehen, die sich an eine Säule lehnt und eine Schlange in ihren Armen füttert (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80r A). Bekannt sind Münzen dieses Typs allerdings nur mit der Legende SALVS AVGVSTI, S-C (vgl. RIC 500–503). Möglicherweise hat Ligorio hier die Legende vom Typ mit der sitzenden Salus übernommen bzw. eine kleine Unachtsamkeit zugelassen. Den Typ der schlangefütternden Salus bildet Ligorio auch im Turiner Band ab (AST, vol. 21, fol. 219v A+B). Allerdings fügt er die Legende SALVS PVBLIC, SC hinzu. Ohne SC ist diese Legende für die Vorderseite einer der anonymen Prägungen Galbas belegt vom Typ »Drapierte Büste nach r. / ROMA VICTRIX Roma mit Zweig und Speer auf Globus« (RIC, Civil Wars 36).<sup>25</sup> Auch die Vorderseitenlegende IMP • CAES • SER • SVLP GALBA • AVG passt – laut RIC 500–503 – nicht zu dem abgebildeten Rückseitentyp, wo sie SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG (P M) TR P lautet. Da aber Pirro Ligorio den Eigentümer dieser Münze anführt – Manlilio<sup>26</sup> – ist wieder zu fragen, ob er die Münze nur unkorrekt wiedergegeben hat, es sich um eine zeitgenössische Fälschung handelt oder ob es möglicherweise ein äußerst seltener, nicht mehr auffindbarer Typ ist.

In den Kontext der schlangefütternden Salus gehört auch die Münze des Galba, die den nackten Asklepios zeigt, der sich auf seinen Schlangenstab stützt (AST, vol. 21, fol. 223r A+B). Diese Münze aus der Sammlung von Ercole Basso<sup>27</sup> lässt sich eindeutig als Typ des Galba belegen (RIC 487). Es ist nicht nur die Vorderseitenlegende richtig wiedergegeben (SER • SVLPI • GALBA • IMP CAESAR AVG PM TR P), sondern auch das Porträt des Galba mit der Ägis sehr deutlich gezeichnet.



Auch der erstmals von Galba eingeführte Typ der *Salus Generis Humani* ist Ligorio bekannt gewesen. Er bildet eine Münzrückseite mit einer weiblichen Figur (Fortuna, Salus?) ab (AST, vol. 21, fol. 22or E, Abb. 9), die den rechten Fuß auf den Globus stützt und in der Rechten eine Patera hält, mit der sie über einem flammenden Altar opfert. Die Linke hält aufrecht das Ruder (vgl. RIC 146–147; 205–214, 231–232, Abb. 10). Die Legende *SALVS GEN HVMANI* wird von Ligorio allerdings sowohl auf der Münze als auch im Text stets in der Folge »*Salus Hum Generis*« angegeben. Diese Losung des öffentlichen Wohlergehens spielte eine entscheidende Rolle in der Münzpropaganda des Galba und wurde durch die anonyme Prägung des Jahres 68 vorbereitet.<sup>28</sup>

Auch Pirro Ligorio unterstreicht die *Pietas* des Galba, der Rom von der Gewaltherrschaft und den Grausamkeiten des Nero befreite und die *Salus* in allen Teilen des römischen Reiches wiederherstellte. Bei den Münzen handelt es sich um Aurei bzw. Denare, was auch Ligorio indirekt zum Ausdruck bringt, indem er das Münzrund kleiner zeichnete. Interessant ist bei diesem Typ, der bereits auch in der anonymen Prägung vorkommt, dass es sich um eine Ausnahme handelt, da die Legende nicht das Münzbild kommentiert, wie es normalerweise bei den antiken Prägungen der Fall ist.<sup>29</sup> »Es ist das alte augusteische Münzbild der *Victoria* mit Kranz und Palme auf einem Globus, das von Galba wieder aufgegriffen wird, nur bezieht es sich hier nicht auf einen speziellen Sieg [...], sondern soll nur eine allgemeine Sieghaftigkeit ausdrücken.«<sup>30</sup>

#### DIE GRUPPE DER PAX-MÜNZEN

Das Thema der *Pax* wurde auf den Prägungen des Galba ebenfalls vielfach angesprochen, und einige diesbezügliche Münztypen wurden auch von Ligorio publiziert. Die im Neapler Manuskript abgebildete Rückseite mit stehender

12

11

14

13

16

15

17

Pax (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80v A, Abb. 11), die in der Rechten einen Zweig und in der Linken den Caduceus hält und von der Legende PAX ORBIS TERRARVM, S–C umrahmt ist, kennt Ligorio auch für Otho, laut RIC ist sie nur für Otho (RIC Otho 3–6 ohne SC, Abb. 12) und nicht für Galba belegt. Für Galba ist die stehende Pax mit Zweig und Füllhorn nur mit der Legende PAX AVGVST, AVGVSTA bzw. AVGVSTI, S–C bezeugt (Abb. 14), die Ligorio im Turiner Band abbildet (AST, vol. 21, fol. 220v H, Abb. 13).<sup>31</sup> Ein anderer Typ einer Bronzemünze zeigt die stehende Pax – laut RIC (496–498) mit Füllhorn (Abb. 16), laut Ligorio mit Zweig in der Linken –, die mit einer Fackel einen Waffenhaufen anzündet (AST, vol. 21, fol. 220v G, Abb. 15). Ligorio gibt hier die archaisierende Variante der Legende wieder: PAXS AVGVSTI, S–C. Die Legende PAX POP R, S–C, die Ligorio der Pax mit Zweig und Füllhorn zuordnet (AST, vol. 21, fol. 220v E, Abb. 17), ist so allerdings im RIC für Galba nicht nachweisbar. Erst unter Vespasian wurde sie – zwar selten – auch als Pax populi Romani bezeichnet (vgl. RIC Vespasian 187–189).<sup>32</sup>

#### DIE ABBILDUNG DER FORTUNA

Bereits im Neapler Manuskript publiziert Pirro Ligorio auch die Rückseite einer Münze, die die stehende Fortuna mit Olivenzweig in der Rechten und Füllhorn und Steuerruder auf dem Globus in der Linken zeigt (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 82v A). Bei den im RIC beschriebenen Typen der stehenden Fortuna hält diese nur Füllhorn und Steuerruder, zudem lautet die Legende FORTVNA AVG (RIC 127–128) und nicht FORTVNA FELIX, S–C, wie bei Ligorio angegeben.<sup>33</sup> Es sei hervorgehoben, dass die stehende Fortuna – das Glück des Kaisers – ein neuer Münztyp in der kaiserzeitlichen Prägung ist, den Galba eingeführt hat.<sup>34</sup> Die Fortuna Augusti mag auch im Zusammenhang mit dem Hinweis Suetons gesehen werden, dass Galba Fortuna als persönliche Schutzgöttin ansah.<sup>35</sup>

#### MÜNZEN MIT DER DARSTELLUNG DER FELICITAS

Nicht kohärent ist auch die Legende einer anderen Münze, die die stehende Felicitas mit Caduceus in der Rechten und Füllhorn in der Linken zeigt (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83r A). Ligorios Legendenvariante lautet dazu FELICITAS

POP R, S–C.<sup>36</sup> Im RIC gibt es neben der FELICITAS AVGVST SC-Variante nur Dupondien mit der Legende FELICITAS PVBLICA SC, zu der besagtes Münzbild passt (RIC 411–412). Die Legende FELICITAS REIPVBLIC, S–C gibt Ligorio für eine Münzrückseite wieder, die einen geflügelten Caduceus in der Mitte, rechts davon ein Füllhorn und links ein Steuerruder zeigt, die unten im Globus vereint bzw. auf den Globus gesetzt sind (AST, vol. 21, fol. 219v C, Abb. 18). So ein Typ liegt für Galba nicht vor. Allerdings war es wiederum Galba, der den Typ der Felicitas in die kaiserzeitliche Münzprägung einführte, denn damit sollte der Wohlstand, den der Kaiser dem Volk brachte, symbolisiert werden.<sup>37</sup> Das drücken eindeutig ihre Attribute Füllhorn (u. a. Symbol der Fortuna) und Caduceus (u. a. Attribut der Felicitas und der Pax; laut Ligorio steht er für Frieden, Glück, Eintracht etc.) aus, und letztlich können diese Wohltaten nur durch die Lenkung (Steuerruder, Symbol der Fortuna) des Kaisers über die Welt (Globus) zustande kommen. So interpretiert Pirro Ligorio Galba,<sup>38</sup> und in dem Sinne ist dieser Typ hier plausibel. Ligorio möchte mit diesem Münztyp die Ruhe und das Glück des Friedens, der unter Galba eingekehrt ist, demonstrieren. Er schuf ihn möglicherweise in Anlehnung an die postumen Caesar-Denare aus dem Jahr 42 v. Chr. von L. Mussidius Longus, die auf der Rückseite ein Füllhorn auf dem Globus zwischen Steuerruder links sowie Caduceus und Apex rechts zeigen (Abb. 19). Bei Ligorio fehlt der Apex, und die zentrale Position nimmt nicht das Füllhorn, sondern der geflügelte Caduceus ein.<sup>39</sup> Oder ihm bot ein ähnlicher Münztyp des Marcus Perperna mit Füllhorn auf dem Globus in der Mitte und Steuerruder rechts und Caduceus links Anregung, den Hubert Goltzius 1566 in seinen »Fasti« abbildete.<sup>40</sup> Auch Ian Campbell konnte zeigen, dass einige der nicht nachweisbaren Münzen sowohl im Turiner Manuskript von Ligorio als auch in der von Goltzius publizierten Edition der »Fasti« auftauchen. Er nimmt an, dass eher Ligorio die Zeichnungen von Goltzius übernahm als umgekehrt.<sup>41</sup>

## DIE LIBERTAS-TYPEN

Eine prominente Rolle spielte selbstverständlich auch die Personifikation der Libertas, denn es war Galba, der laut Geschichtsschreibung die Freiheit des römischen Volkes wiederherstellte, ein Topos, den im Unterschied zur Schreckensherrschaft des Nero Ligorio nicht müde wird zu betonen.<sup>42</sup> In beiden numismatischen Abhandlungen zu Galba bildete Ligorio jeweils eine Münzrückseite mit der stehenden Libertas ab, die in der ausgestreckten Rechten den Pileus, das Symbol der Freiheit, hält und in der Linken vertikal den Stab. Die Legende lautet einmal LIBERTAS, S-C, R-XL (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81v B, Abb. 20; vgl. RIC 296, 327 und 440-441, Abb. 21, wo die vollständige Legende LIBERTAS AVGVST, S-C, R-XL heißt); das andere Mal LIBERTAS PVBLICA, S-C (AST, vol. 21, fol. 220v D, Abb. 22). Dieser Rückseite ist auch eine Vorderseite zugeordnet, die den barhäuptigen Kopf des Galba nach rechts zeigt, den die Legende IMP • SER • SVLP • GALBA • CAESAR • AVG umrahmt (AST, vol. 21, fol. 220v C, Abb. 22). Somit ist diese Münze dem RIC-Typ 373 sehr ähnlich, bei dem nur die Vorderseitenlegende nicht ›Sulpicius‹ aufweist,<sup>43</sup> einen Namensbestandteil, den Pirro Ligorio vermehrt angibt, ohne dass er auf den Münzen so häufig belegt ist (vgl. Abb. 23a, RIC 372),<sup>44</sup> und der Titel der ›tribunicia potestas‹ fehlt bei Ligorio für den Kaiser in diesem Fall. Neben den weiter unten aufgeführten Adlocutio-Münzen sind es vor allem letztere Münzen mit der Abbildung der Libertas Publica, die in größerer Anzahl als Paduaner im 16. Jahrhundert kursierten.<sup>45</sup> Ob auch Ligorio eher eine Nachbildung des Cavino als eine originale Münze dieses Typs für seine Zeichnung kopierte, kann nicht bestimmt werden.

Die Legenden LIBERTAS PVBLICA und LIBERTAS RESTITVTA treten erstmals unter Galba auf.<sup>46</sup>

## DIE MÜNZEN MIT DER ROMA

Das Bild der stehenden Roma mit Helm und in militärischer Tracht, die in der Rechten eine Fortuna (Concordia, Pax?) mit Füllhorn hält und in der Linken das Zepter mit dem Adlerkopf, wobei sich der linke Arm auf ein Tropaion stützt und links zu den Füßen ein Schild dargestellt ist, erscheint dreimal bei Ligorio mit verschiedenen Legendenvarianten. Bei der im Neapler Band abgebildeten Rückseite lautet die Legende ROMARXL, S-C (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81 A, Abb. 24). Dieser Typ (Abb. 25) entspricht der Abb. 3 auf der Taf. 57 im BMC. (Im RIC wird diese Variante, die Nr. 84 des BMC, offensichtlich nicht aufgeführt.) In der häufiger anzutreffenden Anordnung S-C und R-XL jeweils rechts und links der Roma erscheint dieser Münztyp dann im Manuskript von AST, vol. 21, fol. 219r D (Abb. 26).<sup>47</sup> Das feine Porträt der ebenfalls abgebildeten Vorderseite zeigt die Büste des Galba mit Lorbeerkranz nach rechts sowie die Legende SER • SVLP • GALBA • AVG (AST, vol. 21, fol. 219r C, Abb. 26). Obwohl Ligorio für diese Münze wieder einen Besitzer angibt, nämlich Boccapalude, lässt sich dieser Typ erneut nicht im RIC nachweisen. Das

trifft sowohl für die Vorderseitenlegende zu, als auch für die Rückseite, wo das Münzbild entweder mit der Legende ROMA, S-C verbunden ist (RIC 451, Abb. 28) oder zwar auch R-XL und S-C zu beiden Seiten der Roma anführt, dann aber ROMA im Abschnitt angibt (RIC 450). Zudem hält im letzteren Fall die Roma keine weibliche Gottheit, sondern einen Zweig. Bei der dritten Münze, für die Ligorio Ludovico Dolce als Eigentümer anführt (AST, vol. 21, fol. 219r E+F, Abb. 27) und bei der die Roma das Zepter und eine weibliche Gottheit mit Füllhorn auf einem Globus hält, ist der Rückseitentyp mit der Legende ROMA, S-C belegt (RIC 451),<sup>48</sup> aber das gilt für die Vorder-

seitenlegende wieder nicht (Abb. 28). So bildet Ligorio gleich auf der ersten Galba gewidmeten Seite des Turiner Manuskripts drei Münzvorderseiten ab mit durchaus unterschiedlichen Porträts des Galba und drei eher ähnlichen Legenden (219r A: SER • SVLP • GALBA AVG • IMP; 219r C: SER • SVLP • GALBA • AVG; 219r E: SER • SVL • GALBA IMP • AVG), von denen so aber keine im RIC bezeugt ist.

Die Abbildung der Roma Victrix war Ligorio für Galba offensichtlich nicht bekannt. In diese Gruppe gehört aber eine weitere Münzrückseite, für die Pirro Ligorio die Legende ROMA RESTITVTA, SC (ex.) angibt. Das Münzbild zeigt den barhäuptigen Galba mit Toga rechts, der mit der Rechten der vor ihm knienden Figur der Libertas aufhilft. Dazwischen und hinter ihnen steht die behelmte Roma in militärischer Tracht mit dem Schild in der Linken (AST, vol. 21, fol. 221r E). Während die Legende nur bei den anonymen Prägungen des Galba auftaucht (RIC Civil Wars 60–63 als Vorderseitenlegende ohne SC zu der Roma-Büste), ist das Münzbild mit der Legende LIBERTAS RESTITVTA, SC (ex.) unter den Prägungen mit dem Kaiserporträt auf der Vorderseite bezeugt (RIC 479–480).

Einen herausragenden Platz in der Prägung des Galba nehmen auch Münzen mit der Legende ROMA RENASC(ENS) ein. Während Ligorio im Neapler Manuskript nur die Rückseite einer Münze (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 82r A, Abb. 29) mit der nach rechts stehenden, behelmten Roma mit Panzer und Paludament zeigt, die in der vorgestreckten Rechten die Victoria mit Kranz hält und in der Linken schräg das Adlerzepter,<sup>49</sup> sind es im Turiner Band zwei Münzen, die diese Rückseite aufweisen und die zudem mit der dazugehörigen Vorderseite abgebildet sind. Eine dieser Münzen stammt aus der Sammlung Farnese (AST, vol. 21, fol. 222r A+B, Abb. 30),<sup>50</sup> die andere von Mosti Agostino (AST, vol. 21, fol. 222r C+D).<sup>51</sup> Die Münze aus letzterer Sammlung zeigt auf der Vorderseite den nach rechts reitenden, speerschwingenden Kaiser Galba in militärischer Tracht. Es handelt sich um einen Aureus oder Denar vom Typ RIC 87–88, der einzige Unterschied ist ein fehlendes V bei der von Ligorio wiedergegebenen Legende, die im RIC SERV GALBA IMP lautet; allerdings ist die Legende SER GALBA IMP grundsätzlich für Galba bezeugt.<sup>52</sup> Die Münze aus der Sammlung Farnese, die auf der Vorderseite die lorbeerbekränzte Büste des Galba und die Legende IMP • SER • GALBA • AUG zeigt, entspricht dem RIC-Typ 198–199 (Abb. 31).

Der Rückseite im Neapler Band, für die Ligorio im Text auch die Vorderseitenlegende angibt IMP • SER • GALBA • CAESAR • AVG, kann jedoch keine



RIC-Nummer zugeordnet werden. So entsprechen zwar die Nummern 197–199 diesem Typ, aber das R XL in der von Ligorio angegebenen Legende fehlt. Nur diesen Legendenteil ohne RENASC ROMA weist die Nr. 160 auf, während RIC 450 die vollständige Legende zeigt, aber die Legendenführung stimmt nicht mit Ligorios Zeichnung überein, denn die Nr. 450 weist ROMA im Abschnitt auf.

Es ist die Wiedergeburt Roms, die Wiederauferstehung der Stadt, die Befreiung von der Knechtschaft Neros, die Galba auf seinen Münzen feierte.

#### DIE CONCORDIA-TYPEN

Galba war der erste Kaiser, der sozusagen durch die Hilfe der Provinzen zur höchsten Macht gelangte. Ihre Bedeutung und insbesondere die Beschwörung ihrer Eintracht war deshalb auch ein wichtiger Aspekt im Münzprogramm des Galba.<sup>53</sup> Für den Typ der stehenden Concordia, die in der Linken das Füllhorn hält und in der Rechten einen Zweig, mit der Legende CONCORDIA PROVINCIA RV M kann Ligorio in seinem Turiner Manuskript eine Münze aus der Sammlung Cesare Pasqualino<sup>54</sup> abbilden (AST, vol. 21, fol. 22IV E+F, Abb. 32). Es ist offensichtlich ein Aureus oder Denar des Typs RIC 104–105, 149 (Abb. 33) mit der Vorderseitenlegende SER GALBA IMPERATOR, die bei Ligorio allerdings CAESAR GALBA IMP lautet. Die Rückseite allein ist bereits im Neapler Band zu finden (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r A, Abb. 34). Allerdings hat Ligorio hier das SC bei der Legende hinzugefügt, für die Legende CONCORDIA PROVINCIA RV M SC lässt sich aber kein Beleg im RIC finden. Das trifft auch für die andere Rückseite mit der

stehenden Concordia mit ihren kanonischen Attributen Patera und Füllhorn zu, für die Ligorio die Legende CONCORDIA POP R, S-C angibt (AST, vol. 21, fol. 220v F).

#### MÜNZE MIT VESTA

Im Tempel der Vesta wurde das Palladium aufbewahrt, und üblicherweise wurde der Kaiser auch zum Pontifex Maximus gewählt – zwei Gründe, warum die Vesta gewöhnlich auf den kaiserzeitlichen Münzen abgebildet wurde. Pirro Ligorio gibt auch für Galba einen Beleg: Die abgebildete Rückseite zeigt die nach links thronende Vesta, die in der vorgestreckten Rechten das Palladium und in der Linken schräg das Zepter hält (AST, vol. 21, fol. 219r H, Abb. 35. Der Typ entspricht den RIC-Nummern 308 und 375–376, Abb. 36).

## MÜNZE MIT CERES

Im Neapler Manuskript führt Ligorio einmal eine Münzrückseite für Galba an, die die sitzende Ceres mit Kornähren und Caduceus zeigt (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r C, Eigentümer: Petronio Barbato da Foligno, Abb. 37).<sup>55</sup> Die richtige Legende lautet CERES (bei Ligorio: CERERIS) AVGVSTA, SC (ex.). Der Typ entspricht RIC 291, 374–376.<sup>56</sup> Auch die für einige Exemplare (Abb. 38) offensichtlich typische bogenförmige hohe Thronlehne ist von Ligorio wiedergegeben worden.<sup>57</sup>

38

37

## WEITERE DIVERSE GOTTHEITEN UND PERSONIFIKATIONEN

Für drei weitere nur im Neapler Manuskript aufgeführte Rückseitentypen können im RIC keine adäquaten Münzen gefunden werden. So zeigt die Zeichnung BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r B (Abb. 39) die Göttin der Jagd mit Bogen und Olivenzweig nach links stehend und zu ihren Füßen den Köcher. Für Ligorio symbolisiert der Bogen ohne Sehne und Pfeil Frieden.<sup>58</sup> Die Legende lautet DIANA PACIFERAE, S-C.

Und auch die Zeichnung der behelmteten, aber unbedeckten stehenden männlichen Figur (Virtus, Mars?) mit Schild und Parazonium, zu deren Füßen sich ein

39

Waffenhaufen befindet, ist mit der Legende VIRTVS POP R, S–C rechts und links von der Figur sowie XL R im Feld rechts nicht belegt (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81v C), wenn auch die Abbildung der Virtus in der römischen Münzprägung nach dem Tode Neros eine große Rolle zu spielen begann.

In der Zeichnung BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77r B schmückt eine nach links stehende Victoria mit Palmzweig ein Tropaion. Die Legende lautet S–C jeweils rechts und links der Abbildung. Als ähnlicher Typ wäre ein Denar der anonymen Prägungen mit einem jugendlichen behelmten Kopf nach rechts und der Legende ADSERTOR LIBERTATIS anzuführen, der auf der Rückseite eine nach rechts stehende Victoria zeigt, die einen Helm auf ein Tropaion setzt. Die Legende lautet LEGION XV PRIMIG.<sup>59</sup>

Im Manuskript von Turin (AST, vol. 21, fol. 22or F) ist die Rückseite einer Münze abgebildet, die eine thronende weibliche Figur (Juno?) mit Lasso<sup>60</sup> in der Rechten und Zepter in der Linken zeigt. Rechts neben dem Thron befindet sich das der Göttin heilige Tier, der Pfau. Ligorios Legende lautet IVNO IVGA. Ein Beleg dafür ließ sich in der modernen numismatischen Literatur nicht finden. Möglicherweise lag Ligorio ein schlecht erhaltenes Exemplar einer Münze vor, die eine thronende IVNO AVGVSTAE mit Patera und Zepter zeigte – eine Rückseite, die häufig bei den Prägungen der römischen Kaiserinnen auftauchte.

Unter Galba führt Ligorio auch eine Rückseite auf, die, wie er selbst sagt, auch unter Otho auftritt, im RIC allerdings nur für letzteren Kaiser bezeugt ist. Es ist die Zeichnung BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80v B, die eine stehende Ceres mit Ähren und Füllhorn zeigt und von der Legende PONTIFEX MAXIM umrahmt wird (vgl. RIC Otho 20 mit der Legende PONT MAX).

#### MÜNZE MIT LIVIA

Mit nur einer kleinen Abweichung in der Vorderseitenlegende lassen sich hingegen Belege für die Zeichnung auf fol. 22or A+B im Turiner Band finden (Abb. 40): Es ist der lorbeerbekränzte Kopf des Galba auf der Vorderseite mit der Legende IMP SER GALBA CAESAR AUG (bei Ligorio nur IMP • SER • GAL-BA CAES AVG) und der stehenden Livia mit Patera und Zepter auf der Rückseite und der entsprechenden Legende DIVA AVGVSTA (RIC 186, Abb. 41 bzw. RIC 188–189). Die kleinere Zeichnung Ligorios ist vermutlich wieder ein Hinweis darauf, dass es sich um einen Aureus oder Denar

handelt. Galba prägte diesen Rückseitentyp häufig, um die Zuwendung Livias zu Beginn seiner Karriere zu würdigen.<sup>61</sup>

Diese mit dem Kaiserhaus verbundene Münze leitet zum nächsten Abschnitt über, zu den Münzen, die den handelnden Kaiser zeigen.

40

41

#### DER ADLOCUTIO-TYP

Die Abbildung der Adlocutio-Szene auf den Rückseiten der Münzen von Galba gehört in der Lebendigkeit der Darstellung zu den herausragenden Beispielen der römischen kaiserzeitlichen Stempelschneiderkunst überhaupt. Kraay charakterisierte sie als »[...] one of the most dramatic ever to be produced by the mint of Rome«. <sup>62</sup> Es ist ein Typ, der von Pirro Ligorio in beiden Manuskripten aufgegriffen wird. Allerdings sind die Zeichnungen nicht identisch. So zeigt die Vorderseite im Neapler Band (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77v B, Abb. 42) die Büste des Galba mit Lorbeerkranz und Aegis und der exakt wiedergegebenen Legende SER SVLPI • GALBA • IMP • CAESAR • AVG • P • M • TR • P • (vgl. RIC 464), während beim Turiner Manuskript (AST, vol. 21, fol. 223r C, Abb. 43) eine Aegis nicht erkennbar ist und die Legende SER • SVLPI • GALBA • CAESAR • AVG • GERM lautet. Galba trug jedoch nie den Titel Germanicus. Auch auf den sogenannten Paduanern des Cavino, die sehr häufig diesen Galba-Typ abbilden, <sup>63</sup> kommt so eine Legendenvariante nicht vor. Die Rückseitenabbildung bezieht sich vermutlich auf Galbas öffentliches Bemühen, die wichtige Unterstützung durch die Prätorianer zu erhalten; <sup>64</sup> sie zeigt »eine Ansprache an die Truppen zum Zeichen der Verbundenheit des Kaisers mit dem Heer«. <sup>65</sup> Galba steht mit Panzer und Paludamentum auf einem Podium nach rechts, hinter ihm ein ebenso gekleideter Offizier. Rechts vor dem Podium stehen zwei Soldaten nach rechts und eine Gruppe von Legionären nach links mit Blickrichtung zum Kaiser, die

mit Helm, Schild, Lanze und teilweise Gladius bewaffnet sind. Erkennbar sind zudem Vexillium und Legionsadler. Im Turiner Band (AST, vol. 21, fol. 223r D, Abb. 43) lautet die Legende ADLOCVTIO / S • C im Abschnitt (vgl. RIC 467, Abb. 44), während im Neapler Manuskript (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77v C, Abb. 42) nur ADLOCVT im Abschnitt zu lesen ist, der Senatsbeschluss müsste hier rechts und links vom Münzbild stehen, fehlt jedoch (vgl. RIC 462–465).

#### KAISER UND VIRTUS

Für Galba zeichnet Ligorio auch eine Münze, die, wie er sagt, links die Virtus Roms in militärischer Tracht und mit nach unten gerichtetem Speer in der Linken zeigt, die dem Kaiser, der mit der Toga bekleidet ist und rechts steht, die Hand reicht. Rechts und links von der Abbildung befindet sich S–C (AST, vol. 21, fol. 220v A+B). Eine solche Rückseite ist für Galba im RIC nicht belegt, allerdings für Vitellius mit der Legende PAX AVGVSTI SC (ex.) (RIC Vitellius 147–148, vgl. Anm. 31). Für Galba ist nur ein ähnlicher Typ bekannt

und zwar die für Galba exzeptionelle Darstellung der Honos und Virtus (RIC 474–478).<sup>66</sup> Pirro Ligorio möchte mit diesem Münzbild Galba im Gegenzug zu Nero nicht als Tyrannen, sondern als ›pater patriae‹ darstellen.

#### DIE QUADRAGENSIMAE REMISSAE-TYPEN

Ligorio versäumt es nicht, den berühmten Steuererlass des Galba,<sup>67</sup> der auch auf den Münzen Ausdruck fand, abzubilden.<sup>68</sup> Ein ähnlicher, in Spanien geprägter Typ ist in beiden Manuskripten wiedergegeben. Die Vorderseite zeigt den lorbeerbekränzten Kopf des Galba auf dem Globus<sup>69</sup> und die Legende SER GALBA IMP AVGVSTVS (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 79r A, Abb. 45, RIC 8r) bzw. IMP • SER • SVLP • GALBA CAESAR • AVG (AST, vol. 21, fol. 221r A, die so nicht im RIC vorkommt). Die Neapler Rückseite (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 79r B, Abb. 45)<sup>70</sup> bildet einen Torbogen ab, der von zwei Reiterstatuen nach links bekrönt ist; zwei Gefangene mit auf den Rücken gebundenen Händen werden von einem Offizier durch den Torbogen geführt, in dem eine weitere Figur steht. Die Legende lautet QVADRAGENS • REMISSAE, S • C (ex.) (vgl. Abb. 46). Auf dem Turiner Stück ist der Torbogen,

45

46

durch den ein Offizier drei Gefangene führt, mit einer Quadriga geschmückt, und die Legende lautet QVADRAGENSIMA-E REMISSAE, SC (ex.) (AST, vol. 21, fol. 221r A+B, Bronzemünze des Pietro Paulo Mucco. Die Münzrückseite entspricht dem Typ RIC 84, bei dem allerdings nur zwei Reiterstatuen auf dem Torbogen zu sehen sind). Eine weitere Münze des Ligorio zeigt auf der Rückseite den Triumphbogen mit einer Quadriga, die Vierzig ist durch Zahlzeichen wiedergegeben, d. h. die Inschrift lautet: XXXX REMISSAE, S-C (AST, vol. 21, fol. 221r C+D, Münze des M. Ercole Basso).<sup>71</sup> Während die von Pirro Ligorio gezeichnete Vorderseite exakt mit der des in Lugdunum emittierten Typs RIC 134 übereinstimmt, ist auf der Rückseite des RIC-Typs die Quadriga in die andere Richtung ausgerichtet. Galba steht darin und wird von einer Victoria bekrönt.<sup>72</sup> In der Legende fehlt das letzte E.<sup>73</sup>

#### MÜNZEN MIT INSCRIFT IM EICHENLAUBKRANZ

Zahlreiche Münzen des Galba erinnern an die Galba »für die Rettung von Bürgern« zuerkannte Bürgerkrone.<sup>74</sup> Auch hierfür bringt Ligorio ein Beispiel. Die Zeichnung BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v A zeigt die Rückseite einer Münze mit der Legende S • P • Q • R / OB CIVES / SERVA/TOS / S-C in fünf Zeilen im Eichenlaubkranz (Abb. 47). Allerdings wird üblicherweise der Senatsbeschluss auf diesen Münzen nicht erwähnt (vgl. RIC 407-410, 419, Abb. 48). Der Eichenlaubkranz nur mit der Legende OB / CIVIS / SERVA/TOS, den Ligorio im Turiner Manuskript für Galba anführt (AST, vol. 21, fol. 223v C), gehört zu den Bürgerkriegsprägungen, und hat auf der Vorderseite den Roma-Kopf (RIC Civil Wars 33). Keinen Sinn ergibt die abgebildete Rückseite AST, vol. 21, fol. 223v D mit der Legende S • P • Q • R / PRIMI DE /



CEM • ANN / ALES • ACT im Eichenlaubkranz (Abb. 49). Regierungsgelöbnisse der Kaiser (>vota suscepta<) fanden nicht selten auf den von ihnen emittierten Münzen Ausdruck, und möglicherweise kannte Ligorio Münzen mit der Legende PRIMI DECENNALES im Eichenlaubkranz, die z. B. für Antoninus Pius (RIC III 173) belegt sind. Für Galba sind solche Prägungen aber nicht überliefert, und die falsche Schreibweise der Legende bei Ligorio zeugt eher davon, dass er diese Inschrift nicht interpretieren konnte.

49

#### MÜNZEN, DIE MIT DER DARSTELLUNG DER PROVINZEN VERBUNDEN SIND

Die Abhandlung zu Galba beginnt Ligorio im Neapler Manuskript mit der Zeichnung der Rückseite einer Münze (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77r A, Abb. 50), die rechts den barhäuptigen Kaiser in militärischer Tracht auf einem >solium< zeigt, der in der Linken das Parazonium hält und die Rechte einer weiblichen Figur entgegenstreckt, die ihm mit der Rechten das Palladium reicht und in der Linken ein Füllhorn hält. Die Legende lautet HISPANIA CLVNIA SVL, S•C (ex.). Die dazugehörige Vorderseitenlegende SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG TR P gibt Ligorio im Text an, und der Münz-

51

50

typ entspricht somit RIC 469 oder 470 (Abb. 51). Obwohl dies, nach heutiger Kenntnis, eine der späten Prägungen Galbas ist, beginnt Ligorio offensichtlich gerade mit diesem Münztyp seine Abhandlung, um zu zeigen, wie Galba nach der Tyrannenherrschaft von allen begrüßt wurde. Sein Weg zum Prinzipat nahm in Spanien den Ausgang, dieser Münztyp betont die Stärke von Galbas spanischer Machtbasis.<sup>75</sup>

Zu den früheren Prägungen gehören in Gallien geprägte Denare, die Pirro Ligorio im Turiner Band anführt. Sie zeigen auf der Vorderseite, die Ligorio irrtümlich für die Rückseite hält, den Kaiser zu Pferde. In der Legende ist der Titel »Imperator« noch nicht Praenomen Galbas, sondern seinem Namen nachgestellt. Auf der Rückseite ist einmal die Büste der Hispania dargestellt, wie auch die Umschrift HISPANIA verdeutlicht.<sup>76</sup> Bis auf einen statt zwei Speeren und Kornähren, die als Beizeichen mit abgebildet sind, lässt sich dieser Typ Ligorios (AST, vol. 21, fol. 221v A+B, Abb. 52) mit RIC 2 (Abb. 53) identifizieren; während die andere Münze mit den TRES GALLIAE (AST, vol. 21, fol. 221v C+D, Abb. 54) der RIC-Nr. 89 entspricht (Abb. 55). »Die Köpfe auf der Rückseite versinnbildlichen die gallischen Provinzen, die Galbas Aufstand unterstützt hatten.«<sup>77</sup> Es sind die Personifikationen der Tres Galliae Gallia Lugdunensis, Aquitania und Narbonensis.

Wie Ligorio im Text immer wieder unterstreicht, zeigen die Münzen Galbas die Befreiung von der Tyrannis des Nero. So demonstriert die Roma mit der Victoria in der Hand Autorität und Universalfrieden (vgl. Ligorios Interpretation von AST, vol. 21, fol. 219r C+D, Abb. 26), das Tropaion, auf das sich

die Roma stützt, ist als »Gloria Galbiana« anzusehen (AST, vol. 21, fol. 219r E+F, Abb. 27). Hingegen zeigt die Dea Vesta mit dem Palladium laut Plutarch und Dionysios die Autorität der römischen Kurie (AST, vol. 21, fol. 219r H, Abb. 35).<sup>78</sup>

Es ist relativ eindeutig, dass Pirro Ligorio die Münzen so zusammenträgt, um ein möglichst plausibles Bild der Herrschaft Galbas zu zeigen. In diesem Sinn kann er als einer der Vorläufer der modernen historischen Forschung angesehen werden, die ebenfalls literarische Überlieferung und Münzen in einen Interpretationszusammenhang zu bringen sucht.<sup>79</sup>

Dabei kann man von einem gewissen Gespür Ligorios für die neuen Typen unter Galba sprechen bzw. sie als Ausdruck der guten Kenntnis der kaiserzeitlichen Münzprägung durch Pirro Ligorio betrachten.<sup>80</sup>

#### ZUM AUFBAU DER BEIDEN ABHANDLUNGEN

Es fällt zunächst auf, dass Pirro Ligorio in beiden Manuskripten jeweils verschiedene Kolummentitel wählt, ein bestimmtes Schema oder ein bestimmter Zweck (z. B. die Korrelation mit den Vorderseitenlegenden der Kaisertitulatur) ist dabei nicht zu erkennen.<sup>81</sup>

Die wenigen Vorderseitenlegenden, die Ligorio im Neapler Band für Galba angibt, kommen auch auf heute existierenden Münzen dieses Kaisers in der Form vor. Bei den Legenden im Turiner Band trifft dies nicht für alle zu. So gibt es durchaus Modifikationen, die in dieser Art auf den antiken Münzen des Galba nicht nachweisbar sind. Das gilt insbesondere für die von Ligorio hier bevorzugte Legendenschreibweise mit SVLP(ICIVS), die auf den Münzen von Galba nicht so häufig erscheint.

Ligorio hat sich in seiner Anordnung der Münzen vor allem auf die Rückseitentypen gestützt. So fasst er häufig ähnliche Rückseitentypen auf einer Seite zusammen, bzw. sind es gerade die Rückseitentypen, die ihm den Ausgangspunkt für seine Exkurse (z. B. zu Salus: BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80r; zu Felicitas: BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v; AST, vol. 21, fol. 219r; zu Gallien: AST, vol. 21, fol. 221v–222r) bieten.

Obwohl die Legenden nicht alle richtig gelesen wurden, ist doch bei den Typen zum Teil ein sehr sorgfältiges Studium durch Pirro Ligorio zu beobachten. So ist z. B. bei ähnlichen Münzen (AST, vol. 21, fol. 220v) bei einer ein Perlkreis angegeben (E, Pax), bei der anderen aber nicht (F, Concordia). Dies

lässt darauf schließen, dass Ligorio sich in diesem Fall um größtmögliche Detailtreue bemühte, d. h. möglicherweise konkrete Exemplare und nicht Typen zeichnete.

Im Turiner Manuskript sind mehr Vorderseiten abgebildet als in der Neapler Schrift. Was veranlasste Pirro Ligorio, der offensichtlich bestrebt war, ein Bildprogramm des Kaisers darzustellen, auch einige der Vorderseiten abzubilden? Hier kann eindeutig eine Weiterentwicklung der numismatischen Methodik festgestellt werden, die die Münze im 16. Jahrhundert zunehmend als ganzheitliches Stück mit Vorder- und Rückseite wahrnahm. Allerdings lässt sich bei Ligorio keine Systematik beobachten; auffällig ist lediglich, dass es vornehmlich die Stücke mit Eigentumsangaben sind, bei denen Vorder- und Rückseite abgebildet werden.<sup>82</sup> Häufig aber korrelieren Vorder- und Rückseite nicht.

Grundsätzlich ist hervorzuheben, dass Pirro Ligorio teilweise das Metall für die Münzen angibt. So erfolgt bei der Beschreibung von AST, vol. 21, fol. 221r A+B in Zeile 1 z. B. der Hinweis, dass es sich um eine Bronzemünze handelt, während sich im Neapler Band die Bemerkung findet, dass der Münztyp der ROMA RENASC in allen Metallen emittiert wurde (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 82r).<sup>83</sup> Obwohl Angaben zu verschiedenen Metallen bereits in der früheren Untersuchung gemacht werden, so werden unterschiedliche Nominalgrößen erst in der Turiner Schrift teilweise berücksichtigt. Die Größenunterschiede im Neapler Band scheinen zu gering, als dass Ligorio hiermit verschiedene Nominale ausdrücken wollte. Offensichtlich werden in dem Neapler Manuskript zu Galba auch keine Nominale erwähnt, während im Turiner Band durchaus von Denaren und Aurei die Rede ist. So erwähnt Ligorio die Denare mit der Legende ROMA RENASC (AST, vol. 21, fol. 222r) sowie mit der Abbildung der Hispania (AST, vol. 21, fol. 221v A+B) bzw. der gallischen Provinzen (AST, vol. 21, fol. 221v C+D).

Versuchte Pirro Ligorio eine Rekonstruktion der Geschichte durch das Spiegelbild der Münzen, oder dienten diese der Untermalung der Überlieferung? Eindeutig lässt sich die Frage nicht beantworten. Ligorio zeichnet das Bild der politischen Propaganda Galbas, das sich aus dem Spiegelbild der Münzen ergibt, und zieht die antiken Autoren bestätigend heran.<sup>84</sup> Die numismatische Abhandlung ist an den Münzen ausgerichtet.

Anhand der Interpretation der Münzen des Galba durch Pirro Ligorio lässt sich auch die von Anna Schreurs festgehaltene Beobachtung belegen, dass bei den meisten der beschriebenen Kunstwerke sein eigentliches Interesse den inhaltlichen und ikonographischen Aspekten gilt.<sup>85</sup> Ihm dienen die Münzbilder als Illustration für die Herrschaftscharakterisierung des Galba. Es geht nicht um das Prägesystem an sich.

So findet sich das inhaltliche Resümee, das Peter-Hugo Martin aus der Emissionstätigkeit des Galba zieht, als Tenor bereits in Ligorios Abhandlung: »Der Kern seiner Münzpropaganda besteht in der Forderung nach dem guten Principat augusteischer Prägung. [...] Es wird die Beseitigung des Tyrannen Nero gefordert, was gleichbedeutend ist mit der Wiedererrichtung der Libertas. Zu diesem großen Unternehmen wird die Hilfe der Götter beschworen. Ein Novum in der antiken Propaganda ist die zentrale Rolle, die den Provinzen in den Münzlegenden eingeräumt wird. Die Befreiungsbewegung, die von den Provinzen ihren Ausgang nahm, sollte nicht nur Rom selbst erneuern und den Bürgern die Freiheit bringen. Sie sollte das Los des gesamten geknechteten Imperiums verbessern. Von ihr sollte die *Salus Generis Humani*, d. h. aller Einwohner des Römerreiches ausgehen.«<sup>86</sup>

In Bezug auf die Zeichnungen von Pirro Ligorio gilt das von Mandowsky und Mitchell entwickelte System der Klassifizierung auch für die Münzen, wie schon Campbell anhand der von Ligorio abgebildeten Münzen mit Tempeln zeigen konnte. So gibt es neben den nachweisbaren Stücken Münzen, die für die Verwendung der rekonstruierenden enzyklopädischen Methode stehen. In diesem Sinne sind seine Zeichnungen, d. h. auch die Münzzeichnungen »keine geschmacklosen Erfindungen oder Phantastereien, sondern Rekonstruktionen, die auf der Basis seines umfassenden Wissens über die Antike entstanden.«<sup>87</sup> Zum anderen erlaubte »sein Wunsch und Leitbild, der Antike zu neuem Leben zu verhelfen, auch, antike Werke neu zu schaffen, von denen er wusste, dass es sie einmal gab. Mandowsky und Mitchell definieren diese Neuschöpfungen als »syncretic creations«.<sup>88</sup> Auch dies gilt nicht nur für Statuen und andere Monumente, sondern ebenso für Münzen.

