



Brigitte Kuhn-Forte

Der wiederentdeckte Meleagersarkophag Barberini in Sao Paulo : Provenienz und grafische Dokumentation (ca. 1516-1630)

In: Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 13.2011, S. 41-75
Berlin : Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2012

Persistent Identifier: urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-25192

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Germany (cc by-nc-sa 3.0) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 13 · 2011

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

www.census.de

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Vera Goldschmidt, Birte Rubach, Kathrin Schade, Timo Strauch

Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2012 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

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

ISBN: 978-3-86732-113-6
ISSN: 1436-3461

DER WIEDERENTDECKTE MELEAGERSARKOPHAG BARBERINI IN
SÃO PAULO. PROVENIENZ UND GRAFISCHE DOKUMENTATION
(CA. 1516–1630)*

BRIGITTE KUHN-FORTE

Ein bedeutender, seit dem frühen 16. Jahrhundert in Rom dokumentierter Sarkophag mit der Heimtragung Meleagers¹ (Abb. 1–3) war seit mindestens 1938 aus dem Palazzo Barberini verschollen.² Er war 1949 vom Kunsthistoriker Pietro Maria Bardi für das Museu de Arte in São Paulo angekauft worden (seit 1950 im Museum), zusammen mit einer barocken Statue, für die er als ›Liegestatt‹ diente: eine »Schlafende Diana« von Giuseppe Mazzuoli (ca. 1690/1700) (Abb. 4).³ Der Export nach Brasilien war durch den Ausschluss beider Skulpturen aus dem zwischen der Familie Barberini und der italienischen Regierung vereinbarten Fideikommiss möglich geworden.⁴ Der neue Standort galt aber noch in dem den Meleagersarkophagen gewidmeten Corpus von Guntram Koch (1975) als unbekannt,⁵ ebenso 1986 im Ausstellungskatalog des Codex Coburgensis von Wrede und Harprath.⁶ 1992 hatte Mariella Pedroli in einem Kommentar zu Mazzuolis Diana in den Künstlerviten von Lione Pascoli (1732) auf den Verkauf von Statue und Meleagersarkophag nach Brasilien verwiesen; die Nachricht, eine Fußnote in einer hochspezialisierten kunsthistorischen Publikation, blieb unbeachtet.⁷ 2006 entdeckte ihn die Archäologin Dagmar Grassinger in São Paulo,⁸ er blieb jedoch unpubliziert.

Der Sarkophag mit der Heimtragung Melagers gehörte nicht, wie viele berühmte Antiken, zum frühen Kern der Sammlung Barberini. Er taucht z. B. nicht in der im Juli 1626 kompilierten »Nota de' Bassi rilievi, e marmi« im entstehenden Palazzo alle Quattro Fontane auf,⁹ ebenso wenig in den folgenden Inventaren des 17. Jahrhunderts. Die einzige Beschreibung, die entfernt auf unser Objekt passen könnte, ist die eines Sarkophags mit Darstellung eines Begräbnisses im Inventar des Kardinals Carlo Barberini (1692, beendet 1704): Im Erdgeschoss (›Appartamento terreno‹) des Palastes an den Quattro Fontane standen in der »seconda stanza« u. a. »due pili antichi [...], l'altro di Simil grandezza [Anm. ›longo p[al]mi 8: larg.o 3‹] con varie figure di funerale«.¹⁰ Die Maßangaben widersprechen denen eines Sarkophagdeckels (s. unten, zu Anm. 16–17) mit der Heimtragung Meleagers, der zwar länger, aber niedriger war (im Inventar 1738: »longo pal. 10, alto pal. 1 ¼«);¹¹ die Maße verweisen viel-

1 *Meleagersarkophag, 180/190 n. Chr., São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, inv. 441 E, Frontseite*

2 *Meleagersarkophag Barberini, linke Schmalseite: Althaia wirft das Holzsplit ins Feuer*

3 *Meleagersarkophag Barberini, rechte Schmalseite: Apollon tötet Meleager*

mehr auf eine Sarkophagfront. Allerdings könnte sich die Beschreibung auch auf den Protesilaos-Sarkophag der Sammlung Barberini, heute im Vatikan, beziehen.¹²