In Zahlen ausgedrückt bedeutet dies: Von den zwanzig Münzen im Neapler Band können drei Münzen eindeutig nachgewiesen werden, von den 31 Turiner Stücken sind es fünf. Bei der überwiegenden Mehrheit wird hingegen der Münztyp deutlich, es sind nur kleine Ungenauigkeiten, vor allem in der Legende (elf Münzen BNN, Ms. XIII, B. 6, zwölf Münzen AST, vol. 21) bzw.

auch im Münzbild (drei in BNN, Ms. XIII, B. 6, fünf in AST, vol. 21) zu beobachten, bzw. die Legende korreliert nicht mit dem Bild. Größere Abweichungen in der Legende gibt es bei vier Münzen im Turiner Band.<sup>89</sup> Einem anderen Prägeherrn müssen zwei Rückseiten im Manuskript von Neapel und fünf Münzen in dem von Turin zugeordnet werden. Gänzlich falsch sind nur sechs Zeichnungen (jeweils drei), d. h. in diesen Fällen ist der Unterschied zwischen Zeichnung und realer Münze zu groß, als dass man von einem falschen Lesen oder Verstehen ausgehen kann. Es wird deutlich, dass Ligorio nicht ein bestimmtes Exemplar zeichnete, sondern Details bzw. Aspekte von zwei oder mehr Typen vereinte.<sup>90</sup>

Daraus resultieren ähnliche Ergebnisse, wie sie seinerzeit Ian Campbell erzielte:<sup>91</sup> Auch für die Mehrheit der von ihm untersuchten Münzen ist die typische Rekonstruktion durch Ligorio nachweisbar.<sup>92</sup> Allerdings hält Campbell das Motiv für die Erfindung von Münzbildern durch Pirro Ligorio für unklar, es bleibt nur die Vermutung, dass er die Lücken in der numismatischen Überlieferung schließen wollte und zwar in Form der »synkretischen« Rekonstruktion.<sup>93</sup>

Auch Ian Campbell sieht das Problem, dass für nicht nachweisbare Typen von Ligorio ein Eigentümer angegeben wird. Er vermutet, dass – da häufig eine Seite mit einem originalen Typ verbunden werden kann – dieses mit der Ablage in den Kabinetten zusammenhängt, d. h. Ligorio konnte nur eine Seite der Münze studieren.<sup>94</sup> So sind von unseren Münzen mit Eigentumsangaben zwei eindeutig nachweisbar, zehn weisen zum Teil nur ganz geringfügige Abweichungen in der Legende oder im Münzbild auf (fünf davon nur auf einer Seite), und lediglich ein Typ ist nicht Galba zuzuordnen. Möglicherweise war bei der Münze die Vorderseitenlegende nicht lesbar, und sie wurde deshalb im betreffenden Kabinett eventuell falsch eingeordnet.

Anhand der Münzzeichnungen Ligorios wird deutlich, dass er seine Aufgabe vor allem in der Rekonstruktion sah,<sup>95</sup> denn alle seine Zeichnungen präsentieren vollkommen erhaltene, nicht abgenutzte, sozusagen prägefrische Stücke. Selbst bei den Bronzemünzen fehlt kein Detail, es sind jeweils alle Buchstaben der Legende lesbar. So unterstrich bereits Antonio Agustín, dass der Wert der Arbeit Pirro Ligorios weniger darin lag, was er schrieb, sondern vielmehr in der Exzellenz seiner Zeichnungen.<sup>96</sup>

Es bleibt anzumerken, dass Ligorio auch für Galba eine Reihe antiker Autoren wie Sueton und Plutarch, Strabo, Plinius, Ptolemaios (AST, vol. 21, fol. 221v

beim Exkurs über Gallien), Varro, Eusebius etc. anführt. Tacitus' Historien finden allerdings keine Erwähnung, obwohl diese bekannt gewesen sein dürften<sup>97</sup> und z. B. Cuspinianus sich bei Galba auch explizit auf das fünfte Buch von Tacitus beruft.<sup>98</sup>

Selbstverständlich nahm Pirro Ligorio die zeitgenössische Literatur zur Kenntnis. So beginnt die Turiner Abhandlung des Galba mit einer Klarstellung, dass der Vorname richtig »Servius« und nicht »Sergius« – wie überall beschrieben – lautet. Ein cursorischer Blick in die vor Ligorio herausgegebenen Schriften zeigt denn auch, dass die Auflösung von SER zu »Sergius« üblich war. So schreiben sowohl Johann Huttich (genannt Huttichius),<sup>99</sup> Johann Spießhammer (genannt Cuspinianus)<sup>100</sup> und Jacobus Strada<sup>101</sup> »Sergius«, während erst bei Hubert Goltzius die Überschrift »Seruius Sulpitius Galba« lautet.<sup>102</sup> Die richtige Schreibweise wird dann auch von Antonio Agustín bestätigt.<sup>103</sup>

Ligorio geht methodisch von einer Beschreibung der Münzen aus und will dadurch zu einer Darstellung der Politik des Galba gelangen.<sup>104</sup> Das heißt, er lieferte eine interpretierende Beschreibung der Münzbilder und zeichnete damit ein Bild von Galba, das dem Leser nur eine – und zwar die positive – Seite seiner Herrschaft nahebrachte. In der heutigen Forschung wird selbstverständlich ein differenziertes Bild übermittelt. Allerdings ist die Interpretation der Münzbilder durchaus plausibel: Dieses sehr positive Galba-Bild bei Pirro Ligorio speist sich vor allem aus dem immer wieder angeführten Gegensatz zu Nero.

Für Galba bildet Ligorio nie dieselbe Münze in beiden Manuskripten ab; selbst wenn er dieses im Sinn hatte, ist ihm keine identische Zeichnung gelungen. Da ihm der Neapler Band bei der Verfassung des Turiner Manuskripts nicht mehr zur Verfügung stand, er sich möglicherweise aber auf sein Zettelarchiv berufen konnte,<sup>105</sup> so hat er doch jeweils neue bzw. andere Erkenntnisse, Sichtweisen und Nuancen bewusst oder unbewusst in die Zeichnungen einfließen lassen. Wenn auch Agustín ihn insbesondere für seine Zeichnungen lobte, so müssen sie dennoch mit Sorgfalt studiert werden, und bei aller Polemik sind auch dem Text stets ergänzende Hinweise zu entnehmen. Die harsche Kritik, die seinerzeit Hans Dressel äußerte, der »den berüchtigten Neapolitaner Pirro Ligorio« sowohl der Fälschung von antiken und zeitgenössischen Münzen als auch der Fälschungen von Zeichnungen bezichtigte,<sup>106</sup> ist zu einseitig. Es bleibt die Forderung von Ian Campbell aktuell: »What is now needed is a thorough study of the numismatic corpus to see what proportion is traceable, and

to try to understand the nature of the rest.«<sup>107</sup> Wünschenswert ist dabei nicht nur die kritische Zusammenstellung der von Ligorio überlieferten Münzen, sondern es sind auch die vorangegangenen und zeitgleichen Arbeiten der anderen Protagonisten auf diesem Gebiet heranzuziehen.<sup>108</sup> So ist insbesondere zu prüfen, inwieweit Ligorio sich auf die Publikationen seines Vorgängers am Hofe des Herzogs Alfonso II. d'Este in Ferrara, Enea Vico, stützte oder Münzzeichnungen auch aus Publikationen übernahm und nicht nur Zeichnungen nach Autopsie anfertigte.<sup>109</sup> Erst ein kompletter *Census of Ancient Coins Known in the Renaissance* würde es erlauben, den Platz Ligorios in der Wissenschaftsgeschichte adäquat zu bestimmen.<sup>110</sup> Allein durch die Anzahl der Münzen, die er überliefert hat, trug er einen großen Typenschatz zusammen und beflügelte das Antikestudium einer Reihe von Zeitgenossen und Nachfolgern.

Heute aber lässt sich bereits festhalten, dass unter Einbeziehung der von Heenes ausgearbeiteten und von Helmrath bestätigten Klassifikation Pirro Ligorios numismatisches Erbe zu »den wissenschaftlich klassifizierenden Werken« gehört, die mit Enea Vico<sup>111</sup> begannen und den »Weg zu einer kritischen Numismatik als Teil der Altertumswissenschaft« ebneten.<sup>112</sup> Helmrath betont dabei zu Recht die Fortsetzung der Tradition der Bildnisviten. Es sei jedoch für Ligorio unterstrichen, dass bei ihm der Übergang zu einer ansatzweise kritischen Sichtung und Kompilation verschiedener Quellen deutlich wird, dass ihm die Münzen Anlass für eine Reihe weiterer Exkurse boten. Eine chronologische Klassifizierung, die über die Zuordnung der Münzen zu den einzelnen Kaisern hinausgeht, lässt sich jedoch nicht beobachten.<sup>113</sup> Es ist nicht das Prägesystem, nicht die wirtschaftliche Funktion der Münzen, die Pirro Ligorio für die römischen Herrscher – in diesem Fall für Galba – untersuchte, sondern es sind die einzelnen Münzen, die ihn als ikonographische Zeugnisse interessierten,<sup>114</sup> sie sind historische Evidenz mit reicher Bildersprache.



## ANMERKUNGEN

- 1 Allgemein zu den Publikationen und zur Geschichte der Numismatik im 16. Jahrhundert siehe u. a. Ferdinando Bassoli: *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*, Florenz 1985 (*Biblioteconomia e Bibliografia, Saggi e Studi* 21), S. 7–50; Peter Berghaus: *Der deutsche Anteil an der numismatischen Literatur*, in: *Numismatische Literatur 1500–1864*, hg. von ders., Wiesbaden 1995, S. 11–25; John Cunnally: *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999; Margaret Daly Davis: *Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur*, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hg. von Georg Satzinger, Münster 2004 (*Tholos–Kunsthistorische Studien* 1), S. 367–387 mit einer sehr guten Einführung in die Thematik und weiterführender Literatur zu den einzelnen Numismatikern des 16. Jahrhunderts. Eine Übersicht bietet bereits dies.: *Archäologie der Antike: aus den Beständen der Herzog August Bibliothek, 1500–1700*, Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Wiesbaden 1994 (*Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek* 71), S. 97–109; Christian E. Dekesel: *Hubertus Goltzius. The father of ancient numismatics*, Gent 1988; ders.: *Bibliothecae Universitatis Gandavensis numismatica selecta 1514–1599*, Gent 1992; ders.: *Bibliography of the 16<sup>th</sup> century numismatic books*, London 1997; Ulrich E. G. Schrock: *Numismatische Bücher des 16. Jahrhunderts – Anmerkungen zu Dekesels Bibliographie*, in: *Geldgeschichtliche Nachrichten* 41, 228 (2006), S. 110–116; ders.: *Numismatische Bücher des 16. Jahrhunderts Teil II: Weitere Anmerkungen zu Dekesels »Bibliography of 16th Century Numismatic Books«*, in: *Geldgeschichtliche Nachrichten* 43, 237 (2008), S. 65–73; Christian Edmond Dekesel: *In search of the unknown: Numismatic publications of the 16<sup>th</sup> century*, in: *XII. Internationaler Numismatischer Kongress Berlin 1997, Akten, 2 Bde.*, hg. von Bernd Kluge, Bernhard Weisser, Berlin 2000, Bd. 1, S. 53–69; Volker Heenes: *Numismatik und Archäologie im 16. Jahrhundert*, in: Kluge, Weisser 2000, Bd. 1, S. 92–100; ders.: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003 (*Stendaler Winckelmann-Forschungen* 1), S. 19–39; Edith Lemburg-Ruppelt: *Enea Vico, ein Künstler-Antiquar des 16. Jahrhunderts. Die Bedeutung seines Werks für die Numismatik als historische Hilfswissenschaft*, 3 Bde., [Masch.-schr.] Diss. FU Berlin 1988; dies.: *Der systematische Ausbau der Numismatik im Werk Enea Vicos (1523–1567)*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Numismatik, Beiträge zum 17. Deutschen Numismatikertag, 3.–5. März 1995 in Hannover*, hg. von Rainer Albert, Reiner Cunz, Speyer 1995 (*Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer e. V.* 36), S. 49–70; dies.: *Vera Historia: Numismatik um 1550*, in: Kluge, Weisser 2000, Bd. 1, S. 114–122; Maria Radnoti-Alföldi: *Einleitung. Die Forschungsmethoden der antiken Numismatik*, in: *Methoden der Antiken Numismatik*, hg. von dies., Darmstadt 1989 (*Wege der Forschung* 529), S. 1–41; dies.: *Zu den frühen Illustrationen numismatischer Werke: die Emblemata des Johannes Sambucus, (1531–1584)*, in: Albert, Cunz 1995, S. 71–95; *La letteratura numismatica nei secoli XVI–XVIII. Dalle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte*, saggio introduttivo di Franco Panvini Rosati, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Isotta Scandaliato Ciciani, Rom 1980, S. IX–XII; 3–7.
- 2 Anna Schreurs: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Köln 2000 (*Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung* 3), S. 13 mit Anm. 28; S. 25 mit Anm. 30; S. 140.
- 3 So betreute er die umfangliche Münzsammlung von Alfonso II. d’Este, vgl. Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 14. Zu anderen Sammlungen ebd., S. 109.

- 4 Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 19. »In den meisten Fällen scheinen die Kontakte durch Ligorios Münzstudien zustande gekommen zu sein, denn fast alle Gelehrten werden vom Antiquar auch als Münzsammler genannt.« (Ebd., S. 109). Vgl. auch: Pirro Ligorio's Roman antiquities: the drawings in MS XIII. B. 7 in the National Library in Naples, hg. von Erna Mandowsky, Charles Mitchell, London 1963 (Studies of the Warburg Institute 28), S. 29–34; Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 1), S. 5–13; 259–265.
- 5 Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XIII, B. 6 (1), Libro XXIII: Dell'Antiquità di Pyrrho Ligori Napolitano nel qual si tratta delle Medaglie fatte sotto l'Imperio di Claudio et dell'altri insino à Domitiano; *CensusID* 10005349, im Folgenden zitiert als BNN, Ms. XIII, B. 6. Die Prägung des Galba wird auf fol. 77r–83v erörtert. Hier wurde mit dem Ausdruck eines Microfilms gearbeitet, der sich in der Arbeitsstelle des *Census* in Berlin befindet. Zur Datierung siehe Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 330. Sie vermutet die Abfassung dieses Bandes nach 1560 (ebd., S. 333).
- 6 Archivio di Stato di Torino, Cod. a.II.8.J.21, Libro XXIIIX: Dell'Antichità (compilato per Pyrrho Ligorio Cittadino Romano, et Patritio Napolitano) dele Medaglie di Tiberio Cesare, di Caio Cesare Calligula, di Claudio, di Nerone, di Servio Galba, di Salvio Othone, di Vitellio, di Flavio Vespasiano, di Tito, et Domitiano; *CensusID* 10005140, im Folgenden zitiert als AST, vol. 21. Die Prägung des Galba wird auf fol. 219r–223v abgehandelt. Hier wurde mit der Microfilm-Kopie gearbeitet, die sich in der Arbeitsstelle des *Census* in Berlin befindet. Zur Datierung siehe Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 330.
- 7 Vgl. ebd., S. 25; 326. Allgemein zum Werk des Ligorio siehe ebd., S. 22–28; zu seinen numismatischen Bänden insbesondere S. 24–26; dazu auch bereits Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 39; Ian Campbell: Pirro Ligorio and the Temples of Rome on Coins, in: Pirro Ligorio. Artist and Antiquarian, hg. von Robert W. Gaston, Cinisello Balsamo (Mailand) 1988, S. 93–120; hier S. 95.
- 8 Dazu siehe Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 50–51; Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 15–16; 33–36 und den einschlägigen Aufsatz von Hans Dressel: Pirro Ligorio als Münzfälscher, in: Zeitschrift für Numismatik 22 (1900), S. 206–207, der die Fälschungen als numismatische »Ligoriana« bezeichnet. Susan Russell: Pirro Ligorio, Cassiano dal Pozzo and the Republic of Letters, in: Papers of the British School at Rome 75 (2007), S. 239–274; hier S. 239 mit Anm. 2.
- 9 Wegweisend Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), dort S. 1–6 zu seiner Biographie, und Schreurs 2000 (Anm. 2), siehe dort auch zur Forschungsgeschichte S. 15–17; sie hat sich vor allem dem Antikenbild Ligorios und der Entwicklung seines antiquarischen Konzepts zugewandt, ebd., passim und S. 19. Vgl. auch Robert W. Gaston: Introduction, in: Gaston 1988 (Anm. 7), S. 11–17; David R. Coffin: Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian, Pennsylvania 2004; Robert W. Gaston: Merely Antiquarian: Pirro Ligorio and the Critical Tradition of Antiquarian Scholarship, in: The Italian Renaissance in the Twentieth Century: acts of an international conference, Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999, hg. von Allen J. Grieco, Michael Rocke, Fiorella Giofredi Superbi, Florenz 2002 (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 19), S. 355–373. Die umfangliche Bibliographie zu Ligorio und zur Auseinandersetzung mit seinen Schriften kann hier nicht dargelegt werden. Vgl. auch die Einschätzung von Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28), S. 215, der Ligorio als produktivsten und vielseitigsten Archäologen des Cinquecento charakterisiert.
- 10 Dabei ist hervorzuheben, dass, wie bereits Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 45 unterstrichen, »his numismatic records are the only ones that exhibit anything like a firm and

- consistent principle of arrangement. He arranged the Imperial coins chronologically (no doubt with Suetonius and the *Historia Augustae Scriptores* in mind) according to emperors, the traditional system going back to the early Renaissance and still in use in coin-catalogues today.« Howard Burns: *Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: The Antiquae Urbis Imago* of 1561, in: Gaston 1988 (Anm. 7), S. 19–92; hier S. 27 bescheinigt Ligorio, dass er in Bezug auf die römische Münzprägung »an unparalleled knowledge« besaß.
- 11 Antonio Agustín: *Dialoghi ... intorno alle medaglie, inscrittioni et altre antichità*, übersetzt aus dem Spanischen von Dionigi Ottaviano Sada, Rom 1592, S. 299: »Ma fra poco tempo è per istamparsi quello dell'antichità di Pirro Ligorio Napolitano, nel qual solo sono raccolte più medaglie, & inscrittioni, che non si trovano intutti gli altri libri congiunti insieme.« Vgl. Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 30–31; Daly Davis 2004 (Anm. 1), S. 384; Daly Davis 1994 (Anm. 1), S. 107. Ginette Vagenheim: *Une lettre inédite de Pirro Ligorio à Ercole Basso sur la »Dichiaratione delle medaglie antiche«*. *Naissance de la numismatique à la Renaissance*, in: *L'antique e le moderne carte*. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich, hg. von Antonio Manfredi, Carla Maria Monti, Rom/Padua 2007, S. 569–596, hier S. 596: »Ligorio composa le plus vaste recueil de médailles jamais rassemblé à la Renaissance.«
  - 12 Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 1, Anm. 2.
  - 13 Dabei geht es ihm vorrangig um die römischen Tempel und weniger um numismatische Fragen, wie er selbst betont, Campbell 1988 (Anm. 7), S. 95. Die Münzen als Quelle für die Erstellung von Ligorios Rom-Plan zeigt sehr deutlich Burns 1988 (Anm. 10), S. 27–31 auf.
  - 14 Johannes Helmrath: *Bildfunktion der antiken Kaisermünze in der Renaissance oder Die Entstehung der Numismatik aus der Faszination der Serie*, in: *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, hg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Berlin 2007, S. 77–97. In der Darlegung zur Forschungslage (ebd., S. 79) äußert Helmrath, dass »die moderne Kultur- und Kunstgeschichte erst ansatzweise das heuristische Feld der Münze entdeckt« habe.
  - 15 Die antike Münzprägung des Galba haben neben kleineren Untersuchungen insbesondere Carol H. V. Sutherland und Colin Kraay studiert, siehe *The Roman Imperial Coinage*, vol. I (revised edition) from 31 BC to AD 69, hg. von Carol H. V. Sutherland, London 1984 (im Folgenden RIC); Carol H. V. Sutherland: *Supplementum Galbianum*, in: *Numismatica e antichità classica* 13 (1984), S. 171–182 und Colin M. Kraay: *The Aes Coinage of Galba*, New York 1956 (*Numismatic Notes and Monographs* 133); ders.: *The Coinage of Vindex and Galba, A.D. 68 and the Continuity of the Augustan Principate*, in: *The Numismatic Chronicle Ser. 6, 9* (1949), S. 129–149. Vgl. auch *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, vol. 1: *Augustus to Vitellius*, hg. von Harold Mattingly, London 1976 (reprint with revisions, Nachdruck 1983), im Folgenden BMC. Peter-Hugo Martin: *Die anonymen Münzen des Jahres 68 nach Christus*, Mainz 1974 hat auch die anonymen Münzen des Jahres 68 n. Chr. Galba zugeordnet, siehe besonders S. 45–46; 67 und passim. Im RIC werden sie weiter separat behandelt; die Zusammenstellung von Martin wird als »an invaluable collection of material« bezeichnet (RIC, S. 203).
  - 16 John P. C. Kent, Bernhard Overbeck, Armin U. Stylow: *Die römische Münze*, München 1973 sprechen auf S. 30 von einer umfänglichen und abwechslungsreichen Münzprägung Galbas. Vgl. auch die Charakterisierung der Bronzeprägung in RIC (Anm. 15), S. 224 als »work of extraordinarily high quality« und »dies used for the sestertii are pre-eminent for their beauty of design and polished skill of execution.« (Ebd., S. 229). Zur Intention der Prägung siehe auch RIC (Anm. 15), S. 225 mit Verweis auf Tacitus, *Hist.* I 4–5.

- 17 Als einschlägige Quellen für die Machterlangung und die Ausübung des Prinzipats durch Galba sind Sueton (*Vita Galba*), Plutarch (*Vita Galba*), Tacitus (*Historien*) und Cassius Dio (63. Buch seiner römischen Geschichte) zu nennen.
- 18 Roman Imperial Coinage: Alle RIC-Zitate beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf die Nummern für Galba im Band 1 der angegebenen Edition des RIC (Anm. 15). Sofern ein Münztyp im RIC belegt werden kann, wird keine weitere Literatur angegeben.
- 19 S–C bedeutet hier und im Folgenden – wenn nicht anders vermerkt – jeweils, dass sich das »S« im Feld links von der Abbildung befindet und das »C« rechts. Im Übrigen wird der Legendenverlauf nicht extra angegeben.
- 20 In der Untersuchung von Martin 1974 (Anm. 15) werden weitgehend alle Typen der anonymen Prägung, die in den Wirren des Bürgerkrieges 68/69 entstanden sind, erfasst und in ihren numismatischen und historischen Zusammenhang gestellt. Martin kommt dabei zur Schlussfolgerung, dass alle diese Münzen von Galba geprägt sein müssen. Über die Weiterentwicklung der Münzen des Galba aus denen der Bürgerkriegszeit siehe auch die Zusammenstellung von Andrew Wallace-Hadrill: *Galba's Aequitas*, in: *The Numismatic Chronicle* 141 (1981), S. 20–39, besonders S. 37–38.
- 21 Zum Antikenhändler Conteschi Antonietto siehe Frederica Missere Fontana: *Raccolte numismatiche e scambi antiquari del secolo XVI*, Enea Vico a Venezia, in: *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi* 23 (1994), S. 343–383; hier S. 349; vgl. auch Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 293.
- 22 ex. = hier und im Folgenden »exergue« bzw. »im Abschnitt«.
- 23 *The Roman Imperial Coinage*, vol. II, part 1, from AD 69 to AD 96, Vespasian to Domitian, hg. von Ian Carradice, Theodore V. Buttrey, 2. vollständig überarbeitete Auflage, London 2007.
- 24 Zu den *Salus*-Typen bei Galba siehe Carol H. V. Sutherland: *The Concepts »Adsertor« and »Salus« as used by Vindex and Galba*, in: *The Numismatic Chronicle* 144 (1984), S. 29–32.
- 25 John Melville-Jones: *A Dictionary of Ancient Roman Coins*, London 1990, S. 277: *SALVS PVBLICA* und *SALVS REIPVBLICAE* werden auf kaiserzeitlichen Münzen erst im 3. und 4. Jahrhundert populär.
- 26 Vgl. Missere Fontana 1994 (Anm. 21), S. 361; Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 49.
- 27 Vgl. Missere Fontana 1994 (Anm. 21), S. 351; Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 24; Vagenheim 2007 (Anm. 11), S. 580–586.
- 28 Martin 1974 (Anm. 15), S. 41; für Martin (ebd., S. 49) sind es »hauptsächlich die Provinzen, die mit dem *genus humanum* angesprochen werden.« Die Münzen mit der Legende *SALVS GENERIS HVMANI* (*Victoria* auf Globus bzw. *SPQR* im Eichenlaubkranz) waren der häufigste Typ der anonymen Gruppe (ebd., S. 5). Das Schlagwort verschwindet nach Galba wieder und wird »erst von Trajan in deutlicher Anlehnung an Galba wieder aufgenommen« (ebd., S. 41). Vgl. auch Kraay 1949 (Anm. 15), S. 138. Er interpretiert die Gottheit als *Fortuna* in Anlehnung an Sueton, *Galba* 4, 3. Vgl. auch Sueton, *Galba* 9, 2.
- 29 Kraay 1949 (Anm. 15), S. 137 und auch von Martin 1974 (Anm. 15), S. 49 bestätigt.
- 30 Martin 1974 (Anm. 15), S. 49.
- 31 Auch im Neapler Band gibt es eine Münzrückseite mit der Legende *PAX AVGVSTI*, S–C. Es ist die letzte Münze auf den Galba gewidmeten Seiten dieses Bandes, die aber – wie Ligorio durch die Vorderseitenlegende richtig angibt – Vitellius zuzuordnen ist. Die Rückseite zeigt den barhäuptigen Vitellius, der der behelmt Roma mit militärischer Tracht, Speer und Schild die Hand reicht (BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v C). Diese von Ligorio abgebildete Münze entspricht genau dem Typ RIC Vitellius 147.

- 32 RIC II 1 (Anm. 23): Pax mit Zweig und Füllhorn und der Legende PAX P ROMANI, SC.
- 33 Unter den barbarisierten Münzen des Antoninus Pius gibt es eine Münze mit der Fortuna mit Patera und Füllhorn und der Legende FORTVNAE FELICI: siehe *The Roman Imperial Coinage, Volume III: Antoninus Pius to Commodus*, hg. von Harold Mattingly, Edward A. Sydenham, London 1930 (Nachdruck 1989), Antoninus Pius 323.
- 34 Martin 1974 (Anm. 15), S. 41; Wörterbuch der Münzkunde, hg. von Friedrich Frhr. von Schrötter, 2. Auflage, Berlin 1970, S. 201, s. v. Fortuna (Kurt Regling); Melville-Jones 1990 (Anm. 25), S. 121.
- 35 Sueton, Galba 4, 3; 18, 2; Dio 64, 1; Martin 1974 (Anm. 15), S. 42.
- 36 Aus der anonymen Prägung ist die Fortuna populi Romani bekannt, vgl. Martin 1974 (Anm. 15), S. 41.
- 37 Wörterbuch 1970 (Anm. 34), S. 191, s. v. Felicitas (Kurt Regling); Max Bernhart: *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, 2 Bde., Halle 1926, Bd. 1, S. 89; Melville-Jones 1990 (Anm. 25), S. 113.
- 38 Ligorio unterstreicht erneut, dass Galba der Heilsbringer war, der Befreier von der Tyranis des Nero und der deshalb die Felicitas sozusagen als Gegenprogramm auf den Münzen abbildete.
- 39 Michael H. Crawford: *Roman Republican Coinage*, 2 Bde., Cambridge 1974, Bd. 1, Nr. 494/39.
- 40 Hubert Goltzius: *Fasti magistratum et triumphorum Romanorum ab urbe condita ad Augusti obitum*, Brügge 1566, S. 161.
- 41 Campbell 1988 (Anm. 7), S. 98.
- 42 Die Libertas ist die Personifikation der nach der Willkürherrschaft Neros wiederhergestellten Freiheit des Prinzipats. Zum Libertas-Gedanken auf den galbischen Prägungen siehe auch Martin 1974 (Anm. 15), S. 55–58.
- 43 Siehe unten Anm. 81.
- 44 Den Typ der Libertas und die Legende mit IMP SER SVLP GALBA CAES AVG TR P zeigt RIC 309, allerdings trägt Galba hier einen Lorbeerkranz (Abb. 23b).
- 45 Milano. *Civiche Raccolte Numismatiche. Catalogo delle medaglie. II. Secolo XVI.* Cavino, hg. von Cesare Johnson, Rodolfo Martini, Mailand 1989, S. 104–106, Nr. 1463–1468. Einen knappen, informativen Überblick zu den Renaissancefälschungen antiker Münzen bietet auch Andrew Burnett: *Renaissance forgeries of ancient coins*, in: *Fake? The art of deception*, hg. von Mark Jones, London 1990, S. 136–138. Auch noch im 20. Jahrhundert wurden diese Typen gefälscht: Colin M. Kraay: *Two False Roman Sestertii*, in: *The Numismatic Chronicle*, Ser. 6, 17 (1957), S. 121–122. Dressel 1900 (Anm. 8), S. 207 hält es sogar für möglich, dass einige Paduaner Fälschungen von Ligorio selbst sind.
- 46 Martin 1974 (Anm. 15), S. 5, vgl. auch S. 55.
- 47 Ligorio löst die Legende im Text richtig auf.
- 48 Die weibliche Gottheit in der Hand der Roma wurde sowohl als Victoria als auch als Libertas bzw. Fortuna beschrieben, vgl. *Sylloge Nummorum Romanorum Italia*, Milano. *Civiche Raccolte Numismatiche*, vol. II: *Clodius Macer – Vitellius*, hg. von Rodolfo Martini, Mailand 1992, S. 80, Nr. 188.
- 49 Dieser Münztyp fand auch auf den anonymen Prägungen Galbas Verwendung, vgl. RIC *Civil Wars* 8–9; 11; Martin 1974 (Anm. 15), S. 42.
- 50 Vgl. *Missere Fontana* 1994 (Anm. 21), S. 354.
- 51 Vgl. ebd., S. 360; Vagenheim 2007 (Anm. 11), S. 592.
- 52 Vgl. RIC, S. 236.

- 53 Laut Martin 1974 (Anm. 15), S. 50 geht es nicht nur um »die Concordia der Provinzen untereinander, die hier beschworen wird, sondern auch um die Concordia, die von ihnen ausgeht.« Er hält die Concordia und Pax (interna) hier für fast identisch (ebd., S. 52).
- 54 Vgl. Missere Fontana 1994 (Anm. 21), S. 362; Vagenheim 2007 (Anm. 11), S. 593.
- 55 Vgl. Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 359, Nr. 114.
- 56 Die Asse stehen für die Stabilität der Getreideversorgung – eine wichtige Botschaft Galbas; vgl. RIC, S. 226.
- 57 Vgl. Gorny & Mosch, Auktion 170, 13.–14.10.2008, Nr. 2019.
- 58 BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r, Z. 7–8. Unter den anonymen Prägungen des Galba gibt es allerdings einen Denar, der auf der Vorderseite den Kopf des Augustus mit Strahlenkrone nach rechts zeigt und auf der Rückseite eine nach rechts schreitende Diana, die in der Linken einen Bogen hält und mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher auf dem Rücken zieht (RIC Civil Wars 98). Die entsprechenden Legenden lauten AVG DIVI F PP und IMP XII SICIL.
- 59 RIC Civil Wars 130. Der Typ der ein Tropaion schmückenden Victoria ist auch unter Trajan bekannt (The Roman Imperial Coinage, vol. II: Vespasian to Hadrian, hg. von Harold Mattingly, Edward A. Sydenham, London 1926, Trajan 525) bzw. kommt bereits auf griechischen Prägungen vor: so auf den Münzen von Agathokles und Seleukos I. Nikator, die beide allerdings das Tropaion immer rechts zeigen. Des Weiteren ist dieser Typ aus Brutium und Capua sowie auf Provinzialprägungen aus Ägypten bzw. auch aus Hadrianopolis in Thrakien bekannt.
- 60 Offensichtlich ist dies eine Fehlinterpretation der Patera.
- 61 Sueton, Galba 5, 2. Vgl. Kent, Overbeck, Stylow 1973 (Anm. 16), S. 30, Taf. 54, Abb. 208; vgl. RIC, S. 226.
- 62 Kraay 1956 (Anm. 15), S. 33 in Bezug auf die Emissionen der *officina G*.
- 63 In der SNR Milano (Anm. 48), S. 39 heißt es dazu, dass gerade der Adlocutio-Typ besonders hartnäckig zunächst von Cavino und seiner Schule, dann aber auch von anderen Medailleuren bzw. Fälschern am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts abgebildet wurde. Vgl. auch Musei Civici di Vicenza. Le monete romane imperiali da Augusto a Vitellio, hg. von Armando Bernardelli, Giovanni Gorini, Andrea Saccocci, Padua 1998, S. 173–174, Nr. 45–53; Johnson, Martini 1989 (Anm. 45), S. 96–104, Nr. 1428–1462. Campbell 1988 (Anm. 7), S. 99 hält es für unwahrscheinlich, dass Ligorio von Fälschungen getäuscht wurde.
- 64 RIC, S. 229.
- 65 Kent, Overbeck, Stylow 1973 (Anm. 16), S. 30, Taf. 56, Abb. 214. Zur Interpretation des Typs siehe auch Kraay 1956 (Anm. 15), S. 38–39.
- 66 Vgl. auch Kent, Overbeck, Stylow 1973 (Anm. 16), Taf. 56, Abb. 215.
- 67 Tac., Hist. I 51 und I 8.
- 68 Vgl. auch Sueton, Galba 4. Auch Ligorio bezieht sich in beiden Manuskripten auf diesen antiken Autor und unterstreicht u. a., dass auf diesen Münzen entsprechend Pietas und Caritas des Galba zum Ausdruck kommen. Vgl. auch RIC, S. 228.
- 69 Der Globus ist u. a. Kennzeichen für die in Spanien geprägten Serien, vgl. RIC, S. 218.
- 70 Die Münze stammt laut Ligorio aus der Sammlung von Papst Marcellus II.
- 71 Siehe Anm. 27.
- 72 Zu diesem Typ siehe auch Fred S. Kleiner: Galba Imperator Augustus P(opuli) R(omani), in: Revue Numismatique, Ser. 6, 32 (1990), S. 72–84; hier S. 82–84.
- 73 Zu einem weiteren Quadragensima-Typ siehe oben (S. 134–135).

- 74 Kent, Overbeck, Stylow 1973 (Anm. 16), S. 30.
- 75 RIC, S. 229. Zur Interpretation dieses Typs vgl. Hans Jucker: Zu einem Sesterz des Kaisers Galba, in: Schweizer Münzblätter 15, 59 (1965), S. 94–110 und auch Edward A. Sydenham: Historical References to Coins of the Roman Empire, London 1917 (Nachdruck 1968), S. 67 bezeichnet ihn als einen der interessantesten Typen Galbas. Siehe auch Kraay 1956 (Anm. 15), S. 39–40.
- 76 Ligorio hebt hervor, dass Galba von Spanien aus gegen Nero zog und mit Hilfe Spaniens den Prinzipat übernahm. Zu den frühen Prägungen vgl. RIC, S. 217.
- 77 Kent, Overbeck, Stylow 1973 (Anm. 16), S. 30.
- 78 Noch heute wird aus der Münzprägung des Galba dieses Resümee gezogen: »Virtually the only way in which Galba can speak to us directly today is through his coinage, and here from the first to last the message is clear and unequivocal: to take only the most commonly occurring legends, in the »anonymous coinage« of 68 we find LIBERTAS RESTITVTA, ROM RENASC and SALVS GENERIS HVMANI (a completely new legend and one repeated later in Galba's official coinage); likewise in Galba's main issues later in 68 we find, most commonly, LIBERTAS PVBLICA (or simply LIBERTAS), along with ROMA RENASCENS and VICTORIA PR«; vgl. Charles L. Murison: Galba, Otho and Vitellius. Careers and Controversies, Hildesheim 1993, S. 43.
- 79 Dass die heutige Synthese von Überlieferung und Archäologie die Wurzeln im Antiquarismus des 16. Jahrhunderts hat, unterstrich jüngst Russell 2007 (Anm. 8), S. 239–274; hier S. 239 mit Anm. 1 mit Verweis auf Tim Cornell.
- 80 So drängt sich der Vergleich mit Enea Vico auf, der in seiner Edition »Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori«, die 1548 in Parma erschien, zwei Tafeln mit einmal zwölf und einmal acht Rückseiten von Kupfermünzen des Galba publizierte. Als Vorderseite gibt er eine drapierte Büste mit Lorbeerkranz nach rechts und die Legende IMP • SER • GALBA AVG • TR • P • an. Eine identische Münze, die sowohl bei Vico als auch bei Ligorio abgebildet ist, findet sich nicht. Ähnlich ist der Libertas Publica-Typ (AST, vol. 21, fol. 220v D) mit Vico Taf. I 1, der Felicitas Publica-Typ (Ligorio BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83r A, Vico Taf. I 12), der Quadragesima Remissae-Typ (Ligorio BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81v A und Vico Taf. II 2). Während Ligorios Victoria-Typen nach links dargestellt sind, schreitet die Victoria mit Kranz und Palmzweig bei Vico Taf. I 4 nach rechts. Sie trägt nur die Legende S–C. Mit Ligorios Abbildung BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v B lässt sich Vicos Taf. I 6 vergleichen, wo allerdings die Victoria eine Pax und nicht ein Palladium in der vorgestreckten Rechten hält. Für Vico Taf. I 7 ist die geflügelte Pax auch das Symbol, das die thronende Vesta hält (vgl. Ligorio AST, vol. 21, fol. 219r H). Auch der Adlocutio-Typ unterscheidet sich. Vico Taf. I 8 zeigt ein Exemplar mit dem Kaiser allein auf der rechten Seite, dem links drei Soldaten mit Feldzeichen zuhören (vgl. BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77v C; AST, vol. 21, fol. 223r D). Das Münzbild mit der stehenden Pax mit Palmzweig und Caduceus ist gleich, allerdings lautet bei Vico die Legende richtig PAX AVGVST, S–C (vgl. Ligorio BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80v A), ebenso gleicht das Bild der Pax mit Füllhorn, wo Vico Taf. II 6 allerdings das SC bei der Legende vergessen hat (vgl. Ligorio AST, vol. 21, fol. 220v H). Die Roma steht bei Vico Taf. II 3 nach links mit Victoria und Zepter, die Legende lautet S–C und RO–MA jeweils links und rechts der Abbildung. Bei der bei beiden Protagonisten ähnlichen Abbildung der Salus fehlt bei Vico Taf. II 7 die Schlange (vgl. Ligorio BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80r A). Die Legende im Eichenlaubkranz lautet bei Vico Taf. I 5 SPQR / OB / CIV SER. Der Hispania Clunia Sul-Typ ist wieder ähnlich (Ligorio BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77r A, Vico Taf. II 8), allerdings trägt der Kaiser

bei Vico keinen Lorbeerkranz und das Palladium ist kleiner. Die einundzwanzigste Rückseite bei Vico ist bereits eine Restitutionsmünze des Vespasian, die anderen Münzrückseiten, die sich nicht mit Ligorio überschneiden, beziehen sich auf Typen mit Feldzeichen (Taf. I 10) bzw. Feldzeichen und Legionsadler (Taf. I 2), thronende Roma (Taf. I 3), Aequitas (Taf. I 9), thronende Concordia (Taf. II 1), thronende Augusta (Taf. II 4) und SC im Lorbeerkranz (Taf. II 5). Wenn auch die von Vico ausgewählten Bronzetypen für Galba repräsentativ sind, so fehlen doch die Gold- und Silbermünzen gänzlich, und insgesamt zeichnet Ligorio, dessen Münzbilder in den Turiner Bänden auch plastischer und feingliedriger wiedergegeben sind, ein umfassenderes Bild von Galba.

81 BNN, Ms. XIII, B. 6:

fol.	Kolummentitel	Vorderseitenlegenden (die kursiv gesetzten Legendenn lassen sich im RIC für Galba nicht nachweisen)*
77r	DI SERVIO SVLPITIO (sic) GALBA	SER SVLP GALBA IMP CAESAR AVG TR P
77v		SER SVLP GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P
79r	DI SERVIO GALBA	SER GALBA IMP AVGVSTVS
80r	DI SERVIO GALBA	
80v	DI GALBA	
81r	DI GALBA AVGVSTO	
81v	DI GALBA	
82r	DI GALBA	IMP SER GALBA CAESAR AVG
82v–83v	DI GALBA AVGVSTO	

AST, vol. 21:

219r	DISERVIO SVLPICIO GALBA AVGVSTO	<i>IMP SER SVLP GALBA AVG</i> <i>SER SVLP GALBA AVG</i> <i>SER SVL GALBA IMP AVG</i>
219v	DISERVIO SVLPICIO GALBA AVGVSTO	<i>IMP CAES SER SVLP GALBA AVG</i>
220r	DISERVIO SVLPICIO GALBA AVGVSTO	<i>IMP SER GALBA CAES AVG</i>
220v	DI SERVIO GALBA AVGVSTO	<i>IMP SER SVLP GALBA CAESAR AVG</i> <i>IMP SER SVLP GALBA CAESAR AVG</i>
221r	DI SERVIO GALBA AVGVSTO	<i>IMP SER SVLP GALBA CAESAR AVG</i> SER GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P P P
221v	DI SERVIO SVLPICIO GALBA VGVSTO (sic)	GALBA IMP SER GALBA IMP <i>GALBA IMP CAESAR</i>
222r	DI SERVIO SVLPICIO GALBA	SER GALBA CAESAR AVG SER GALBA IMP
223r	DISERVIO SVLPICIO GALBA AVGVSTO	SER SVLP GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P <i>SER SVLP GALBA CAESAR AVG GERM</i>
223v	DISERVIO SVLPICIO GALBA AVGVSTO	<i>IMP SER SVLP GALBA CAES AVG</i>

\*Im RIC werden 50 verschiedene Formen von Vorderseitenlegenden für Galba aufgeführt; davon wies Kraay 1956 (Anm. 15), S. 7 26 für die Bronzeprägung nach.



- 82 Von 17 Münzen, die mit Vorder- und Rückseite abgebildet wurden, haben 13 einen Besitzernachweis. Im Unterschied dazu ist lediglich bei drei einzelnen Rückseitenzeichnungen eindeutig der Eigentümer genannt.
- 83 Für Galba sind allerdings nur Aurei und Denare mit diesem Typ bekannt, später unter Vespasian wurden auch Asse dieses Typs geprägt.
- 84 Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 76 stellte fest: »Das von Ligorio für die antiquarische Forschung geforderte Konzept zeigte vielmehr auf einen Mittelweg zwischen rein philologischen Studien und ausschließender Beschäftigung mit den Realien und entspricht damit genau den Überlegungen der Vitruvianischen Akademie.«
- 85 Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 21.
- 86 Martin 1974 (Anm. 15), S. 68.
- 87 Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 37 mit Anm. 37; zu Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 42–43.
- 88 Schreurs 2000 (Anm. 2), S. 41; Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 43.
- 89 Diese Ungenauigkeiten in der Legendenwiedergabe wurden auch für andere Antiquare festgestellt, vgl. z.B. Heenes 2003 (Anm. 1), S. 27 (vgl. ebenfalls S. 34): »Nur bei den Münzlegenden unterlaufen Vico, wie den meisten der nicht humanistisch gebildeten Antiquare, viele Fehler.«
- 90 Campbell 1988 (Anm. 7), S. 97. In Bezug auf die Schiffsabbildungen auf Münzen bei Ligorio konnte Heenes 2000 (Anm. 1), S. 98 feststellen, »dass Ligorio in erster Linie Münzen als Bildquellen verwendete, die er aber in den wenigsten Fällen korrekt wiedergab. Vielmehr stellten sie ihm ein Formenrepertoire zur Verfügung, das es ihm ermöglichte, freie Rekonstruktionen von Schiffen anzufertigen.«
- 91 Campbell 1988 (Anm. 7), S. 95–96 schlussfolgerte, dass von 72 kaiserzeitlichen Münzen mit Tempeln, die Ligorio abbildete, 45 identifiziert oder mit bekannten Exemplaren verbunden werden können, während 27 nicht gefunden werden können, aber nur ein Dutzend sind absolut eindeutige Reproduktionen. Häufiger sind es kleinere Abweichungen und Ungenauigkeiten im Detail beim Münzbild oder in der Legende. Für die 36 vorkaiserzeitlichen Münzen kann er nur vier eindeutige Belege finden, alle anderen sind als Fehlinterpretation oder typische Rekonstruktion einzustufen (ebd., S. 98).
- 92 Campbell 1988 (Anm. 7), S. 97.
- 93 Ebd., S. 99. Campbell unterstreicht: »We are at a great disadvantage in having only the products of his researches, and so have little idea of how he went about recording his material, how much he relied on the testimony of others, and how many intervening stages the material passed through before it appeared in the finished codices.« (ebd., S. 97).
- 94 Ebd., S. 100.
- 95 Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 27 definieren es so: »For him [...] the task was to reconstitute its damaged monuments with all the learning and taste at his command.«
- 96 Agustín 1592 (Anm. 11), S. 117. Allgemein zur Bedeutung und Entwicklung der Abbildungen in der Renaissance siehe Heenes 2003 (Anm. 1) mit einem speziellen Kapitel auf S. 19–39 zur Entwicklung der Numismatik anhand der veröffentlichten Werke, d. h. ohne Ligorios Beitrag zu würdigen. Zur besonderen Stellung der Numismatik des 16. Jahrhunderts siehe bereits auch Heenes 2000 (Anm. 1), S. 96–98 zu Ligorio. Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 1), S. 292 unterstreicht: »Für Antiquare wie Vico, Ligorio, Strada und andere erweist sich die Zeichnung als didaktisches Mittel; ihre archäologische Kennerschaft geht offensichtlich aus der Praxis der zeichnerischen Antikenreproduktion und dem direkten Umgang mit dem Material hervor.«
- 97 Else-Lilly Etter: Tacitus in der Geistesgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, Basel/Stuttgart 1966, S. 29–30; Der Neue Pauly, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider,

- 16 Bde., Stuttgart 1996–2003, Bd. 15,3, 2003, Sp. 353–358; hier Sp. 353–354, s. v. Tacitismus (Ulrich Muhlack); und Bd. 11, 2001, Sp. 1209–1214; hier Sp. 1214, s. v. Tacitus (Egon Flaig).
- 98 Johannes Cuspinianus: *De Caesaribus atque Imperatoribus Romanis opus insigne: Dedicatio operis ad invictissimum Imperatorum Carolum Quintum*, Straßburg 1540, S. 34–37 bzw. in der deutschen Übersetzung von Caspar Hedio, 1541, S. 41; 42; 46.
- 99 Johann Huttich: *Imperatorum Romanorum Libellus*, Straßburg 1526, fol. 15r gibt eine kurze Biographie des Sergius Galba und zeigt ein weißes Münzbild auf schwarzem Hintergrund: eine drapierte Büste mit Lorbeerkranz nach links und der Legende IMP SER GALBA AVG TR P. Auf den zwei nachfolgenden Seiten werden auch dem Vater, der Mutter und der Frau des Galba Münzbilder zugeordnet. Vgl. auch ders.: *Imperatorum & Caesarum vitae: cum imaginibus ad vivam effigiem expressis*, Lyon 1550, S. 16 (Sergius Galba) und S. 17 (sein Vater).
- 100 Cuspinianus 1540 (Anm. 98), S. 34; ders. 1541 (Anm. 98), S. 41: »Sergius Galba«. Abgebildet wird ein Porträt des Galba mit Lorbeerkranz nach links und die Legende lautet: SERG SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P.
- 101 Jacobus Strada: *Epitome thesauri antiquitatum*, Lyon 1553, S. 38 spricht ebenfalls von »Sergius Galba« und bildet ein Vorderseitenbild weiß auf schwarz mit der Legende SER GALBA IMP CAES AVG ab; nachfolgend werden Vater, Mutter, Frau und adoptierter Sohn auf Münzen mit entsprechenden Legenden gezeigt.
- 102 Hubert Goltzius: *Keyserische Chronick ...*, Frankfurt am Main 1588, fol. 4r.
- 103 Antonio Agustín: *Dei discorsi sopra le medaglie et altre anticaglie: I ritratti della medaglie che nella presente opera si contengono*, Rom 1592, S. 155: »[...] il quale si chiamò Seruio Sulpitio Galba«; ders. 1592 (Anm. 11), S. 255. Auch Henry Cohen: *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain communément appellées médailles impériales*, 8 Bde, 2. Auflage, Paris 1880–92, (Nachdruck Maastricht 1983), Bd. 1, S. 318 meint noch hervorheben zu müssen, dass es »SERVIUS et non Sergius SULPICIUS GALBA« heißt.
- 104 Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 4), S. 24 zeigen die Diskussion um die Anlage eines Corpus in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Während das übliche System der Abbildung der kaiserzeitlichen Vorderseiten in chronologischer Reihenfolge zur Illustration ihrer Biographien z.B. von Fulvio, Huttich und Strada fortgesetzt wurde und somit die suetonische Tradition markierte, wurden die Rückseiten z.B. von Erizzo herangezogen, um Exkurse zur Geographie, zu Personifikationen, zur Mythologie etc. zu illustrieren. Sie konnten auch in ein historisches Schema eingebunden werden und das epigraphische Zeugnis untermauern, wie in den Büchern von Panvinio und Goltzius über die Fasten.
- 105 Siehe den Artikel von Tatjana Bartsch in diesem Band.
- 106 Dressel 1900 (Anm. 8), S. 206.
- 107 Campbell 1988 (Anm. 7), S. 103. Daly Davis 2004 (Anm. 1), S. 384 unterstrich ebenfalls, dass Ligorios Handschriften, die »sicherlich die wichtigsten Quellen für die Münz- und Inschriftenliteratur sowie für eine Vielzahl anderer Gattungen der Antiquitates darstellen«, bis heute zum größten Teil unpubliziert sind.
- 108 Allgemein siehe Mandowsky, Mitchell (Anm. 4), S. 7–28 und vgl. die Literatur in Anm. 1.
- 109 Ein erster cursorischer Überblick über die in der Staatsbibliothek Berlin vorhandenen Werke (vgl. Anm. 80 und 98–102) konnte für die Münzen des Kaisers Galba bis auf ein mögliches, dann aber abgewandeltes Beispiel keine Übernahmen aus anderen Werken belegen.
- 110 Bernhard Degenhardt, Annegrit Schmitt: *Die antike Münzkunst im Spiegel neuzeitlicher Bildvorstellung*, in: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, hg. von dies., Teil 2,

8 Bde., Berlin 1980–90, Bd. 5, 1990, S. 214–227; hier S. 220 gliedern die Münznachzeichnungen Jacobo Bellinis ebenfalls in drei Gruppen und fassen dabei in der ersten Gruppe solche zusammen »die das Münzvorbild getreu wiedergeben, häufig auch den Wortlaut der Umschrift«, die zweite Gruppe sind jene, »die zwar mit bestimmten Münzen zu verbinden sind, deren Identifizierung aber letztlich offenbleiben muß, weil Bellini es an Präzision der Wiedergabe hat fehlen lassen« und die dritte Gruppe bilden Münzen, »die das antike Vorbild in eine eigene antikische Vision verwandelt haben.« Beim Vergleich der nachfolgenden Beispiele von Degenhardt und Schmitt, S. 220–227 wird deutlich, dass die Maßstäbe, die hier an die Zeichnungen Ligorios gelegt wurden, viel strenger sind.

Dirk Jacob Jansen: Antonio Agustín and Jacopo Strada, in: Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform, hg. von Michael H. Crawford, London 1993 (Warburg Institute Surveys and Texts 24), S. 211–245, kommt auf S. 219 zum Resümee, dass »it appears that neither Strada's descriptions nor his drawings of ancient coins come up to the scholarly standards expected by serious historians and antiquarians of the later sixteenth century, though they reflect an approach which is similar to that of Strada's best known colleague, Pirro Ligorio«. Lemburg-Ruppelt 2000 (Anm. 1), S. 114–118, die das Aufkommen von Rückseitenbeschreibungen oder Abbildungen bei Strada, Vico und Huttich interpretiert, kommt für Strada zur Schlussfolgerung, dass eine »Collatio von historischer Darstellung und Münzevidenz gar nicht zustande« kommt (ebd., S. 118). Vico hingegen macht die »Frage der Authentizität von Quellenmaterial« zum Gegenstand (ebd., S. 118). Enea Vico weist den Münzen die Aufgabe zu, »die literarischen Quellen auf ihre Richtigkeit zu prüfen« (ebd., S. 119). Die »Dialoghi« des Antonio Agustín aus dem Jahr 1592 hingegen werden als »Resümee der numismatisch-antiquarischen Forschungen des 16. Jahrhunderts« gewürdigt, vgl. Heenes 2003 (Anm. 1), S. 32; Heenes 2000 (Anm. 1), S. 99.

- 111 Zu Vico vgl. Lemburg-Ruppelt 1988, 1995, 2000 (Anm. 1); zusammenfassend Heenes 2003 (Anm. 1), S. 25–29; Daly Davis 2004 (Anm. 1), S. 377–380. Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 1), S. 43 Anm. 2 bescheinigt Ligorio »entwickelte numismatische Kenntnis [...], die über die traditionellen Kaiserreihen« hinausführt. Er habe den Zeugniswert für die geschichtliche Illustration erkannt und mit der Interpretation begonnen.
- 112 Helmrath 2007 (Anm. 14), S. 82. Heenes 2000 (Anm. 1), S. 94: Es sind »die Werke, die sich einerseits mit einer wissenschaftlichen Klassifikation und Ordnung der Münzen beschäftigen und andererseits die Informationen über Religion, Geschichte, Topographie, Militär usw., welche die Münzen enthalten, zu deuten wußten. Dieser Typus hat sich für die Wiedergewinnung der antiken Bildersprache am bedeutendsten erwiesen.«
- 113 Eine chronologische Ordnung innerhalb der Münzen Galbas, wie es Vico für die Caesar-Münzen gemacht hat, ist für Ligorio nicht zu belegen, vgl. Lemburg-Ruppelt 2000 (Anm. 1), S. 121.
- 114 Mit Sicherheit war bereits Ligorio der Ansicht, dass der »reichste Vorbilderschatz, den die Antike hinterlassen hat, [...] die Münzen« sind, siehe Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 110), S. 214.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- 1 *Pirro Ligorio: Victoria*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77v A
- 2 *Galba / Victoria*, Denar 3,19 g; 18 mm (RIC 217), Münzkabinett Berlin, 18215156
- 3 *Pirro Ligorio: Victoria mit Palladium*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v B
- 4 *Galba / Victoria*, Sesterz 25,99 g; 35–37 mm (RIC 255), Münzkabinett Berlin, 18215162
- 5 *Pirro Ligorio: Victoria*, AST, vol. 21, fol. 219r G
- 6 *Pirro Ligorio: Victoria*, AST, vol. 21, fol. 220r D
- 7 *Pirro Ligorio: Galba / Victoria überreicht dem Kaiser ein Palladium*, AST, vol. 21, fol. 223v A+B
- 8 *Vespasian / Victoria überreicht dem Kaiser ein Palladium*, Numismatica Ars Classica, Auction 33, 06.04.2006, 452, Sesterz 25,46 g; 37 mm (RIC 132)
- 9 *Pirro Ligorio: Opfernde Salus*, AST, vol. 21, fol. 220r E
- 10 *Galba / Opfernde Salus*, Denar 2,91 g; 19 mm (RIC 232), Münzkabinett Berlin, 18215154
- 11 *Pirro Ligorio: Pax*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 80v A
- 12 *Otho / Pax*, Denar 3,24 g; 17–20 mm (RIC 4), Münzkabinett Berlin, 18215169
- 13 *Pirro Ligorio: Pax*, AST, vol. 21, fol. 220v H
- 14 *Galba / Pax, Dupondius* 14,13 g; 28 mm (RIC 370), Münzkabinett Berlin, 18215164
- 15 *Pirro Ligorio: Pax, einen Waffenbaufen entzündend*, AST, vol. 21, fol. 220v G
- 16 *Galba / Pax einen Waffenbaufen entzündend*, As 10,63 g; 28 mm (RIC 496), Münzkabinett Berlin, 18215165
- 17 *Pirro Ligorio: Pax*, AST, vol. 21, fol. 220v E
- 18 *Pirro Ligorio: Caduceus, Füllhorn und Steuerruder auf Globus*, AST, vol. 21, fol. 219v C
- 19 *Caesar / Füllhorn auf Globus, Caduceus, Apex und Steuerruder*, Denar des L. Mussidius Longus, 4,12 g; 20 mm (Crawford, RRC 494/39), Numismatica Ars Classica, Auction 33, 06.04.2006, 380
- 20 *Pirro Ligorio: Libertas*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81v B
- 21 *Galba / Libertas*, Sesterz 26,29 g; 36 mm (RIC 440), Münzkabinett Berlin, 18215159
- 22 *Pirro Ligorio: Galba / Libertas*, AST, vol. 21, fol. 220v C+D
- 23a *Galba / Libertas*, As 11,04 g; 28 mm (RIC 372), Münzkabinett Berlin, 18215163 (1928/25)
- 23b *Galba / Libertas*, Sesterz 26,42 g; 37 mm (RIC 309), Münzkabinett Berlin, 18202823
- 24 *Pirro Ligorio: Roma am Tropaion*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81v A
- 25 *Galba / Roma am Tropaion*, Sesterz 27,00 g; 35 mm (BMC 84), Münzkabinett Berlin, 18215161
- 26 *Pirro Ligorio: Galba / Roma am Tropaion*, AST, vol. 21, fol. 219r C+D
- 27 *Pirro Ligorio: Galba / Roma am Tropaion*, AST, vol. 21, fol. 219r E+F
- 28 *Galba / Roma am Tropaion*, Sesterz 26,81 g; 37 mm (RIC 451), Münzkabinett Berlin, 18215160
- 29 *Pirro Ligorio: Roma Renascens*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 82r A
- 30 *Pirro Ligorio: Galba / Roma Renascens*, AST, vol. 21, fol. 222r A+B
- 31 *Galba / Roma Renascens*, Denar 3,25 g; 18 mm (RIC 199), Münzkabinett Berlin, 18215153
- 32 *Pirro Ligorio: Galba / Concordia*, AST, vol. 21, fol. 221v E + F
- 33 *Galba / Concordia*, Denar, 3,57 g; 18 mm (RIC 49 oder 105), Münzkabinett Berlin, 18215150
- 34 *Pirro Ligorio: Concordia*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r A
- 35 *Pirro Ligorio: Vesta*, AST, vol. 21, fol. 219r H
- 36 *Galba / Vesta*, As 11,36 g; 27 mm (RIC 375), Münzkabinett Berlin, 18215168
- 37 *Pirro Ligorio: Ceres*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r C
- 38 *Galba / Ceres*, As 11,30 g (RIC 291 Var.), Gorny & Mosch, Auktion 170, 13.–14.10.2008, 2019
- 39 *Pirro Ligorio: Diana*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 81r B
- 40 *Pirro Ligorio: Galba / Livia*, AST, vol. 21, fol. 220r A+B
- 41 *Galba / Livia*, Denar 3,41 g; 19 mm (RIC 186), Münzkabinett Berlin, 18215151

- 42 *Pirro Ligorio: Galba / Adlocutio*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77v B+C  
 43 *Pirro Ligorio: Galba / Adlocutio*, AST, vol. 21, fol. 223r C+D  
 44 *Galba / Adlocutio*, Sesterz 24,94 g; 36 mm (RIC 467), Münzkabinett Berlin, 18215157  
 45 *Pirro Ligorio: Galba / Torbogen, durch den Gefangene geführt werden*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 79r A+B  
 46 *Galba / Torbogen, durch den Gefangene geführt werden*, As 6,89 g; 27 mm (RIC 78 Var.), Münzkabinett Berlin, 18215166  
 47 *Pirro Ligorio: Inschrift im Eichenlaubkranz*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 83v A  
 48 *Galba / Inschrift im Eichenlaubkranz*, Dupondius 14,13 g; 30 mm (RIC 419), Münzkabinett Berlin, 18215167  
 49 *Pirro Ligorio: Inschrift im Eichenlaubkranz*, AST, vol. 21, fol. 223v D  
 50 *Pirro Ligorio: Weibliche Figur überreicht dem Kaiser ein Palladium*, BNN, Ms. XIII, B. 6, fol. 77r A  
 51 *Galba / Weibliche Figur überreicht dem Kaiser ein Palladium*, Sesterz 23,68 g; 35 mm (RIC 472), Münzkabinett Berlin, 18215158  
 52 *Pirro Ligorio: Galba als Reiter / Büste der Hispania*, AST, vol. 21, fol. 221v A+B  
 53 *Galba als Reiter / Büste der Hispania*, Denar 3,38 g; 18 mm (RIC 2), Münzkabinett Berlin, 18215152  
 54 *Pirro Ligorio: Galba als Reiter / Tres Galliae*, AST, vol. 21, fol. 221v C+D  
 55 *Galba als Reiter / Tres Galliae*, Denar 3,76 g; 17 mm (RIC 89), Münzkabinett Berlin, 18215155

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 11, 20, 24, 29, 34, 37, 39, 42, 45, 47, 50: Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III« Napoli, »su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 2, 4, 10, 12, 14, 16, 21, 23 a, 23b, 25, 28, 31, 33, 36, 41, 44, 46, 48, 51, 53, 55: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Reinhard Saczewski und Lutz Jürgen Lübke. – Abb. 5–7, 9, 13, 15, 17–18, 22, 26–27, 30, 32, 35, 40, 43, 49, 52, 54: Archivio di Stato Torino, »su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 8, 19: Numismatica Ars Classica NAC AG, CH – 800r Zürich. – Abb. 38: Gorny & Mosch, Giessener Münzhandlung GmbH.



»ABER IST DENN DAS FEINE AUGE GANZ UNTRÜGLICH?«  
VISUELLE NACHLÄSSIGKEITEN UND BILDKRITISCHE ERFAHRUNGEN  
IN LESSINGS STUDIEN ZUM BORGHEISCHEN FECHTER

PETER SEILER

»[Es ist] leider meine eigensinnige Art [...], von der unerheblichsten Kleinigkeit am Liebsten auszugehen, wenn ich durch sie mich am Geschwindesten mitten in die Materie versetzen kann.«  
Gotthold Ephraim Lessing<sup>1</sup>

I

Lessings 1766 publizierte Schrift »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« ist ein Schlüsseltext neuzeitlicher Kunsttheorie, der bis in die jüngste Zeit theoretischen Reflexionen über die Unterschiede beider Medien Anregungen liefert.<sup>2</sup> Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit vorrangig auf die theoretischen Grundthesen, wobei der umfängliche antiquarisch-philologische Apparat und die oft seitenlangen Exkurse zu Detailfragen antiker Kunst als zeittypischer Ballast ausufernder Gelehrsamkeit weitgehend außer Acht gelassen werden. Diese selektive Rezeption gilt als gut begründet. Hat sich doch bereits Lessing selbst von den »antiquarischen Auswüchsen« seiner Schrift nachträglich distanziert und eine bereinigte Neuauflage angekündigt, die – wie auch eine geplante Fortsetzung der Schrift – nicht zustande kam. Die Bearbeiter späterer Editionen bestätigten, dass nur wenige der »beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte« bis heute Gültigkeit besitzen.<sup>3</sup> In den zwei Jahre nach dem »Laokoon« in zwei Teilen folgenden »Briefen, antiquarischen Inhalts« (1768 und 1769) präsentierte Lessing keine zusätzlichen kunsttheoretischen Thesen, sondern ausschließlich Ausführungen zu antiquarischen Problemen. Obwohl diese Bereiche betrafen, die bei den Zeitgenossen viel Beachtung fanden,<sup>4</sup> sprach bereits Herder von »armseligen Dingen«,<sup>5</sup> und heute werden sie mitunter noch nachdrücklicher als Belanglosigkeiten wahrgenommen.<sup>6</sup> Die Rede ist von »streitsüchtigen Detail-Orgien« und abgelegenen Gegenständen, »deren kognitive Funktion nicht mehr erkennbar« werde.<sup>7</sup> Irritiert hat vor allem, dass Lessing selbst bereits in den »Antiquarischen Briefen« und wiederholt auch in späterer Zeit,

gelegentlich mit bitterer Selbstironie, auf den geringen Wert antiquarischer Studien hinwies.<sup>8</sup> Auf die Frage, warum er gerade auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst immer wieder zur Behandlung von Detailfragen neigte, gibt es eine unterschiedlich nuancierte, im Kern aber übereinstimmende Antwort: Lessing habe nur in sehr begrenztem Maße über ein Sensorium für bildende Kunst verfügt.<sup>9</sup> Hin und wieder habe er zwar Wichtiges entdeckt, aber nur »der blinden Henne gleich, die gelegentlich auch ein Korn findet.«<sup>10</sup> Das Winckelmannsche Prinzip des Selbstsehens von Bildwerken sei ihm nicht wichtig gewesen. Er habe sich nachdrücklich einer »anschauungslosen Methode« verschrieben.<sup>11</sup> Sein ganzes Leben lang habe er geglaubt, das Sehenlernen »nicht nötig« zu haben.<sup>12</sup> Es wurden sogar Elemente einer in der westlichen Kultur tief verwurzelten Ikonophobie diagnostiziert.<sup>13</sup>

Die als Belege für Lessings visuelle Defizite herangezogenen Äußerungen können hier nicht vollständig ausgebreitet und kritisch gesichtet werden. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf seine Studien zum Borghe-sischen Fechter. An ihnen soll gezeigt werden, dass Lessings Einstellung zu Fragen der visuellen Wahrnehmung von Bildwerken nicht als eine konstante persönliche Disposition aufgefasst werden kann. Von einem dauerhaften »Unvermögen«, das ihn daran hinderte, »den eigentlichen Kern von Winckelmann's Anschauungen und Leistungen zu würdigen«,<sup>14</sup> kann nicht die Rede sein. Es wurden nicht nur Veränderungen seiner kritischen Sensibilität gegenüber bildlichen Darstellungen ausgeblendet, sondern auch das kritische Potential und die Anliegen seiner distanzierten Haltung gegenüber autoritativen Anmaßungen des Selbstsehens wurden vernachlässigt. Sein Verhältnis zu Winckelmann wurde nicht gleichermaßen durch »Bewunderung und Unverständnis«,<sup>15</sup> sondern vielmehr durch Bewunderung und Kritik geprägt.<sup>16</sup> Drei Phasen dieses Verhältnisses können unterschieden werden: Als sich Lessing in Reaktion auf Winckelmanns »Gedanken zur Nachahmung« entschloss, Werke der antiken Kunst als Beispiele zur Darlegung der Grenzen von Poesie und bildenden Künsten heranzuziehen, hielt er verbale Beschreibungen und das Abbildungsmaterial von Stichwerken für ausreichend. Nach der Lektüre der »Geschichte der Kunst des Alterthums« erkannte er die Relevanz der grundlegend neuen Kunstbetrachtung Winckelmanns, akzeptierte aber nicht die radikale Abwertung antiquarischer Studien gegenüber dem Selbstsehen antiker Kunstwerke, die dieser mit seiner von demonstrativer Verachtung getragenen, einseitigen Auflistung von »Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Alterthümer« zum Ausdruck gebracht hatte.<sup>17</sup> Vor allem nach der Ab-



fassung des »Laokoon« gelangte Lessing schließlich zu bildkritischen Einsichten, die einerseits seine Sensibilität für die Grenzen des Nutzens bildlicher Reproduktionen von Kunstwerken schärften, andererseits aber auch Grenzen und Probleme der Autopsie betrafen. Seine kritischen Bedenken richteten sich insbesondere gegen ungeprüfte Geltungsansprüche der Autopsie von Werken bildender Kunst.

Nicht die Laokoon-Gruppe, sondern der Borghesische Fechter wurde für Lessing zu einer Schule des Sehens. Das wurde bisher nicht angemessen beachtet, was wohl in erster Linie darauf zurückzuführen ist, dass Lessings Recherchen zu der berühmten antiken Statue zu keinem positiven Ergebnis führten. Die im 28. Abschnitt des »Laokoon« vorgeschlagene Identifizierung des Bildwerks als Ehrenstatue des Athener Feldherrn Chabrias ließ sich nicht halten. Lessing zog sie in den »Antiquarischen Briefen« nach und nach zurück.<sup>18</sup> Den Ausschlag gaben, wie er selbst betonte, schriftliche Quellen, die er zunächst nicht beachtet hatte. Zudem brachte er deutlich zum Ausdruck, dass ihm diese Angelegenheit ein Ärgernis war. Es scheint daher im Hinblick auf Lessings Bildkompetenzen überflüssig, den ganzen Argumentationsgang im Einzelnen zu verfolgen. Aber bereits der Sachverhalt, dass die beiden einzigen Abbildungstafeln der »Antiquarischen Briefe« den Streit um den Fechter betreffen, wirft Fragen auf, die zu einer erneuten Lektüre anregen: Warum hielt Lessing die Publikation dieser Tafeln für notwendig? Was wollte er mit ihnen dem Leser anschaulich machen? Wie passen die beiden Tafeln zu der gängigen Auffassung, dass Lessings Zugang zu Bildwerken sein ganzes Leben lang rein philologisch gewesen sei?

## II

Der sogenannte Borghesische Fechter (Paris Louvre, Ma 527) ist eine im ausgehenden 2. oder dem beginnenden 1. Jahrhundert v. Chr. von dem Bildhauer Agasias von Ephesus geschaffene und signierte Statue (Abb. 1). Sie zeigt einen jugendlichen Kämpfer in Ausfallstellung. Der erhobene Arm ist nach dem vorhandenen Riemen mit einem Schild zu ergänzen, während die Hand des gesenkten, rückwärts ausholenden rechten Armes ursprünglich wohl ein Schwert hielt. Die Haltung lässt vermuten, dass der Kämpfer mit dem Schild einen Angriff eines vielleicht nicht dargestellten Feindes zu Pferde abwehrt und sich zugleich anschickt, ihm einen Stoß zu versetzen. Die motivische

1 *Borghesischer Fechter, Paris, Louvre, inv. Ma 527*

Konzeption könnte auf Vorbilder des späteren vierten Jahrhunderts zurückgehen.<sup>19</sup> Erstmals erwähnt wird die vermutlich 1609 in Nettuno aufgefundene Statue am 11. Juni 1611. Spätestens 1613 stand sie in der Galerie des Palastes Scipione Borgheses im Borgo, von wo aus sie wahrscheinlich 1620 in die Villa Borghese transferiert wurde. Hier verblieb sie nahezu zwei Jahrhunderte, bis

sie 1807 zusammen mit anderen antiken Bildwerken der Villa von Napoleon Bonaparte gekauft und 1811 im Musée Napoleon in Paris gezeigt wurde.<sup>20</sup>

Eine kurz nach der Auffindung der Statue ausgeführte Zeichnung zeigt, dass beide Arme abgebrochen waren.<sup>21</sup> Der linke, mehrfach fragmentierte Arm wurde aufgefunden und bei der Restaurierung wieder zusammen- und angefügt. Der rechte Arm wurde modern ergänzt.<sup>22</sup> Obwohl man bereits 1611 annahm, es mit der Statue eines Gladiators zu tun zu haben, verzichtete man auf die Ergänzung von Schwert und Schild.<sup>23</sup> Unklar bleibt, ob mit dem kurzen, röhrenförmigen Griff in der rechten Hand auf das ursprüngliche Vorhandensein eines Schwerts hingewiesen werden sollte. Bereits kurz nach ihrer Restaurierung in der Villa Borghese war die Statue ohne Waffe zu sehen. Das geht aus der Beschreibung des Scipione Franucci von 1613 vor.<sup>24</sup> Derselbe Befund ist auch durch die Stiche Perriers (Abb. 2–5)<sup>25</sup> sowie durch diejenigen in Maffei's »Raccolta di Statue antiche e moderne« (Abb. 6–7)<sup>26</sup> überliefert. Lediglich Joachim von Sandrart gab den Kämpfer in dem Stich in seinen »Sculpturae veteris admiranda« (Abb. 8) mit einer frei ergänzten, fragmentierten Lanze wieder.<sup>27</sup>

Die Wertschätzung der Statue war von Anfang an enorm.<sup>28</sup> Perrier publizierte 1638 vier Ansichten von ihr, während er andere antike Bildwerke überwiegend nur mit einer und in wenigen Fällen zwei oder drei Ansichten berücksichtigte. Im Verzeichnis wird die komplexe Bewegungspose der Skulptur als sein besonderes Kennzeichen hervorgehoben: »Gladiator, der zum Schlag ausholt und zugleich die Abwehrstellung wahr, in vier Ansichten dargeboten, bewundernswertes Werk des Agasias, des Ephesiers Dositheos Sohn, im borghesischen Wohnsitz.«<sup>29</sup> Im 18. Jahrhundert gehörte der Fechter zu dem kleinen Kreis antiker Bildwerke, die als normgebende Höhepunkte antiker Kunst angesehen wurden.<sup>30</sup>

Zahlreiche Fürsten erwarben Abgüsse des Fechters für ihre Antikensammlungen, darunter auch Könige wie Charles I. von England und Philipp IV. von Spanien.<sup>31</sup> Nachbildungen von diesen wurden – nicht selten auch in paarweiser Anordnung – in herrschaftlichen Gärten bzw. als Bildschmuck ihrer Eingänge aufgestellt.<sup>32</sup> Noch häufiger waren Kopien kleinen Formats in Antikensammlungen vertreten.<sup>33</sup> Ein frühes Beispiel ist bereits in einem Inventar der Sammlung Ludovisi in Rom von 1623 bezeugt,<sup>34</sup> und in der Villa Borghese war um 1700 ein Exemplar vorhanden.<sup>35</sup> Auch nördlich der Alpen fanden sie rasch Verbreitung.<sup>36</sup> Teilkopien von Kopf oder Büste gab es, wenn auch weniger häufig, ebenfalls in großem und kleinem Format.<sup>37</sup>

2 *François Perrier: Segmenta nobilium signorum et statuarum, Rom 1638, Taf. 26*

3 *François Perrier: Segmenta nobilium signorum et statuarum, Rom 1638, Taf. 27*

4 *François Perrier: Segmenta  
nobilium signorum et statua-  
rum, Rom 1638, Taf. 28*

5 *François Perrier: Segmenta nobilium signo-  
rum et statuarum, Rom 1638, Taf. 29*

6 Paolo Alessando Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne, Rom 1704, Taf. 75*

7 Paolo Alessando Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne, Rom 1704, Taf. 76*

Künstler und Kunstkenner bewunderten an der Statue vor allem das Bewegungsmotiv sowie die sorgfältig ausgeführten anatomischen Details. Auf einer ganzen Reihe von Gemälden und Zeichnungen, die Studiensäle von Kunstakademien wiedergeben, ist sie vorhanden.<sup>38</sup> Freie künstlerische Adaptionen sind vor allem in der Malerei zahlreich, aber auch im Bereich der Skulptur belegt.<sup>39</sup>

Die Identifizierung der Statue war im 17. Jahrhundert kein Diskussions-thema.<sup>40</sup> Zwar wurde der »gladiatore minaccioso« von Scipione Franucci als Achill gedeutet,<sup>41</sup> aber man nahm überwiegend an, es mit der Darstellung eines anonymen Gladiators zu tun zu haben. Bei Nachbildungen großen und kleinen Formats sowie bei malerischen Adaptionen wurden die auch nach der Restaurierung des Originals fehlenden Waffen, Schwert und Schild, ergänzt.

Giovanni Lanfranco (1582–1647) hat in seinem Gemälde »Exequien eines römischen Imperators« (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P234), in dem er den Borghesischen Fechter im Vordergrund für eine Kämpfergruppe zweimal variierte, beide Figuren jeweils mit einem Schwert bewaffnet.<sup>42</sup> In dem »Gastmahl mit kämpfenden Gladiatoren« stattete er die in der Haltung des Borghesischen Fechters dargestellte Figur zudem mit einem Schild und

zusätzlich auch noch mit einem Lendenschurz aus. Beide Gemälde wurden 1638 ausgeführt. Sie bezeugen nicht nur künstlerisches, sondern auch gelehrtes Antikenstudium. Dass Gladiatorenkämpfe in der Antike nicht nur im Circus, sondern auch anlässlich von Exequien oder Gastmahlen veranstaltet wurden, war Antiquaren aus der antiken Literatur bekannt. Bei der Komposition des Gastmahls rekurriert Lanfranco nachweislich auf die Illustration eines antiquarischen Werks: Die 1585 bei Plantin in Antwerpen edierte illustrierte Ausgabe von Justus Lipsius »Saturnalia Sermonum Libri Duo; qui de Gladiatoribus« (Buch II, Kap. VI) enthält eine in Grundzügen analoge Komposition.<sup>43</sup>

Die Überzeugung, es handele sich um einen Gladiator, gründete nicht zuletzt auf der viel bewunderten Muskulatur. Mehrere Autoren betonten, dass nur ein Gladiator einen derart muskulösen und zugleich agilen Körper haben konnte.<sup>44</sup> Stiche und plastische Nachbildungen zeigen den Körper mitunter noch kräftiger und massiger als das Original.

Erst um 1700 fanden Alternativen zu der traditionellen Identifizierung der Statue Verbreitung. Der Bildhauer Andreas Götzinger (ca. 1643–1711) bezeichnete zwei als Pendants angeordnete Athletenfiguren, die er nach dem Modell des Borghesischen Fechters für den Park von Schloss Mirabell in Salzburg schuf, als »Ringer«.<sup>45</sup> Bernard de Montfaucon präsentierte im 1719 erschienenen Band III seiner »Antiquité« den Dargestellten als Faustkämpfer<sup>46</sup> und bildete ihn auf einer mit »Lutteurs« überschriebenen Tafel unterhalb einer Ringergruppe ab.<sup>47</sup>

### III

Winckelmann äußerte in den Erläuterungen zu seinen »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst« (1755) die Vermutung, es handele sich bei dem Borghesischen Fechter um die Siegerstatue eines Athleten. Die Statue ist ihm zu diesem Zeitpunkt vor allem als Zeugnis für das Naturstudium antiker Künstler wichtig. Er belegt mit ihr seine Ablehnung des »Urtheils der Academien, daß gewisse Theile des Körpers eckiger, als bei den Alten geschehen, zu zeichnen sind«:

»Es war ein Glück für die alten Griechen und für ihre Künstler, daß ihre Körper eine gewisse jugendliche Völligkeit hatten; sie müssen aber dieselbe gehabt haben: denn da an griechischen Statuen die Knöchel an den Händen

eckigt genug angemerkt sind, welches an anderen in dem Sendschreiben benannten Orten nicht geschehen ist, so ist es sehr wahrscheinlich, dass sie die Natur also gebildet, unter sich gefunden haben. Der berühmte borghesische Fechter von der Hand des Agasias von Ephesus hat das Eckigte, und die bemerkten Knochen nicht, wo es die Neuren lehren: er hat es hingegen, wo es sich an anderen griechischen Statuen befindet: Vielleicht ist der Fechter eine Statue, welche ehemals an Orten, wo die grossen Spiele in Griechenland gehalten wurden, gestanden hat, wo einem jeden Sieger dergleichen gesetzt wurde. Diese Statuen musten sehr genau nach eben der Stellung, in welcher der Sieger den Preiß erhalten hatte, gearbeitet werden, und (Lucian. Pro Imagin. p. 490. Edit. Reitz. T.II.) die Richter der olympischen Spiele hielten über dieses Verhältnis eine genaue Aufsicht: ist nicht hieraus zu schliessen, daß die Künstler alles nach der Natur gearbeitet haben?<sup>48</sup>

Winckelmann war der Überzeugung, dass im Unterschied zu den Römern den Griechen Gladiatorenkämpfe wesensfremd gewesen seien. Er räumt jedoch ein, dass es solche Schauspiele vorübergehend gegeben habe.<sup>49</sup>

In seiner Dresdner Zeit war Winckelmann bei seinen Antikenstudien vielfach auf Stiche angewiesen.<sup>50</sup> In Rom erkannte er rasch die Unzulänglichkeiten dieses Bildmaterials und die Notwendigkeit der Autopsie der Antiken. Immer wieder äußerte er sich zu diesem Problemfeld, das ihm wie kein zweiter Bereich der Altertumforschung die Möglichkeit bot, sich mit einer neuen Methode gegenüber der antiquarischen Forschung zu profilieren.<sup>51</sup> »Mit der empirischen Autorität eines Feldforschers«<sup>52</sup> listete er in der Vorrede zur »Geschichte der Kunst des Alterthums« ausführlich die »Vergehungen der Skribenten« auf. Er betonte, es sei »schwer, ja fast unmöglich, etwas gründliches von der alten Kunst« außerhalb von Rom zu schreiben. Dazu würden noch nicht einmal »ein paar Jahre« eines Romaufenthalts genügen. In den »Werken der Alten« mache »man nach hundertmal Wiedersehen noch Entdeckungen«.<sup>53</sup> Auch beim Borghesischen Fechter stieß er durch Autopsie auf neue Sachverhalte, die ihm Anlass zur Revision seiner Auffassungen gaben. In der ersten Hälfte des Jahres 1756<sup>54</sup> notierte er in seinen Arbeitsheften »Ville e Palazzi di Roma« zunächst Beobachtungen zur paläographischen Bestimmung der Inschrift, zum Erhaltungszustand und zur Modellierung der Muskulatur des Dargestellten.<sup>55</sup> Vor allem die Brust, die »nicht erhaben genug« sei, bestätigte seine Zweifel, dass die traditionelle Gladiatoren-Identifizierung unzutreffend war. In einem zweiten Eintrag bekräftigte er seine bereits in



der »Erläuterung der Gedanken zur Nachahmung« dargelegte Überzeugung, dass es sich um ein Porträt handeln müsse.<sup>56</sup> Die unmittelbar an diesen Eintrag angeschlossenen Zitate aus Homer (Il. 23,431)<sup>57</sup> und Lukian (Philops. 18)<sup>58</sup> lassen erkennen, dass er in Betracht zog, es könne sich um einen Diskuswerfer handeln. Im Florentiner Manuskript bezeichnet er die Statue als »borghesischen Ringer« und reflektiert die Möglichkeit einer späten Entstehung.<sup>59</sup>

Sowohl die Diskuswerfer- wie auch die Ringerhypothese ließen den Riemen am linken Arm unberücksichtigt. Die Auffassung, dass es sich um die Darstellung eines Sportlers handeln könnte, war bereits vor Winckelmann von Antiquaren und Künstlern geäußert worden, die vermutlich nur Stiche kannten, auf denen die Statue ohne Schwert und Schild abgebildet war.<sup>60</sup> Die Deutung der Statue als Darstellung eines Discobols hatte Philipp von Stosch in einem Brief an Winckelmann vertreten. Bereits Ende 1756 distanziert sich Winckelmann von den Überlegungen, es könnte sich um einen Athleten handeln. Er bevorzugte nun die These, es könne die Aktion eines Soldaten bei der Einnahme einer Stadt vergegenwärtigt sein: »Pour moi je suis du sentiment que la figure Borghese represente quelque soldat, qui aura fait quelque action en quelque prise de Ville.«<sup>61</sup> In der 1764 erschienenen »Geschichte der Kunst des Alterthums« zog Winckelmann schließlich ein Fazit aus seinen bisherigen Überlegungen, wobei er mit alten und neuen Beobachtungen aufwartete:

»Der Borghesische sogenannte Fechter, welcher, wie ich angezeigt habe, mit dem Apollo an einem Orte gefunden worden, scheint nach der Form der Buchstaben die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom zu seyn, auf welchen sich der Meister derselben angegeben hat. Wir haben keine Nachricht vom Agasias, dem Meister derselben, aber dessen Werk verkündigt seine Verdienste. So wie im Apollo und im Torso ein hohes Ideal allein, und im Laocoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrücke erhöht und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung. Jene Figuren sind wie ein erhabenes Heldengedicht, von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus bis zum Wunderbaren geführt: diese aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird. Das Gesicht zeigt augenscheinlich, dass dessen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen ist: denn es stellt einen Menschen vor, welcher nicht mehr in der Blüte seiner Jahre steht, sondern das Männliche Alter erreicht hat, und es entdecken sich in

demselben die Spuren von einem Leben, welches beschäftigt gewesen, und durch Arbeit abgehärtet worden.«<sup>62</sup>

Lediglich in einer Anmerkung erörterte Winckelmann die Frage der Identität der Statue:

»Einige machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt seyn. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arm sieht man den Riemen von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wahren versucht, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat: denn Fechten in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu seyn.«<sup>63</sup>

Die ohnehin kaum naheliegende Ringerhypothese bleibt unerwähnt (ebenso wie die in früheren Schriften mehrfach kommentierte »schwache Brust«), und die Diskuswerferhypothese wird durch eine pedantische »Betrachtung des Standes« der Statue widerlegt. Der am linken Arm befindliche (Schild-)Riemen wird nun berücksichtigt. Er gibt für Winckelmann den Ausschlag dafür, die Darstellung eines Soldaten anzunehmen. Überraschenderweise benennt er (im Rückgriff auf den Stich Sandrarts, Abb. 8) in diesem Zusammenhang den Gegenstand in der Hand des rechten ergänzten Arms als »ein Stück von einer Lanze«. Angesichts der Haltung des Dargestellten scheint es ihm nun wahrscheinlich, dieser habe sich in einer gefährlichen Situation besonders verdient gemacht. Dabei interpretiert Winckelmann die Vorwärtsbewegung nicht als

8 *Joachim Sandrart: Sculpturae  
veteris admiranda, sive Delineatio  
vera perfectissimarum eminen-  
tissimarumque statuarum, Nürn-  
berg 1680, S. 68, Abb. tt.*

Angriffs-, sondern als Schutzbewegung: »die Figur« versuche, »sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wahren«. Schließlich argumentiert er auch mit der Datierung der Statue gegen die traditionelle Gladiatoren-Identifizierung. Nicht nur die Erwähnung des »Stück[s] von einer Lanze«, sondern auch die Rechts-Links-Verwechslung der Angaben zur Beinstellung lassen vermuten, dass Winckelmann bei der Niederschrift seiner Überlegungen nicht nur Notizen verwendete, die er angesichts des Originals angefertigt hatte, sondern auch solche, die er der Betrachtung von Stichen der Statue verdankte. Denn so, wie sich die Feststellung, der Griff in der rechten Hand der Figur sei »ein Stück von einer Lanze«, mit Sandrarts Stich erklären lässt, ist für den irrigen Hinweis, das rechte Bein sei nach hinten ausgestreckt, der seitenverkehrte Stich Perriers (Abb. 2) vorzusetzen.<sup>64</sup>

Lessing behauptet im Abschnitt XXVIII seines »Laokoon«, er habe sich schon vor der Lektüre von Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« mit der Frage der Identifizierung des Borghesischen Fechters befasst:

»Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvor gekommen sein: Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nun mich etwas misstrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß mein Besorgnis nicht eingetroffen.«<sup>65</sup>

Aus welchem Anlass sich Lessing dem Borghesischen Fechter gewidmet hatte, teilt er nicht mit. Hatte er in Verbindung mit Winckelmanns Erwähnung der Statue in den »Erläuterungen zur Nachahmung« seine Entdeckung gemacht,<sup>66</sup> oder ist die Befürchtung, dieser könnte ihm seine Deutung vorweggenommen haben, ebenso unglaubwürdig wie die zu Beginn des 26. Abschnitts lancierte Fiktion, derzufolge Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« erst unmittelbar vor der Vollendung seiner Schrift erschienen sei?<sup>67</sup> Lessing selbst hat sich später in den »Antiquarischen Briefen« über die Voraussetzungen seiner Ausführungen zum Borghesischen Fechter widersprüchlich geäußert, so dass bereits Blümner im 19. Jahrhundert in seiner Laokoon-Edition feststellte: »Darnach scheint es, als ob Lessing sich später selbst nicht mehr recht klar war, in weit [sic] Winckelmanns Beschreibung auf seine Deutung eingewirkt.«<sup>68</sup> Neue Kommentatoren sind hier keinen Schritt weitergekommen,<sup>69</sup> obwohl die handschriftlichen Anmerkungen, die Lessing in seinem Exemplar der Winckelmannschen »Geschichte der Kunst des Alterthums« notierte, nähere Aufschlüsse ermöglichen. Zunächst ist jedoch nochmals an Winckelmanns erste Erwähnung des Borghesischen Fechters zu erinnern. In seinen »Erläuterungen zur Nachahmung« gab Winckelmann keine Beschreibung der Haltung des Dargestellten. Er erörterte lediglich Einzelheiten der Naturnachahmung. Seine Vermutung, dass es sich um die Statue eines Athleten handeln könnte, stand in diesem thematischen Kontext. Wenn diese

Ausführungen Lessings Interesse am Borghesischen Fechter auslösten, dann waren es nicht die Bemerkungen zur Art der Wiedergabe der Knöchel, sondern der Hinweis, dass die Ehrenstatuen der Athleten »genau nach eben der Stellung, in welcher der Sieger den Preiß erhalten hatte, gearbeitet werden« mussten. Winckelmann belegte diese Information mit Lukian, *pro imaginibus* 11.<sup>70</sup> Lessing war mit Nepos vertraut,<sup>71</sup> und er kann sich daher daran erinnern haben, dass dieser in seiner *Vita* des Chabrias konkreter als Lukian die Anfänge der von Winckelmann erwähnten Art der Athletendarstellung auf eine Ehrenstatue zurückführte, die der Feldherr der Athener anlässlich eines Sieges über Agesilaos von seinen Landsleuten erhalten hatte. Aber zu der Überzeugung, dass es sich bei der Statue nicht um die Darstellung irgendeines Athleten, sondern um das Bildnis des Chabrias handelte, gelangte Lessing in jedem Fall erst, nachdem er Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« gelesen hatte. Denn erst hier erfuhr er durch die oben bereits zitierte Anmerkung von dessen Auffassung, dass man den Borghesischen Fechter »mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten« könnte. Lessing versah in seinem Exemplar der »Geschichte der Kunst« Winckelmanns Ausführungen mit dem folgenden Kommentar:

»p. 394 Ich begreife nicht, wie so ein Paar Altertumskundige, als Stosch und Winckelmann, über das was der Borghesische Fechter vorstellen soll, ungewiß sein können. Wenn es nicht die Statue des Chabrias selbst ist, der sich in der nemlichen Stellung in der Schlacht bei Theben, gegen den Agesilaus, so besonders hervortat; so ist es doch die Statue eines Athleten, der sich als Sieger am liebsten in dieser Stellung, die durch den Chabrias Mode ward, vorstellen lassen wollte. Sie hätten sich nur der Stelle des Cornelius im Leben des Chabrias erinnern dürfen: *Namque in ea victoria vidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis cataveris, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus intuens progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est ut postea Athlethae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, cum victoriam essent adepti.* Zu vergleichen S. 163 wegen der Ähnlichkeit einer bestimmten Person.«<sup>72</sup>

Da Winckelmann zu dem Ergebnis gelangt war, dass die Statue wahrscheinlich einen Krieger in Abwehrstellung darstellt, neigte Lessing zu der Auffassung, dass es sich um das Bildnis des Chabrias handelt. Aber er blieb zunächst unsicher und zog auch weiterhin noch in Betracht, dass es die Statue eines Athleten sein könnte. In dem Satz »Ex quo factum est ut postea Athlethae, ceterique artifices his statibus in status ponendis uterentur, cum victoriam essent adepti« beachtete Lessing nicht die Pluralform »his statibus« und glaubte daher irrigerweise, es sei bei den Standbildern von »Athleten und anderen Künstlern« genau die von Chabrias eingesetzte Kampfstellung in Mode gekommen.