Eine nähere Erforschung der Provenienz des Sarkophags in São Paulo wird außerdem erschwert durch die Tatsache, dass sich im Palazzo Barberini ein weiterer Sarkophag mit der Heimtragung Meleagers befand. Dieser war allerdings für ein Kind bestimmt und die Szene von Erosen gemimt, was in einem knapp gefassten Inventar nicht unbedingt präzisiert sein muss. Wie

4 *Giuseppe Mazzuoli: Schlafende Diana (1690/1700), auf dem Meleagersarkophag Barberini, São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, inv. 52*

unser Sarkophag in São Paulo wurde er im 17. Jahrhundert für das Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo gezeichnet (zu diesem s. unten).¹³

In dem 1738 nach dem Tod von Kardinal Francesco Barberini d. J. (1662–1738) erstellten Inventar des Palazzo Barberini alle Quattro Fontane fehlt der Meleagersarkophag.¹⁴ Die Schlafende Diana Mazzuolis hingegen lag damals auf dem erwähnten Protesilaos-Sarkophag, und zwar im Erdgeschoss der Kardinal Francesco d. J. vorbehaltenen Appartements;¹⁵ diese Räume dienten damals als Skulpturendepot.

Im Palazzo Barberini befand sich zwar, wie erwähnt, abgesehen vom Kindersarkophag, ein weiteres Relief mit der Heimtragung Meleagers, im Jahre 1738 im Raum neben der Diana.¹⁶ Aber bei näherer Betrachtung der Maßangaben (Höhe: 1 ¼ römische palmi, ca. 29 cm) wird offensichtlich, dass es sich nicht um den Melagersarkophag mit beachtlichen Ausmaßen (Höhe 62 cm) handeln kann, sondern um einen weit niedrigeren Sarkophagdeckel, an dessen Front die Heimtragung Meleagers, die Vorbereitung zur Feuerbestattung und der Selbstmord Althaias, der Mutter des Helden, dargestellt waren; er war nach der Erbteilung Barberini-Sciarra 1810 (ratifiziert 1811) in den Palazzo Sciarra überführt worden und gilt, obwohl 1818 durch Fideikommiss gebunden, seit mindestens 1938 als verschollen.¹⁷ Wie der Sarkophag in São Paulo war auch der Deckel schon in der Renaissance bekannt; in der Sammlung Barberini, zu deren bekanntesten Antiken er zählte, ist er seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts durch diverse grafische und schriftliche Zeugnisse dokumentiert: eine Zeichnung von Vincenzo Leonardi (seit den

5 François Perrier: *Icones et Segmenta*, Rom 1645, Taf. 22,1: Heimtragung Meleagers, Sarkophagdeckel Barberini-Sciarra, verschollen, ehem. Rom, SS. Bonifacio e Alessio?, linke Hälfte (gegenseitig)

1620er Jahren für Dal Pozzo tätig, † 1646) für das Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo, eine danach gestochene Radierung von Bernardino Capiteli (1628), ein dem Relief gewidmeter ungedruckter Traktat des Antiquars Gauges de' Gozze (»De re funebri«, 1634), eine Illustration in Giovanni Battista Casalis Abhandlung antiker Riten (1644) sowie zwei qualitätvolle Radierungen von François Perrier (1645; Abb. 5–6), die von Pietro Santi Bartoli 1666 und 1693 kopiert wurden.¹⁸

Winckelmann zufolge hatten der Sarkophagdeckel und der Meleager-sarkophag Barberini zusammengehört, was aber nicht nur wegen der unterschiedlichen Länge, sondern aufgrund der absolut unüblichen Wiederholung desselben Motivs der Heimtragung an Front und Deckel ausgeschlossen werden muss.¹⁹ Winckelmann hatte wie schon mehrere Autoren vor ihm, mit Ausnahme Belloris, in der Hauptfigur Meleager erkannt, verwechselte jedoch Meleagers Mutter Althaia mit dessen Gemahlin Cleopatra; zugleich kritisierte er Belloris zu vage Deutung in der Legende zu Bartoli (Admiranda 1666 und 1693: »Funeralis pompa«, Grabritus). Das ikonografische Motiv der »Heimtragung Meleagers« war bereits von Leon Battista Alberti erkannt worden.²⁰ Die Biblioteca Casanatense in Rom bewahrt eine »Caccia di Meleagro« (Kalydonische Jagd) betitelte kurze Abhandlung in Versen über den Meleager-Mythos und entsprechende Sarkophage; sie war einst dem um 1500 datierbaren »Prospettivo Milanese« (s. unten zu Anm. 34) angebunden.²¹ Den Antiquaren Gauges de' Gozze, Casali und Bellori diente das mythologische Barberini-Relief gemäß der im 16. und 17. Jahrhundert vorherrschenden (aber nicht alleinigen) Methode zur Illustration antiker Begräbnisriten, d. h. der Sachkultur (»mores et instituta«). Das Interesse an der mythologischen Aussage eines archäologischen Monuments war zugunsten