Als Lessing dann zwei Jahre später den Abschnitt XXVIII des »Laokoon« niederschrieb, hatte er sich entschlossen, den Borghesischen Fechter als Statue des Chabrias zu präsentieren und diese Identifizierung als eigenständige Entdeckung für sich zu reklamieren.<sup>73</sup> Seine Formulierungen lassen den Eindruck entstehen, er habe bereits vor Winckelmann Klarheit über die Bedeutung der Statue erlangt. Für das, was dieser durch Anschauung der Statue »glücklich erriet«, habe er bereits bei Nepos den »Beweis« gefunden. Nachdem er Winckelmanns Ausführungen zitiert hat, fährt er fort:

»Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebenso wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervortat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich erriet; wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nemlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nemlichen Stellung setzen ließ? Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias. Der Beweis ist die [...] Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn.«<sup>74</sup>

Lessing war sich zu diesem Zeitpunkt noch völlig im Unklaren über die mit seiner Deutung verbundenen Probleme. Er räumte lediglich einen einzigen bedenklichen Sachverhalt ein, den er zudem unverzüglich als scheinbare Schwierigkeit einstufte und mit philologischem Scharfsinn glaubte aus der Welt schaffen zu können:

»Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher

wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, *projecta hasta*, ist beiden gemein, aber das *obnixo genu scuto* erklären die Ausleger durch *obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum* [mit gegen den Schild gestemmtem, gegen den Schild gepreßtem Knie]: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irren? Wie, wenn die Worte *obnixo genu* nicht zusammen gehörten, und man *obnixo genu* besonders, und *scuto* besonders, oder mit dem darauf folgenden *projectaque hasta* zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, *qui obnixo genu, scuto projectaque hasta impetum hostis excipit* [der das Knie fest aufgestemmt hat und mit Schild sowie vorgestreckter Lanze den Angriff der Feinde empfängt]: sie zeigt was Chabrias tat, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem *projecta* angehängte *que*, welches, wenn *obnixo genu scuto* zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.«<sup>75</sup>

Aus heutiger Sicht irritiert die Selbstsicherheit, mit der Lessing die Textstelle so verbessert, dass sie als Beweis seiner Deutung dienen kann. Kommentatoren haben seine Verfahrensweise mit philologischen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts entschuldigt.<sup>76</sup> Die Verantwortung für die peinliche Nachlässigkeit, dass er Winckelmanns Verwechslung von linkem und rechtem Bein nicht bemerkte, hat Lessing selbst in den »Antiquarischen Briefen« mit fadenscheinigen Gründen von sich gewiesen und Winckelmann aufgebürdet. Zunächst ist hier auf einen weiteren Problempunkt hinzuweisen, der in noch weit höherem Maße irritiert: die Feststellung, das Motiv der vorgestreckten Lanze sei der Statue des Chabrias und dem Borghesischen Fechter gemein. Wie konnte Lessing das behaupten? Vor allem: wie verträgt sich das mit der in den »Antiquarischen Briefen« enthaltenen Aussage, er habe sich von Anfang an anhand der von Perrier, Maffei und Sandrart publizierten Stiche über das Aussehen des Borghesischen Fechters informiert? Hierüber schwieg sich Lessing aus, und hier schweigen auch die bisherigen Kommentatoren. Es kann dennoch kein Zweifel bestehen: Lessing orientierte sich allein an Winckelmanns Beschreibung:

»Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte

Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arm sieht man den Riemen von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wehren versucht, so könnte man diese Statue mit mehreren Rechten für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat.«<sup>77</sup>

Hätte Lessing zur Zeit der Abfassung des »Laokoon« tatsächlich bereits die Stiche betrachtet, die er später in den »Antiquarischen Briefen« aufführte, dann wären ihm bereits damals die Unzulänglichkeiten seiner Deutung der Statue deutlich geworden. Er glaubte jedoch damals noch, ohne eine intensive Betrachtung der Werke bildender Kunst zu sicheren Ergebnissen gelangen zu können.<sup>78</sup> Man missversteht jedoch seine Haltung zu Winckelmann, wenn man visuelle Defizite dieser Art allein als Zeugnisse einer dauerhaften persönlichen Grundeinstellung auffasst. Lessing ignorierte keineswegs Winckelmanns auf Autopsie basierende visuelle Kompetenz. Das zeigt bereits die im ersten Absatz des 26. Abschnitts des »Laokoon« enthaltene Bemerkung, mit der er erneut nachdrücklich die Notwendigkeit der Berücksichtigung antiker Bildwerke betonte und Winckelmanns bahnbrechende Leistung würdigte:

»Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie einander verknüpften, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler getan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt tun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.«<sup>79</sup>

Dabei war er sich im Klaren darüber, dass die Fähigkeit zu vergleichendem Sehen ohne (zeit)intensive visuelle Praxis nicht zu erwerben war und er daher nicht hoffen konnte, auf diesem Gebiet mit Winckelmann zu konkurrieren.<sup>80</sup> Nicht zuletzt deshalb war er auch noch bereit, Winckelmanns Ausführungen gerade dort zu vertrauen, wo er sie nicht selbst überprüfen konnte. Das zeigt sein unkritischer Umgang mit Winckelmanns Beschreibung des Borghesischen Fechters wie auch seine Bereitwilligkeit, dessen vorgeschlagene Datierung zu übernehmen.<sup>81</sup>



Es geschah nicht nur aus Höflichkeit, dass Lessing Winckelmann aufforderte, die zeitliche Einordnung der Statue kunsthistorisch (»in Ansehung der Kunst«) zu prüfen. So sehr ihm daran lag, seine Kompetenzen auf dem Gebiet antiker Kunst zu demonstrieren, wollte er sich nun doch keineswegs als Kunstkenner gegenüber Winckelmann ausgeben: »Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte.«<sup>82</sup>

Lessing war somit bereit, die mit philologischen Methoden gewonnenen Erkenntnisse mit solchen zu konfrontieren, die auf kunsthistorischen Verfahrensweisen basierten. Seine eigenen Forschungen stellte er in diesem Zusammenhang in die Tradition antiquarischer Versuche einer wechselseitigen Erhellung der Künste:

»Sollte er [Winckelmann] sie [Lessings Deutung des Borghesischen Fechters] seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.«<sup>83</sup>

v

Winckelmann ließ sich auf eine Diskussion der Lessingschen Deutung des Borghesischen Fechters nicht ein, ebenso wie er auf eine ausführliche öffentliche Stellungnahme zu der gesamten Laokoon-Schrift verzichtete. In den »*Monumenti inediti*« (Rom 1767) bekräftigte er seine in der »*Geschichte der Kunst des Alterthums*« enthaltenen Ausführungen zum Borghesischen Fechter.<sup>84</sup> Da er Lessing in Zusammenhang mit der Laokoon-Gruppe erwähnt, war das Vorsätzliche seines Schweigens offensichtlich.<sup>85</sup> In einer Rezension der »*Monumenti inediti*« kommentierte der Göttinger Archäologe Christian Gottlob Heyne (1729–1812) diesen Sachverhalt:

»Da hier [beim Laokoon] Hr. W. seines Landsmannes Erwähnung tut, so dürfte es jemanden wundern, warum er nicht bey dem Borghesischen Fechter eben desselben Deutung dieses Fechters auf den Chabrias angeführt hat; allein diese Vorbeylassung gereicht dem Hn. Winckelmann zur Ehre; er

hätte Hr. Leßing sagen müssen, daß er jenen Fechter mit einer andern Statue in Florenz verwechselt hat, welche im Museum Florent. Tab. 77 unter dem Namen Miles Veles stehet, und einen ähnlichen Ausfall thut, aber doch nicht *obnixo genu scuto*.<sup>86</sup>

Lessing hatte damals seinen ersten »Antiquarischen Brief«, mit dem er seinen in Gelehrtenkreisen viel beachteten polemischen Streit mit dem Latinisten Christian Adolf Klotz (1738–71) initiierte, bereits publiziert.<sup>87</sup> Klotz hatte unverzüglich geantwortet und dabei auch schon Heynes Kritikpunkt aufgegriffen.<sup>88</sup> Lessing ging den Hinweisen seiner Kritiker nach. Er konsultierte Manillis Beschreibung der Villa Borghese, die von Klotz erwähnt wurde, exzerpierte den Abschnitt über den Borghesischen Fechter und verschaffte sich anhand der von Perrier, Maffei und Sandrart publizierten Stiche Gewissheit über das Aussehen der Statue.<sup>89</sup> Den Vorwurf der Verwechslung beider Statuen (Abb. 9) wies er dann im 13. seiner »Briefe, antiquarischen Inhalts«<sup>90</sup> entschieden zurück, wobei er den Leser über den genauen Zeitpunkt seiner Recherchen im Unklaren ließ:

»Verwechselt soll ich den Borghesischen Fechter, und mit einer Statue in Florenz verwechselt haben? [...] Kein Mensch wird das von Hr. Winckelmann glauben wollen: aber dem ohngeachtet wohl von mir. Denn ich, ich bin nicht in Italien gewesen; ich habe den Fechter nicht selbst gesehen! – Was tut das? Was kömmt es hier auf das »selbst Sehen« an? Ich spreche ja nicht von der Kunst; ich nehme ja alles an, was die, die ihn selbst gesehen, an ihm bemerkt haben; ich gründe ja meine Deutung auf nichts, was ich allein daran bemerkt haben wollte. Und habe ich denn nicht Kupfer vor mir gehabt, in welchen die ganze Welt den Borghesischen Fechter erkennt? Oder ist es nicht der Borghesische Fechter, welcher bei dem Perrier (Taf. 26.27.28.29) von vier Seiten, bei dem Maffei (Taf. 75.76) von zwei Seiten, und in dem lateinischen Sandrart (S. 68) gleichfalls von zwei Seiten erscheint? Diese Blätter, erinnere ich mich, vor mir gehabt zu haben; den Miles Veles in dem Florentinischen Museo hingegen nicht: wie ist es möglich, daß ich beide Figuren dem ohngeachtet verwechseln können?«<sup>91</sup>

Die ersten Sätze des Abschnitts haben viele Leser schockiert, da man sie als Bekenntnis zu visueller Abstinenz missverstanden hat.<sup>92</sup> Es handelt sich jedoch um einen polemischen Seitenhieb gegen eine leichtgläubige Hinnahme des von Winckelmann propagierten Anspruchs auf eine ausschließliche Autorität

9 *Francesco Gori: Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentinae sunt, 10 Bde., Florenz 1731–43, Bd. 3, Taf. 77*

des Selbstsehens. Lessing reklamierte eine Bildkompetenz eigener Art für sich. Es ging ihm um eine methodische Grenzziehung zwischen vergleichender Kunstbetrachtung und antiquarischen Bildstudien.<sup>93</sup> Die Forderung nach Autopsie wird allein der Winckelmannschen kunsthistorischen Kunstbetrachtung zugeordnet und nur für diese als verbindlich angesehen. Lessing insistierte darauf, dass all jene, die – wie er – nicht in Italien waren, keineswegs von vornherein vom Studium antiker Bildwerke ausgeschlossen sind.<sup>94</sup> Er vertrat die Auffassung, Kupferstiche seien als Arbeitsmaterialien für antiquarisch-philologische Beiträge zum Verständnis antiker Kunst zulässig, solange man sich nicht mit Feinheiten künstlerischer Gestaltung befasse, sondern sich auf das beschränke, was durch selbst sehende Betrachter als korrekt dargestellte Sachverhalte verbürgt sei. Antiquarisch-philologische und kunsthistorisch-stilkritische Kunstbetrachtung fungieren als komplementäre Verfahren, die sich wechselseitig kontrollieren. Die Unbekümmertheit, die er auch in diesem

Brief gegenüber graphischen Wiedergaben noch erkennen ließ, hatte er in der folgenden Zeit durch bildkritische Beobachtungen und Reflexionen hinter sich gelassen. Gegenüber Winckelmann, der die antiquarische Forschung dem Primat der Autopsie unterordnete, beharrte er aber bereits hier auf dem traditionellen Rang philologisch fundierter Forschung als dem Fundament antiquarischen Wissens. Zu berücksichtigen sind insbesondere auch die folgenden Briefe. In ihnen demonstriert er mittels konkreter Beispiele – vor allem anhand von Fehlern Winckelmanns –, dass es notwendig ist, Erkenntnisse, die durch das Selbstsehen gewonnen wurden, anhand textlich oder auch bildlich – durch graphische Medien – überlieferten Wissens zu überprüfen. Lessings Einstellung zur Autopsie rechtfertigt nicht die einseitig negativen Kommentare, die man ihr bisher hat zukommen lassen. Anders verhält es sich mit der in dem Brief gegebenen Schilderung seiner Kenntnis der Kupferstiche des Borghesischen Fechters. Sie dient der Kaschierung seiner vorausgegangenen visuellen Nachlässigkeiten. Er informiert den Leser darüber, dass er mehrere Stichwerke konsultierte, um sich zuverlässige Informationen über das Aussehen der Statue zu verschaffen. Aber er verschweigt den späten Zeitpunkt seiner Abbildungsrecherchen wie auch die Unterschiede, die zwischen den von ihm genannten Stichen und der von Nepos überlieferten Beschreibung der Statue des Chabrias bestehen. Dies unmittelbar offen darzulegen und die Chabrias-Identifizierung unverzüglich als unhaltbar aufzugeben, wäre im Kontext der Auseinandersetzung mit Klotz äußerst peinlich gewesen, da er ja gerade dessen gelehrte Ambitionen als unernsthafte Wichtigtuerei entlarven wollte. Lessing entschloss sich zu einer schrittweisen Rücknahme seiner »Entdeckung.« Am Schluss des Briefes betonte er zunächst, dass weder die Bemerkungen des »Göttingischen Gelehrten«,<sup>95</sup> noch sonstige Einwände gegen seine Identifizierung des Borghesischen Fechters von Belang sind, signalisierte aber bereits einen Sachverhalt, der ihn selbst an seiner Auffassung zweifeln ließ:

»Endlich, worin habe ich sie denn verwechselt? [...] Ich werde die erste Gelegenheit ergreifen, den Göttingischen Gelehrten inständig um eine nähere Erklärung zu bitten. Was noch überhaupt gegen meine Deutung jenes sogenannten Fechters bisher erinnert worden, ist nicht von der geringsten Erheblichkeit. Man hätte mir etwas ganz anders einwenden können: und die Wahrheit zu sagen, nur diese Einwendung erwarte ich, um sodann entweder das letzte Siegel auf meine Mutmaßung zu drucken, oder sie gänzlich zurück zunehmen.«<sup>96</sup>

Auf den Fechter kommt Lessing dann in den Briefen 35–39 (des 1769 erschienenen zweiten Teils) zurück.<sup>97</sup> Im 35. Brief setzt er sich zunächst mit Klotz auseinander, der inzwischen den gesamten ersten Teil der »Antiquarischen Briefe« rezensiert hatte.<sup>98</sup> Der Hauptstreitpunkt war die Bedeutung von »obnixogenitu.« Klotz insistierte auf deren Unsicherheit.<sup>99</sup> Er rekurrierte jedoch auch auf den Erhaltungszustand der Statue und betonte auch hier die Unsicherheit der Sachlage: »Denique dextra manus statuae, quae projectam hastam tenet, ab artifice recentiore addita est. Inde nihil certi de hac statua dici potest.«<sup>100</sup> Die Bemerkung zielte nicht zuletzt auf die Problematik der Annahme, dass der Dargestellte ursprünglich eine Lanze in der rechten Hand hielt. Lessing vermied es in seiner Entgegnung, auf den für ihn heiklen Punkt einzugehen, und wartete stattdessen mit pedantischen Präzisierungen auf, die zu keinem klaren Ergebnis führten und primär darauf abzielten, Klotz zu diskreditieren:

»Endlich merkt Herr Klotz noch an, daß die rechte Hand an dem Fechter neu sei, und folglich überhaupt nichts Gewisses von ihm gesagt werden könne. Wenn es nur die Hand wäre, so würde es nicht viel zu bedeuten haben: die Richtung des übrigen Armes, die Lage der Muskeln und Nerven desselben würde deutlich genug zeigen, ob die angesetzte Hand anders sein könnte oder nicht. Aber Winckelmann sagt gar: der Arm. Und das wäre freilich schon mehr. Doch auch so ist aus der Lage des Achselbeines, und aus der ganzen Ponderation des Körpers, für den fehlenden Arm noch immer genug zu schließen.«<sup>101</sup>

Auf den Stichen ist die Ansatzstelle der Armergänzung nicht zu sehen. Lessing teilt hier nicht mit, worauf er seine Aussagen über die Lage des »Achselbeines« stützte.<sup>102</sup> Vermutlich stand er bereits in Kontakt zu dem Maler Johann Anton Tischbein, den er später im 37. Antiquarischen Brief erwähnt. Zudem ging er gar nicht darauf ein, ob sich aus der Rekonstruktion der genauen Position des Armes Aufschlüsse für die Bestimmung der ursprünglich vorhandenen Waffe ergäben.<sup>103</sup>

Im 36. Brief erläutert Lessing dann, was ihn selbst veranlasste, an seiner Identifizierung der Statue zu zweifeln. Er hatte angenommen, das linke Bein der Statue sei nach vorne gestellt. Weder Klotz noch Heyne hatten diesen Irrtum bemerkt, aber ihm war er inzwischen anhand der Stiche aufgefallen.<sup>104</sup> Lessing verschwieg, dass er erst durch Heynes Verwechslungsvorwurf veranlasst wurde, Abbildungen zu konsultieren, und behauptete, ganz ohne fremde Hilfe den für ihn peinlichen Fehler bemerkt zu haben:

»Laokoon war kaum gedruckt, als ich auf einen Umstand geriet, der mich in dem Vergnügen über meine vermeinte Entdeckung sehr störte.«<sup>105</sup>

Für das Zustandekommen dieses Fehlers bot er zwei Erklärungen an. Zunächst übertrug er Winckelmann die Hauptschuld, obwohl er doch bereits früher und eigenständig zu seiner Chabrias-Identifizierung gelangt sein wollte: »Winckelmann selbst« habe ihn »gewissenmaßen irre gemacht«:

»Denn es hat sich in die Beschreibung, welche er uns von dem Borghesischen Fechter gibt, ein Fehler eingeschlichen, der ganz sonderbar ist. Herr Winckelmann sagt: »die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt.« Das aber ist nicht so: die Figur ruhet auf dem rechten Schenkel, und das linke Bein ist hinterwärts ausgestreckt.«<sup>106</sup>

Da diese Beschreibung in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« enthalten ist, steht diese Erklärung im Widerspruch zu Lessings im »Laokoon« aufgestellter Behauptung, er sei bereits vor der Lektüre dieses Werks zu seiner Identifizierung des Borghesischen Fechters gelangt. Die zweite für seinen Irrtum offerierte Erklärung scheint diesem Sachverhalt Rechnung zu tragen, rekuriert aber erneut auf Winckelmanns Verantwortung. Lessing äußert die Vermutung, er könnte durch einen Kupferstich irregeführt worden sein:

»Vielleicht mochte dasjenige Kupfer, welches mir aus denen, die ich vor mir gehabt hatte, am lebhaftesten in der Einbildung geblieben war, nach einem nicht umgezeichneten Bilde gemacht sein. Es war durch den Abdruck links geworden, und bestärkte folglich die Idee, die ich in der Winckelmannschen Beschreibung fand. Ohne Zweifel mag auch ein dergleichen Kupfer den Fehler des Herrn Winckelmanns selbst veranlaßt haben. Wahr ist, der erste Blick, den ich auch in einem solchem Kupfer auf die Figur im Ganzen geworfen hätte, würde mich von diesem Fehler haben überzeugen können.«<sup>107</sup>

Es ist evident, dass es sich hier nur um rhetorische Pirouetten handelt. Unter den im 13. Brief genannten Stichen geben die beiden Maffei und derjenige Sandrart die Beinstellung korrekt wieder. Sollte Lessing Perriers Erstausgabe benutzt haben, dann hätte er tatsächlich eine seitenverkehrte Wiedergabe des Fechters vor Augen gehabt. Aber, wie er selbst sagte, war der Gesichtspunkt

der seitenrichtigen Wiedergabe für die Entstehung seines Irrtums keineswegs ausschlaggebend, da er für die gegenläufige Anordnung von Bein und Arm auf beiden Körperseiten unerheblich ist.<sup>108</sup> Lessings Irrtum muss demzufolge tatsächlich allein auf Winckelmanns Beschreibung basieren. Er hatte sich erst nach Heynes Kritik mit Stichen der antiken Statue befasst. Lessing täuscht in den Briefen einen Ablauf seiner Bemühungen um deren Identifizierung vor, der den Tatsachen nicht entsprach, sondern in erster Linie dazu diente, seine Reputation gegenüber Klotz zu wahren.

Im Folgenden erläutert Lessing unter Einbeziehung einer Stelle aus Vegetius,<sup>109</sup> warum die Beinstellung mit seiner Deutung nicht zu vereinbaren ist:

»Andere Bewegungen, andere Äußerungen der Kraft, verlangen den rechten, andere verlangen den linken Fuß des Körpers voraus. Bei dem Wurf muß der linke vor stehen; desgleichen wenn der Soldat mit gefällttem Spieße den anrückenden Feind erwarten soll. Denn der rechte Arm und der rechte Fuß müssen nachstoßen und nachtreten können. Der Hieb hingegen, und jeder Stoß in der Nähe, will den rechten Fuß voraus haben, um dem Feinde die wenigste Blöße zu geben, und ihm mit der Hand, welche den Hieb oder Stoß führet, so nahe zu sein, als möglich.

Folglich, wenn ich mir den Borghesischen Fechter mit vorliegendem linken Schenkel, den rechten Fuß rückwärts gestreckt, dachte: so konnte es gar wohl die Lage sein, welche Chabrias seine Soldaten, nach dem Nepos, nehmen ließ. Denn sie sollten in einer festen Stellung, hinter ihren Schilden, mit gesenkten Lanzen, die anrückenden Spartaner erwarten: die Schildseite, und der Fuß dieser Seite mußte also vorstehen; der Körper mußte auf diesem Fuße ruhen, damit sich der rechte Fuß heben, und der rechte Arm mit aller Kraft nachstoßen könne.

Hätte ich mir hingegen den rechten Schenkel des Fechters vorgeworfen, und den ganzen Körper auf diesem ruhend, lebhaft genug gedacht: so glaube ich nicht, – wenigstens glaube ich es itzt nicht, – daß mir die Lage des Chabrias so leicht dabei würde eingefallen sein. Der vorliegende rechte Schenkel zeigt unwidersprechlich, daß die Figur im Handgemenge begriffen ist, daß sie einem nahen Feinde einen Hieb versetzen, nicht aber einen anrückenden von sich abhalten will.«<sup>110</sup>

Lessing verschwieg nicht nur den späten Zeitpunkt, zu dem er sich über die Beinstellung der Statue anhand von Stichen klar geworden war, sondern er

ließ im 36. Brief ebenso unerwähnt, dass Heyne inzwischen weitere antike Textquellen sowie eine Ergänzung der Winckelmannschen Beschreibung des Bewegungsmotivs der Statue in die Diskussion eingebracht hatte. Lessing und der Göttinger Gelehrte standen inzwischen in Kontakt. Dieser hatte sich zunächst brieflich (17. Oktober 1768) und dann in den »Göttingische[n] Anzeigen von Gelehrten Sachen« (29. Oktober 1768) für die Unterstellung, Lessing habe den Borghesischen Fechter mit dem Miles Veles verwechselt, entschuldigt.<sup>111</sup> Er untermauerte aber auch seine Auffassung, dass dessen Identifizierungsvorschlag nicht zutreffen könne. Ausgangspunkt war erneut die Interpretation der von Nepos beschriebenen Verteidigungshaltung:

»Nepos beschreibt die Stellung der Soldaten des Chabrias so, dass sie einen Angriff des eindringenden und anprallenden Feindes haben aufhalten wollen: *reliquam phalangam loco vetuit cedere obnixoque genu scuto proiectaque hasta impetum excipere hostium docuit*. Der natürliche Verstand der Worte scheint der zu seyn, daß die Soldaten das Knie an den Schild anstämmen und so den Spieß vorwärts halten mußten, daß der Feind nicht einbrechen konnte. Diese Erklärung wird durch die beyden Parallelstellen im Diodor und Polyän, und durch die Lage der Sache mit den übrigen Umständen selbst bestätigt; denn der Angriff der Lacedämonier geschah gegen die auf einer Anhöhe gestellten Thebaner. (Vgl. Xenophon, *Rer. Gr. V. 4. 50*) Hiemit scheint der Borghesische Fechter nicht wohl übereinzukommen, dessen Stellung diese ist, daß er nicht sowohl den Angriff aufhält, als selbst im lebhaftesten Ausfall begriffen ist; daß er den Kopf und die Augen nicht vor- oder herabwärts, sondern aufwärts richtet, und sich mit dem aufwärts gehaltenen Schilde vor etwas, das von oben herkömmt, zu verwahren scheint; wie nicht nur das Kupfer zeigt, sondern auch Hr. Lessing im Laokoon selbst die Beschreibung mit Winckelmanns Worten anführt. Herr L., der diese Unähnlichkeiten gar wohl bemerkt hat, schlägt vor, die Stelle im Nepos durch eine andre Interpunktion der Stellung des Borghesischen Fechters näher zu bringen. Dem sey also: aber auch dann wissen wir weder die Stelle im Diodor und Polyän, noch die Stellung beyder Heere, noch das *loco vetuit cedere*, das *projecta hasta*, das *impetum excipere hostium* nicht damit zu vereinigen.«<sup>112</sup>

Heyne fasste das Bewegungsmotiv des Borghesischen Fechters als Angriffsbewegung (»im lebhaftesten Ausfalle begriffen«) auf, die mit einer nach oben gerichteten Abwehrgeste kombiniert ist. Winckelmann hatte dagegen in seiner



»Geschichte der Kunst« die Vorwärtsbewegung als reines Abwehrverhalten beschrieben, als »Figur«, die »sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu wahren versucht.« Lessing war Winckelmanns Beschreibung gefolgt, und hatte sich – da er zu diesem Zeitpunkt noch keine Abbildungen vorliegen hatte – die Statue analog zu der Verteidigungspose des Chabrias vorgestellt. Nachdem er die Stiche von Perrier, Maffei und Sandrart gesehen hatte, erschien ihm seine Deutung zweifelhaft. Sandrart wies sogar mit der Beischrift »Gladiator currens« ausdrücklich darauf hin, dass die Haltung der Statue nicht als Stand- sondern als Bewegungsmotiv aufzufassen sei. Lessing wollte sich aber noch nicht endgültig äußern. Spätestens durch Heynes Hinweis auf die Angriffsbewegung, die einen nahen Feind implizierte, war die Sache bereits entschieden. Dennoch behauptete Lessing nachdrücklich, dass für ihn ein anderer Punkt den Ausschlag gegeben hat: »Und gleichwohl ist auch dieses der Umstand nicht, von dem ich bekenne, daß er schlechterdings meine Mutmaßung mit eins vernichtet. Gegen diesen wüßte ich vielleicht noch Ausflüchte: aber nicht gegen den anderen.«<sup>13</sup>

Wichtig ist, dass Heyne einerseits im Unterschied zu Winckelmann die Angriffsbewegung konstatierte, andererseits aber die Bewegungsrichtung des Abwehrgestus in Anlehnung an dessen Beschreibung angegeben hatte. Er sagte, dass der Dargestellte »mit dem aufwärts gehaltenen Schilde [sich] vor etwas, das von oben herkömmt, zu verwahren scheint; wie nicht nur das Kupfer zeigt, sondern auch Hr. Lessing im ›Laokoon‹ selbst die Beschreibung mit Winckelmanns Worten anführt.« Die Richtungsangabe (»aufwärts«) war nicht korrekt – aus der Position des Armpolsters ergibt sich keine waagrechte, sondern eine annähernd senkrechte Schildposition – aber für die Widerlegung der Lessingschen Deutung war das unerheblich. Lessing bevorzugte es, die Ungenauigkeit der Richtungsangabe hervorzuheben, da dies ihm die Gelegenheit verschaffte, im folgenden 37. Brief effektiv mit einer weiteren Korrektur der Autopsie Winckelmanns aufzutrupfen. Heynes Hinweis auf die Stellung der sich gegenüberstehenden Heere (»der Angriff der Lacedämonier geschah gegen die auf einer Anhöhe gestellten Thebaner [und Athener]«) hat Lessing im 37. Brief zu entkräften versucht. Für die Klärung der Sachlage war dies unerheblich, aber er demonstrierte hierbei theoretischen Scharfsinn.

Heyne bevorzugte zur Zeit der Abfassung seiner Rezension die traditionelle Gladiatoren-These. Er machte dies mit einem zusätzlich Hinweis deutlich: »der ganze Körper des Borghesischen Fechters [hat] in unsern Augen den ganzen Wuchs und Bildung, die Haltung und Stellung eines Fechters, aber

gar nicht das Ansehen eines atheniensischen Feldherrn.« Er wollte sich aber nicht festlegen, da er die Statue nicht gesehen hatte. Vorsichtig fügte er hinzu: »Aber nach Kupfern läßt sich so etwas nicht beurteilen, und hiebey könnte die Vorstellungsart sehr verschieden seyn.«<sup>114</sup> Hinsichtlich des Umgangs mit Stichen und der Eingrenzung derjenigen Belange, für die Autopsie notwendig ist, unterschied sich Heyne somit kaum von Lessings im 13. Brief geäußerten Auffassungen. Er rekurrierte auf Stiche als Hilfsmittel, wenn es um motivische Sachverhalte ging, bezweifelte aber ihre Zuverlässigkeit bei der Wiedergabe künstlerischer Feinheiten, mit deren Abhängigkeit von subjektiver Wahrnehmung er ausdrücklich rechnete.

Heyne deklarierte seine Ausführungen nicht als »Widerlegung«, sondern höflich als »Schwierigkeiten«, die Lessing »in der Folge seiner Briefe vielleicht aus dem Weg räumen« würde.<sup>115</sup>

Lessing setzte die öffentliche Diskussion über den Borghesischen Fechter in aller Ausführlichkeit fort, und er blieb bei der bereits im 13. Brief angedeuteten Rücknahme seiner Identifizierung. Er nutzte weiterhin jede Gelegenheit, um die Ernsthaftigkeit seiner Studien zu demonstrieren. Im 37. Brief widerspricht er Heynes Auffassung, das äußere Erscheinungsbild des Dargestellten sei demjenigen eines Feldherrn nicht angemessen. Er betont, dass die Statue »ikonisch«, d. h. porträthaft, sei.<sup>116</sup> Wie bereits im »Laokoon« vertritt er dabei die Auffassung, es sei »eine größere Ehre bei den Griechen [gewesen], eine ikonische Statue zu erhalten als eine bloß idealische«. Man müsse daher das »Ideal eines Feldherrn daran nicht suchen.«<sup>117</sup> Dennoch weise der Dargestellte formale Züge auf, die ihn »von einem abgerichteten feilen Fechter« unterscheiden. Er folgt hierbei Winckelmann und vertraut damit in dieser Angelegenheit weiterhin auf die Zuverlässigkeit der von diesem geleisteten Autopsie.<sup>118</sup>

Nach der Art der Körpermodellierung befasst sich Lessing mit Heynes Hinweis auf die überlieferte Position der Kontrahenten auf dem Schlachtgelände. Er legt dar, was man antworten könnte, wenn der Einwand wichtig wäre:

»Hierauf könnte ich antworten: der Künstler hat sein Werk auf eine abhängende Fläche weder stellen können, noch wollen; sowohl zum Besten seiner Kunst, als zur Ehre der Athenienser, wollte und mußte er den Vorteil des Bodens unangedeutet lassen, den diese gegen die Spartaner gehabt hatten; er zeigte die Stellung des Chabrias wie sie für sich, auf gleicher Ebene mit dem Feinde, sein würde; und diese gleiche Ebene angenommen, würde der einhauende Feind ohnstreitig seinen Hieb von oben herein haben führen

müssen; nicht zu gedenken, daß der Feind, wie Diodor ausdrücklich sagt, zum teil auch aus Reiterei bestand, und der Soldat des Chabrias sich um so mehr von oben her zu decken hatte. Dieses sage ich, könnte ich antworten, würde ich antworten, wenn ich sonst nichts zu antworten hätte, das näher zum Zwecke trifft.«<sup>119</sup>

Lessing suggeriert dem Leser, die von Heyne erwähnten antiken Textquellen seien mit seiner Deutung durchaus vereinbar. Die Darstellung einer abfallenden Standfläche habe dem Künstler ungelegen und unpassend erscheinen müssen, und da er nach Lessings Auffassung der Schönheit als höchstem Ziel verpflichtet war, hätte er über die Lizenz zu ästhetisch notwendigen Abweichungen von der historischen Wahrheit verfügt. Den Darlegungen des »Laokoon« gemäß war generell damit zu rechnen, dass die Darstellungen von Geschichtsschreibern und diejenigen von Künstlern voneinander abweichen können. Erst im Anschluss an dieses medientheoretische Argument präsentiert Lessing das zweite von Winckelmann nicht korrekt beschriebene Detail der Statue: »die Lage des schildtragenden Armes«. Winckelmann hatte in seiner Beschreibung festgehalten, der Borghesische Fechter habe den »Kopf und die Augen aufwärts gerichtet« und scheine »sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren.«<sup>120</sup> Indem er Winckelmann erneut eine Ungenauigkeit nachwies, verdeutlichte er, dass man sich auf dessen Selbstsehen nicht uneingeschränkt verlassen könne:

»Aber wie ich schon erinnert habe, daß Winckelmann die Füße des Fechters verwechselt: so muß ich auch hier sagen, daß er die Lage des schildtragenden Armes ganz falsch erblickt. Und das ist der Umstand! Es ist mir schwer zu begreifen, wie so ein Mann in Beschreibung eines Kunstwerkes, das er unzähligemal muß betrachtet und wieder betrachtet haben, sich so mannigfaltig habe irren können: gleichwohl ist es geschehen, und ich kann weiter nichts als es betauren, daß ich seinen Angaben, die ich nach dem eigenen Augenscheine erteilet zu sein, glauben durfte, so sorglos gefolgt bin. Nein, der borghesische Fechter scheinete sich nicht mit dem Schilde vor etwas zu verwahren, was von oben her kömmt; schlechterdings nicht. Denn wenn er dieses scheinen sollte, müßte nicht notwendig der Schild auf dem Arme fast horizontal liegen und die Knöchelseite der Hand nach oben gekehret sein? Aber das ist sie nicht; die Knöchel sind auswärts und das Schild hat fast perpendikular an dem Arme gehangen, welches auch aus dem Polster

des oberen Schildriemen abzunehmen. Der Kopf und die Augen sind auch nicht höher gerichtet, als nötig ist, hinter und über dem Schilde weg zu sehen, und aus der gestreckten niedrigen Lage dem Feinde ins Auge blicken zu können. In den meisten Kupfern geht der linke Arm viel zu hoch in die Luft; die Zeichner haben ihn aus einem viel zu tiefen Gesichtspunkte genommen, als den übrigen Körper. Die eingreifende Hand sollte mit der Stirne fast in gerader Linie liegen, dessen mich nicht nur verschiedene Abgüsse überzeugen, sondern auch Herr Anton Tischbein versichert, welcher in Rom diese Statue studieret, und sie mehr als zehnmal aus mehr als zehn verschiedenen Gesichtspunkten gezeichnet hat. Ich habe mir unter seinen Zeichnungen diejenige, die ich zu meiner Absicht hier für die bequemste halte, aussuchen dürfen, und lege sie Ihnen bei (Taf. I). In der Sammlung des Maffei, ist es schon aus der Vergleichung beider Tafeln, die sich daselbst von dem Fechter befinden, augenscheinlich, wie falsch und um wie vieles zu hoch der linke Arm in einem derselben gezeichnet ist.«<sup>121</sup>

Für die Identifizierung der Statue ist Winckelmanns unpräzise Angabe der Position des schildtragenden Arms nicht von Belang. Wäre es Lessing lediglich um die Erörterung seiner im »Laokoon« vorgeschlagenen Deutung gegangen, dann hätte es genügt, Heynes Ausführungen aufzugreifen. Bezeichnenderweise räumt er im 37. Brief nun selbst ein, dass auf dessen Ausführungen »wenig, oder nichts zu antworten« ist.<sup>122</sup> Im Kontext seiner Polemik gegen Klotz war es ihm aber wichtig, seine visuelle Sorglosigkeit nachträglich durch bildkritische Kompetenz zu kompensieren. Und seine Beobachtungen sind beachtenswert. Tatsächlich geht in »den meisten Kupfern [...] der linke Arm viel zu hoch in die Luft«. Das gilt vor allem für Ansichten der linken Körperseite. Es wurde in der Regel gerade bei ihnen ein tiefer Blickwinkel gewählt, da bei orthogonaler Ansicht der Kopf durch Arm (und Schild) verdeckt wird. Aber auch Ansichten der rechten Körperseite sowie Vorder- und Rückansichten verunklären den Sachverhalt, dass der linke Arm des Fechters waagrecht ausgestreckt ist. Zahlreiche Fotografien setzen in dieser Hinsicht die Tradition der Stiche nahtlos fort.<sup>123</sup> Auch die Aufnahmen, die sich an der Hauptansichtsseite orientieren, bei der die Plinthe betrachterparallel steht und das Gesicht des Fechters unverdeckt zu sehen ist, geben durch nahsichtige Blickwinkel die Relation von Kopfhöhe und Armverlauf verzerrt wieder.<sup>124</sup>

Bei Nachbildungen ist man mit derselben Problematik konfrontiert. Sie lassen mehr oder weniger deutlich ihre Abhängigkeit von spezifischen Ansichten

erkennen. Anders als Abgüsse sind Nachbildungen nicht an den originalen Befund gebunden, sondern interpretieren und fixieren die Art und Weise, wie die Statue gesehen wurde.

Lessing geht auf kleinformartige Nachbildungen des Borghesischen Fechters nicht ein. Er weist darauf hin, dass er seine neuen Einsichten Abgüssen zu verdanken habe. Dabei betont er ausdrücklich, mehrere Abgüsse der Statue in Augenschein genommen zu haben.<sup>125</sup> Möglicherweise war er durch den Maler Johann Anton Tischbein (1720–84) auf dieses zuverlässigere Medium der Reproduktion antiker Statuen aufmerksam gemacht worden. Überhaupt scheint der Maler, der den Borghesischen Fechter in Rom im Original gesehen und gezeichnet hatte, für Lessings bildkritischen Erkenntnissschub ausschlaggebend gewesen zu sein.<sup>126</sup>

Aufschlussreich ist nun, dass Lessing die seiner Auffassung nach richtige Betrachtung »der Lage des schildtragenden Arms« bildlich dokumentierte und wie er dies tat (Abb. 10). Er wählte unter Tischbeins Zeichnungen kurzerhand diejenige aus, die er für sein Anliegen »für die bequemste« hielt.<sup>127</sup> Der erste, von einem namentlich nicht genannten Kupferstecher angefertigte Stich wurde von Lessing als völlig unbrauchbar abgelehnt.<sup>128</sup> Auf seinen Wunsch hin wurde die zweiteilige Zeichnung von Johann Wilhelm Meil (1733–1805) neu gestochen.<sup>129</sup> Meils Arbeit wurde von Lessing akzeptiert, obwohl auch dieser Künstler sich nicht präzise an die Vorlage gehalten hatte und sein »Anteil« erheblich war.<sup>130</sup> Die gestochene Wiedergabe der Zeichnung unterscheidet sich von anderen Stichen in erster Linie dadurch, dass sie das Detail, auf das es Lessing ankam – die Höhe des linken Arms – so zeigt, wie auch er selbst es für richtig hielt. Ansonsten weist auch diese Wiedergabe zahlreiche Ungenauigkeiten auf, vor allem im Bereich der Bein- und Fußstellung wie auch hinsichtlich der Haltung des rechten Arms. Bereits im Vergleich mit Fotografien werden diese Ungenauigkeiten deutlich. Für die Überprüfung der Höhe des linken Arms genügen Fotografien jedoch nicht. Hier ist Autopsie erforderlich. Die Gesamtansicht des Stichs zeigt die Hand etwas unterhalb der Scheitelhöhe der Statue. Hinzu kommt die im Text nicht erwähnte Detailabbildung, mit der insbesondere die Winckelmanns Angaben widersprechende Position des Schilds verdeutlicht werden soll. Es bleibt unklar, ob auch sie auf einer Zeichnung Tischbeins basiert und wie genau sie diese wiedergab. Vermutlich hat Meil eigenmächtig den figürlichen Ausschnitt mit einer fingierten, durch den unregelmäßigen Umriss fragmentartig erscheinenden Steinplatte hinterlegt, die nun insgesamt den Eindruck vermittelt, man habe es mit der Darstel-

*10 Gottbold Ephraim  
Lessing: Briefe, anti-  
quarischen Inhalts,  
Zweiter Teil, Taf. 1  
(Johann Wilhelm  
Meil)*

lung eines figürlichen Relieffragments zu tun. Die auf diese Weise geleistete dekorative Aufbereitung der Detailwiedergabe entspricht den Konventionen der Illustrationen älterer und zeitgenössischer antiquarischer Werke. An ihr wird deutlich, wie wenig man auch bei rein sachlichen Darstellungsaufgaben geneigt war, eine präzise Wiedergabe von ästhetisch gefälligeren, dekorativen Präsentationsformen zu trennen. Hinzu kommt, dass auch auf Meils Stich die

Höhe des Arms nicht korrekt wiedergegeben ist. Er ist bei der Statue etwas stärker angehoben.<sup>131</sup> Lessing hat diese Ungenauigkeit offenbar nicht bemerkt, obwohl er nach eigenen Angaben mehrere Abgüsse betrachtet hatte, um sich Gewissheit über die genaue Position des Arms zu verschaffen. Zweifellos hatte er es unterlassen, den Augenschein mit Hilfe eines Maßbandes zu überprüfen.

Anhand des in Wort und Bild dargelegten Befunds präziserte Lessing die Aktion des Fechters, um nun in einem zweiten Schritt Winckelmanns Versuch einer Klärung des die Haltung der Figur erklärenden Handlungskontexts kritisch zu kommentieren. Winckelmann hatte in den »Monumenti inediti« eine Belagerung angenommen, was Lessing als wenig plausibel ablehnte:

»Ich habe es Winckelmann zwar nachgeschrieben, daß sich der Fechter mit dem Schilde vor etwas zu verwehren scheine, was von oben kommt. Aber ich habe bei diesem von oben her weiter nichts gedacht, als in so fern es sich von jedem Hiebe sagen lässt, der von oben herein, höchstens von einem Pferde herab, geführet wird. Winckelmann aber scheinete einen aus der Luft stürzenden Pfeil oder Stein dabei gedacht zu haben, welcher mit dem Schilde aufgefangen werde; denn anstatt daß er, in seiner Geschichte der Kunst, überhaupt nur in dem Fechter einen Soldaten erkennet, der sich in einem dergleichen Stande besonders hervorgetan habe, glaubt er in seinem neuesten Werke sogar den Vorfall bestimmen zu können, bei welchem dieses geschehen sei: nemlich bei einer Belagerung.«<sup>132</sup>

Lessing wirft Winckelmann vor, dass er zumindest einen Ausfall der Belagerten hätte annehmen müssen, um die komplexe Haltung der Statue mit seiner Vermutung in Übereinstimmung zu bringen. Er betont nun die Kombination defensiver und offensiver Bewegungselemente. Dabei übergeht er, dass auch er die offensive Dynamik der Figur zunächst nicht berücksichtigte und deshalb zu der Auffassung gelangt war, die Statue vergegenwärtige die bei Nepos geschilderte Verteidigungsstellung des Chabrias. Das argumentative Nachsetzen dient vor allem der Relativierung der Autorität Winckelmanns. In der Sache wiederholt er nur, was Heyne bereits gesagt hatte und was auch in früherer Zeit bereits wahrgenommen worden war:

»Handgemein aber ist diese Figur, die wir den Fechter nennen; das ist offenbar. Sie ist nicht in dem bloßen untätigen Stande der Verteidigung; sie greift zugleich selbst an; und ist bereit, einen wohl abgepaßten Stoß aus allen

Kräften zu versetzen. Sie hat eben mit dem Schilde ausgeschlagen, und wendet sich auf dem rechten Fuße, auf welchem die ganze Last des Körpers liegt, gegen die geschützte Seite, um da dem Feinde in seine Blöße zu fallen.«<sup>133</sup>

Erst am Ende des Briefes stimmte Lessing dem zu, was Heyne bereits festgestellt hatte, dass die von Nepos beschriebene Verteidigungsstellung mit der Ausfallstellung des Borghesischen Fechters nicht in Einklang zu bringen ist. Es war ihm wichtig gewesen, zuvor seine kritischen Vorbehalte gegenüber Winckelmann zu präzisieren. Anders als im »Laokoon« war er nun nicht mehr bereit, dessen kennerschaftlichem Kenntnissvorsprung höflich Respekt zu erweisen. Das Aufzeigen der visuellen Ungenauigkeiten Winckelmanns war nicht nur ein polemischer Kunstgriff. Zweifellos war Lessing um seine Selbstdarstellung bemüht, zugleich vermittelte er aber auch eine generelle Botschaft: Wer die Autopsie als notwendig anerkennt, ist in seiner visuellen Praxis noch nicht gegen Irrtümer gefeit. Die Ergebnisse des Selbstsehens von Kunstwerken müssen überprüft werden. Inzwischen war Lessing sich im Klaren darüber, dass zu den kritischen Aufgaben auf diesem Problemfeld auch die Kontrolle der Arbeit der Kupferstecher gehörte.

Im 38. Brief überrascht Lessing mit einem argumentativen Salto rückwärts. Nachdem er am Ende des 37. Briefs betont hatte, dass gegen Heynes Auffassung der Angriffsbewegung »wenig oder nichts zu antworten« sei, stellt er nun die Relevanz dieses Befunds für die Widerlegung seiner eigenen Deutung der Statue in Frage. Im Anschluss an die medientheoretischen Überlegungen seiner Schrift »Laokoon« gibt er zu bedenken:

»Der bildende Künstler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch sein Werk soll kein bloßes Denkmal einer historischen Wahrheit sein; beide dürfen von dem Einzelnen, so wie es existiert hat, abweichen, sobald ihnen diese Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunst gewähret. Wenn also der Agasias, dem es die Athenienser aufgaben, den Chabrias zu bilden, gefunden hätte, dass der untätige Stand der Schutzwehr, den dieser Feldherr seinen Soldaten gebot, nicht die vorteilhafteste Stellung für ein permanentes Werk der Nachahmung sein würde: was hätte ihn abhalten können, einen späteren Augenblick zu wählen, und uns den Helden in derjenigen Lage zu zeigen, in die er notwendig hätte geraten müssen, wenn der Feind nicht zurück gegangen, sondern wirklich mit ihm handgemein geworden wäre? Hätte nicht sodann notwendig Angriff und Verteidigung verbunden



sein müssen? Und hätten sie es ungefehr nicht eben so sein können, wie sie es in der streitigen Statue sind? Welche hartnäckige Spitzfindigkeiten! werden sie sagen.«<sup>134</sup>

Lessings Ausführungen zeigen, dass der zwischen Poesie und bildender Kunst von ihm errichtete »Zaun« weniger hoch ist, als häufig behauptet.<sup>135</sup> Der an Horaz (*De arte poetica* 9) erinnernde Hinweis, dass der bildende Künstler ebenso wie der Dichter künstlerische Freiräume nutzen könne und müsse,<sup>136</sup> war als Argument zur Entkräftung von Heynes Ausführungen nicht tragfähig, denn Nepos berichtet, dass die Statue die von Chabrias neu eingeführte Verteidigungshaltung wiedergab.<sup>137</sup>

Diese Überlegungen haben auch über ihren sachlichen Gehalt hinaus innerhalb der Auseinandersetzung mit Klotz eine argumentative Funktion. Lessing relativierte die Relevanz der Nachlässigkeiten, die er sich bei der Erfassung der Darstellungsmotive des Borghesischen Fechters hatte zuschulden kommen lassen. Diese hatte er inzwischen selbst korrigiert und damit dem Leser seine Kompetenz auf dem Problemfeld der Betrachtung, Beschreibung und bildlichen Dokumentation antiker Bildwerke demonstriert. Nun beschuldigte er sich selbst einer philologischen Nachlässigkeit, und er legte auch hier größten Wert darauf, dass er selbst diese Sache aufklärt – und nicht sein Gegner Klotz, der sie als Latinist doch hätte unverzüglich bemerken müssen:

»Das Wesentliche meiner Deutung beruhet auf der Trennung, welche ich in den Worten des Nepos, ›obnixo genu scuto‹, annehmen zu dürfen meinte. Wie sehr ist nicht schon über die Zweideutigkeit der lateinischen Sprache geklagt worden! ›Scuto‹ kann eben so wohl zu ›obnixo‹ gehören, als nicht gehören: das eine macht einen eben so guten Sinn als das andere; weder die Grammatik, noch die Sache, können für dieses oder für jenes entscheiden: alle Hermeneutischen Mittel, die uns die Stelle selbst anbietet, sind vergebens. Ich durfte also unter beiden Auslegungen wählen; und was Wunder, daß ich die wählte, durch welche ich zugleich eine andere Dunkelheit aufklären zu können glaubte?

Aber gleichwohl habe ich mich übereilt. Ich hätte vorher nachforschen sollen, ob Nepos der einzige Schriftsteller sei, der dieses Vorfalls gedenkt. Da es eine griechische Begebenheit ist: so hätte mir einfallen sollen, daß, wenn auch ein Grieche sie erzählte, er schwerlich in seiner Sprache an dem nemlichen Orte die nemliche Zweideutigkeit haben werde, die uns bei dem lateinischen Scribenten verwirre.«<sup>138</sup>

Lessing wusste inzwischen, dass sich mithilfe von Diodor und Polyän<sup>139</sup> seine bisherige Interpretation der Stelle bei Nepos nicht bestätigen ließ und sich demzufolge die Schilde der Soldaten »an, oder vor, oder auf dem Knie« befanden und eben nicht in erhöhter Position wie beim Fechter.<sup>140</sup>

»Kurz: die Parallelstellen des Diodor und Polyän entscheiden alles, und entscheiden alles allein; obgleich der Göttingische Gelehrte sie mehr unter seine Velites als Triarios zu ordnen scheint. Sie nur hatte ich im Sinne, als ich sagte, >daß man mir gegen meine Deutung ganz etwas anders einwenden können, als damals noch geschehen sei, und daß ich nur diese Einwendung erwarte, um sodann entweder das letzte Siegel auf meine Mutmaßung zu drucken, oder sie gänzlich zurück zu nehmen.«<sup>141</sup>

Nachdem er das Recht des bildenden Künstlers, von der »historischen Wahrheit« abzuweichen, als eine generelle, bereits in der Antike geläufige Grundregel künstlerischen Schaffens in die Diskussion um den Borghesischen Fechter eingeführt hatte, scheint nun offenbar zu werden, dass Lessing aus seiner (bildkritischen) Einsicht in die Unwägbarkeiten der Bestimmung des Fiktionalitätsgrades von Bildwerken methodologische Konsequenzen gezogen hatte und die Auffassung vertrat, dass philologischer Evidenz ein höherer historischer Wert zukäme als bildlichen Darstellungen.<sup>142</sup> Aber bevor man aus der zitierten Stelle Rückschlüsse auf Lessings grundsätzliche Einstellung zu Bildern zieht, sollte man fragen, warum er hier Textquellen den Vorzug gab.

Hatte Lessing tatsächlich die beiden griechischen Autoren »im Sinne«, als er im 13. Brief darauf hinwies, man könne gegen seine Deutung »ganz etwas anderes einwenden«? Es gibt Gründe, dies zu bezweifeln. Im 36. Brief hatte er seine durch Winckelmann ausgelöste irriige Annahme, dass die Statue auf dem linken Schenkel ruhe, während das rechte Bein rückwärts ausgestreckt sei, als den »Umstand« ausgewiesen, der ihm das »Vergnügen« über seine »vermeintliche Entdeckung sehr störte«. Auf diesen Irrtum war er durch die nachträgliche Betrachtung bildlicher Darstellungen des Borghesischen Fechters gestoßen.<sup>143</sup> Da er seine Deutung nicht definitiv zurücknahm, sondern seine endgültige Entscheidung noch offenließ, hatte er damals offenbar noch vor, sie zu retten. Die später am Anfang des 38. Briefs dargelegten Überlegungen zur Lizenz des bildenden Künstlers, von der »historischen Wahrheit« abzuweichen, waren für einen Rettungsversuch geeignet. Erst nach der Publikation des ersten Teils der »Antiquarischen Briefe« und nachdem er Heynes

ersten Brief erhalten hatte, in dem dieser auf die Parallelstellen bei Diodor und Polyän hingewiesen hatte, gelangte Lessing zur Einsicht in die Unhaltbarkeit seiner Korrektur der Nepos-Stelle. Er hatte durchaus versucht, die Stellen zu entkräften. Dies bezeugen seine quellenkritischen Bemerkungen am Anfang des 39. Briefs.<sup>144</sup> Schließlich muss es ihm sehr unangenehm gewesen sein, dass er sich damit konfrontiert sah, im zweiten Teil der »Antiquarischen Briefe« zwei peinliche Nachlässigkeiten einräumen zu müssen. Er entschied sich aber dennoch zu ihrer Rücknahme, da er selbst nicht ernsthaft daran glaubte, seine philologische Korrektur der Nepos-Stelle angesichts der Parallelstellen bei Diodor und Polyän aufrechterhalten zu können.

Wohl kaum nur aufgrund der »Hitze des Kampfes«, wie Alfred Schöne zur Entlastung Lessings annehmen wollte, sondern durchaus wohlüberlegt gab er vor, bereits vor Heyne auf die Texte der beiden griechischen Autoren gestoßen zu sein. Er zögerte die Rücknahme seiner Deutung hinaus, um zunächst in aller Ausführlichkeit Fehler seiner Kontrahenten auszubreiten, so dass der negative Eindruck seiner eigenen Irrtümer gemindert wurde. Zudem nahm er für sich in Anspruch, nicht nur seine Gegner korrigiert, sondern auch die durch eigene Versäumnisse verursachten Fehlschlüsse ohne fremde Hilfe aufgeklärt zu haben. Kompetenzmängel wies er von sich, entdeckte sie aber immer wieder bei seinen Lesern. Selbst die endgültige Rücknahme seiner Deutung des Borghesischen Fechters nutzte er als Ausgangspunkt für eine Kritik am Unverständnis seiner Gegner:

»Ich nehme sie gänzlich zurück: der Borghesische Fechter mag meinerwegen nun immer der Borghesische Fechter bleiben; Chabrias soll er mit meinem Willen nie werden. In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg: so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tief gelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.«<sup>145</sup>

Das letzte Wort in der Debatte war auch das noch nicht. Auch der 39. Brief antiquarischen Inhalts ist noch Chabrias gewidmet, nun allerdings allein der von Nepos überlieferten Statue. Lessing ist weiterhin um sein gelehrtes Image bemüht. Er hält sich zugute, dass er allein sich den Feldherrn stehend vorstellte, während alle »Ausleger und Übersetzer des Nepos« eine kniende Stellung annahmen.<sup>146</sup> Zunächst wendet er sich gegen die von Heyne vertretene Auffassung, dass der Miles Veles des »Museum Florentinum« eher noch Chabrias

sein könne als der Borghesische Fechter.<sup>147</sup> Er führt mehrere Gegenargumente an, von denen eines für das Arbeiten mit Stichwerken erneute Aufschlüsse liefert. Lessing bezweifelt, dass die Figur des Miles Veles einen Griechen darstellen kann:

»Ich habe das Museum Florentinum nicht vor mir, um mich in einem unständlichen Beweis hierüber einlassen zu können. Aber des Schildes erinnere ich mich deutlich, das dieser vermeinte Miles Veles trägt. Es hat Falten; welches zu erkennen gibt, daß es ein Schild von bloßem Leder war; kein hölzernes mit Leder überzogen. Dergleichen *δεγματινοὶ θυρεοὶ* [lederne Großschilde] aber waren den Kathaginensern, und anderen afrikanischen Völkern eigentümlich (V. Lipsius de Milit. Rom. Lib. III. Dial. I. p. m. 103)«.<sup>148</sup>

Lessing hat sich seinen eigenen Angaben zufolge auf sein Bildgedächtnis verlassen, weil er, aus welchen Gründen auch immer, das »Museum Florentinum« nicht erneut konsultierte. Dieses der Sicherstellung sachlicher Präzision wenig zuträgliche Verhalten war angesichts der damaligen Bedingungen einer sehr eingeschränkten Verfügbarkeit wertvoller Buchpublikationen weit verbreitet. Lessing irrte nicht. Sein Bildgedächtnis ließ ihn nicht im Stich. Anders als die riesigen Folianten des mehrbändigen »Museum Florentinum« hatte Lessing die in kleinerem Format erschienene Gemmenpublikation Johann Lorenz Natters zur Hand.<sup>149</sup> Dass man sich »das obnixum genu des Nepos« tatsächlich in seinem Sinne, d. h. als »stehende Stellung«, vorzustellen habe,<sup>150</sup> untermauert er mit einer in diesem Band abgebildeten antiken Gemme (Abb. 11):<sup>151</sup>

»Werfen Sie einen Blick auf einen Stein beim Natter. Er ist, als ob ich ihn zum Behuf meiner Meinung ausdrücklich hätte schneiden lassen; und ich kann mich daher nicht enthalten, Ihnen einen Abriß davon beizulegen (\* S. Taf. II. Beim Natter ist es die neunte Tafel). Betrachten Sie: hier hängt offenbar das Schild des stehenden Soldaten, der seinen verwundeten Gefährten verteidigt, an dem bloßen Armriemen, und hängt so tief herab, daß es völlig das vorgesetzte Knie decken könnte, wenn der Spieß nicht so hoch, sondern mehr gerade aus geführt würde. Wundern Sie sich aber nicht, daß das Schild innerhalb dem Arme hängt; der Künstler wollte sich die Ausführung des linken Armes ersparen, und versteckte ihn hinter dem Schilde, da er eigentlich vor ihm liegen sollte. Vielleicht erlaubte es auch der Stein nicht, in dem Schild oben tiefer hineinzugehen, und so den Arm herauszuholen,

11 *Gottbold Ephraim  
Lessing: Briefe, anti-  
quarischen Inhalts,  
Zweiter Teil, Taf. II  
(Johann Wilhelm  
Meil)*

als unten der Kopf des liegenden Kriegers herausgeholt ist. Dergleichen Unrichtigkeiten finden sich auf alten geschnittenen Steinen die Menge, und müssen, der Billigkeit nach, als Mängel betrachtet werden, zu welchen die Beschaffenheit des Steines den Künstler gezwungen hat.«<sup>152</sup>

Bemerkenswert ist, dass Lessing hier mit den Augen des Künstlers zu sehen und zu urteilen versuchte. Dabei reflektierte er nicht nur Darstellungsprobleme und -verfahren, sondern auch durch das Material gegebene Schwierigkeiten und Restriktionen. Er erweiterte Schritt für Schritt das Repertoire seiner bildkritischen Gesichtspunkte und Kompetenzen. Zwar war er über »mehrere antiquarische Auswüchse« seiner Laokoon-Schrift »ärgerlich«, aber sein kritischer Elan erstreckte sich auch weiterhin auf das kunsthistorisch-antiquarische Gebiet. Die Möglichkeit, hier zu sicheren Erkenntnissen zu gelangen, schätzte er inzwischen überaus nüchtern ein: »Das Studium des Antiquars ist ein sehr armseliges Studium. Wie viel Ungewissheit auch da, wo er nichts als Untrüglichkeit zu erblicken glaubt.«<sup>153</sup> Eine Zeit lang mag ihn der Gedanke, nach Winckelmanns Tod 1768 dessen Nachfolge anzutreten, zusätzlich angespornt haben. Erinnert sei hier an seine damals geplante Romreise.<sup>154</sup> Aber auch nach seiner Anstellung in Wolfenbüttel blieb ihm Winckelmanns vergleichende Kunstbetrachtung wichtig.<sup>155</sup> Hiervon zeugen die Nachrichten über die von ihm geplante Winckelmann-Edition.<sup>156</sup> Das Lebenswerk des Deutschrömers hatte für ihn hohe Bedeutung, obwohl ihm dessen »Enthusiasmus« in Sachen Kunst fern lag.<sup>157</sup> Am Braunschweiger Hof schätzte man Lessing nicht nur als Bibliothekar, sondern als Experten antiquarischer Studien. Publiziert hat er auf diesem Gebiet jedoch nur noch wenig. Das Ausbleiben nennenswerter Erträge hat die Negativurteile über seine Einstellung zur bildenden Kunst gefördert. Eine umfassende Rettung seiner bildkritischen Reflexionen steht noch aus. Abschließend erwähnt sei noch sein Beitrag zur sogenannten Agrippina in Dresden.<sup>158</sup> Lessing hatte entdeckt, dass die Statue in Giovanni Battista de' Cavalieris »Antiquarum Statuarum urbis Romae« (Rom 1585) ohne Kopf abgebildet war und den in Dresden vorhandenen für eine moderne Ergänzung gehalten. Der Kopf gehörte tatsächlich nicht zur Statue, aber es stellte sich heraus, dass auch er antik war.<sup>159</sup> Als Lessings Bruder Karl ihn hierauf hinwies, teilte er ihm mit, dass er sich gar nicht auf die Frage der Datierung einlassen wolle. Sein Beitrag richtete sich gegen die »Dresdner großsprecherischen Kenner«: »Ich möchte gern einmal mit diesem Exempel die windigen Künstler beschämen, die immer auf ihren untrüglichen Geschmack pochen, und alle antiquarische Gelehrsamkeit, die man aus Büchern schöpft, verachten.«<sup>160</sup> Es ist dasselbe Anliegen, das bereits den Kernpunkt seiner Winckelmann-Kritik bildete. Lessing wandte sich gegen die Abwertung antiquarischer Forschung zugunsten einer unkritischen Überbewertung des Selbstsehens. Im Agrippina-Aufsatz brachte er seine Auffassung in zwei Fragen prägnant zum Ausdruck:

»Ohnstreitig wird ein Gelehrter, ohne ein feines Auge, aus bloßen Büchern, in Dingen dieser Art oft sehr falsch urteilen. Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich? Und sollte es nicht möglich sein, dass ein Mann, der sich das allerfeinste Auge zutrauet, ohne Zuziehung schriftlicher Nachrichten, nicht eben so falsche Urteile fällen könnte?«<sup>161</sup>

Da er die von Winckelmann kennerschaftlich fundierte Kunstgeschichte nicht als Leitwissenschaft der Altertumsforschung akzeptieren wollte, kann man sich gut vorstellen, dass er vergleichbare Kompetenz- und Geltungsansprüche heutiger Bildwissenschaftler ebenso in Frage gestellt hätte.

#### ABKÜRZUNGEN

- B Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden, hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u. a., Frankfurt am Main 1985–2003.
- G Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl u. a., 8 Bde., München 1970–79 (Nachdruck Darmstadt 1996).
- LM Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften, hg. von Karl Lachmann, 3., aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, 23 Bde., Stuttgart, ab Bd. 12 Leipzig, ab Bd. 22 Berlin/Leipzig, 1886–1924, Nachdrucke: Bd. 1–23, Berlin 1968 und Berlin/New York 1979).
- PO Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Julius Petersen und Waldemar von Olschhausen in Verbindung mit Karl Borinski u. a., Teil 1–25 (=Bd. 1–20) nebst Ergänzungsband 1–5, Berlin 1925–35 (Nachdruck Hildesheim/New York 1970).

## ANMERKUNGEN

- 1 Gotthold Ephraim Lessing: Ueber den Beweis des Geistes und der Kraft. Ein zweites Schreiben an den Herrn Direktor Schuhmann in Hannover, Braunschweig 1778, in: ders.: Sämtliche Werke, Karlsruhe 1825, Zehnter Theil, S. 121.
- 2 W.J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1987, S. 95–115; Norman Bryson: *Intertextuality and Visual Poetics*, in: *Style* 22, 2 (1988), S. 183–193; Abigail Chantler: *Gotthold Lessing (1729–81)*, in: *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*, hg. von Chris Murray, London/New York 2003, S. 149–155; Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*, München 2008, S. 432.
- 3 Der vollständige Titel lautet: »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.« Bereits Carl Bernhard Stark: *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880, S. 210 weist darauf hin, dass die antiquarisch-kunsthistorischen Errungenschaften Lessings überwiegend überholt sind.
- 4 Stark 1880 (Anm. 3), S. 211; Wilfried Barner: *Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit*, in: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, hg. von Wolfram Mauser, Günter Sasse, Tübingen 1993, S. 15–37; 22–25 (»Antiquarik als Modefach«).
- 5 Johann Gottfried Herder: *G. E. Lessing Geboren 1729, gestorben 1781*, in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunther E. Grimm, Frankfurt am Main 1993, S. 698.
- 6 B 5/2, Kommentar, S. 974; 981; Pawel Zarychta: »Spott und Tadel«. Lessings rhetorische Strategien im antiquarischen Streit, Frankfurt am Main 2007, S. 129–130; 138.
- 7 Wilfried Barner: »Rettung« und »Polemik«. Über Kontingenz in Lessings frühen Schriften, in: *Lessings Grenzen*, hg. von Ulrike Zeuch, Wiesbaden 2005, S. 11–23; hier S. 12; 18; vgl. Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 541.
- 8 *Lessing's Werke. Dreizehnter Theil. Zweite Abteilung. Bildende Künste*, hg. von Alfred Schöne, Berlin 1877, S. LVI; Walther Rehm: *Winckelmann und Lessing (1941)*, in: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, München 1951, S. 183–201; hier S. 187; 190; Hellmut Sichtermann: *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996, S. 111; Tadeusz Namowicz: *Lessings antiquarische Schriften*, in: *Lessing-Konferenz Halle 1979*, hg. von Hans-Georg Werner, Halle 1980, S. 311–326; hier S. 315; Barner 1993 (Anm. 4), S. 17–18; B 5/2, Kommentar, S. 980–981; Zarychta 2007 (Anm. 6), S. 61–62; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 547.
- 9 Namowicz 1980 (Anm. 8), S. 311; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 547.
- 10 Hellmut Sichtermann: *Lessing und die Antike*, in: *Lessing und die Aufklärung. Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, am 10. und 11. Oktober 1967*, Göttingen 1968, S. 168–193; hier S. 182.
- 11 Ebd., S. 181; 188.
- 12 Rehm 1951 (Anm. 8), S. 190 und bes. auch S. 194; als signifikant wird immer wieder auch die in kunsthistorisch-archäologischer Hinsicht »wenig ergiebige« Italienreise mit dem Prinzen Leopold von Braunschweig 1776 angesehen: Ebd., S. 190–191; Wolfgang Schiering: *Zur Geschichte der Archäologie*, in: *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, hg. von Ulrich Hausmann, München 1969, S. 11–161; hier S. 25; Luca Giuliani: *Winckelmanns Laokoon. Von der befristeten Eigenmächtigkeit des Kommentars*, in: *Commentaries – Kommentare*, hg. von Glenn W. Most, Göttingen 1999, S. 296–322; hier S. 312–313 (bezüg-



- lich der Laokoon-Gruppe); das sogenannte »Tagebuch der italienischen Reise«, das als Grundlage der einschlägigen Urteile dient, wird als Quelle in dieser Hinsicht zweifellos überbewertet, vgl. Jürgen Dummer: *Lessing und die antiken Originale. Präliminarien zum Thema Winckelmann und Lessing*, in: *Archäologie zur Zeit Winckelmanns. Eine Aufsatzsammlung*, hg. von Max Kunze, Stendal 1975, S. 61–79; hier S. 67–69 (»von dieser Seite her nichts zu erweisen«) und B 8, S. 1132–1133 sowie: *Eine Reise der Aufklärung. Lessing in Italien 1775*, 2 Bde., hg. von Lea Ritter Santini, Wolfenbüttel 1993.
- 13 Mitchell 1987 (Anm. 2), S. 112–113; eine ähnlich problematische historische Einordnung Lessings findet sich bereits bei Rehm 1951 (Anm. 8), S. 194: »Lessing steht in alter, von der Antike und Renaissance sich herleitender Überlieferung mit der Überheblichkeit des geistigen Menschen gegenüber dem bildenden Künstler.«
  - 14 Schöne 1877 (Anm. 8), S. IX. Nachdem Lessing bereits bei Autoren des 19. Jahrhunderts als philologischer Büchermensch dem selbstsehenden Kunstenthusiasten Winckelmann gegenübergestellt wurde, verlieh Walther Rehm diesem Stereotyp in extremer Zuspitzung eine holzschnittartige Prägnanz: Rehm 1951 (Anm. 8), S. 189: »Lessing sah nicht umfassend und liebend genug. Er gehörte zu jenen Zahlreichen im deutschen Volk, die, nach Dehios treffendem Wort, seit der Reformation, seit dem Buchdruck sich durch zu vieles Lesen die Augen verdorben hatten.« An anderer Stelle (S. 194) spricht er von der »unheilbaren Kunstblindheit« Lessings: vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Lecture on a Master Mind. Lessing* (1957), in: *Proceedings of the British Academy*, 43 (1958), S. 133–156; hier S. 140; Sichtermann 1968 (Anm. 10), S. 174; Dummer 1975 (Anm. 12), S. 62; Namowicz 1980 (Anm. 8), S. 322; Thomas Höhle: *Anschaung und Begriff oder Wirkung ohne Gegenwirkung. Anmerkungen zum Thema »Lessing und Winckelmann«*, in: *Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur*, hg. von Thomas Höhle, Eva-Maria Krech, Gotthard Lerchner, Dietrich Sommer, Halle 1980, S. 4–20; hier S. 7–8; Max Kunze: *Lessing und Winckelmann und die Anfänge der Archäologie in Deutschland*, Wolfenbüttel 2008 (Wolfenbütteler Vortragsmanuskripte, hg. von der Lessing-Akademie), S. 8.
  - 15 Norbert Miller: *Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron*, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, 6 Bde., Berlin 1988, Bd. 4: *Aufklärung und Romantik, 1700–1830*, S. 315–366; hier S. 340.
  - 16 Zum Vergleich zwischen Lessing und Winckelmann vgl. Schöne 1877 (Anm. 8), S. IX–X; Rehm 1951 (Anm. 8), S. 183–201; Dummer 1975 (Anm. 12), S. 62; Kunze 2008 (Anm. 14); Sichtermann 1996 (Anm. 8), S. 111–115.
  - 17 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Text: Erste Auflage 1764 – Zweite Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaetgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz 2002, S. XXIV.
  - 18 B 5/2, Kommentar, S. 855 (zu S. 197, 3f).
  - 19 Ludger Alscher: *Griechische Plastik*, 5 Bde., Berlin 1954–82, Bd. 4: *Hellenismus, 1957*, S. 119–122, Abb. 52a–c; Klaus Kell: *Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen*, Saarbrücken 1988, S. 87–88, Abb. 19; Marianne Hamiaux: *Les Sculptures Grecques, II. La période hellénistique (III<sup>e</sup>–I<sup>er</sup> siècles avant J.-C.)*, Paris 1998, S. 50–54, Nr. 60; *Künstlerlexikon der Antike*, hg. von Rainer Vollkommer, Hamburg 2007, S. 8, s. v. Agasias (Eberhard Paul); Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums. Katalog der antiken Denkmäler*, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaetgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2006, S. 259–260, Nr. 570.
  - 20 Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven/London 1988, S. 221–224; Lucilla De Lachenal: *La collezione di*

- sculture antiche della famiglia Borghese e il palazzo Borghese, in: *Xenia. Semestrale di Antichità* 4 (1982), S. 49–117; hier S. 64–65; Katrin Kalveram: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms 1995, S. 111–115; 208–209, Nr. 94, Abb. 108–109; *D'après l'antique*, Ausstellungskatalog Paris, hg. von Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit, Alain Pasquier, Paris 2000, S. 144–149; 276–295; 391–396.
- 21 Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini 127308, scat. V, grandi formati, album 2, fol. 9. Die Zeichnung wurde zuerst von Lucilla De Lachenal 1982 (Anm. 20), S. 65, Abb. 36 mit einer Zuschreibung an Giovanni Angelo Canini (1617–66) publiziert. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 111, Anm. 100 wies darauf hin, dass die Zuschreibung nicht zutreffen kann, da die Zeichnung vor der Restaurierung der Statue, d. h. vor 1611 entstanden sein muss. Zur Restaurierung der Statue siehe Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 111; 208; Brigitte Bourgeois, Alain Pasquier: *Le Gladiateur Borghèse et sa restauration*, hg. vom Musée du Louvre, Paris 1997, S. 10–24; Hamiaux 1998 (Anm. 19), S. 54; Alain Pasquier, in: *D'après l'antique* 2000 (Anm. 20), S. 280, Kat. 109 (Anonyme italien, avant 1611).
- 22 Die Arbeiten wurden von Nicolas Cordier oder von Pietro Bernini durchgeführt, vgl. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 113.
- 23 Ebd., S. 114; 208.
- 24 Scipione Franucci: *La Galleria dell'Illustriss. e Reverendiss. Signor Scipione cardinale Borghese cantata* (1613), Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, Ser. IV 102, fol. 126r–127r. Der »gladiatore minaccioso« sei selbst »ganz Waffe«, er werfe den Kopf nach vorne, stampfe mit dem Fuß, balle die Rechte und atme in allen Zügen die Kampfbahn (»[...] tutto ei s'armi / scote il crin, batte il pié, stringe la destra / ed ogni atto suo spira palestra«), zit. nach Georg Daltrop: *Antikensammlungen und Mäzenatentum um 1600 in Rom*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hg. von Herbert Beck und Sabine Schulze, Berlin 1989, S. 37–58, hier S. 52; vgl. auch Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 112.
- 25 François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638, Taf. 26; 27; 28; 29.
- 26 Paolo Alessando Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom 1704, Taf. 75; 76.
- 27 Joachim Sandrart: *Scvlptvrae veteris admiranda, sive Delineatio vera perfectissimarvm eminentissimarvmqve statvarvm*, Nürnberg 1680, S. 68, Abb. tt. Eine Zeichnung Sandrarts nach dem Borghesischen Fechter befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, siehe Sybille Ebert-Schifferer: *Natürlichkeit und »antiche manier«*. Joachim von Sandrart als Antikenzeichner, in: *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2001, S. 57–63; hier S. 57; zu Sandrarts Stichen antiker Statuen vgl. auch Lucia Simonato: *Sandrart e le statue di Roma: dalla Teutsche Akademie (1675–1679) agli Sculturae veteris admiranda (1680)*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Ser. 4, Quaderni 1/2 (2000), S. 219–241.
- 28 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221–222.
- 29 »Gladiator ictum intentas simul et repellens quaterno exhibitus aspectu, admirandumque opus Agashiae Dosithei Ephesij in aedibus Burghesianis«, Perrier 1638 (Anm. 25); Übers. zit. nach Daltrop 1989 (Anm. 24), S. 52.
- 30 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 222.
- 31 Ebd., S. 221: auch in der Abgusssammlung der Braunschweiger Herzöge war der Borghesische Fechter vertreten, siehe: *Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Braunschweig, hg. von Gisela Bungarten, Jochen Luckhardt, Braunschweig 2008, S. 13.

- 32 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221 (Hannover, Salzburg, Berlin sowie weitere Beispiele in Frankreich, England und Russland).
- 33 Ebd., S. 221–222.
- 34 Beatrice Palma: Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 4: I Marmi Ludovisi: Storia della Collezione, Rom 1983, S. 666, Nr. 181; Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 114, Anm. 111.
- 35 [Domenico Montelatici]: Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo, e con le figure delle Statue più singolari, Rom 1700, S. 304: »Corrispondono alla bellezza delle pitture alcun altre suppellettili di gran pregio, frà le quali euui vna piccolo copia del Gladiatore descritto già in vna camera del primo Piano, espressa di bronzo dorato, della qual materia è parimente il piedestallo, che la sostiene, guernito sopra, e nelle face con pietre pretiose di Diaspri, Lapislazzoli, & altre.«
- 36 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 222 (Nicolas Coustou, Ignaz Günther); Heinz Laden-dorf: Antikenstudium und Antikenkopie, 2. Auflage, Berlin 1958, S. 196, z. B. Wien, Kunst-historisches Museum, Statuette, Gelbguss um 1650; allein in der Kunstsammlung der Braunschweiger Herzöge waren drei kleinformatige Nachbildungen des Borghesischen Fechters vorhanden, siehe Reiz der Antike 2008 (Anm. 31), S. 88–90, Kat. 69–71, mit Abb.
- 37 Beatrix Wolff Metternich: Die Porträtbüsten der Manufaktur Fürstenberg unter dem Ein-fluss der Kunstkritik Lessings, in: Keramos 92 (1981), S. 19–67; hier S. 24, Abb. 37.
- 38 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221.
- 39 D'après l'antique 2000 (Anm. 20), S. 276–295. Eines der berühmtesten Zeugnisse im Bereich der Skulptur ist Berninis David, der für Scipione Borghese geschaffen wurde, vgl. Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 221; Irving Lavin: Bernini and Antiquity – Baroque Paradox. A Poetical View, in: Beck, Schulze 1989 (Anm. 24), S. 9–36; hier S. 20 (mit weite-ren Hinweisen zu den künstlerischen Voraussetzungen der David-Statue); Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 114–115.
- 40 Haskell, Penny 1988 (Anm. 20), S. 222.
- 41 Daltrop 1989 (Anm. 24), S. 52; vgl. auch Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 112; 209 (zusätzlicher Beleg für die Achill-Deutung in einem Manuskript des Giovanni Demisano: Discorso sopra quattro statue dell'Ill.mo Sig.r Cardinale Borghese, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese II, 468, fol. 43–66).
- 42 Painting for the Planet King. Philip IV and the Buen Retiro Palace, Ausstellungskatalog Madrid, hg. von Adrés Ubeda de los Cobos, London 2005, S. 207 mit Abb. S. 215.
- 43 Ebd., S. 216.
- 44 [François Ragenet:] Les Monuments de Rome, ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, qui se voyent à Rome, & aux environs, Seconde edition, Paris 1702, S. 36–40; Jonathan Richardson: Traité de la Peinture et de la Sculpture par Mrs. Richardson: Père et Fils, Divisé en Trois Tomes, Amsterdam 1728, Bd. 3, S. 554–555.
- 45 Die Auftragsvergabe erfolgte 1692. Die Bezeichnung »Ringer« verwendet Götzinger in einem undatierten Schreiben, siehe: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, bearbeitet von Hans Tietze mit archivalischen Beiträgen von Franz Martin, Wien 1914 (Österreichische Kunsttopographie 13), S. 161, vgl. auch S. 205, wo die Statuen ebenso wie in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Hans Vollmer, 39 Bde., Leipzig 1907–50, Bd. 14, 1921, S. 327, s. v. Andreas Götzinger, als »Faustkämpfer« beschrieben werden.
- 46 Bernard de Monfaucon: L'antiquité expliquée et représentée en figures, 5 Bde. und 5 Sup-plementbde., Paris 1719–1924, Bd. 3/2, S. 292.
- 47 Taf. 167; als Vorlage des Stichs diente Perrier 1638 (Anm. 25), Taf. 27.