6 François Perrier: *Icones et Segmenta*, Rom 1645, Taf. 22,2: Heimtragung Meleagers, Sarkophagdeckel Barberini-Sciarra, verschollen, ehem. Rom, SS. Bonifacio e Alessio?, rechte Hälfte (gegenseitig)

seiner Funktion als Hilfsmittel zivilisationsgeschichtlicher Rekonstruktion gewichen.²²

Seit wann befand sich aber der nun in Brasilien aufbewahrte Meleagersarkophag im Palazzo Barberini? Unserem jetzigen Wissensstand nach gelangte er nicht vor dem fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, nach der Erstellung des Inventars 1738 in den Palast an den Quattro Fontane. So wird die Erwähnung Winkelmanns (ab Ende 1755 in Rom) in den »Monumenti antichi inediti« 1767 zu einem wichtigen terminus ante quem.²³ Allerdings ist ein Ankauf unter Cornelia Costanza Barberini (1716–97, seit 1728 Gemahlin von Fürst Cesare Colonna di Sciarra), Alleinerbin nach dem Tod ihres Onkels Kardinal Francesco d. J. (1738), schwer denkbar: Gerade sie war es, die ab 1760 die Auflösung der Kunstsammlungen in die Wege leitete.²⁴ Es drängt sich die Frage auf, ob etwa der Sarkophag von Kardinal Francesco d. J. – der auch Mazzuolis Diana angekauft hatte – erworben und in einem anderen Barberini-Besitz aufbewahrt wurde oder aber 1738 in einem Magazin untergebracht war (wie es 1869 der Fall war; s. unten zu Anm. 26).

Die Dokumente des 19. Jahrhunderts geizen mit Nachrichten zum Meleagersarkophag. Nach der Erbteilung Barberini-Sciarra (1810, ratifiziert 1811) nahm ihn der renommierte Bildhauer und Antikenrestaurator Berthel Thorvaldsen als Gutachter nicht in seine 1817 verfasste Liste der durch Fideikommiss gebundenen Skulpturen im Palazzo Barberini auf. In weiteren Inventaren des 19. Jahrhunderts taucht er nicht auf.²⁵ Offensichtlich genoss er keine sonderliche Wertschätzung: 1869 wurde das monumentale Stück in das Magazin des Palasts verbannt, wo es Friedrich Matz zeichnen ließ.²⁶ Die letzte ausführliche Behandlung vor dem seit 1938 gemeldeten Status »verschollen« war die Carl Roberts 1904.

Auf die Frage, wo der seit spätestens 1516 (Codex von Oxford; s. unten) in Rom dokumentierte Meleagersarkophag denn nun fast zweieinhalb Jahrhunderte lang verblieben war, lässt sich bisher keine sichere Antwort finden. Leider weist keine der hier behandelten acht Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts eine Legende mit Hinweis auf den Standort auf.