- 48 Johann Joachim Winckelmann: Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken, in: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller, Frankfurt am Main 1995, S. 87–148; hier S. 101.
- 49 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, in: Pfotenhauer, Bernauer, Miller 1995 (Anm. 48), S. 13–50; hier S. 19–20: »Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freyheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen. Oder wenn dergleichen in dem Ionischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellt. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlor sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler.«
- 50 Giuliani 1999 (Anm. 12), S. 304–306.
- 51 Vgl. Robert Trautwein: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997, S. 73–181.
- 52 Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 406.
- 53 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. XXVII und XXVIII.
- 54 Johann Joachim Winckelmann: Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen. Text und Kommentar, bearbeitet von Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte und Max Kunze, Mainz 2003, S. XI.
- 55 Ebd., S. 6: »Das Γ in der Inscr. des Fechters hat den einen Stab kürzer als den anderen. Mercurio errante P.II. p. 7 – il famoso gladiatore antico senza mancamento alcuno – da Agazia Scultore. An dem Fechter ist der rechte Arm restaurirt. Die linke Seite ist beßer gearbeitet als die rechte, welche härter ist, vielleicht weil diese Statue so gestellet gewesen, daß man sie vornehmlich von der Linken Seite gesehen. Die Brust ist nicht erhaben genug, wie es die Brust eines Fechters seyn müste, daher man glauben kann, daß sie von späteren Zeiten sey. Von der In[s]cr. handelt Spon Miscell. Sect. IV.1.« Das Zitat aus dem »Mercurio errante« dient als Beleg für die Ungenauigkeit des von Rossini zum Erhaltungszustand gegebenen Hinweises. Pietro Rossini: Il Mercurio errante delle grandezze di Roma tanto antiche che moderne, Rom 1750, S. 7: »Il famoso Gladiatore antico senza mancamento alcuno, è la più bella, e rara Statua, che si vede in questo Palazzo, ed è del numero delle Statue rare di Roma, fatto da Agazia famoso Scultore.« Jacques Spon: Miscellanea Eruditae Antiquitatis, 1679 (Sectio Quarta), S. 121 enthält eine Transkription, deren lateinische Übersetzung sowie die Feststellung, dass der Künstler ansonsten unbekannt ist (mit der Ortsangabe »Sub Statua gladiatoris in villa Borghesia«). Zur Künstlerinschrift vgl. Michael Donderer: Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 65 (1996), S. 87–104; hier S. 100.
- 56 Winckelmann 2003 (Anm. 54), S. 156: »Der Kopf des Fechters ist nicht abgebrochen gewesen und hat nichts als etwas an der oberen Lippe gelitten. Man siehet, daß es ein Porträt ist. Die Nase ist erhoben in der Mitten.«
- 57 »So weit, wie ein Diskus, aus Schulterhöhe geschleudert, fliegt, (so weit schoß das Pferd gespannt des Antiochos gegenüber dem des Menelaos beim Wettrennen zu Ehren des getöteten Patrokles voraus).« Zit. nach Winckelmann 2003 (Anm. 54), S. 400.
- 58 »Hast du, versetzte er, im Hereingehen das wunderschöne Bild nicht gesehen, ein Werk des berühmten Demetrios? – Meinst du den Diskobolos, fiel ich ein, der sich in der Stellung

- einer Person, die im Begriff zu werfen ist, vorwärtsbeugt, den Kopf nach der Hand gewendet, die den Diskos hält, das eine Knie ein wenig beugt und ganz so aussieht, als ob er sich mit dem Wurf zugleich in die Höhe richten werde? Nein sagte er, denn der Diskobolos, von dem du sprichst, ist eines von Myrons Werken. Ich meine auch nicht die andere Statue, die neben ihm steht, die mit der Binde um den Kopf – auch ein schönes Stück – denn die ist von Polykletos.« Übersetzung: Lukian, *Sämtliche Werke, mit Anmerkungen nach der Übersetzung von C. M. Wieland, bearbeitet und ergänzt von Hanns Floerke*, 5 Bde., München 1911, Bd. 1, S. 157–158.
- 59 Johann Joachim Winckelmann, *Apollo-Beschreibung im Florentiner Manuskript*, in: Pfothenhauer, Bernauer, Miller 1995 (Anm. 48), S. 151: »Die mehresten Antiquen Statuen haben die Brust ein wenig erhoben zum wenigsten alle die Griechischen Statuen so vornehme Gottheiten oder starke Leute vorstellen sollen. Es scheint als wenn die Statuen mit einer flachen Brust nicht in den höchsten Zeiten der Griechen gemacht sind, sondern lange Zeit nach Alexander im Gebrauch gekommen [...]. Nach dieser Betrachtung wäre fast zu zweifeln, daß der borghesische Ringer von der ältesten Art seyn sollte, weil seine Brust sehr schwach, nach dem Charakter eines so starken (Mannes) Menschen scheineth.«
- 60 Die Auffassung, dass es sich bei dem Borghesischen Fechter um einen Athleten handelt, fand auch noch im späteren 18. Jahrhundert Beachtung. Zu den 1771 nach Modellen von Jean Jacques Desoches hergestellten Arbeiten in Biskuitporzellan der Fürstenberger Porzellanmanufaktur gehörte eine Nachbildung des Kopfes des Borghesischen Fechters, die als »Luctator« bezeichnet wurde, vgl. Wolff Metternich 1981 (Anm. 37), S. 24.
- 61 Johann Joachim Winckelmann: *Briefe*, 4 Bde., hg. von Walther Rehm, Berlin 1952–57, Bd. 1, Nr. 164a (Brief an Philipp von Stosch, Herbst-Winter 1756), S. 255; vgl. Bd. 4, Nr. 6 (Sendschreiben. Von der Reise nach Italien, 2. Hälfte Juni 1762), S. 25: »La statua piu celebre è il preteso Gladiatore col nome dell'artefice Greco di Agasia d'Efeso. È un commune errore degli'Antiquari di battezzare la maggior parte delle figure ignude, che hanno qualche mosso, per gladiatori: La statua, di cui si parla rappresenta con piu fondamento un Guerriero, che s'è distincto in qualche assedio atteso che guarda in Alto (cosa che ripugna alla mossa di Gladiatore) come per ripararsi da un colpo che gli veniva portato da in giù. La testa è un ritratto, e tutta la figura par preso dal vero della natura.«
- 62 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782; dass das Gesicht des Fechters »nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person gebildet worden« sei, erwähnt Winckelmann bereits in dem Abschnitt »Begriff der Schönheit in den Figuren der Helden« (S. 282); zu dem angeblichen Fundort des Apollo in der Villa des Nero vgl. S. 778; vgl. auch Winckelmann 2006 (Anm. 19), S. 260, Kat. 270.
- 63 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782, Anm. 2.
- 64 Perrier 1638 (Anm. 25), Taf. 27; in späteren Auflagen findet man dann auch seitenrichtige Wiedergaben der Statuen. Zwei Stiche, die den Borghesischen Fechter ähnlich wie Sandrarts Stich mit einer kurzen Lanze wiedergeben, verwandte Quirino Ennio Visconti in seiner Publikation »Illustrazione de' monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio«, Rom 1821, Taf. 1–2.
- 65 B 5/2, S. 197.
- 66 Auf Winckelmans Schrift wurde Lessing durch Moses Mendelsohn 1757 (?) hingewiesen vgl. Hugo Blümner: *Lessings Laokoon*, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1880, S. 69–72.
- 67 *Schöne* 1877 (Anm. 8), S. XV–XVI; Blümner 1880 (Anm. 66), S. 60; 67; 89; 96–97; B 5/2, S. 641; 644; 662; vgl. auch Hugh Barr Nisbet: *Laocoon in Germany. The Reception of the*

- Group since Winckelmann, in: *Oxford German Studies* 10 (1979), S. 22–63; hier S. 28–30; Peter J. Burgard: *Schlangenbiß und Schrei: Rhetorische Strategie und ästhetisches Programm im ›Laokoon‹*, in: *Streitkultur* (1993), S. 194–202; Elisabeth Blakert: *Grenzbereich der Edition: die Paralipomena zu Lessings Laokoon*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 13 (1999), S. 78–97; hier S. 86; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 405; 414.
- 68 Blümner 1880 (Anm. 66), S. 678 und vgl. auch S. 96 f. und S. 98 mit Anm.
- 69 Entgegen der Angaben in PO, Anm. S. 719 und in B 5/2, S. 1138 (Kommentar zu S. 470,20–21) hatte Lessing seine Hypothese vor dem Erscheinen von Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« noch nicht formuliert.
- 70 Lucian, with an English Translation by A. M. Harmon, London 1999 (Loeb Classical Library 162), Bd. 4, S. 307: »Furthermore, she enjoined it upon me to tell you this. ›I hear many say (whether it is true or not, you men know) that even at the Olympic games the victors are not allowed to set up statues greater than life-size, but the Hellanodicae take care that not one of them shall exceed the truth, and the scrutiny of the statues is more restrict than the examination of the athletes. So be on your guard for fear we incur the imputation of falsifying in the matter of height, and then the Hellanodicae overturn our statue‹.« Pauly's Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1894 ff., zweite Reihe, zweiter Halbband 1921, Sp. 2265–2274, s. v. Siegerstatuen (Lippold); *Der Kleine Pauly*, 5 Bde., Stuttgart 1964–75, Bd. 5, 1975, Sp. 178–179, s. v. Siegerstatuen (Walter Hatto Gross); nach Hans-Volkmar Herrmann: *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, München 1972, S. 117 gab es seit dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. Siegerstatuen, die Athleten in einer ihrer Disziplin entsprechenden Haltung darstellten.
- 71 Vgl. den Eintrag »Cornelius Nepos« in den »Collectaneen«, B 10, S. 503–504 und die Kommentare zu diesen in B 10, S. 1185–1186 und PO, Anm. S. 825 sowie PO, Register, s. v. »Nepos, Cornelius«.
- 72 B 5/1, S. 488; die Stelle bei Nepos lautet nach der Übersetzung B 5/2, S. 856: »Auch dieser gehört in den Kreis der besten Feldherrn und vollbrachte denkwürdige Taten. Unter diesen aber ragt vor allem seine neuerdachte Taktik heraus, die er in der Schlacht bei Theben anwandte, als er den Boiotern zu Hilfe gekommen war. Denn als der Oberbefehlshaber Agesilaos in dieser Schlacht vom Sieg überzeugt war, da er bereits die gemieteten Söldnertruppen in die Flucht geschlagen hatte, da hinderte dieser [Chabrias] die übrige Phalanx daran, von der Stelle zu weichen, und wies an, mit gegen den Schild gestemmtem Knie und vorgestreckter Lanze dem Ansturm der Feinde standzuhalten. Beim Anblick dieser Neueuerung wagte Agesilaos nicht weiter vorzurücken und zog seine Truppen, die bereits nach vorn stürmten, mit Trompetenstößen zurück. Dies wurde in ganz Griechenland so sehr gepriesen, dass sich Chabrias eine Statue in genau dieser Position wünschte, die ihm auf Kosten des Staates auf dem Marktplatz in Athen errichtet wurde. Daher kommt es, dass sich die Athleten wie auch die übrigen Künstler in späteren Zeiten für ihre Statuen derjenigen Posituren bedienten, in denen sie den Sieg errungen hatten.« Der an das Nepos-Zitat angeschlossene Hinweis bezieht sich auf Winckelmanns Ausführungen zum »Begriff der Schönheit in den Figuren der Helden«, in deren Verlauf er die Vermutung äußert, das Gesicht des Borghesischen Fechters sei »offenbar nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person gebildet worden.« Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 282.
- 73 Aus den Paralipomena zum »Laokoon« geht hervor, dass Lessing zunächst einen Anhang plante, in dem der Borghesische Fechter unter »II. Von dem Borghesischen Fechter« behandelt werden sollte. B 5/2, S. 264 (Paralipomenon 8); Blümner 1880 (Anm. 66), S. 93.
- 74 B 5/2, S. 198.

- 75 B 5/2, S. 198–199.
- 76 Johann Heinrich Füssli sah in der »Korrektur« der Interpunktion bereits einen hinreichenden Grund zur Ablehnung der Deutung Lessings, siehe Gisela Bungarten: J. H. Füssli ›Lectures on Paintng‹. Das Modell der Antike und die moderne Nachahmung, 2 Bde., Berlin 2005, Bd. 1, S. 90 und Bd. 2, S. 183–186; 297–299.
- 77 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782, Anm. 2.
- 78 Dieses Defizit wird bereits vor der Publikation des ›Laokoons‹ von Nicolai in einem Brief an Christian Ludwig Hagedorn moniert (Herbst 1765): »Es ist immer meine Lieblingsidee gewesen, eine Kunst mit der anderen zu vergleichen, und eine durch die andere aufzuklären. Hiezu muß man mehrentheils a posteriori gehen, und die Kunstwerke betrachten. Dieß thun viele Kunstrichter nicht, auch mein lieber Freund Lessing nicht; daher wird seine Abhandlung von der Mahlery vielleicht ein vortreffliches Buch für Kunstverständige, für Künstler aber ganz unbrauchbar seyn.« Zit. nach B 5/2, S. 646. Giuliani 1999 (Anm. 12), S. 312 wertet Lessings Bemerkung, die in dem Gedicht des Sadoletto (De Laocoontis Statua Iacobi Sadoleti Carmen) enthaltene Beschreibung könne einen Kupferstich ersetzen als »extremes Beispiel für die Entbehrlichkeit des Kunstwerks als Gegenstand sinnlicher Anschauung«. Vgl. auch Schiering 1969 (Anm. 12), S. 24.
- 79 B 5/2, S. 183. Höhle 1980 (Anm. 14), S. 9–10 möchte hier ein Eingeständnis des eigenen »Mangel[s] an Anschauungsfähigkeit in Sachen bildender Kunst« sehen.
- 80 Vgl. hierzu B 5/2, S. 663.
- 81 B 5/2, S. 199: »Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, dass es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat.«
- 82 B 5/2, S. 199.
- 83 B 5/2, S. 199–200. In den Abschnitten VII–X des »Laokoon« hat Lessing sich mit den Auffassungen von Joseph Spence (1699–1798) anhand dessen Schrift »Polymetis: or, an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman Poets and the remains of the Ancient Artists; being an attempt to illustrate them mutually from one another« (London 1747) kritisch auseinandergesetzt. Vgl. Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 416.
- 84 Johann Joachim Winckelmann: Monumenti antichi inediti, Baden-Baden 1967 (Nachdruck, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 345), S. 363: »Il preteso gladiatore, sembra statua eretta in memoria d'un guerriero che si era segnalato nell'assedio di qualche città; l'orrechio sinistro che si è conservato, ha la forma di quelle de' pancraziasti.«
- 85 Ebd., S. LXXIX.
- 86 Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, 22. und 23. Stück, 1768, S. 168–178; hier S. 176. Antonio Francesco Gori: Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentinae sunt, 10 Bde., Florenz 1731–43, Bd. 3, Taf. 77. Die von Gori als Miles Veles bezeichnete Statue stellte einen Krieger im Panzer dar und gehörte demzufolge nicht zur Kategorie der Leichtbewaffneten, vgl. PO, Anm. S. 798.
- 87 Lessings erster »Antiquarischer Brief« erschien am 20. Juni 1768 in der Hamburgischen Neuen Zeitung und zwei Tage später in der Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Siehe hierzu B 5/2, S. 931 und S. 948–965. In einem Brief an Friedrich Nicolai (5. Juli 1768) nannte er ihn: »meine Kriegserklärung gegen Hrn. Klotz«, B 11/1, S. 526. Vgl. Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 541–546.
- 88 Christian Adolf Klotz: Erwiderung, in: Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Hamburg 1768 (24. und 27. September), B 5/2, S. 696:

»Ehe noch in den Göttingischen Anzeigen (1768, S. 176) diese Erinnerung gemacht wurde, hatte ich bemerkt, dass Herr Lessing zwey Statuen miteinander verwechselt habe: Denn die Stellung des Fechters (s. Villa Borghese S. 217) kann ganz und gar nicht dem Chabrias beygelegt werden.« Vgl. B 5/2 S. 958 und S. 720–721. Der Klotzsche Hinweis »s. Villa Borghese S. 217« bezieht sich auf Giacomo Manillis Beschreibung der Villa Borghese (in der 1650 in Rom erschienenen italienischen Ausgabe »Villa Borghese fuori di Porta Pin-ciana descritta da Iacomo Manilli«, S. 80).

- 89 Das Exzerpt aus der Manilli – Lessing benutzte die lateinische Übersetzung von Sigebert Haverlkamp (vgl. B 10, S. 1168) – befindet sich in den »Collectaneen« unter dem Stichwort »Borghesischer Fechter«, und hier werden auch die Stichwerke von Perrier, Maffei und Sandrart erwähnt, B 10, S. 488–489. Die sich unmittelbar anschließenden Ausführungen setzen bereits den 13. Antiquarischen Brief voraus und müssen daher später geschrieben worden sein. Dem entspricht auch die Angabe des Herausgebers in LM, Bd. 15, 1900, S. 166, Anm. 5: »von hier an mit anderer Tinte wohl später geschrieben«. Vgl. auch B 10, S. 1173–1174 (Anm. zu 488,12–490,4). Die von Manilli vertretene Spätdatierung des Borghesischen Fechters kritisiert er in seinen unter dem Stichwort »Agasias« in den »Collectaneen« gemachten Ausführungen, B 10, S. 467–468. Die »Raccolta« des Maffei hatte Lessing in Zusammenhang mit seinem »Laokoon« bereits zu einem früheren Zeitpunkt in anderen Zusammenhängen benutzt (B 5/2, S. 90, Anm. 1 und S. 258). Ein in den »Collectaneen« enthaltener Eintrag »Maffei, Paul. Alex.«, der vermutlich zwischen Ende 1764 und 1766 entstand (B 10, S. 589 und Kommentar S. 1231–1232), bricht nach einigen Notizen zur Laokoon-Gruppe und zum Apoll vom Belvedere ab.
- 90 B 5/2, S. 397–399. Der erste Teil der »Briefe, antiquarischen Inhalts« erschien Ende September 1768, zur Michaelsmesse, bei Friedrich Nicolai in Berlin (gedruckt in Hamburg). B 5/2, S. 960.
- 91 B 5/2, S. 398.
- 92 Rehm 1951 (Anm. 8), S. 190; 194; Sichtermann 1968 (Anm. 10), S. 172; B 5/2, S. 980; 1105; 1209 (Anm. zu 612,10 f.); Sichtermann 1996 (Anm. 8), S. 112; Zarychta 2007 (Anm. 6), S. 129; Dummer 1975 (Anm. 12), S. 63; vgl. dagegen Höhle 1980 (Anm. 14), S. 12, Anm. 20: »Evers, Rehm und andere haben dieses Zitat aus dem Zusammenhang herausgerissen. Lessing lag nichts weniger im Sinn, als bei dieser Gelegenheit die unmittelbare Anschauung zu diskreditieren [...]. Man kann im Gegenteil die bemerkenswerte Wendung: »Ich spreche ja nicht von der Kunst« so deuten, dass Lessing der Ansicht war, wenn von der Kunst, d. h. eigentlichen ästhetischen Problemen der Kunst, gesprochen werde, die unmittelbare Anschauung allerdings notwendig sei.« Vgl. auch Peter Geimer: Post-Scriptum. Zur Reduktion von Daten in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums«, in: Das Laokoon-Paradigma. Zeichensysteme im 18. Jahrhundert, hg. von Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner, Berlin 2000, S. 64–88; hier S. 78, Anm. 52 versteht die Stelle ohne nähere Erläuterung als »ironische Selbstanklage«. PO, Anm. S. 708: »In diesem wiederholten »ich« liegt wohl auch eine wehmütige Resignation im Hinblick auf Winckelmanns günstigere Lage.« Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 408.
- 93 Lessings Grenzziehung bedeutet jedoch keine generelle Distanzierung vom Selbstsehen, wie Sichtermann 1968 (Anm. 10), S. 172; 175–176 annimmt; vgl. auch ders. 1996 (Anm. 8), S. 112.
- 94 Die Frage, wie weit man ohne Autopsie über Kunst schreiben könne, war gerade in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, als die Winckelmannsche nachdrückliche Forderung nach Autopsie noch neu war und deren tatsächliche Relevanz und Konsequenzen noch



- nicht deutlich abzusehen waren, aktuell. Für die damaligen Gelehrten war das ausschließliche Arbeiten mit Abbildungen die Regel. Vgl. Friedrich Justus Riedel: Ueber den Laokoon des Herrn Lessing, in: Philosophische Bibliothek, Stück 2, Halle 1769, S. 1–30 (zit. nach B 5/2, S. 715–716): »Die Huelfsmittel des Verfassers, als er schrieb, sind auch die meinigen, da ich lese und urtheile; nur in einem geringern Grade: Philosophie und Lectuere. In Ansehung der Avtopsie haben wir einander nichts vorzuwerfen. Er und ich, oder wenn es nicht zu groß gesprochen ist, wir beyde haben die eigentlichen Werke der Kunst nicht gesehen und müssen mit dem geistigen Anschauen aus der Ferne zu frieden seyn. Laßt also sehen, wie weit uns das Ra(e)sonnement führen kann!«
- 95 Heynes Autorschaft der Rezension war ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt.
- 96 B 5/2, S. 399.
- 97 B 5/2, S. 950; 964 (am 10. August 1769 war der zweite Teil der Briefe fertiggestellt).
- 98 B 5/2, S. 960: »Klotz antwortete rasch, zunächst mit einer kurzen Anzeige der »Zänkerey« in der »Hallischen Neuen Gelehrten Zeitung« vom 13. Oktober (Nr. 21), dann mit einer ausführlichen Besprechung in seiner »Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften« (Nr. 22).«
- 99 B 5/2, S. 468–469.
- 100 B 5/2, S. 469, Anm. 3.
- 101 B 5/2, S. 468–469.
- 102 Vgl. B 5/2, S. 1137, Anm. 469,8.
- 103 Vgl. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 111: »Die Haltung dieses Arms war durch das Bewegungsmotiv der Statue und durch das erhaltene Fragment des Oberarms bis zu einem gewissen Grad vorgegeben.« Bourgeois, Pasquier 1997 (Anm. 21), S. 17: »La restitution du bras droit alors opérée par le sculpteur (Nicolas Cordier?) révèle d'un type de restauration »interprétative« et, de fait, comporte une certaine partie d'arbitraire, voire d'erreur. Ainsi le geste de la main brandissant l'épée devait être à l'origine plus détaché du corps et moins tendu vers l'arrière.«
- 104 In den Paralipomena zu den »Briefen, antiquarischen Inhalts« (zum ersten Teil) ist der Irrtum noch vorhanden: »indem der rechte Fuß zurück sich strecket«, B 5/2, S. 585.
- 105 B 5/2, S. 470.
- 106 Ebd.
- 107 B 5/2, S. 471.
- 108 Vgl. PO, Anm. S. 719.
- 109 Flavius Renatus Vegetius: Epitome institutorum rei militaris; Lessing benutzte die kommentierte Ausgabe des Gottschalk Stewechius von 1592; B 5/2, S. 471 und der Kommentar S. 1136 (zu S. 467,29–30).
- 110 B 5/2, S. 471–472.
- 111 B 5/2, S. 960; der Brief vom 17. Oktober 1768 ist abgedruckt auf S. 1017–1018.
- 112 [Christian Gotthold Heyne:] Rezension der Briefe, antiquarischen Inhalts, erster Teil, in: Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen, 2 (1768), 130. Stück, S. 1084–1087 (29. Oktober 1768), zit. nach B 5/2, S. 1023–1026, S. 1025. Der Hinweis auf Xenophon V,4 dient allein als Beleg für die Feststellung, dass die Thebaier und Athener die generischen Lakedaimonier auf einer Anhöhe erwarteten. Xenophon: Hellenika, Griechisch-deutsch, hg. von Gisela Strasburger, München/Zürich 1988, S. 433.
- 113 B 5/2, S. 472.
- 114 B 5/2, S. 1026: »Denn sonst würden wir noch anführen, dass der ganze Körper des Borghesischen Fechters in unsern Augen den ganzen Wuchs und Bildung, die Haltung und Stel-

lung eines Fechters, aber gar nicht das Ansehen eines atheniensischen Feldherrn hat. Aber nach Kupfern lässt sich so etwas nicht beurteilen, und hiebey ko(e)nnnte die Vorstellungsart sehr verschieden seyn. Noch müssen wir gedenken, dass wir vor einiger zeit in Hr. Prof. Sachsens zu Utrecht Abhandlung de Dea Angerona p. 7 den Stein im Mus. Flor. T. II. tab. 26 n. 2 gleichfalls mit dem Chabrias verglichen gesehen haben.«

- 115 B 5/2, S. 1025; Lessing notierte sich in den »Collectaneen«, B 10, S. 489–490: »H. Pr. Heyne war es, der gegen meine Deutung des Borghesischen Fechters in den G. Anz. erinnert hatte, dass ich den Borghesischen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechselt hätte. Auf meine Antwort hierauf in den Antiquarischen Briefen erklärt er sich desfalls dahin, dass er nur damit sagen wollen, daß die Stellung des Chabrias bei dem Nepos, eher auf den Miles Veles zu Florenz als auf den Borg. Fechter passe. Und dieses kann ich ihm zugeben, ohne daß ich deswegen beyde Statuen, verwechselt haben muß.

Ich habe nun schon erklärt, dass ich selbst an meiner Deutung zu zweifeln anfangte. Jedoch nicht aus Gründen, die mir noch zur Zeit andere entgegen gestellt haben. Auf diese ließe sich noch zur Noth antworten. Z. E. H. Heyne sagt die aufwärtige Richtung des Kopfes und der Augen an dem Borgh. Fechter schicke sich nicht für die Stellung des Chabrias, indem er zweifle ob die Spartaner damals Pfeile gebraucht, gegen die sich die Truppen des Chabrias von oben her zu schützen gehabt: wenn man aber auch dieses zugeben wollte, so wäre sodann die hasta projecta unnütze, die sich auf einen Angriff in der Nähe beziehe. Ich antworte, es durften eben nicht Pfeile sein, gegen welche sich die Athenienser von oben her zu verteidigen hatten. Die gestreckte und niedrige Lage, welche ihnen Chabrias vorschrieb, erforderte den aufwärts gerichteten Blick auch gegen den anrückenden Feind, welcher einhauen will. Besonders wenn es Reuterei gewesen wäre, welche zugleich mit hätte einhauen wollen. Und die Spartaner bedienten sich der Reuterei damals allerdings schon mehr, als in den ersten Zeiten ihrer Republik. Folglich wäre nun auch die projecta hasta mit dem erhöhten Schilde nicht im Widerspiele. Die Athenienser hätten den anrückenden Feind so erwarten, und sich gegen den einhauenden zugleich so decken können.« Da Lessing im 37. Brief die Haltung des Borghesischen Fechters anhand der Position des Schildes, die er über das Polster des oberen Schildriemens erschließt, neu interpretiert, gibt er zwar noch beiläufig »zu gedenken, dass der Feind, wie Diodor ausdrücklich sagt, zum Teil auch aus Reiterei bestand, und der Soldat des Chabrias sich um so mehr von oben her zu decken hatte« (B 5/2, S. 478), zieht diesen Hinweis aber sofort wieder als gegenstandslos zurück.

- 116 B 5/2, S. 477 und vgl. den Kommentar S. 1141 (Anm. zu 477,18): »Porträthaft ist die Statue keineswegs. Lessing kombiniert hier lediglich Zeugnisse [...].« Dieselbe Auffassung findet man bereits in PO, Anm. S. 721: »Der »Fechter« hat nichts wirklich Porträthaftes.« Auf die Frage, ob die Physiognomie des Fechters individuelle Züge aufweist, was z. B. Bourgeois, Pasquier 1997 (Anm. 21), S. 8 durchaus mit gewissem Recht betonen, kommt es in diesem Zusammenhang nicht an, da Lessing Winckelmanns Einschätzung übernimmt und diese anhand von Stichen nicht zu überprüfen war. Fragen der Bewertung ikonischer Statuen wollte Lessing im dritten, nicht ausgeführten Teil der »Antiquarischen Briefe« weiter behandeln, siehe B 5/2, 2007, S. 607 und vgl. auch die bereits im »Laokoon« vorhandene Erwähnung ikonischer Statuen, B 5/2, S. 24. Die Bezeichnung »ikonische Statue« basiert auf Plinius: *Naturalis historia* XXXIV, 16. Dieser berichtet, dass die dreifachen Olympiasieger Statuen aufstellen durften, bei denen die Ähnlichkeit »ex membris ipsorum« wiedergegeben war und die infolgedessen »ikonisch« genannt worden seien (»quas iconicas vocant«). Zur archäologischen Diskussion um die Bedeutung der Stelle vgl. Herrmann 1972 (Anm. 70), S. 114 mit Anm. 437.

- 117 B 5/2, S. 477.
- 118 Ebd. Wie oben bereits vermerkt, hatte sich Lessing in seinem Exemplar der »Geschichte der Kunst des Alterthums« Winckelmanns Ausführungen zur Physiognomie des Borghesischen Fechters notiert.
- 119 B 5/2, S. 478.
- 120 Winckelmann 2002 (Anm. 17), S. 782, Anm. 2.
- 121 B 5/2, S. 478–479.
- 122 B 5/2, S. 481.
- 123 Zu den bei vielen fotografischen Abbildungen sich zeigenden Unsicherheiten hinsichtlich der Frage nach der Hauptansichtseite der Statue vgl. Kell 1988 (Anm. 19), S. 87–88.
- 124 Vgl. ebd., S. 89, Abb. 19.
- 125 Die in PO, Anm. S. 721 und B 5/2, S. 1141 (Anm. zu 479,14) geäußerte Vermutung, Lessing könne kleinformartige Bronzenachbildungen des Borghesischen Fechters als »Abgüsse« bezeichnet und als Informationsquelle benutzt haben, ist unwahrscheinlich.
- 126 Zu Johann Anton Tischbein (1720–84), der sich nach 1749 längere Zeit in Italien und insbesondere Rom aufgehalten hatte und seit 1766 in Hamburg ansässig war, siehe Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2. Bde., Berlin/Leipzig 1927, Bd. 2, S. 598; Thieme, Becker (Anm. 45), Bd. 33, 1939, S. 205, s. v. Johann Anton Tischbein; Wolfgang Kemp: *La famille Tischbein*, in: *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800*, Ausstellungskatalog Kassel/Leipzig, München 2006, S. 10–19; hier S. 12 sowie S. 181–182; Jörg Deuter: *Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland*, Oldenburg 1997, S. 115–123; hier S. 118.
- 127 B 5/2, S. 479. Vgl. dagegen den Brief an Nicolai vom 29. November 1768, B 5/2, S. 1031: »Zwei Kupfer müßte ich aber auch zu dem zweiten Teile haben, die ich beide schon hier zeichnen lasse. Und noch ein drittes Kupfer, wenn ich meine Abhandlungen von den Ahnenbildern der Alten noch mit in die Briefe bringen wollte. Dies wäre ein kleines Stück aus Winckelmanns Monumenti, welches er äußerst falsch erklärt hat, und worüber ich bessere Dinge zu sagen denke, als ihm eingefallen sind. – Oder wie wäre es, wenn wir die Abhandlung über die Ahnenbilder besonders druckten?« Vgl. B 11/1, S. 570.
- 128 Aus: Lessing an Nicolai, 16. April 1769, Nr. 485, B 11/1, S. 605: »Aber was ist der Fechter für eine elende Figur geworden! Schieben Sie es ja nicht auf die Zeichnung. Wie schon gesagt, die Zeichnung war unbestimmt, und das mit Fleiß; aber nicht unrichtig. Der Kupferstecher, der alles bestimmen wollen, hat alles verdorben, und auch nicht einmal die Proportion beibehalten. So wie er ihn gemacht, ist er aufrecht gestellt, einen Kopf länger als er sein müßte. Dieser Fehler und die verdorrten Arme etc. waren in der Zeichnung nicht. Was wird Klotz zu so einer Mißgestalt sagen! Ich hätte gar zu gern gesehen, wenn Sie von Meilen das Figürchen hätten stechen lassen.« Meil übernahm den Auftrag, siehe Lessings Brief an Nicolai, 30. Juni 1769, Nr. 492, B 11/1, S. 613: »Aber wie steht es denn nun um die Kupfer? Treiben Sie doch Herrn Meil an.« Vgl. auch den Brief von Karl Lessing, 1. Juli 1769, Nr. 493, B 11/1, S. 615. Der von Lessing kritisierte erste Stich ist nicht erhalten.
- 129 Zu Meil, der als »Illustrator des Lessing-Kreises« tätig war, siehe Wilhelm Dorn: *Meil-Bibliographie. Verzeichnis der von dem Radierer Johann Wilhelm Meil illustrierten Bücher und Almanache*, Berlin 1928, S. 8; 15; Thieme, Becker (Anm. 45), Bd. 24, 1930, S. 341, s. v. Johann Wilhelm Meil (der Jüngere).
- 130 Brief Lessings an Nicolai, 10. August 1769, Nr. 496, B 11/1, S. 618: »Der zweite Teil der antiquarischen Briefe ist fertig, und künftigen Montag, oder Dienstag, wird ihn H. Bode vorgeschriebner Maßen abschicken. Vergessen Sie nur nicht, uns mit erstem für die 100

- hierbleibende Exemplare auch hundert Abdrücke des Kupfers herzuschicken. Das Kupfer ist so recht gut: aber H. Meil muß mir den gefallen tun, unter dem Chabrias Del. Ant. Tischbein, Romae zu setzen, ob ich ihm schon einräume, daß er an der Zeichnung mehr Anteil hat, als dieser. Aber ich habe es in dem Brief schon einmal selbst gesagt, und Meil kann von seiner Ehre schon einmal etwas abgeben. Auf die eine Hälfte des Kupfers muß oben kommen Tab. I. p. 30. und auf die andre Tab. II. p. 57.« Zu Meils Stichen für Lessings »Antiquarische Briefe« vgl. auch Dorn 1928 (Anm. 129), S. 126–128, Nr. 234–235.
- 131 Die Scheitelhöhe des Kopfes beträgt 156,5 cm (166,5 cm mit Plinthe), die der Hand 158 cm (168 cm mit Plinthe, gemessen am Abguss der Gipsabgusssammlung in Berlin-Charlottenburg). Nicht ganz genau ist daher die Feststellung in PO, Anm. S. 721: »Der Schild hing nicht ganz senkrecht (⊥perpendikular), sondern etwas schräg. Die höchsten Punkte von Scheitel und linker Hand liegen genau gleich hoch.« In B 5/2, S. 479 (Anm. zu 48,35–479,24) sind diese Angaben übernommen.
- 132 B 5/2, S. 479. An einen Nahkampf gegen einen zu Pferd angreifenden Feind dachte auch Wilhelm Heinse: Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass, hg. von Markus Bernauer, 5 Bde., München/Wien 2003–05, Bd. 1, 2003, S. 1018: »Er hält den Arm mit dem Schild nach der linken Seite in die Höhe wie nach einem zu Pferde. Fester gewiegter Stand auf der rechten; er ist vollkommen bereit einen Hieb aufzufangen.«
- 133 B 5/2, S. 481.
- 134 B 5/2, S. 482.
- 135 Gombrich 1957 (Anm. 14), S. 144: »In the Laocoon Lessing erects a high fence along the frontiers between art and literature to confine the fashion of neo-classicism within the taste for the visual arts [...].« Vgl. auch Klaus L. Berghahn: Zur Dialektik von Lessings polemischer Literaturkritik, in: Streitkultur (1993), S. 176–183; hier S. 181 (zum »Pathos der Grenzziehung« im »Laokoon«). Ähnlich bereits Stark 1880 (Anm. 3), S. 210: »Sie [die epochemachende Bedeutung des Laokoon] liegt ferner in der negativen Seite der Erörterung des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst, zu der die positive Seite des Nachweises ihrer nothwendigen und tiefer liegenden Berührungspunkte und Parallelen aber fehlt.«
- 136 Zu den antiken Quellen (Horaz und Aristoteles) von Lessings Auffassungen über das Verhältnis von Dichtung und historischer Wahrheit vgl. Eduard Norden: Lessing als klassischer Philologe (1929), in: ders.: Kleine Schriften zum Klassischen Altertum, Berlin 1966, S. 621–638; hier S. 627.
- 137 Vgl. PO, Anm. S. 721; B 5/2, S. 1142 (Anm. zu 482,4–8). Lessings hatte seine Überlegungen, deren argumentativen Wert er selbst gering einstuft (»hartnäckige Spitzfindigkeiten«) bereits im Zuge seiner Vorarbeiten für den ersten Teil der »Briefe, antiquarischen Inhalts« formuliert, B 5/2, S. 586 (Paralipomenon 1): »So vorteilhaft aber diese Stellung in der Schlacht gewesen wäre: so unschicklich würde sie zu einer Bildsäule gewesen sein; und so gern auch Chabrias seine Erfindung hätte aufzubehalten und zu verewigen gewünscht, so würde er es doch lieber auf jede andere Weise gesucht haben, als durch eine Statue in der nemlichen Stellung, in der er eine sehr kleine und furchtsame Figur gemacht hätte, da er hingegen in der, wie ich ihn denke, eine sehr edle und kühne macht.« Vgl. Blümner 1880 (Anm. 66), S. 118 (Lessing Auffassung über »notwendige Fehler«).
- 138 B 5/2, S. 482–483.
- 139 Diod. Sic. XV, 32 und Polyæn. Strat. II, 1 sq. Wie bei den Stichen des Borghesischen Fechters gibt Lessing keine präzise Auskunft darüber, wann und wie er zur Kenntnis der beiden Quellen gelangte. Die Frage, ob man dies als Teil einer »genialen Rückzugstrategie« auf-

- fassen soll, sei dahingestellt. Man hat zugunsten Lessings die Unklarheit der Sachlage betont. PO, Anm. S. 722: »Es bleibt unklar, ob, wie man nach der hypothetischen Fassung hier annehmen sollte, Lessing die Stellen des Diodor und Polyän erst durch Heyne kennengelernt und also am Schlusse des 13. Briefes einen der anderen Einwände im Auge hatte, oder ob er, wie man nach S. 185, Z. 35ff. glauben muß, auf diese leicht zugänglichen Zitate schon selbständig gekommen ist und nur im 13. Brief noch geglaubt habe, sie irgendwie (etwa in der im 39. Brief nur ironisch dargestellten Weise) hinweg interpretieren zu können. In keinem Fall, selbst wenn eine kleine Sophisterei unterlaufen sein sollte, kann man daraus einen Flecken in Lessings Charakter machen oder es für nötig halten, ihn davon reinzuwaschen.« Als unklar wird die Stelle auch in B 5/2, S. 1141 (Anm. zu 4832,22) aufgefasst.
- 140 B 5/2, S. 483.
- 141 B 5/2, S. 483–484.
- 142 Die vielzitierte Bemerkung im 26. Antiquarischen Brief, B 5/2, S. 441, – »Hier müssen Beweise aus Büchern mehr gelten, als der Augenschein« – betrifft ein konkretes Problem der Glyptik und kann nur insofern als »prinzipiellerer Satz« (B 5/2, S. 980) aufgefasst werden, als er gegen den leichtgläubigen Verzicht auf eine kritische Prüfung rein kennerschaftlich fundierter Aussagen zielt.
- 143 Bereits Schöne 1877 (Anm. 8), S. XL–XLI brachte die im 13. Brief angekündigte »Einwendung« mit dem im 36. Brief dargelegten »Umstand« in Verbindung. Er glaubte jedoch, dass Lessing »vor der Gegenerklärung Heyne's« völlig eingeständig zur Einsicht seines Irrtums gelangte.
- 144 B 5/2, S. 484: »Meinen Sie, dass es gleichwohl Schade um meinen Chabrias sei? Daß ich ihn doch wohl noch hätte retten können? – Und wie? Hätte ich etwa sagen sollen, dass Diodor und Polyän spätere Schriftsteller wären, als Nepos? Daß Nepos nicht sie, wohl aber sie ihn könnten vor Augen gehabt haben? Daß auch sie von der Zweideutigkeit des lateinischen Ausdrucks verführt worden? Ei nun ja, das wäre wahrscheinlich genug! Doch ich merke Ihre Spöterei. Die Henne ward über ihr Ei so laut; und es war noch dazu ein Windei.«
- 145 B 5/2, S. 484; vgl. auch Blümner 1880 (Anm. 66), S. 104.
- 146 B 5/2, S. 485.
- 147 Ebd.
- 148 B 5/2, S. 488. In einem persönlichen Brief vom 7. April 1769 spendete Heyne dann Lessings neuen Ausführungen »völligen Beifall«. In einem nachträglich ergänzten Absatz stimmte er der »stehenden Stellung« des Chabrias zu und zog seinen Hinweis auf den Miles Veles zurück. Christian Gottlob Heyne an Lessing, 7. April 1769: »Sie haben die Stellen nunmehr reiflicher erwogen, alles mehr durchkauet, als ich getan habe. Sie haben meinen völligen Beifall und meine wahre Hochachtung, und ich hoffe die Ihrige Zeitlebens zu verdienen.« Der zusätzliche Absatz lautet: »Ich habe jetzt den Perrier vor mir, wo der Borghesische Fechter umgezeichnet in Kupfer vorgestellt ist: der rechte Schenkel voraus usw. Je mehr ich ihn ansehe, desto weniger kann ich mir vorstellen, dass er einem nahen Feinde einen Hieb versetzen wolle. Sollte es nicht vielmehr ein Stoß von unten herauf sein? Doch vielleicht ist hier das Kupfer unrichtig, wie an der linken Hand. Und dann kann die ganze Bewegung des rechten Arms freilich nichts entscheiden, da er neu ist. Der stehende Stand der Soldaten des Chabrias ist, dünkt mir, schön dargetan. Der Miles Veles muß gar nicht mehr ins Spiel gebracht werden; er passt zu nichts.« Zit. nach B 5/2, S. 1051, vgl. auch B 11/1, S. 602.
- 149 Lorenz Natter: *Traité de la methode antique de graver en pierres fines*, London 1754, Taf. IX. Natter (1705–63) wird in den »Antiquarischen Briefen« mehrfach erwähnt; vgl. auch den Eintrag »Natter« in den »Collectaneen«, B 10, S. 601–602.

- 150 B 5/2, S. 488.
- 151 Die Gemme ist verschollen, vgl. PO, Anm. S. 723. Auf eine antike Münze, die er in den »Collectaneen« unter dem Stichwort »Chabrias« notierte, geht er in den »Antiquarischen Briefen« nicht ein. LM 15, S. 180 ( G 6, S. 769): »In dem Münzcabinete des H. General L. v. Schmettau befindet sich eine alte Münze, welche der Besitzer für auf die Bekannte That des Chabrias geschlagen hält. Die eine Seite zeigt einen nackten Krieger mit Schild Helm und Lanze; er liegt auf dem rechten Knie, das linke vorgesetzt und mit dem großen runden Schilde bis fast zur Erde bedekt; die rechte hält die Lanze ganz horizontal vor, und die ganze Stellung ist, als ob er eben im Aufstehen begriffen. Im Rücken der Figur steht ein K und unter demselben XEP; die andere Seite zeigt eine Quadriga mit ihrem Führer, der eine Peitsche über die Pferde schwenkt. Ich habe die Münze selbst vor mir, sie ist von Kupfer und hat alle Merkmale des Altertums. Die Figuren sind von schlechter Zeichnung.«
- 152 B 5/2, S. 491.
- 153 B 5/2, S. 596 und für weitere Äußerungen dieser Art vgl. S. 981.
- 154 B 5/2, S. 959; 980; Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 407; 507–508; 542.
- 155 Nach Zarychta 2007 (Anm. 6), S. 58 fand Lessings »antiquarisches Bemühen« 1770, nachdem er als Bibliothekar in der Herzog August Bibliothek eingestellt worden war, »seinen Abschluß«. Auch wenn außer Frage steht, dass Lessings Interessen und Aufgaben sich deutlich veränderten, ist diese Feststellung zu relativieren. Für einige Hinweise zu seinen antiquarischen Aktivitäten in Wolfenbüttel siehe Reiz der Antike 2008 (Anm. 31), S. 162–166 (Susanne König-Lein), S. 193; 204; 215 (Peter Seiler). Aus einem Brief an Karl Lessing (31. Dezember 1771) geht zudem hervor, dass Lessing Meil »ein Paar alte Steine, als Ringe in Gold gefaßt« ausgehändigt hatte, damit dieser ihm Radierungen derselben anfertigen konnte (B 11/2, S. 312, vgl. auch Brief 867, 28 10.1772, B 11/2, S. 468). Der Verwendungszweck dieser Radierungen ist nicht überliefert. Möglicherweise waren sie für den geplanten dritten Teil der »Antiquarischen Briefe« bestimmt.
- 156 Nisbet 2008 (Anm. 2), S. 204.
- 157 B 5/2, S. 612; 980.
- 158 »Über die sogenannte Agrippine, unter den Altertümern zu Dresden«, G 6, S. 463–466; vgl. auch die Einträge »Agrippina« (LM 15, S. 134–135) und »Dresden« (LM 15, S. 205; B 10, S. 517) in den »Collectaneen«.
- 159 PO, Anm. S. 760–761; vgl. Christian Hülsen: Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Heidelberg 1917, S. 110, Nr. 129; Gerald Herres: Winckelmann in Sachsen, ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns, Berlin 1991, S. 112–113; *CensusID* 156730.
- 160 Brief Lessings an seinen Bruder Karl vom 28. Oktober 1772, Nr. 867, B 11/2, S. 467; vgl. Dummer 1975 (Anm. 12), S. 75, Anm. 41; Kunze 2008 (Anm. 14), S. 22.
- 161 G 6, S. 465.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: bpk / RMN / Hervé Lewandowski. – Abb. 2–5: Perrier 1638 (Anm. 25), Taf. 26, 27, 28, 29. – Abb. 6–7: Maffei 1704 (Anm. 26), Taf. 75, 76. – Abb. 8: Sandrart 1680 (Anm. 27), S. 68, Fig. tt. – Abb. 9: Gori 1731–1743 (Anm. 86), Taf. 77. – Abb. 10–11: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Sign. 109 726 : R, Taf. 1–2.

»DISTINCTAE PER LOCOS SCHEDULAE NON AGGLUTINATAE« –  
DAS CENSUS-DATENMODELL UND SEINE VORGÄNGER

TATJANA BARTSCH

Jede Notiz ist nur ein Element, das seine Qualität erst aus dem  
Netz der Verweisungen und Rückverweisungen im System erhält.<sup>1</sup>

Niklas Luhmann

Das zehnte Heft des *Pegasus* gibt Anlass, die Datenbank des *Census*-Projekts ins Zentrum eines Beitrages zu stellen und damit auf ein zweites Jubiläum hinzuweisen: die fünfundzwanzigjährige, kontinuierliche Dateneingabe in den *Census*. 1983 wurde das UNIX-basierte, sogenannte Getty Information System in Betrieb genommen; das »Changelog« der Datenbank verzeichnete seinen ersten Eintrag am 28. November 1983.<sup>2</sup> Das *Census*-Projekt besitzt damit unseres Wissens die weltweit älteste kunsthistorische computergestützte Datenbank, die nach wie vor in Betrieb ist, in die kontinuierlich neue Informationen eingegeben werden, die weiterentwickelt wird und die sich jährlich höherer Nutzerzahlen erfreut.<sup>3</sup>

In diesem Beitrag wird weniger die Hard- und Softwaregeschichte des *Census* im Vordergrund stehen als vielmehr sein Datenmodell. Es hat sich seit 1983 nahezu unverändert durch alle technischen Systeme hindurch tradiert und geht im Kern seiner Systematik in die Epoche seiner inhaltlichen Ausrichtung selbst zurück – in die Renaissance. Heute stellt es ein gleichsam vieldimensionales Netz dar, dessen Zentrum einerseits die antiken Monumente und andererseits die Renaissance-Dokumente, die jene als bekannt nachweisen, bilden und die als »primary files« bezeichnet werden. Jedes Monument ist durch einen oder mehrere Verweis(e) mit dem oder den dazugehörigen Dokument(en) verlinkt; weitere Verknüpfungen bestehen von diesen Objekten zu verschiedenen Stammdaten, auch »authority files« genannt, die beispielsweise Orte, Personen, Datumsangaben, Sekundärliteratur und andere Informationen umfassen. Diese sind ihrerseits verbunden, etwa Personendaten mit Orts- oder Zeitangaben (Abb. 1).<sup>4</sup>

Das beschriebene System verschiedener, durch eine Vielzahl von Querverweisen zueinander in Beziehung stehender Datensätze ist heute in einem

objektrelationalen Datenbankmodell digital umgesetzt. Für die Modellierung der komplexen Struktur wurde auf Erfahrungen zurückgegriffen, die während der Arbeit des damals schon über 35 Jahre alten Forschungsprojekts gesammelt worden sind. Bis 1983 bestand die Datensammlung des *Census* aus einer »Datenbank« von Karteikarten, die objektorientiert strukturiert war. Im Karten-*Census* wurden ausschließlich antike Monumente verwaltet, auf deren Karten alle weiteren relevanten Informationen verzeichnet waren. Fotografien von Monumenten und Dokumenten ergänzten die Textinformationen auf den Karten.<sup>5</sup>

#### ANTIKENREZEPTION IN DER RENAISSANCE

Die Zielsetzung des Projekts, die in der Renaissance bekannten antiken Monumente nachzuweisen, haben sich bereits im 15. und 16. Jahrhundert Künstler und Antiquare in eigenen »Datenbanken« zur Aufgabe gemacht. An ihre Äußerungen des Bedauerns über den Verlust der antiken Denkmäler schlossen sie den Aufruf an, die Monumente wenigstens zu dokumentieren und der Nachwelt auf diese Weise zu überliefern. Ihre Rezeptionspraktiken weisen dabei mitunter erstaunliche Parallelen zur Wissensorganisation in der *Census*-Datenbank auf, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer inhaltlichen Ausrichtung als auch ihrer formalen und strukturellen Gestaltung.

Frühe Unternehmungen dieser Art sind nur ausschnitthaft belegt – etwa Donatellos und Brunelleschis Romreise um 1403, um die antike Architektur zu studieren, auszugraben, zu vermessen und zu zeichnen.<sup>6</sup> Der Architekt Francesco di Giorgio strebte eine grafische Rekonstruktion des antiken Roms an, die er im Anhang seines Architekturtraktats ankündigte und von der einige Bauaufnahmen und Rekonstruktionszeichnungen überliefert sind.<sup>7</sup>

Ein ähnliches Unterfangen stellte der sogenannte Romplan Raffaels für Leo X. dar. Als dessen geplante Einleitung wird der berühmte Brief Raffaels und Baldassare Castigliones angesehen, in dem es heißt: »Essendomi adonque comandato da Vostra Santitate ch'io pongha in disegno Roma antica, per quanto conoscere si può da quello che hoggi di si vede [...]«. <sup>8</sup> Raffaels früherer Tod beendete das Unternehmen vorzeitig; sein Konzept lebte jedoch in einem vergleichsweise ambitionierten Projekt der Gelehrten und Künstler der sogenannten Vitruvianischen Akademie weiter, die in den 1540er Jahren am Hof Pauls III. ein umfangreiches antiquarisches Buchprojekt planten.<sup>9</sup>



1 *Diagramm des Census-Datenmodells*

Aus dem Brief eines ihrer Mitglieder, des Sieneser Gelehrten Claudio Tolomei, geht hervor, dass vorgesehen war, Vitruvs Architekturtraktat als Quellenedition sowie die umfassende Darstellung der erhaltenen Reste der antiken Architektur in zwanzig Bänden zu publizieren.<sup>10</sup> Nur wenige Teilbereiche wurden vollendet und gedruckt; Zeichnungskompendien wie die *Codices Coburgensis*, *Pighianus* und *Ursinianus*,<sup>11</sup> aber auch Teile der umfangreichen Manuskripte *Pirro Ligorios*,<sup>12</sup> der selbst ein Mitglied der *Accademia* war, gehören zu den Vorarbeiten.

Ligorio verfasste seit der Mitte der 1540er Jahre über vierzig handschriftliche Bände, die zusammen über achtzig ›libri‹ einschließen. Sie stellen ein gigantisches *Opus antiquarischer Gelehrsamkeit* dar und bilden in ihrem Vollständigkeitsanspruch, aber auch in ihrem Bemühen um Strukturierung von Information einen frühen Vorläufer des *Census*. Nur einen Bruchteil davon konnte Ligorio zu Lebzeiten publizieren.<sup>13</sup> Das Ziel seiner jahrelangen antiquarischen Bemühungen unterschied sich dabei nicht von dem seiner Vorläuferprojekte:

»et questo hauemo raccolto, insieme perche nonsi uadino cercando altroue quel che si può sapere, in uno solo luogo, hauendo io raccolto da molti et diuersi auttori, et da altre opere antiche, che sono in marmi, et in tagli di pietra precise et di monete, oue le imprese et i fatti dell'antichi si scorgono [...]«.<sup>14</sup>

Wie die Ergebnisse von Brunelleschis und Donatellos Bemühungen konkret aussahen oder ob und – wenn ja – wie Francesco di Giorgio sein Material bündeln und strukturieren wollte, ist nicht überliefert. Raffaels Projekt der Dokumentation der antiken Bauten Roms sollte aus Zeichnungen und wohl auch aus kommentierenden Texten bestehen. Letztere könnten 1527 in die fünfbandigen »Antiquitates urbis« seines Mitarbeiters Andrea Fulvio eingeflossen sein, der im Vorwort explizit auf die Zusammenarbeit mit Raffael acht Jahre zuvor hinweist: »Priscaque loca tum per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas (quem honoris causa nomino) paucis ante diebus quam e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat.«<sup>15</sup> Näheres über die Systematik von Raffaels Vorhaben ist aus Marcantonio Michiels Brief vom 11. April 1520 zu erfahren, in dem er von dessen Tod und dem unvollendet gelassenen Projekt berichtet:

»El stendeva in un libro, sicome Ptholomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato ad ogniuno haver veduta Roma antiqua; e già havea fornita la prima regione. Ne mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria de le ruine saria raccolto, ma ancora le facia, cum li ornamenti quanto da Vitruvio e dalla ragione de la architectura e da le istorie antiche, ove le ruine non le rintenevano, havea appreso, expressimamente designava.«<sup>16</sup>

Raffaels und Castigliones Brief ist zu entnehmen, dass die Einteilung der Monumente in Regionen nach dem Katalog des Publius Victor erfolgen sollte und dass Raffael die Bauten, wo nötig, ergraben, exakt vermessen, in ihren Grund- und Aufrissen aufnehmen und aus der Gegenüberstellung antiker Quellen, insbesondere Vitruvs, auch rekonstruieren wollte.<sup>17</sup> In der Endfassung sollte demnach ein Buch mit einem fortlaufenden Text entstehen, das systematisch unter topografischen Gesichtspunkten gegliedert sein und Illustrationen aller Gebäude, aber auch Pläne der Stadt bzw. der Region (»il sito«) enthalten sollte.

Damit scheint das Werk für das Publikationsprojekt der Vitruvianischen Akademie methodisch vorbildlich gewesen zu sein, die gleichfalls auf die Ver-

fahren der modernen Archäologie setzte und literarische Quellenanalyse und Autopsie der Monumente für die Rekonstruktion der Bauten verband. Wesentlich war auch hier das Studium und die Anwendung der Lehren Vitruvs, die in den ersten acht Bänden der ›Vitruviana‹ ausgebreitet werden sollten.<sup>18</sup> In seiner thematischen Bandbreite ging das Projekt über Raffaels Plan hinaus, indem es versuchte, die materiellen Hinterlassenschaften aus allen Aspekten des antiken Lebens zu berücksichtigen. So sollten der Reihe nach die Topografie des antiken Rom, seine Architektur, antike Kunstwerke und Gegenstände behandelt werden. Diese sollten systematisch in einzelnen Bänden zu Sarkophagplastik, Statuen, sonstigen Reliefs, Bauornamentik, Vasen, Instrumentaria, Inschriften, Malerei, Medaillen (und Münzen) sowie technischen Maschinen erscheinen.<sup>19</sup>

Ligorio erweiterte diese Konzeption, indem er mit seinen Abhandlungen auch die Geschichte Roms und seiner bedeutendsten Männer, die Beschreibung ihrer Riten und Gebräuche, ihrer Kostüme, Waffen, Gewichte und Maße – kurz, eine komplette Kulturgeschichte der Antike anstrebte:

»[...] mi disposi à volere scrivere de le antichità di Roma, et di fuori abbracciando tutte le cose degne di memoria, et sforzandomi non pur dichiararle con le parole, ma anchora disegnarle, et porle avanti à gli occhi con la pittura.«<sup>20</sup>

Er bemühte sich, die Denkmäler nicht nur Roms, sondern der gesamten antiken Welt zu berücksichtigen, und erfüllte somit, was die Monumenterfassung anbetrifft, ›avant la lettre‹ den Anspruch des *Census*. Indem er auch die antiken Realia sowie sonstige nichtmaterielle Dinge einbezog, bilden seine Manuskripte ein frühes ›Museo Cartaceo‹ der Antike und stehen mit ihrem systematischen Ansatz den etwa zeitgleich entstandenen ›Inscriptiones vel Tituli Teatri Amplissimi‹ des Samuel Quiccheberg von 1565 nahe. Die ›Inscriptiones‹ gelten als die erste neuzeitliche Museumstheorie, in denen sich die Kunstkammern der Frühen Neuzeit als Welt der Gelehrten widerspiegeln, »die nach einer Ordnung der Natur, der Welt und besonders nach einer Ordnung des Wissens«<sup>21</sup> sucht. Die besondere Leistung von Quicchebergs Schrift besteht in der hypertextuellen Verbindung aller Kategorien und Abteilungen seines Museums untereinander, indem zahlreiche Querverweise vorgenommen werden. Ein wesentlicher ›link‹ ist dabei der zwischen der Kunstkammer und der Bibliothek, ohne den die Objekte nicht die notwendige Ergänzung und Erklärung erfahren.

Auch Ligorio kam es auf die multiplen Sinnzusammenhänge seiner Objekte an. Da er bestrebt war, diese Bezüge in seiner »Datenbank« sichtbar zu machen, sortierte er sein Material immer wieder neu, zeichnete es ab und schrieb es auf.<sup>22</sup> Dabei kam es unweigerlich zu Redundanzen: »[...] the problem of how to arrange his material for scientific use was one what evidently taxed Ligorio's wits increasingly as his records and knowledge of the aims of contemporary scholars grew.«<sup>23</sup>

Ligorio schrieb seit den 1540er Jahren in Rom teilweise parallel an den Bänden der systematischen Enzyklopädie und verzeichnete dabei oft dieselben Monumente zeitgleich in unterschiedlichen Gliederungen.<sup>24</sup> Auch änderte er mehrfach seine Konzeption, so dass die Nummern einiger »libri« doppelt vorkommen. Nach 1567 hatte er allerdings auf die meisten seiner Manuskripte keinen Zugriff mehr, da er sie an Kardinal Alessandro Farnese verkauft hatte.<sup>25</sup> Die zweite Redaktion seiner Enzyklopädie, die nunmehr topografisch-alpha-betisch sortiert war, verfasste Ligorio erst in den darauffolgenden Jahren bis etwa 1580 in Ferrara. Da diese Bände eine Vielzahl von Wiederholungen aus der ersten Redaktion enthalten, ist zu Recht vermutet worden, dass er seine Manuskripte anhand von Stichpunkten zusammenstellte, die er lose in Form eines riesigen Zettelkastens zur Verfügung hatte.<sup>26</sup>

Münzen und Medaillen beschrieb er mehrfach in Abhandlungen zur römischen Geschichte, über die Impresen von Herrschern bzw. »uomini illustri« der Antike, in der topografischen Enzyklopädie sowie konkret zum antiken Münzwesen.<sup>27</sup> Zeichnungen und Abschriften von Grabsteinen sortierte er sowohl systematisch (z. B. im Buch XXXIX<sup>28</sup> unter dem Aspekt der sozialen Stellung der Verstorbenen) als auch topografisch (so im Buch XVII<sup>29</sup> nach Herkunftsort der Gräber, wie etwa die Gräber der freigelassenen Sklaven von der Via Appia).<sup>30</sup> Weihealtäre wie der der Kybele und Attis, gestiftet von Cornelius Scipio Orfitus, erscheinen im mythografischen Buch XXXIII<sup>31</sup> über die Statuen von Göttern, Heroen und anderen »huomini inlustri« und dann mindestens drei weitere Male in der topografischen Ausgabe; hier in den Büchern III, XII und XIX<sup>32</sup> unter den Stichworten »CORNELIA«, »MINO-TAURANI« sowie »TAUROBOLIO, ET CRIOBOLIO«<sup>33</sup> (Abb. 2–5).

Auf seinen Zetteln oder Karten hat Ligorio wohl hauptsächlich schriftliche Informationen vermerkt, während er die Skizzen, die er von vielen Monumenten vor Ort anzufertigen pflegte, separat auf Zeichenblättern oder in ent-

sprechenden Büchern sammelte. Diese Skizzen standen ihm in Ferrara für die topografische Enzyklopädie offenbar nicht mehr zur Verfügung, denn dort wurden viele Monumente nur noch mit ihren Inschriften, aber ohne Illustrationen verzeichnet; auch waren viele seiner Angaben inzwischen verjährt. Mit seiner Entscheidung für eine alphabetische Neusortierung des Materials indes war er seiner Zeit weit voraus: »Ligorio, by making a ›corpus‹ of antiquities an alphabetical index in itself, anticipated the modern convenience of Daremberg-Saglio and Pauly-Wissowa.«<sup>34</sup>

Ligorio war nicht der letzte Gelehrte des 16. Jahrhunderts, der eine umfassende Abhandlung über das antike Rom und seine Denkmäler vorbereitete – zeitgleich mit ihm und in den folgenden Jahren sammelten unter anderem der Veroneser Onofrio Panvinio, Georg Fabricius aus Chemnitz und Jean Jacques Boissard aus Besançon umfangreiches Material und schrieben an mehrbändigen Werken.<sup>35</sup> Mit ähnlichen inhaltlichen Zielsetzungen, die auf die des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* hinführen, sind in den folgenden fünf Jahrhunderten gewichtige Veröffentlichungen, bis hin zu den genannten archäologischen Großprojekten, dem »Dictionnaire des antiquités grecques et romaines« und der »Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft«, erschienen.<sup>36</sup> An dieser Stelle ist es wesentlich festzuhalten, dass die Hinterlassenschaften Ligorios die früheste systematische »Datenbank« des Wissens über die Antike darstellten, die sich heute noch unter verschiedenen Fragestellungen auswerten lässt. Seine Pionierstellung in Bezug auf die Verwendung eines alphabetischen Index gilt erst recht für seine Methode der Materialaufbereitung in mehreren Ordnungen: neben der alphabetischen wendete er, wie gesagt, auch die eher traditionelle Gliederung nach Sachgruppen sowie, für seine Münzcorpora, eine chronologische an. Vor allem aber ist Ligorio der erste frühneuzeitliche Antiquar, dem indirekt die Verwendung eines Zettelkastens oder einer vergleichbar funktionierenden Kartei nachgewiesen werden kann, in der er seine Informationen normalisierte und mittels eines Verweissystems flexibel neu sortierte. Ligorio nahm somit nicht nur hinsichtlich des Inhalts seiner Forschungen und der Konzeption ihrer Niederschrift, sondern auch in seiner praktischen Methode der Materialsammlung und -aufbereitung das Prinzip der analogen *Census*-Datenbank vorweg.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass zur selben Zeit auch für andere europäische Gelehrte die Benutzung von Karteisystemen überliefert ist. 1545–48 veröf-

*2 Weibaltar der Kybele und Attis, gestiftet von Cornelius Scipio Orfitus, aus: »Libro XXXVIII Delle Antichità di Roma di Pirro Ligorio nel quale si tratta delle Inscritioni di Statue, tanto di Dei, come dei Heroi, et altri Hvomini Inlustri [...]«. Biblioteca Nazionale di Napoli, inv. MS XIII.B.7, fol. 29r*

3 *Weibealtar der Kybele und Attis, gestiftet von Cornelius Scipio Orfitus, aus: »Libro III dell'Antichità, di Pyrrho Ligorio [...] nel quale si contiene, de diversi Luoghi, delle Città, Castelli, Vici Municipali, et delle Tribù, et Populi, delle Provincie, et Regioni, de i Mari de Fonti, et Fiumi, de Porti, Seni, et dell Isole, et degl'huomini Illustri d'ogni portata [...]«.* Archivio di Stato di Torino, inv. Cod. a.III.8.7.6, fol. 86r (linke Spalte, untere Hälfte)

4 *Weibealtar der Kybele und Attis, gestiftet von Cornelius Scipio Orfitus, aus: »Libro XII del Archeologia, di Pyrrho Ligorio [...] ove si contiene, delli Monti, Mari, Fonti, Fiumi, dell'Isole, delle Città Castelli, Ville, et Luoghi, et dell'Huomini più illustri, d'ogni Sorte di Dignita, et Grado«. Archivio di Stato di Torino, inv. Cod. a.III.13.f.11, fol. 135v (oben mittig)*



5 *Weibealtar der Kybele und Attis, gestiftet von Cornelius Scipio Orfitus, aus: »Libro XIX dell'Antichità raccolte da Pyrrho Ligorio [...]. Jove si contiene, delle cose più illustre delli Monti, de Mari, de Fiumi et deli Fonti, et dell'Huomini tanto de Gentili, come delli nostri Christiani di Fama degni e laudabili«.* Archivio di Stato di Torino, inv. Cod. a.II.4.7.17, fol. 40v (unten rechts)

fentlichte der Schweizer Mediziner, Naturforscher, Philologe und Quiccheberg-Freund Conrad Gessner seine »Bibliotheca Universalis«, eine zweibändige kommentierte Bibliografie von über 10 000 Werken von 3 000 Autoren mit dem gesamten Wissen seit der Antike.<sup>37</sup> Auch er bot einen doppelten Zugriff auf sein Material: alphabetisch im ersten Band und im zweiten thematisch über Stichwortlisten »secundam artes et scientias« sortiert.<sup>38</sup> Diesen sogenannten »loci communes« gab er Indizes in Baumstruktur bei (Abb. 6), die mit den Thesaurusbäumen heutiger Datenbanken vergleichbar sind.<sup>39</sup> Als seine Methode beschrieb Gessner die Praxis des Verzettelns von zuvor exzerpierten Passagen in einem Karteikartensystem als alltägliches Geschäft der Gelehrtenwelt seiner Zeit:

»[...] et sive scribendum eis aliquid, sive docendum publice fuerit, materiam sermonis congestam et rudem hoc modo disponant: sive materiam recens accumulaverint, sive olim conquistam distinctis per locos schedulis non agglutinatis in usum reservent, ut cum opus fuerit ad quodcunque argumentum tractandum depromant, et ex multis, quae in presentia potissimum ad institutum facere videntur, eligant, aciculis configant, suoque modo ad quam voluerint partium orationis oeconomiam disponant, et quae videntur describant, aut pro arbitrio utantur, et in suum rursus locum recondant.«<sup>40</sup>

Die Beweggründe für diese neue Methode der Informationsspeicherung lagen ohne Zweifel in dem Bemühen, die in den vergangenen hundert Jahren seit der Erfindung des Buchdrucks sprunghaft angestiegene Zahl von Schrifterzeugnissen effizienter zu verwalten und so Transkripte, Exzerpte oder eigene Elaborate in Kästen oder Klemmalben beweglich und in immer neuen Konstellationen und für neue Schriften zusammenstellen zu können. »Es gibt so viele Bücher, dass uns die Zeit fehlt, um nur die Titel zu lesen«,<sup>41</sup> bemerkte der Florentiner Schriftsteller Antonio Francesco Doni bereits im Jahre 1550 und gab damit der Sorge um die Beherrschung des Materials Ausdruck, die im Laufe der Jahrhunderte nicht mehr abnahm und in den heutigen Disput über den »Information overload« des Internet-Zeitalters mündete. Bis ins vergangene Jahrhundert hinein versuchten Wissenschaftler, ihr Material in der von Gessner beschriebenen Weise in Karteisystemen zu sammeln und es in der Publikation über Indizes rückzuerschließen.<sup>42</sup> Der »index verborum« verdrängte dabei als Registerform den »index rerum«; idealiter aber wurden beide Systeme kombiniert und durch weitere ergänzt. 1780 löste die Wiener Hofbibliothek als erste ihre Bandkataloge auf und richtete in den darauffolgenden

6 *Conrad Gessner: Systematikbaum des »Ordo secundum philosophiae divisionem«, aus: Partitiones Theologicae, Pandectarum universalium liber ultimus, Zürich 1549*

vierzig Jahren unter Anleitung von Adam von Bartsch, der zeitgleich mit seinem »Peintre-graveur« den Grundstein der modernen Kunstgeschichte der Druckgrafik legte, den ersten, heute noch erhaltenen, alphabetisch sortierten Zettelkatalog in 205 Kästen ein, aus dem ein zweiter systematischer generiert werden sollte:

»Aus eben diesen Zetteln, die immer aufzubewahren wären, und auf die man nachher nur desto mehr Sorgfalt verwenden müßte, daß sie nicht zerstreut würden, weil sie einzeln zerschnitten sind (\*) könnte man auch mit der Zeit einen systematischen Materienkatalog machen, ohne daß man genöthigt wäre, sich der mühsamen Arbeit neuerdings zu unterziehen, die Bücher der Bibliothek noch einmal zu beschreiben.

(\*) Sie sind dieser Gefahr am wenigsten ausgesetzt, wenn sie an einen Zwirnfaden angefasst sind.«<sup>43</sup>

#### DIE CENSUS-KARTEI

Im weiteren Verlauf des 19. und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts etablierten sich die Zettelkästen und Karteisysteme als zentrale Werkzeuge der Datenverarbeitung und Wissensvernetzung.<sup>44</sup> Die Karteien hatten über die Bibliotheken hinaus sämtliche Bereiche der modernen Welt – den kulturellen, medizinischen, militärischen – durchdrungen. Auch archäologische und kunsthistorische Forschungsprojekte nutzten die Technologie für den Aufbau von Materialsammlungen. Eines der ältesten Projekte dieser Art ist der »Index of Christian Art« der Universität Princeton, der Kunstwerke von der frühapostolischen Zeit bis ca. 1550 sammelt und verschlagwortet. Von 1917 bis 1991, dem Startpunkt seiner Computerisierung, wurden über 500 000 Karten zusammengetragen.<sup>45</sup>

Mitte der 1930er Jahre wurde in London ein direkter Vorläufer des *Census* von zwei deutschen Emigranten angelegt. Auf Veranlassung des Rubensforschers Ludwig Burchard begann der Kunsthistoriker Alfred Scharf, der an einer Monografie zu Filippino Lippi arbeitete, einen Index antiker Skulptur und ihrer Rezeption durch die Künstler vom 15. bis zum 17. Jahrhundert anzulegen.<sup>46</sup> Über den Nachlass der Witwe Scharfs kam der kleine Karteikasten in den 1980er Jahren an das Warburg Institute. Die Karten sind alphabetisch nach dem Namen der Monumente sortiert und enthalten unter den Abschnitten

7 Karteikarte aus dem Index von Ludwig Burchard und Alfred Scharf, ca. 1935

»I. Auffindung, II. Aufstellung, III. Restaurierungen, IV. Quellen, V. Plastische Nachbildungen, VI. Graphische Wiedergaben« Informationen zur neuzeitlichen Geschichte und Dokumentation der Skulpturen (Abb. 7).

Einer Anregung Richard Krautheimers ist es zu verdanken, dass ein Vorhaben mit vergleichbarer Zielsetzung nach dem Zweiten Weltkrieg erneut angegangen wurde. Gemeinsam mit seiner Frau arbeitete Krautheimer an einem Buch über Ghiberti, und im September 1945 schrieb er an Fritz Saxl:

»[...] I tried to instruct myself somewhat on questions of early 15th century knowledge of antique art. But, as you know, the difficulties are really enormous. We don't know what the early 15th century collections contained aside from the collections of the Medici and of Pietro Barbo [...]. And couldn't we try to organize a corpus of antiques known to the 15th century?«<sup>47</sup>

Trude Krautheimer-Hess stellte im Appendix A der Ghiberti-Monografie eine »Handlist of Antiques« zusammen, die sicher oder mit großer Wahrscheinlichkeit im 15. Jahrhundert bekannt und Ghiberti zugänglich waren:

»[...] the value of the list in its present state seems to us twofold, in that it presents both a preliminary contribution towards a census of antique works of art known to the early Renaissance, and a clue to Ghiberti's selective principles in approaching antiquity and to his image of ancient art.«<sup>48</sup>

Im Jahr 1947 schließlich begann die Archäologin Phyllis Pray Bober am Warburg Institute mit der Erstellung des neuen Kartenindex *Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists*.<sup>49</sup> Nach vier Jahren umfasste ihr Zettelkasten bereits ca. sechshundert Karten zu antiken Bildwerken, die in die Kategorien »Bronzes, Sculpture (Statues), Reliefs, Funerary Reliefs, Sarcophagus Reliefs, Relief Stucco, Painting, Gems, Coins, Kunstgewerbe, Egyptiaca« unterteilt waren. Innerhalb dieser Kategorien erfolgte die Sortierung alphabetisch nach der ikonografischen Benennung der Renaissance und nachgeordnet nach dem aktuellen Aufbewahrungsort (Abb. 8). Darüber hinaus wurden Informationen zur Renaissanceprovenienz und zur Erhaltungsgeschichte während der Renaissance auf den Karten vermerkt, knappe formale Angaben (z. B. Abmessungen, Material) sowie solche zur archäologischen Sekundärliteratur gemacht und schließlich eine Liste der Renaissancequellen angefügt, die das Monument dokumentieren. Auch diese wurden mit kurzen bibliografischen Verweisen versehen. Phyllis Bober bemerkte dazu:

»I began to assemble a card file, free to conceive the methods and shape of the putative inventory. Clearly, it should prove useful to archaeologists as well as to historians of art searching for prototypes; thus, preservation history of antique monuments and information concerning changing locations during the Renaissance were as important as documentation from fifteenth and sixteenth century records in texts, inscriptions and artist's renderings. Objective criteria for positive identification of models reproduced in drawings and prints also had to be considered.«<sup>50</sup>

Parallel zu den schriftlichen Einträgen auf den Karten wurden Fotografien der Antiken und ihrer Renaissance-Dokumente angeschafft und zusammengehörend in blauen *Census*-Mappen in der Fotothek des Warburg Institute aufbewahrt. Auf den Karteikarten war in der oberen rechten Ecke ein Verweis auf den Standort der Mappen in den nach ikonografischen Gesichtspunkten aufgestellten Fotoschränken angebracht.

Ausführliche Überlegungen für das inhaltliche Konzept des neuen Projekts haben sich im Nachlass von William S. Heckscher erhalten, der zum erweiter-

ten Kreis der Gründungsmitglieder gehörte.<sup>51</sup> Ein achtseitiger Projektentwurf vom 9. August 1950, der auf älteren Papieren von Richard Krautheimer und Homer Thompson sowie auf Diskussionsrunden am Warburg Institute im Sommer 1950 aufbaut, trägt den Titel »Census of Classical Works of Art in Italy Known to the Middle Ages and to the Renaissance«. Hier entwickelte Heckscher als Zielvorgaben für den *Census*:

- a) den »CENSUS proper«, das beschriebene Karteisystem also, der von einem »Motif Index«, einem »Geographical Index«, einem »Topographical Index«, einem »Artist Index« und einem »General Index« begleitet werden soll;
- b) den systematischen Index, in dem umfangreiche wissenschaftliche Publikationen und Editionen erschlossen sind, der bei der zukünftigen Aufarbeitung des Materials helfen soll;
- c) eine Sammlung von »miscellaneous studies of sources«, aufgeteilt in Text- und Bildquellen, die neues Quellenmaterial für weitergehende Erschließung bereitstellen soll;
- d) eine Sammlung von Forschungsarbeiten von »more or less independent nature«, deren Ergebnisse in den *Census* eingearbeitet werden können;
- e) eine Publikation des *Census*, in die die Ergebnisse von a) bis d) münden sollen.

Zwei Gründe, nämlich »abundance of material« sowie »the archaeological rather than artistic-interpretative approach beginning in the second half of the sixteenth century«, bewog die Gründer des Projekts dazu, die Erfassung antiker Architektur und ihrer Rezeption in der Renaissance vorerst nicht zu berücksichtigen und außerdem den Entstehungszeitraum der zu erfassenden Rezeptionszeugnisse auf ca. 1400 bis 1530 zu beschränken.<sup>52</sup> Für die Erforschung der vielen Zeugnisse intensiven Antikenstudiums, die dieser Periode folgten, sollte der Karten-*Census* eine Grundlage bieten: »[...] the Census may be likened to an iceberg, with only a small portion revealed and the much larger mass concealed beneath the surface – in this case, the quantity of documentation from the middle and later sixteenth century.«<sup>53</sup>

Die Kartei wurde bis 1973 parallel am Warburg Institute, wo seit 1957 die Kunsthistorikerin Ruth Rubinstein am *Census* arbeitete, und am Institute of Fine Arts in New York, seit 1954 die Wirkungsstätte von Phyllis Bober, geführt. Mit zunehmender Datenfülle war die Aktualisierung beider analoger Systeme wie auch die Benutzbarkeit der *Census*-Kartei selbst schwieriger geworden, da die anfangs vorgesehenen Indizes nicht umgesetzt wurden. Dadurch war die Recherche lediglich über den Renaissance-Namen des antiken Monuments möglich; wer nur eine Zeichnung oder eine schriftliche Quelle zur Verfügung hatte, musste erst das entsprechende Monument identifizieren und seinen Renaissance-Namen kennen, um es anschließend in der Kartei finden zu können und auf weitere Belege der Rezeption zu stoßen.<sup>54</sup> Die Angaben zu Aufbewahrungsorten, Künstlern, Dokumenten etc. wiederholten sich auf vielen Karten immer wieder. Ein Produkt der *Census*-Kartei, das diese Schwierigkeiten zumindest teilweise mit einem enormen »General Index« überwand, war das von Bober und Rubinstein gemeinsam 1986 veröffentlichte Handbuch »Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources«, das allerdings »nur« 203 antike Monumente aus der großen Zettelkartei berücksichtigen konnte.

Das Problem von unvermeidlichen Redundanzen in der Datenspeicherung sowie beschränkten, vorgezeichneten Zugangswegen begegnet in nahezu jedem analogen Karteisystem. »[...] The real heart of the matter of selection, however, goes deeper than a lag in the adoption of mechanisms by libraries, or a lack of development of devices for their use. Our ineptitude in getting at the record is largely caused by the artificiality of systems of indexing«, bemerkte



der amerikanische Ingenieur und Analogrechnerpionier Vannevar Bush in seinem vielbeachteten Aufsatz »As We May Think« aus dem Jahr 1945.<sup>55</sup> Und er fuhr fort:

»When data of any sort are placed in storage, they are filed alphabetically or numerically, and information is found (when it is) by tracing it down from subclass to subclass. It can be in only one place, unless duplicates are used; one has to have rules as to which path will locate it, and the rules are cumbersome. Having found one item, moreover, one has to emerge from the system and re-enter on a new path. The human mind does not work that way. It operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain.«<sup>56</sup>

Bush entwickelte in der Folge das fiktive System »Memex« (Memory Extender), das divers auf mehreren Projektoren parallel konsultierbares Bild- und Schriftgut auf Mikrofilmen verwalten sollte. Dessen einzelne Aufnahmen sollten durch automatisch codierbare, speicherbare, assoziative Verweise (»trails«) verknüpft werden können.

Der »Memex« wurde nie gebaut; sein Prinzip jedoch erscheint im Rückblick als analoger Vorläufer von modernen Hypermedia-Konzepten, auf denen digitale, netzwerkartige Datenbanken oder die semantischen Netze von Wikis und Blogs im Internet basieren. Es beeinflusste die frühen Entwicklungen der Personal Computer und erscheint zugleich in einem der komplexesten und zugleich spätesten analogen Karteisystemen umgesetzt, das im Laufe von über vierzig Jahren von dem Soziologen Niklas Luhmann bis zu dessen Tod im Jahre 1998 aufgebaut wurde. Luhmanns Zettelkasten, von ihm selbst auch als »Unordnung mit nichtbeliebiger interner Struktur«<sup>57</sup> bezeichnet, verfügt – wie es auch für das Material des »Memex« vorgesehen war – über eine abstrakte alphanumerische Ordnung mit einer beliebigen Zahl interner Verweismöglichkeiten, die mit einem umfassenden Generalindex erschlossen werden konnte:

»Für das Innere des Zettelkastens, für das Arrangement der Notizen, für sein geistiges Leben ist entscheidend, dass man sich gegen eine systematische Ordnung nach Themen und Unterthemen und statt dessen für eine feste Stellordnung entscheidet. Ein inhaltliches System (nach Art einer Buchgliederung) würde bedeuten, dass man sich ein für allemal (für Jahrzehnte

im Voraus!) auf eine bestimmte Sequenz festlegt. Das muss, wenn man das Kommunikationssystem und sich selbst als entwicklungsfähig einschätzt, sehr rasch zu unlösbaren Einordnungsproblemen führen.«<sup>58</sup>

#### CENSUS, OBJEKTRELATIONAL

Zeitlich zwischen Memex und Luhmannschem Zettelkasten gelagert, erfolgten in den 1970er Jahren erste Überlegungen für die Computerisierung der *Census*-Kartei. Angeregt wurden sie vom Kunsthistoriker Michael Greenhalgh, der die Karten im Warburg Institute für sein Buch »The classical tradition in art« intensiv nutzte.<sup>59</sup> Damit betrat der *Census* Neuland, denn Vorläuferprojekte auf dem digitalen Sektor gab es im Bereich der Geisteswissenschaften nicht. Die notwendigen umfangreichen finanziellen Mittel sowie das technische Handlungswissen dazu stellte seit 1982 der kurz zuvor gegründete Getty Trust im Rahmen des Getty Art History Information Program (AHIP) zur Verfügung, das es sich zum Ziel gesetzt hatte: »to improve access to research information in the visual arts through the use of computer automation.«<sup>60</sup>

Ein Jahr zuvor war die Trägerschaft des *Census* auf die Bibliotheca Hertziana in Rom erweitert worden. Am 1. Oktober 1981 wurde Arnold Nesselrath mit der Leitung des nunmehr an zwei Standorten agierenden Projekts betraut. Die Neukonstituierung gab Anlass, einen Forschungsschwerpunkt des römischen Instituts, die Rezeption antiker Architektur in der Renaissance, in die Datenerfassung einzubeziehen. Parallel dazu wurde der Zeitraum auf das gesamte 16. Jahrhundert ausgedehnt und dem *Census* damit der inhaltliche Zuschnitt gegeben, den er heute noch besitzt.

Die erste Software wurde 1982–83 von der Firma Online Computer Systems (Germantown, Maryland) auf UNIX-Basis programmiert.<sup>61</sup> Sie kam sowohl für den *Census* als auch für den Witt Computer Index der Witt Library des Courtauld Institute of Art in London, ein weiteres AHIP-Projekt, zum Einsatz.<sup>62</sup>

Auf der Grundlage der vorhandenen Datenkategorien entwickelten Arnold Nesselrath und der Informatiker Rick K. Holt das nach wie vor aktuelle objektrelationale Datenmodell, gleichsam die DNA des *Census*.<sup>63</sup> Jedem der eingangs genannten Datentypen wurde eine eigene Entität zugewiesen, die mit den anderen durch definierte »links« verbunden wurde (Abb. 1).<sup>64</sup> Damit

wurden erstens Redundanzen vermieden; zweitens gestattete die vernetzte Struktur das »Betreten« der Datenbank von jeder beliebigen Stelle aus. So wurde die ursprüngliche Absicht, den *Census* mittels Indizierungen als ein für vielseitige Fragestellungen offenes System zu gestalten, umgesetzt. Auch komplexe Suchanfragen mit mehreren Bedingungen unter Verwendung Boolescher Operatoren wurden möglich.<sup>65</sup>

Vier der Entitäten wurden rekursiv hierarchisch angelegt, so dass ihre Einträge weitere abhängige, in Teil-Ganzes-Beziehungen stehende Einträge besitzen können. Dies hat den Vorteil, dass auch komplexe, vierteilige Werke wie Gebäude oder ganze Codices detailliert aufgeschlüsselt und gezielt verlinkt werden können.<sup>66</sup> In der Monument- und der Dokument-Entität wurden außerdem Original-Kopie-Parallelkopie-Beziehungen zwischen selbständigen Artefakten durch sogenannte »sibling links« deutlich gemacht.

Die dichte Vernetzung der Informationen ließ es zu, dass konkrete Ereignisse, die sich aus mehreren Faktoren ergeben und auf den »*Census Cards*« als Fließtext vermerkt waren, in der Datenbank abbildbar wurden.<sup>67</sup> Eine besondere Anforderung an den *Census* als Datenbank historischer Wissensbestände bestand darin, dass er auch mehrdeutige Informationen, wie beispielsweise Eigennamen von Objekten, Personen, Institutionen oder Orten, berücksichtigen sollte. Auch mussten historische Dimensionen von Raum und Zeit erfassbar sein.<sup>68</sup> Durch die Ausarbeitung eines standardisierten Wortschatzes zur formalen Beschreibung sollten Abfragen nach allgemeinen Charakteristika ermöglicht werden. Listen mit kontrolliertem Vokabular sowie Freitextfelder für beliebig umfangreiche Kommentare wurden eingerichtet.

Damit ging die computergestützte Integration der *Census*-Datenbank weit über die ursprüngliche Zielsetzung der Getty-Stiftung hinaus, Methoden zur Recherche und Navigation innerhalb von Datenbeständen geisteswissenschaftlicher Forschung bereitzustellen. Da das Programm von den Projektmitarbeitern in erster Linie zum Editieren und zur Kontrolle der Datenkonsistenz und -qualität genutzt werden sollte, wurden diese zu Systemnutzern, die gleichzeitig als Informationsproduzenten wie auch als Informationskonsumenten tätig waren.<sup>69</sup>

Das Datenmodell des *Census* ist, obgleich es schon vor 25 Jahren entworfen wurde, nach wie vor eines der komplexesten in der inzwischen an mannigfachen Systemen reichen Datenbanklandschaft der Geisteswissenschaften. Einige jüngere Projekte haben sich in der Gestaltung ihrer eigenen Daten-

struktur konzeptuell am *Census* orientiert, so z. B. das »Corpus der antiken Denkmäler, die J. J. Winckelmann und seine Zeit kannten« der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, das wohl am engsten an den *Census* anschließt.<sup>70</sup> Auch die »Monumenta Rariora« der Scuola Normale Superiore di Pisa<sup>71</sup> und das neue Informationssystem »ZUCCARO« der Bibliotheca Hertziana nahmen Anleihen am *Census*, das letztgenannte etwa hinsichtlich der Konzeption von Ereignissen, die sich durch die Verknüpfung von Objekten verschiedener Kategorien visualisieren lassen.<sup>72</sup> Seit den 1990er Jahren entwickelt ferner das »Comité international pour la documentation« (CIDOC) des »International Council of Museums« (ICOM) das mittlerweile ISO-standardisierte »CIDOC Conceptual Reference Model« (CIDOC CRM), ein umfassendes Modell zur Klassifikation von Kulturerbe, das in ähnlicher Weise auf komplexen Beziehungsstrukturen aufbaut und somit Konzepten und Modellen, wie sie der *Census* von Beginn an nutzte, in der internationalen Museumslandschaft den Weg bahnt.<sup>73</sup>

#### NEUE SOFTWARE-GENERATIONEN

Für den *Census* wie auch für den Witt Computer Index entwickelte die Firma Digitus, Ltd. von 1990–92 ein Retrieval-System, das allein der Datenabfrage diente und die Informationen mit verbesserter Benutzerfreundlichkeit über einen »Simple Query« und einen »Advanced Query Screen« zur Verfügung stellen sollte (Abb. 9).<sup>74</sup> Der *Census* war auf diese Weise am Getty Information Institute sowie an den beiden Trägerinstitutionen für Wissenschaftler konsultierbar.<sup>75</sup> Im Jahr 1995, zeitgleich mit dem Wechsel der Trägerschaft an die Humboldt-Universität zu Berlin, wurde der UNIX-*Census* in das auf einer Btrieve-Datenbank basierende MS-DOS-System »Dyabola« überführt.<sup>76</sup> Dieses System ermöglichte den Einsatz von PCs in einem Client-Server-System sowie erstmals 1998 die schon seit längerem angestrebte Publikation der Datenbank auf CD-ROM bzw. DVD.<sup>77</sup> Dem »Projekt Dyabola« wurde als Gegenleistung für die Migration der Daten gestattet, den Vertrieb der CDs sowie die jährlichen Updates über ein Abonnementsystem kostenpflichtig zu gestalten. Die Zahl der Abonnenten erhöhte sich schnell auf über vierzig. Für sie stand ab 2000 auch eine passwortgeschützte Internet-Version zur Verfügung.<sup>78</sup>

Seit 2003 ist das *Census*-Projekt ein Arbeitsvorhaben der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW), die es seitdem mit der

Humboldt-Universität im Rahmen einer Kooperation gemeinsam führt. Beide Institutionen gehören zu den Unterzeichnern der »Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities«, worunter der kostenfreie und öffentliche Zugang zu wissenschaftlichen Ergebnissen über das Internet zu verstehen ist.<sup>79</sup> Der freie Zugang der Datenbank im Internet, ihre verbesserte Benutzerfreundlichkeit sowie die Möglichkeit der aktiven Zusammenarbeit mit Partnerinstitutionen waren wesentliche Gründe für eine weitere, vorerst letzte Migration der inzwischen ca. 230 000 Datensätze, darunter ca. 13 000 Monument- und ca. 33 000 Dokumenteinträge, in ein neues System. Die Bild- und Multimediadatenbank EasyDB der Berliner Firma »Programmfabrik«, die auf einer PostgreSQL-Datenbank unter Linux basiert, wurde dafür an das komplexe Datenmodell des *Census* angepasst.<sup>80</sup> Seit Juni 2007 ist die *Census*-Datenbank unter [www.census.de](http://www.census.de) frei im Internet konsultierbar.<sup>81</sup>

## PERSPEKTIVEN

»Data are only data and must be animated to the questions we put to them«, schrieb Phyllis Pray Bober im Jahre 1989 in einem Artikel über den *Census*.<sup>82</sup> Damit die Fragen, die an die Datenbank gestellt werden, zahlreich bleiben und die Informationen, die sie liefern kann, auch in Zukunft zu Antworten beitragen, unternimmt das *Census*-Projekt Anstrengungen »nach innen und außen«, seine Inhalte zu optimieren und mit Projekten vergleichbarer Ausrichtung zu kooperieren. Die Masse des Eisbergs unter der Oberfläche ist nach wie vor zu gewaltig, als dass versucht werden könnte, die Antikenrezeption der Renaissance flächendeckend innerhalb der kommenden Jahre zu bearbeiten. Hier setzt der *Census* einerseits auf temporäre Schwerpunktbildung in der Dateneingabe, andererseits auf kontinuierliche Pflege und Aktualisierung des vorhandenen Datenbestandes. »A record, if it is to be useful to science, must be continuously extended, it must be stored, and above all it must be consulted«,<sup>83</sup> konstatierte schon Vannevar Bush in seinem zuvor zitierten Essay. In diesem Sinne erweist sich die Pflege und Erschließung des vorhandenen Bestands an Daten als mindestens so nachhaltig wie die beständige Neueingabe. Dies betrifft z. B. die weitere Vereinheitlichung des kontrollierten Vokabulars sowie der Namen und Bezeichnungen aus den sogenannten »Authority Files« oder »Kleinen Entitäten« – hier können die von der Deutschen Nationalbibliothek bereitgestellten Regelwerke<sup>84</sup> oder die »Vocabularies« des Getty Research Institute<sup>85</sup> Anregung geben. Die Hierarchisierung der Attributlisten »material« (für die Monumente) und »medium visual« (für die Dokumente) sowie die Überführung der sogenannten »descriptive details« in standardisierte Listen zur formalen Beschreibung der antiken Monumente gehören ebenso in diesen Diskurs wie die über die »descriptive details« hinausgehende Normierung der ikonografischen Benennungen der Monumente.<sup>86</sup>

Seit diesem Jahr publiziert der *Census* Quellentexte des späten Mittelalters und der Frührenaissance auf dem edoc-Publikationsserver der BBAW als Volltext-Editionen. Ausgehend von den schriftlichen Erwähnungen der Monumente, die die Datenbank vorhält und die im Regelfall lediglich aus ausschnitthaften Zitaten bestehen, kann so auch der vollständige Quellentext konsultiert werden und umgekehrt.<sup>87</sup> Mit Institutionen wie dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, der Bibliotheca Hertziana oder dem Warburg Institute, die vergleichbare Online-Editionen anbieten, aber auch visuelle Quellen der Renais-

sance (z. B. Stichwerke) publizieren, wurden Kooperationen geschlossen, um die Datenbestände untereinander zu vernetzen und auf diese Weise Ressourcen zu bündeln. Auch damit steht das Projekt übrigens in einer längeren Tradition, denn die erste Volltextedition antiquarischer Schriften stellten immerhin schon um 1700 Johann Georg Graevius und Jacob Gronovius zusammen, deren »Thesauri« mehrere hundert der bis dato erschienenen Schriften zur römischen bzw. griechischen antiken (Sach-)Kultur beinhalteten.<sup>88</sup>

Die seit Beginn der Computerisierung angestrebte intuitive Nutzerlenkung über das weitverzweigte Netz der Beziehungen zwischen den Datensätzen hinweg wie auch bei komplexen Suchabfragen hat sich mit jedem neuen Systemwechsel weiter verbessert. Seit 2007 wird sie von einer ausführliche Online-Hilfe begleitet, die als PDF abrufbar ist (Abb. 10).<sup>89</sup>

Auch am Datenmodell selbst sind in jüngster Zeit behutsame Weiterentwicklungen vorgenommen worden: Links können jetzt von den sogenannten »variant names«, den Bezeichnungen, die ein antikes Monument in der Renaissance besaß, zur ersten entsprechenden Erwähnung auf einem Dokument im Sinne eines Quellennachweises gesetzt werden; des Weiteren können Verknüpfungen zwischen Orts- und Personendaten erfolgen, um Sammlungen besser erschließen und abbilden zu können.