Robert identifizierte einen 1719 in der Kirche S. Maria in Monticelli (S. Maria in Arenula) im Rione Regola beschriebenen Sarkophag mit der Darstellung eines Begräbnisses und trauernder Personen mit dem Exemplar, das später in den Palazzo Barberini gelangte. In der Kirche diente er als Grablege der Familie Branca (Branchi), wie aus der Inschrift am Sarkophagdeckel hervorging.²⁷ Robert lieferte keine Argumente, warum gerade dieser, zudem nur vage beschriebene Sarkophag unter den zahlreichen in Rom existierenden Exemplaren mit Heimtragung oder Tod Meleagers²⁸ identisch sein sollte mit demjenigen der Sammlung Barberini (vielleicht war der Sarkophag an der neuzeitlich angefügten Inschrift »Hic requiescunt ossa Brancorum« über der Front erkennbar?). Die vom damaligen Rektor der Kirche Orazio Piselli Ciuccioli 1719 verfasste Beschreibung gibt keine spezifischen Hinweise auf die Ikonografie einer Heimtragung Meleagers: »[...] che rappresenta i Funerali de' Gentili Idolatri, mentre nella facciata di dett'Urna si vedono tutte le figure confuse, e dolenti in atto di piangere e scampigliarsi, com'esser solito de' Gentili« (»zeigt das Begräbnis heidnischer Götzendiener, während man an der Sarkophagfront alle Figuren durcheinander und trauernd sieht, weinend und sich die Haare raufend nach Sitte der Heiden«). Es ist nicht bekannt, seit wann sich der Sarkophag in der in das späte 11. Jahrhundert zurückreichenden Kirche befand.²⁹ 1719 war er nicht mehr an seinem ursprünglichen Standort in der Kirche. Ciuccioli schreibt, die »Urna antichissima tutta figurata di rilievo« habe sich zuvor nahe dem Stiegenaufgang zum Campanile befunden, d. h. am Beginn des rechten Seitenschiffs; in diesem Falle war er Teil der Ausstattung der ersten Kapelle der Epistelseite vor deren Unterdrückung beim Umbau 1715. Nun aber sei der Sarkophag »sotto il Coro«, zu verstehen als »im Bereich des Presbyteriums«, vielleicht an einer der beiden Seitenwände des Hochaltarraums. Der Chorraum wurde 1715–16 und 1726–28 verändert. 1744 schrieb Marangoni, der Sarkophag sei in der Kirche nicht mehr sichtbar und nahm irrtümlich an, Rektor Ciuccioli habe ihn als Reliquienbehälter unter dem Hochaltar verwendet.³⁰

In Ermangelung sicherer Nachrichten und angesichts des Schweigens der Barberini-Inventare bis nach 1738 sei hier der Hypothese Carl Roberts gefolgt

– die frühere Verwendung des Meleagersarkophags Barberini als Grablege der Branca in S. Maria in Monticelli –, die bei näherer Betrachtung der Begleitumstände zunehmend an Überzeugungskraft gewinnt: Die Familie war nicht nur eine der bedeutendsten des Rione Regola/Arenula (sie zählte zu den zwölf »Nobili«), sondern auch kunstverständlich, wie noch zu erörtern sein wird. Sie stammte aus Gubbio in Umbrien, wo sie den Titel eines »conte« (Grafen) besaß, ist seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Rom dokumentiert und florierte besonders im Quattro- und Cinquecento. Zahlreiche ihrer Mitglieder bekleideten wichtige städtische Ämter.³¹ Die Familie war so bedeutend, dass ein großer Platz nach ihr benannt wurde – Piazza Branca, seit 1888 Piazza Cairoli an der Via Arenula –, an dem auch ihr nicht mehr existierender Palast stand.³²

Die Wahl eines antiken Sarkophags als Grabstätte durch ein Mitglied der Familie fügt sich gut ein in die Nachrichten über ihr Kunstverständnis: Sie besaß eine angesehene Antikensammlung, wie mehrere Quellen um 1500 bezeugen. Die älteste ist die hauptsächlich Inschriften betreffende Sylloge des Pietro Sabino (Petrus Sabinus, datiert 1488/1495/1498), der »in domo Brancorum« drei Inschriften anführt.³³ Um 1496/1498 zeigte sich der anonyme lombardische Autor der enigmatischen, Leonardo da Vinci gewidmeten Beschreibung römischer Monumente und Sammlungen in Versform »Antiquarie Prospectiche Romane composte per prospectivo milanese« von einer Statue »im Haus der Branca« besonders beeindruckt: ein täuschend lebensechter, himmelwärts (»zu den Sternen«) blickender Satyr.³⁴ Francesco Albertini nennt 1510 in seinem »Opusculum« die Antikensammlung Branca »hervorragender Statuen« (»statuae insignes«) in einem Atemzug mit den renommiertesten Sammlungen der Renaissance im Rione Arenula oder dessen Nähe (Sassi, Lorenzo Manili, Santacroce, Ciampolini).³⁵ Lanciani brachte mit dieser von Albertini erwähnten Sammlung den Bankier und Kaufmann Francesco Branca in Verbindung, der »in domo cui ante est platea de Branca« (im Romplan von Leonardo Bufalini, 1551) wohnte, 1504 starb und in der nahen Kirche S. Maria in Monticelli bestattet wurde.³⁶ Wenige Jahre später erwähnt auch der 1516–17 in Rom weilende Fra Mariano da Firenze die Sammlung Branca.³⁷

Angesichts dieser Quellen, die der Familie eine qualitätvolle Antikensammlung attestieren, erscheint es legitim zu vermuten, dass der 1719 in S. Maria in Monticelli dokumentierte Meleagersarkophag zunächst im 15. Jahrhundert zur Sammlung im Palazzo Branca gehörte und 1504 zur Bestattung des begüterten und kunstliebenden Francesco Branca in die in nächster Nähe gelegene Kirche übertragen wurde, falls er dort nicht schon

vorher als Grablege der seit dem 14. Jahrhundert im Stadtviertel ansässigen Familie diente. Es ist des Weiteren denkbar, dass der Sarkophag anlässlich der Restaurierung 1726–28 des Chores von S. Maria in Monticelli – wo ihn 1719 noch Orazio Piselli Cuiciolli nennt – von dort entfernt wurde. 1726 übergab Benedikt XIII. die Kirche der Kongregation der Doktrinarier (»Padri della Dottrina Cristiana«),³⁸ die damit freie Hand hatten, Veränderungen im Kircheninneren vorzunehmen. Die verlockende Vermutung, der Übergang des Sarkophags an die Barberini könnte in Zusammenhang stehen mit dem in allernächster Nähe der Kirche befindlichen alten Familienpalast, der »Casa Grande Barberini« in Via dei Giubbonari/Piazza Monte di Pietà, wird zunichte durch die Tatsache, dass der weitläufige Baukomplex seit 1680 vermietet war, verwahrloste und 1734 von Kardinal Francesco d. J. an die Unbeschuhten Karmeliter verkauft wurde.³⁹

Die Wiederverwendung antiker Sarkophage zur Bestattung in römischen Kirchen ist seit dem Mittelalter ein durchaus gängiges Phänomen. Sie war zunächst den Päpsten, dem Adel und hohen Beamten wie Senatoren und Konservatoren vorbehalten, weitete sich aber in der Renaissance auch auf andere Klassen aus.⁴⁰ So hatte der Humanist Pomponio Leto (1428–98) den – nicht realisierten – Wunsch geäußert, in einem antiken Sarkophag bestattet zu werden.⁴¹ Mitte des 16. Jahrhunderts beschreibt der sächsische Dichter, Historiker und Antiquar Georg Fabricius (Fabritius; 1539–43 in Italien) zwanzig antike Sarkophage in römischen Kirchen.⁴²

Das frappierendste und sowohl thematisch als auch sammlungsgeschichtlich am nächsten stehende Beispiel ist der reich dokumentierte Meleager-Sarkophagdeckel Barberini-Sciarra (Abb. 5–6), der sich vor dem Einzug in den Palazzo Barberini (vor 1628) in der Kirche SS. Bonifacio e Alessio auf dem Aventin befunden haben muss, wie aus einer von Ingo Herklotz entdeckten Passage in Cassiano Dal Pozzos Neapler Diarium (Schreiber, Solinas: »Agenda del Museo«) hervorgeht, einer in die späten 1630er Jahre datierbaren Sammlung von Notizen und Desideratlisten zu seiner Zeichnungssammlung, dem Museo Cartaceo. Cassiano erwähnt zwei Abhandlungen des Gauges de' Gozze und fügt bei derjenigen über das Meleager-Sarkophagrelief (s. oben zu Anm. 18) hinzu, dass es sich in SS. Bonifacio e Alessio auf dem Aventin befunden habe: »Le due esposizioni di Gauge de Gozze. Una sopra il marmo di Meleagro ch'era a Sant'Aless.o [...].«⁴³ Zu dieser Provenienz konnten bisher keine weiteren Dokumente eruiert werden, aber die Angabe des Gelehrten erfährt eine wichtige Stütze durch die Tatsache, dass sich in S. Alessio noch heute das

Fragment einer Sarkophagenebene mit dem stehenden Meleager befindet; zu ergänzen wäre auf Basis erhaltener Reliefs Atalante. Solche Schmalseiten gehörten zu Sarkophagfronten mit der Kalydonischen Jagd.⁴⁴ Der ehemalige Sarkophag in S. Alessio ließe sich demnach gut mit einem Deckel wie dem verschollenen Exemplar Barberini-Sciarra ergänzen, auf dem Heimtragung, Vorbereitung zur Verbrennung und Selbstmord Althaias dargestellt sind (Abb. 5–6).