Ein ursprünglich für die Kontrolle des XML-Datenexports vor der letzten Migration entwickeltes »tool« stellt der sogenannte *GeoCensus* dar, der seit 2006 als separate Anwendung auf der Internetseite der BBAW abrufbar ist und die Aufenthaltsorte der antiken Monumente heute und während der Renaissance georeferenziert auf Google Maps visualisiert.<sup>90</sup> Von Günter Stock als »fast geniale Kombination von Sicherung des kulturellen Erbes einerseits, gleichzeitig aber auch Zugänglichmachung dieses Erbes für fast jedermann«<sup>91</sup> bezeichnet, bietet er dem fachfremden Benutzer einen einfachen, intuitiven Zugang, der es im Unterschied zum traditionellen Einstieg in die Datenbank über begriffliche Abfragen erlaubt, auch ohne konkrete Vorkenntnisse und Fragestellungen zum Material vorzudringen. In Planung ist die Verankerung des *GeoCensus* im Abfragemechanismus der Datenbank selbst, um differenzierte Veranschaulichungen zu ermöglichen. Solch eine Dynamisierung würde es beispielsweise erlauben, konkrete Suchanfragen wie etwa »zeige mir die Plätze in Rom, an denen in einem bestimmten Zeitraum antike Statuen ausgegraben wurden« zu visualisieren; sie stellt ferner eines der Vorhaben dar, die

das *Census*-Projekt gemeinsam mit einem seiner Kooperationspartner, dem Exzellenzcluster »Topoi«, realisieren will.<sup>92</sup>

Das anspruchsvollste Vorhaben der Zukunft stellt aber der digitale Zusammenschluss mit zwei Projekten dar, die sich ebenfalls der Erforschung der Wirkungsgeschichte antiker Bau- und Bildwerke widmen, dies aber in anderen Epochen tun.<sup>93</sup> Ideen in Richtung einer zeitlichen Auswertung gab es bereits 1981, als das Warburg Institute und die Bibliotheca Hertziana ihre Zusammenarbeit am *Census* beschlossen hatten. Aus dem Jahr 1992 datieren erste Überlegungen zur Bildung eines *Census*-Konsortiums, dessen Mitglieder von unterschiedlichen Orten in Europa und Amerika an der Datenbank partizipieren und auf unterschiedlichen Ebenen kooperieren wollten.<sup>94</sup> Im Jahr 1999 führte Horst Bredekamp in einem Interview aus:

»Der *Census* ist ja kein Buch, das fertig ist, sondern er lebt von den permanenten neuen Einträgen, so dass hoffentlich in einer nicht unabsehbaren Zeit der *Census*, der auf die Epoche der Renaissance hin zugeschnitten war, einmal ein umfassendes Archiv der gesamten Rezeption der visuellen Kultur der Antike bis in die Gegenwart sein sollte. Und da sich die Gegenwart immer fortschreibt – dies ist kein Arbeitsbeschaffungsmaßnahmenprojekt, dies ist nun einmal der Königsweg der abendländischen Kultur –, ist er niemals abgeschlossen.«<sup>95</sup>

Der Forschungsauftrag des *Census* ist nach wie vor auf die Renaissance ausgerichtet, und die Arbeitsstelle ist in ihren personellen und finanziellen Ressourcen entsprechend festgelegt. Überdies waren die technischen Voraussetzungen für eine direkte Vernetzung mit den Datenbanken von Kooperationspartnern bis 2007 nicht gegeben. Wenn nun sowohl die umfangreiche Datenbank der Winkelmann-Gesellschaft Stendal als auch die gerade im Aufbau befindliche Datenbank der Bibliotheca Hertziana zur Antikenrezeption im 17. Jahrhundert dergestalt in den *Census* integriert werden sollen, dass von allen drei Projekten auf dieselben antiken Monumente zugegriffen und der Datenbestand der Dokumente sowohl einzeln als auch projektübergreifend durchsucht werden kann, so lässt sich der Königsweg der abendländischen Kultur bald vom 14. bis immerhin ins 18. Jahrhundert im *Census* beschreiten.

Die lange Geschichte, die mit den Zetteln Ligorios begann und über den Karteikasten des Warburg Institute hinein in die Gehäuse der Computerhard-





und Software und wieder hinaus ins ›world wide web‹ führte, ist nicht beendet. Stand der *Census* über viele Jahre als vorbildliches, aber nur an wenigen Orten zugängliches digitales Projekt da, so interagiert er nun symbiotisch innerhalb einer vielfältigen kunsthistorischen Datenbanklandschaft im Sinne der vielfach geforderten Einheit der Wissenschaft.<sup>96</sup> Bemerkenswert dabei bleibt die innere Konstanz seines Datenmodells, die es auch in der Zukunft zu sichern gilt. Im *Census*-Datenmodell ist das Wissen der Antikenrezeption in einer ausdrucksächtigen, flexiblen Systematik abgebildet, deren Ursprünge weit zurückliegen und die spätestens mit ihrer Computerisierung so verfeinert wurde, dass sie noch immer zu keinen Einordnungsproblemen führt. Obgleich oder gerade weil sie einer komplexen inhaltlichen Struktur folgt, macht sie den *Census* zu einem regen Kommunikationspartner – oder auch, um noch einmal Horst Bredekamp zu zitieren, zu einem »Spielinstrument, mit dem ich meine Fantasie laufen lassen kann.«<sup>97</sup>

## ANMERKUNGEN

Für Hinweise danke ich vielmals Dorothee Haffner, Arnold Nesselrath, Johannes Röhl, Peter Seiler und Barbara Thompson.

- 1 Niklas Luhmann: Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht, in: ders.: Universität als Milieu, hg. von Andras Kieserling, Bielefeld 1992 (Kleine Schriften), S. 53–61; hier S. 58.
- 2 Zu *CensusID* 43586.
- 3 Zur Entwicklung elektronischer Quelleneditionen und Datenbanken der 80er und frühen 90er Jahre vgl. Marcia Reed: Navigator, Mapmaker, Stargazer: Charting the New Electronic Sources in Art History, in: *Library Trends* 40, 4 (1992), S. 733–755; *Encyclopedia of Library History*, hg. von Wayne A. Wiegand, Donald G. Davis Jr., New York/London 1994, S. 45–47, s. v. Art Libraries (Lois Swan Jones).
- 4 Näheres unter <http://www.census.de/census/hilfe> [7.9.2008 für diese und alle folgenden Internetadressen].
- 5 Arnold Nesselrath: The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance, in: *Second International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers*, hg. von Laura Corti, 3 Bde., Florenz 1984, Bd. 2, S. 83–96; hier S. 87.
- 6 Antonio Manetti: Vita di Filippo Brunelleschi: preceduta da la novella del grasso, hg. von Domenico De Robertis, Mailand 1976 (Testi e documenti 2), S. 64–69.
- 7 Arnold Nesselrath: Disegnare Roma, in: *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, hg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 2005, S. 45–55; hier S. 50–51.
- 8 John Shearman: Raphael in early modern sources: 1483–1602, 2 Bde., New Haven, Conn. 2003 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 30, 31), Bd. 1, S. 500–545 (mit weiterführender Literatur); hier S. 503 (zitiert nach dem MS Mantua, Archivio Privato Castiglione).
- 9 Arnold Nesselrath: Raphael's archaeological method, in: *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, Rom 1986, S. 357–371; hier S. 365.
- 10 Margaret Daly Davis: Wissenschaftliche Bearbeitung und Entwicklung einer Systematik: Archäologische und antiquarische Studien antiker Reste in der Accademia Vitruviana in Rom. Eine Einleitung, in: dies.: *Archäologie der Antike: aus den Beständen der Herzog August Bibliothek, 1500–1700*, Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Wiesbaden 1994 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 71), S. 11–18.
- 11 *CensusIDs* 60684, 60431, 60241.
- 12 Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583), Köln 2000 (Atlas 3).
- 13 Pirro Ligorio: *Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, theatri e anfitheatri, con le Paradosse del medesimo auttore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma*, Venedig 1553, hg. von Margaret Daly Dalvis, 2008, (Fontes 9), online unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/562>. Hinzu kommen zehn gedruckte Kartenwerke, darunter drei Rompläne; vgl. Schreurs 2000 (Anm. 12), S. 27–28.
- 14 *Libro X dell'Antichità di Pyrrho Ligorio nel quale si tratta de alcune cose sacre et imagini ornamenti degli Dii de Gentili, et delli loro origini, et di chi prima le mostrò al mondo simbolicamente adorarli o reverirli*, Neapel, Biblioteca Nazionale, inv. MS XIII.B.3, fol.

- 21v (alte Paginierung: 38). Für dieses und alle folgenden Zitate der Manuskripte Ligorios wurden die Mikrofilme des *Census*-Archivs konsultiert.
- 15 Andrea Fulvio: *Antiquitates urbis per Andream Fulvium nuperrime aeditae*, Rom 1527, o. S. (Widmung an Clemens VII.); zitiert nach dem Mikrofiche 3740/1-4, 1 der Bibliotheca Cicognara aus dem *Census*-Archiv. Zur Zusammenarbeit Fulvios mit Raffael vgl. Marc Laureys: Das alte und das neue Rom in Andrea Fulvios *Antiquaria urbis*, in: *Das alte Rom und die neue Zeit: Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock*, hg. von Martin Disselkamp, Peter Ihring, Friedrich Wolfzettel, Tübingen 2006, S. 201–220; bes. S. 201–203.
  - 16 Shearman 2003 (Anm. 8), S. 581.
  - 17 Ebd., S. 505–509; 520. Der Verweis auf den Regionenkatalog des Publius Victor ist nur in der Redaktion des Briefes aus der Bayerischen Staatsbibliothek München, inv. Ms Ital. 37b (1035/2) zu lesen. Zum Verhältnis der drei bekannten Versionen des Briefes untereinander ebd., S. 527–543. Zu Raffaels archäologischer Vorgehensweise vgl. Nesselrath 1986 (Anm. 9).
  - 18 Ein personelles Bindeglied war der Architekt Antonio da Sangallo d. J., der zeit seines Lebens Vitruv studierte und selbst eine Übersetzung des Architekturtraktats plante. Er war Raffaels wichtigster Mitarbeiter an Neu-St. Peter sowie sein Nachfolger als Bauhüttenleiter und sicher an den Bauaufnahmen für den Romplan beteiligt. Am Ende seines Lebens arbeitete er nachweislich mit den Mitgliedern der »Accademia Vitruviana« zusammen; vgl. Daly Davis 1994 (Anm. 10), S. 13–16.
  - 19 Ebd., S. 12–13.
  - 20 Ligorio 1553 (Anm. 13), S. 155.
  - 21 Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi« von Samuel Quiccheberg; lateinisch-deutsch, hg. und kommentiert von Harriet Roth, Berlin 2000, S. 2.
  - 22 Zur Zeit verzeichnet die *Census*-Datenbank 123 Paralleldokumente aus den systematisch und den topografisch gegliederten Bänden Ligorios aus Neapel und Turin; eine umfassende Auswertung des umfangreichen Materials steht noch aus.
  - 23 Pirro Ligorio's Roman antiquities: the drawings in MS XIII. B. 7 in the National Library in Naples, hg. von Erna Mandowsky, Charles Mitchell, London 1963 (*Studies of the Warburg Institute* 28), S. 45.
  - 24 Dass die Grundstruktur in den Bänden im Vorhinein bereits angelegt war und dann erst mit Beispielen aufgefüllt wurde, ist aus der Verteilung der Informationen auf den Seiten gut erkennbar, wo manchmal Lücken auftreten, manchmal aber auch der Platz nicht ausreichte.
  - 25 Dazu gehören die zehn Bände mit 28 Büchern, die sich heute in der Biblioteca Nazionale in Neapel befinden, sowie ein Band mit sechs Büchern aus der Bibliothèque Nationale de France in Paris; vgl. Schreurs 2000 (Anm. 12), S. 23–27.
  - 26 Ebd., S. 22; 330.
  - 27 Vgl. das von Schreurs 2000 (Anm. 12), S. 31–32, Abb. 84 genannte Beispiel einer Münze mit der Darstellung der Sirene Parthenope. Der umfangreichen Münzforschung Ligorios wurde bislang wenig Beachtung geschenkt. Eine gründliche Untersuchung seiner Methodik und seiner Quellen steht noch aus. Ligorio selbst besaß eine beachtliche Sammlung, vgl. Schreurs 2000 (Anm. 12), S. 25. Siehe auch den Artikel von Ulrike Peter in diesem Heft.
  - 28 Biblioteca Nazionale di Napoli, inv. MS XIII.B.8; *CensusID* 63191.
  - 29 Archivio di Stato di Torino, inv. Cod. a.II.1.J.15; *CensusID* 63246.

- 30 Vgl. die Dokumentationen zu *CensusID* 208884, 208878, 208812. Siehe auch Ginette Vagenheim: Les inscriptions ligoriennes: notes sur la tradition manuscrite, in: *Italia medioevale e umanistica* 30 (1987), S. 200–309; 289: »Ainsi le rôle de l'épigraphie varie-t-il à travers les volumes de >Antichità<: tantôt les inscriptions servent de source à la topographie, au même titre que la numismatique, les notices archéologiques et les ouvrages de topographie, tantôt elles illustrent un mot et fournissent l'occasion à un commentaire iconographique du monument, parfois, enfin, elles sont considérées en elles-mêmes. Il arrive aussi que les mêmes inscriptions soient utilisées à des fins différentes, perdant ainsi le rôle de simple témoignage épigraphique qu'on a trop souvent voulu leur assigner.«
- 31 Biblioteca Nazionale di Napoli, inv. MS XIII.B.7, fol. 29r; *CensusID* 63174. Vgl. Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 23), S. 67–58, Kat. 27.
- 32 Archivio di Stato di Torino, inv. Cod. a.III.8.J.6, fol. 86r; *CensusID* 63299; inv. Cod. a.III.13.J.11, fol. 135v; *CensusID* 63308; inv. Cod. a.II.4.J.17, fol. 40v; *CensusID* 63296.
- 33 Vgl. die Dokumentationen zu *CensusID* 153906.
- 34 Mandowsky, Mitchell 1963 (Anm. 23), S. 45.
- 35 Onofrio Panvinio: *Reipublicae romanae commentariorum libri tres*, 3 Bde., Venedig 1558; Georg Fabricius: *Antiquitatum Libri III. Ex aere, marmoribus, saxis, membranis 'ue ueteribus collecti*, 3 Bde., 2. erweiterte Ausgabe, Basel 1587; Jean Jacques Boissard: *Romanae urbis topographiae & antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur adimadversione digna*, 6 Bde., Frankfurt am Main 1597–1602.
- 36 Die frühe Geschichte der Archäologie mit ihren Verflechtungen zwischen den Welten der bildenden Künstler, Antiquare und Historiker ist gut erforscht. Unter den Überblickswerken vgl. u. a.: Carl Bernhard Stark: *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880 (*Handbuch der Archäologie der Kunst* 1); Arnaldo Momigliano: *Ancient History and the Antiquarian*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), S. 285–315; *Archäologie der Antike* 1994 (Anm. 10); Alain Schnapp: *The discovery of the past: the origins of archaeology*, London 1999 (französische Originalausgabe Paris 1993); *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, hg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Münster 2007.
- 37 Conrad Gessner: *Bibliotheca universalis*, Zürich 1545; ders.: *Pandectarum sive partitionum universalium*, Zürich 1548, Teil 2: *Partitiones Theologicae*, *Pandectarum universalium liber ultimus*, Zürich 1549; alle online als Volltexte konsultierbar unter <http://www.hab.de/bibliothek/wdb/suche.htm>.
- 38 Conrad Gessner: *Pandectarum, sive Partitionum universalium... libri XXI* (Zürich 1548): *Auszüge zur Kunstgeschichte und Altertumswissenschaft = Excerpted bibliographies for the history of art and the study of antiquity*, hg. und eingel. von Margaret Daly Davis, 2007 (*Fontes* 1), online unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/378>.
- 39 Gessner 1549 (Anm. 37), o. S. [S. 9–11; 16]. Als Beispiel eines heutigen bibliographischen Thesaurus-Baums sei der des ZENON DAI genannt, online unter: <http://opac.dainst.org/ALEPH> → *Systematik der Archäologischen Bibliografie* → »Thesaurus-Baum«.
- 40 Gessner 1548 (Anm. 37), fol. 20r: »Und ob sie nun etwas zu schreiben oder öffentlich vorzutragen haben, stets gliedern sie das gesammelte Rohmaterial für die Abhandlung auf diese Weise: Entweder sie haben den Stoff erst kürzlich gesammelt, oder sie ordnen einst zusammengetragene, auf nicht festgeklebten Zetteln nach Sachgesichtspunkten geordnete Materialien zu neuerlichem Gebrauch, so dass sie, wenn es nötig sein wird, diese zur Behandlung des jeweiligen Gegenstandes herausnehmen und aus den vielen Zetteln die,

welche für das gegenwärtige Thema am besten geeignet scheinen, auswählen können. Sie heften sie dann mit kleinen Nadeln fest, stellen sie für die gewünschte Anordnung der Redeteile neu zusammen und schreiben auf, was ihnen passend erscheint, oder benützen es nach Gutdünken, und schließlich verwahren sie die Zettel wieder an ihrem Ort.« Deutsche Übersetzung nach: Helmut Zedelmaier: *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta: das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit*, Köln u. a. 1992 (Archiv für Kulturgeschichte/Beihefte 33), S. 105.

- 41 Zitiert nach Zedelmaier 1992 (Anm. 40), S. 13.
- 42 Siehe auch das bekannte Zitat Walter Benjamins von 1928: »Und schon heute ist das Buch, wie die aktuelle wissenschaftliche Produktionsweise lehrt, eine veraltete Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Katalogsystemen. Denn alles Wesentliche findet sich im Zettelkasten des Forschers, der's verfasste, und der Gelehrte, der darin studiert, assimiliert es seiner eigenen Kartothek.« Walter Benjamin: Vereidigter Bücherrevisor, in: Einbahnstrasse, enthalten in: ders.: *Ein Lesebuch*, Frankfurt am Main 1996, S. 93.
- 43 Adam Bartsch: *Einige Bemerkungen die Verfertigung eines neuen Catalogs der gedruckten Bücher in der K. K. Bibliothek betreffend*, 1770, publiziert in: Hans Petschar, Ernst Strouhal, Heimo Zobernig: *Der Zettelkatalog: ein historisches System geistiger Ordnung*, Ausstellungskatalog Wien, Wien/New York 1999, S. 125–132; hier S. 132.
- 44 Siehe auch die informative Studie von Markus Krajewski: *Zettelwirtschaft: Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002 (Copyrights 4).
- 45 Neben der Originalversion in Princeton sind vier weitere Exemplare des Karten-Index an der Dumbarton Oaks Research Library der Harvard University in Washington, D.C., an der Biblioteca Apostolica Vaticana, an der Rijksuniversiteit Utrecht sowie am Getty Research Center in Los Angeles konsultierbar. Die kostenpflichtige Online-Version ist unter <http://ica.princeton.edu> zugänglich.
- 46 J. B. Trapp: *The Census: Its Past, its Present and its Future*, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 1 (1999), S. 11–21; hier S. 13–14.
- 47 Ebd., S. 13.
- 48 Richard Krautheimer, Trude Krautheimer-Hess: *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956 (Princeton monographs in art and archaeology 31), S. 338–339.
- 49 Ausführlich zur Gründungsgeschichte des *Census*: Trapp 1999 (Anm. 46); Phyllis Pray Bober: *Before and After the Census of Antique Works of Art and Architecture Known to Renaissance Artists*, in: *The Italian Renaissance in the Twentieth Century: acts of an international conference*, Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999 hg. von Allen J. Grieco, Michael Rocke, Fiorella Giofredi Superbi, Florenz 2002 (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 19), S. 375–385; hier S. 377–381. Vgl. außerdem die Annual Reports des Warburg Institute ab 1949/50.
- 50 Bober 2002 (Anm. 49), S. 377.
- 51 William S. Heckscher-Archiv im Warburg-Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, Kasten 134. Für die Überlassung von Fotokopien der relevanten Unterlagen sei Karen Michels herzlich gedankt.
- 52 Ebd.: William S. Heckscher: *Census of Classical Works of Art in Italy Known to the Middle Ages and to the Renaissance*, unpubliziertes Typoskript, 9. August 1950, S. 4.
- 53 Phyllis Pray Bober: *The Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists*, in: *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth international congress of the history of art*: New York, September 7–12, 1961, hg. von Ida E. Rubin, 4 Bde., Princeton 1963, Bd. 2, S. 82–89; hier S. 82.

- 54 Wer z.B. nicht wusste, dass die Vatikanische Ariadne im 16. Jahrhundert als Cleopatra bezeichnet wurde, konnte sie im Karten-Census nicht finden, da sie unter dem Buchstaben »C« einsortiert war. Vgl. *CensusID* 152103.
- 55 Vannevar Bush: *As We May Think*, erstpubliziert in: *Atlantic Monthly. A Magazine of Literature, Art and Politics* 176 (1945), S. 101–108; hier S. 106; deutsche Übersetzung in: *Reader Neue Medien: Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, hg. von Karin Bruns, Bielefeld 2007 (*Cultural Studies* 18), S. 106–125. Bush war seit 1941 Direktor des *Office of Scientific Research and Development*, das im Zweiten Weltkrieg alle militärischen Forschungsprogramme der USA koordinierte.
- 56 Bush 1945 (Anm. 55), S. 106.
- 57 Luhmann 1992 (Anm. 1), S. 57.
- 58 Ebd., S. 55.
- 59 Trapp 1999 (Anm. 46), S. 19–20.
- 60 »AHIP Mission Statement« vom 8. Juni 1987, zitiert nach Joseph A. Busch: *Applied research sponsored by the Getty – relationships among the projects*, in: *Computers and the History of Art* 1,1 (1990), S. 3–7; hier S. 3. AHIP arbeitete ab 1983 und seit 1996 als *Getty Information System* bis 1999. Das Programm unterstützte ein ganzes Bündel von Projekten mit ca. 50 Mitarbeitern beim Aufbau von digitalen Datenverzeichnissen, die Fachkataloge, lexikalische Verzeichnisse sowie das Management mehrerer Datenbanken umfassten und Institutionen, Museen sowie dem Kunsthandel weltweit zur Verfügung gestellt wurden. Vgl. Eleanor E. Fink: *The Getty Information Institute. A Retrospective*, in: *D-Lib Magazine* 5, 3 (1999), online unter <http://www.dlib.org/dlib/march99/fink/03fink.html>.
- 61 Nesselrath 1984 (Anm. 5), S. 89–96. Joseph A. Busch: *Use of a Relational Database System to Model the Variability of Historical Source Information*, in: *Cognitive Paradigms in Knowledge Organisation. Second International ISKO Conference, Madras August 26–28, 1992, Bangalore 1992*, S. 372–389.
- 62 Der *Witt Computer Index* katalogisierte amerikanische und britische Malerei vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Die Werke sind innerhalb von nationalen Schulen alphabetisch nach Künstlern sortiert, Informationen zu Datierungen, Provenienzen, Ausstellungsgeschichte, Forschungsliteratur sowie Abbildungen wurden ebenfalls eingegeben; vgl. Editorial: *The Witt and Conway Libraries under Threat*, in: *The Burlington Magazine* 134, 1075 (1992), S. 633, online unter: <http://www.jstor.org/stable/885270>. Seit einigen Jahren ist der *Witt Computer Index* nicht mehr als Datenbank konsultierbar.
- 63 Vgl. Rick K. Holt: *Integration of Information*, in: Corti 1984 (Anm. 5), Bd. 3, S. 307–311.
- 64 Die erste Software-Version des *Census* operierte noch mit drei sogenannten »primary files« (*Entire Monument*, *Part Monument*, *Renaissance Documentation*) und sieben sogenannten »authority files« (*Name*, *Location*, *Site*, *Style*, *Date*, *Bibliography*, *Image Reference*). Ab 1985 konnten Datensätze hierarchisch gegliedert werden, woraufhin die beiden *Monument-Entitäten* zusammengefasst wurden. Ebenfalls vereint wurden *Location* und *Site*. Vgl. Arnold Nesselrath: *The Census of Antique Art and Architecture Known to the Renaissance*, in: *Census of Computerization in the History of Art*, hg. von Laura Corti, Florenz 1984, S. 225–229; hier S. 227.
- 65 In den ersten Jahren verfügte die Datenbank nur über sogenannte »limited retrieval capability«, die lediglich einzelne Feldabfragen und einfache AND-Verknüpfungen erlaubte. Ebd., S. 228. Mit dem ab 1990 entwickelten *Retrieval-System* wurde der Datenbestand umfassend durchsuchbar, siehe hier S. 244.

- 66 Dies betrifft die beiden Hauptkategorien (>primary files<) der Monumente und Dokumente, sowie aus den nachgeordneten >authority files< die Ortseinträge und die Bibliografie.
- 67 Provenienzereignisse, die den Aufenthalt eines antiken Monuments an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt belegen, bestehen aus der Verkopplung von Monument, Datum, Ort und nachweisendem Dokument; zu Ereignissen aus der Erhaltungsgeschichte eines Monumentes werden Datum, Person und nachweisendes Dokument sowie ein Wert aus einer kontrollierten Liste, der den Eingriff beschreibt (>action<), gelinkt.
- 68 Zeitangaben verschiedenster Art werden über die Definition von >date ranges<, die mit ihrem Beginn- und Endedatum an ein Datumsformat gekoppelt sind, kompatibelisiert und sind so flexibel einsetzbar.
- 69 Joseph A. Busch: Thinking Ambiguously: Organizing Source Materials for Historical Research, in: Challenges in indexing electronic text and images, hg. von Raya Fidel u. a., Medford 1994 (ASIS monograph series), S. 23–55; hier S. 27.
- 70 Online unter <http://www.winckelmann-gesellschaft.de>.
- 71 Online unter: <http://mora.sns.it>; vgl. auch: Le statue, le stampe, l'informatica: il progetto Monumenta rariora sulla fortuna della statuaria antica nei repertori a stampa, secc. XVI–XVIII, hg. von Sonia Maffei, Salvatore Settis, Pisa 2003 (Quaderni / Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Scuola Normale Superiore 11).
- 72 »ZOPEbased Universally Configurable Classes for Academic Research Online«. Online unter: <http://zuccaro.biblhertz.it>; vgl. auch Martin Raspe: Ein modernes, konfigurierbares Informationssystem für die Geisteswissenschaften, online unter <http://zuccaro.biblhertz.it/dokumentation/zuccaro>.
- 73 Online unter: <http://cidoc.ics.forth.gr>.
- 74 Eine erste ausführliche Beschreibung des Datenmodells und der Geschichte des *Census* sowie der Computerisierung seiner Datenbank bis zum Retrievalsystem hat Arnold Nesselrath in seiner Habilitation geliefert: Die Erstellung einer wissenschaftlichen Datenbank zum Nachleben der Antike. Der »Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance«, 1993. Ein Ausdruck des Typoskripts ist im *Census*-Archiv konsultierbar.
- 75 Michael Eichberg: Mit dem Mikrochip der Antike auf der Spur, in: Max-Planck-Gesellschaft-Spiegel 1 (1995), S. 14–17. Vgl. des Weiteren die Publikationen von Arnold Esch: A Historians Evaluation of the Census in its Present State, in: Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali 6 (1996), S. 41–58 und Sebastian Storz: Using the Census Database: Future Prospects for Scholarly Research, in: ebd., S. 59–101, die auf Recherchen mit dem neuen Retrievalsystem basieren.
- 76 Johannes Röhl: The Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, in: Humboldt-Spektrum 4 (1997), S. 46–51; Hubertus Kohle: Census-Datenbank in neuem Gewand, in: Kunstchronik 50 (1997), S. 700.
- 77 Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance [Elektronische Ressource], hg. von Arnold Nesselrath, 8 CD-ROMs, 3 Update-CD-ROMs, Handbuch, Installationsdiskette, München 1998–2001; Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance [Elektronische Ressource], hg. von Arnold Nesselrath, 1 DVD-ROM, München 2003.
- 78 Ralf Biering: Der Census im Internet. Position und Ausrichtung, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 4 (2003), S. 161–164.
- 79 Online unter <http://oa.mpg.de/openaccess-berlin/berlindeclaration.html>.
- 80 Die Neuaufstellung gelang dank zusätzlicher finanzieller Unterstützung durch die BBAW



- sowie in enger Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern der Akademie-internen Initiative »Telota« (The electronic life of the academy), online unter <http://www.telota.de>. Ausführlich dazu: Horst Bredekamp: Wissenschaftlicher Beirat für den Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, in: Jahrbuch 2006 und 2007. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (vormals Preußische Akademie der Wissenschaften), Berlin 2007, S. 364–368 sowie Berlin 2008, S. 381–386.
- 81 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.
- 82 Phyllis Pray Bober: The Census of Antiquities known to the Renaissance: Retrospective and Prospective, in: Roma Centro ideale della cultura dell'arte nei secoli XV e XVI, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 372–381; hier S. 377.
- 83 Bush 1945 (Anm. 55), S. 102.
- 84 Gemeinsame Körperschaftsdatei (GKD), Personennamendatei (PND), Schlagwortnormdatei (SWD). Online unter <http://www.d-nb.de/standardisierung/index.htm>.
- 85 Art & Architecture Thesaurus (AAT), Getty Thesaurus of Geographical Names (TGN), Union List of Artist Names (ULAN). Online unter [http://www.getty.edu/research/conducting\\_research](http://www.getty.edu/research/conducting_research).
- 86 Des Weiteren ist an die Verknüpfung der bibliografischen Daten mit Bibliothekskatalogen zu denken, um die Zitierweise zu vereinheitlichen. »Links« aus der Bibliografie heraus zu Onlinepublikationen von Sekundärliteratur sind jetzt bereits möglich.
- 87 Online unter <http://edoc.bbaw.de>.
- 88 Thesaurus Antiquitatum Romanarum Graecarumque: Autoren- und Sachregister der »Thesauren-Corpora« (Venedig 1732–37), hg. und eingel. von Margaret Daly Davis, Heidelberg 2007 (Fontes 4), online unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/386>; Henning Wrede: Die »Monumentalisierung der Antike« um 1700, Ruppolding 2004 (Stendaler Winckelmann-Forschungen 3), S. 15–17.
- 89 Siehe Anm. 4.
- 90 Online unter <http://pom.bbaw.de/census>.
- 91 Günter Stock: Rede auf dem Leibniztag 2006 der BBAW am 6.5.2006, u. d. T.: Bericht, in: Jahrbuch 2006. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (vormals Preußische Akademie der Wissenschaften), Berlin 2007, S. 181–203; hier S. 190.
- 92 »The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilisations«, online unter [www.topoi.org](http://www.topoi.org).
- 93 Vgl. dazu die Ausführungen von Arnold Nesselrath und Horst Bredekamp im Vorwort dieses Hefts.
- 94 Freundlicher Hinweis von Arnold Nesselrath.
- 95 Ingo Langner, Ingo Langner TV-Produktion: Das Census-Projekt, Feature, 2 × 25 Minuten, 2000 bei Deutsche Welle tv, Teil 2.
- 96 Stock 2007 (Anm. 91), S. 202: »Die Einheit der Wissenschaft, von der wir wieder sprechen sollten, muss auch in neuen Organisationsformen ihren Ausdruck finden. Vernetzung der Exzellenzzentren, Einheitlichkeit in der Zielsetzung, Freiheit und Variabilität sowie Phantasie und Kreativität in den Organisationsformen sind das Gebot der Stunde.«
- 97 In Langner 2000 (Anm. 95), Teil 1.

## BIBLIOGRAFIE ZUM CENSUS-PROJEKT

- Phyllis Pray Bober: Letter to the Editor, in: *The Art Bulletin* 34 (1952), S. 253.
- Phyllis Pray Bober: The Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists, in: *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: New York, September 7–12, 1961*, hg. von Ida E. Rubin, 4 Bde., Princeton 1963, Bd. 2, S. 82–89.
- Ernst H. Gombrich: The Style all'Antica: Imitation and Assimilation, in: *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: New York, September 7–12, 1961*, hg. von Ida E. Rubin, 4 Bde., Princeton 1963, Bd. 2, S. 31–41.
- Ruth Rubinstein: The Census of Antique Works of Art known in the Renaissance (synopsis), in: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Pisa 5.–12. September 1982, hg. von Bernard Andreae und Salvatore Settis, Marburg 1984, S. 289–290.
- Arnold Nesselrath: The Census of Antique Art and Architecture Known to the Renaissance, in: *Census of Computerization in the History of Art*, hg. von Laura Corti, Florenz 1984, S. 225–229.
- Arnold Nesselrath: The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance, in: *Second International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers*, hg. von Laura Corti, 3 Bde., Florenz 1984, Bd. 2, S. 83–96.
- Rick K. Holt: Integration of Information, in: *Second International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers*, hg. von Laura Corti, 3 Bde., Florenz 1984, Bd. 3, S. 307–311.
- Matthias Winner, Arnold Nesselrath: Ergebnisse: Nachleben der Antike, in: *Max-Planck-Gesellschaft-Jahrbuch* (1987), S. 861–869.
- Phyllis Pray Bober: The Census of Antiquities known to the Renaissance: Retrospective and Prospective, in: *Roma Centro ideale della cultura dell'arte nei secoli XV e XVI*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 372–381.
- Joseph A. Busch: Applied research sponsored by the Getty – relationships among the projects, in: *Computers and the History of Art 1* (1990), Nr. 1, S. 3–7.
- David R. Clark: The Creation of a Scholarly Image Databank, in: *Image '89. The International Meeting on Museums and Art Galleries Image Databases*, 19 May 1989, London 1990, S. 16–26.
- Arnold Nesselrath: Aktueller Stand des Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance – Erfassung der in der Renaissance bekannten antiken Monumente in Wort und Bild am Warburg Institute und an der Bibliotheca Hertziana, in: *Museum und Wissenschaft*, Köln 1990, S. 215–222.
- Joseph A. Busch: Use of a Relational Database System to Model the Variability of Historical Source Information, in: *Cognitive Paradigms in Knowledge Organisation. Second International ISKO Conference, Madras, August 26–28, 1992, Bangalore 1992*, S. 372–389.
- Marie-Françoise Clergeau: Le Census des oeuvres d'art antiques connus à la Renaissance, in: *Histoire de l'art et Moyens Informatique* 46 (1992), S. 1–10.
- Arnold Nesselrath: Die Erstellung einer wissenschaftlichen Datenbank zum Nachleben der Antike. Der »Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance«, Habilitationsschrift, Universität Mainz 1993 (ein Typoskript wird im *Census*-Archiv aufbewahrt).
- Arnold Nesselrath: The Census Of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance, in: *Data and Image Processing in Classical Archeology. European University Centre for the Cultural Heritage, Ravello*, hg. von John Boardman, Donna C. Kurtz, Florenz 1993 (*Archaeologia e Calcolatori* 4), S. 237–241.

- Gunther Schweikhart: Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption, in: *Kunstchronik* 45 (1992), S. 49–62.
- Jacques Thuillier: *L'informatique en histoire de l'art: où en sommes-nous?*, in: *Revue de l'Art* 97, 1 (1992), S. 5–10; online unter [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart\\_0035-1326\\_1992\\_num\\_97\\_1\\_347996](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1992_num_97_1_347996).
- Joseph A. Busch: *Thinking Ambiguously: Organizing Source Materials for Historical Research*, in: *Challenges in indexing electronic text and images*, hg. von Raya Fidel u. a., Medford 1994 (ASIS monograph series), S. 23–55.
- Michael Eichberg: *Mit dem Mikrochip der Antike auf der Spur*, in: *Max-Planck-Gesellschaft-Spiegel* 1 (1995), S. 14–17.
- Arnold Esch: *A Historians Evaluation of the Census in its Present State*, in: *Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* 6 (1996), S. 41–58.
- Marilyn Schmitt: *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance enters a new phase*, in: *Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* 6 (1996), S. 37–39.
- Sebastian Storz: *Using the Census Database: Future Prospects for Scholarly Research*, in: *Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* 6 (1996), S. 59–101.
- Hubertus Kohle: *Census-Datenbank in neuem Gewand*, in: *Kunstchronik* 50 (1997), S. 700.
- Johannes Röll: *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, in: *Humboldt-Spektrum* 4 (1997), S. 46–51.
- Vinzenz Brinkmann: *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, in: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. 1503–1534*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit den Musei Vaticani und der Biblioteca Apostolica Vaticana, Ostfildern 1998, Kat. 252, S. 523.
- Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath: *Census und Pegasus*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 1 (1999), S. 5–8.
- J. B. Trapp: *The Census: its Past, its Present and its Future*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 1 (1999), S. 11–21.
- Philipp Jenninger: *»etwas von Marmor verstehen...«*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 1 (1999), S. 22–25.
- Vinzenz Brinkmann: *Formen der digitalen Veröffentlichung*, in: *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, hg. von Heinrich Borbein, Tonio Hölscher, Paul Zanker, Berlin 2000, S. 68–76.
- Phyllis Pray Bober: *Before and After the Census of Antique Works of Art and Architecture Known to Renaissance Artists*, in: *The Italian Renaissance in the Twentieth Century: acts of an international conference, Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999* hg. von Allen J. Grieco, Michael Rocke, Fiorella Giffredi Superbi, Florenz 2002 (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 19), S. 375–385.
- Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003), passim.
- Maximilian Schich: *Tagungsbericht: Datenbanken in den Geisteswissenschaften, Arbeitsgespräch in der Bibliotheca Hertziana, 18.07.2003, Rom*, in: *H-Soz-u-Kult*, 10.09.2003, online unter: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=286>.
- Horst Bredekamp, Dorothee Haffner: *CENSUS, IMAGO, TECHNICAL IMAGE, PROMETHEUS: Projects of Digital Art History*, in: *Digital Resources from Cultural Institutions for Use in Teaching and Learning*, München 2004, S. 37–49.
- Marc Geist: *Entwicklungsbegleitende Fehleranalyse beim Bau eines Prototyps für die web-basierte Benutzungsschnittstelle zur kunstgeschichtlichen Datenbank des Census*, Bachelor-

- arbeit an der Freien Universität Berlin, Fachbereich Mathematik und Informatik, Institut für Informatik, August 2005 (Betreuer: Lutz Prechelt Arbeitsgruppe Software Engineering), online unter: <https://www.inf.fu-berlin.de/w/SE/ThesisCensus>.
- Maximilian Schich: Rezeption und Tradierung als komplexes Netzwerk. Der CENSUS und visuelle Dokumente zu den Thermen in Rom, Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin, Kunstgeschichtliches Seminar, Mai 2007 (Betreuer: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath), online unter: <http://www.schich.info/pub/2007/Schich-Diss-2007-prepint.pdf>
- 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.
- Arnold Nesselrath: J. B. Trapp: 16.7.1925–14.7.2005, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 8 (2006), S. 253–266.
- Charlotte Schreier: Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, in: Sprache, Schrift, Bild. Wege zu unserem kulturellen Gedächtnis, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2007, S. 35–37.
- Tatjana Bartsch, Martin Rode, Peter Seiler: Antike im Blick: Open Access für den Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, in: EVA 2007 Berlin. Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie, Konferenzband der 14. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie vom 7.–9. November 2007 in den Staatlichen Museen zu Berlin, hg. von Andreas Bienert, Gerd Stanke, James Hemsley und Vito Cappellini, Berlin 2007, S. 33–38.
- Horst Bredekamp: Bildprobleme, in: Informatik-Spektrum 31, 1 (2008), S. 9–11.

## JAHRESBERICHTE DER TRÄGERINSTITUTIONEN

- Annual report. The Warburg Institute, University of London, Worchester u. a. (seit 1949/1950), ab 2006 online unter <http://warburg.sas.ac.uk/institute/about.html>.
- Jahrbuch. Max-Planck-Gesellschaft, München (seit 1982).
- Jahrbuch. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (vormals Preußische Akademie der Wissenschaften), Berlin (seit 2003), online unter <http://edoc.bbaw.de>.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: <http://www.census.de/census/hilfe/erste-schritte/datenstruktur>. – Abb. 2: Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, Napoli, »su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 3–5: Archivio di Stato di Torino, »su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 6: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 199.4 Theol. 2° (2). – Abb. 7–9: *Census*-Archiv. – Abb. 10: <http://www.census.de/census/hilfe/arbeitswerkzeuge>.

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.