Das ikonografische Thema der Heimtragung Meleagers, der Tod eines jungen Helden, die Darstellung verzweifelter Eltern und Angehöriger, eignete sich zweifellos besonders gut für eine Wiederverwendung im funeralen Bereich (Salis sprach in Bezug auf den Meleagersarkophag Barberini als »beziehungsreicher symbolischer Schmuck für das Grabmonument des Francesco Branchi«⁴⁵). Auf dem Sarkophag Barberini in São Paulo eilt Meleagers Vater Oineus, König von Pleuron und Kalydon in Ätolien (der durch Unterlassung eines Opfers an Artemis die Verheerung seines Landes durch den Kalydonischen Eber verursacht hatte), gekleidet in einen langen Chiton und Himation, dem Totenzug voraus, blickt aber auf den Sohn zurück und hebt erregt den rechten Arm, während die Linke das Szepter, sein Machtsymbol, unachtsam nach unten senkt. Dem Zug entgegen stürzt aus dem Palast (als *pars pro toto* dargestellt) Meleagers Mutter Althaiia in irrem Schmerz, gestützt (oder zurückgehalten) von einer Dienerin. Das Haar ist aufgelöst, eine Brust entblößt, um sich gemäß dem antiken Trauergestus auf die Brust zu schlagen (Abb. 1, 8, 9). Ihr Schmerz ist doppelt, hatte sie doch nicht nur ihren Sohn, sondern auch zwei Brüder, Plexippos und Toxeus aus Pleuron, verloren: In dem nach der Kalydonischen Jagd entbrannten Streit um die Jagdtrophäe (das Goldene Vlies) hatte Meleager die Partei Atalantes ergriffen und in dem folgenden Kampf der Städte Kalydon und Pleuron seine Oeime mütterlicherseits getötet (Ilias 9, 529–599). Auch ein Bein Althaias ist nackt, im Laufschrift aus den Falten des Chitons gelöst, beide Arme sind vom Körper weggespreizt. Der nackte Leichnam des jungen Helden wird getragen von einem gerüsteten und behelmten Krieger, am Fußende von einem nur mit einer Chlamys bekleideten Mann und einem Knaben in kurzem gegürtetem Chiton. Unter Meleager liegt sein Helm mit großem Busch. Ein bärtiger Greis, der Pädagoge, hat sich dem Toten genähert, hebt mitleidvoll dessen schlaffe Linke, während er mit der anderen Hand eine klagende Geste ausführt. Im Hintergrund stehen trauernde Männer (Abb. 1, 7, 9), derjenige hinter den trabenden

Pferden nähert weinend einen Gewandzipfel den Augen (bei Matz noch angegeben, im jetzigen Zustand Kopf nicht erhalten). Den linken Bildrand bildet ein lorbeerbekränzter Wagenlenker auf dem Streitwagen Meleagers, während am rechten Bildrand der greise Thestios, Vater von Althaia, Plexippos und Toxeus, von zwei Männern geleitet (darunter ein eindrucksvoller Rückenakt), »mit gebrochenen Knien nach rechts wankt«.46

Die literarische Vorlage der auf den Sarkopkagreliefs breit ausgemalten Heimtragung Meleagers scheint ein verlorenes Epos zu sein.⁴⁷ Stilistisch gesehen gehört der Meleagersarkophag Barberini nach Koch aufgrund bestimmter Charakteristika – gedrängte Figurenanordnung, in der Komposition Tendenz zur Aufhebung der Teilung in Abschnitte/Gruppen (mit Ausnahme von Oineus), in die Länge gestreckte, eckig gebrochene Gestalten mit jäh ausfahrenden Bewegungen, Steigerung des Ausdrucks, unruhige Drapierung und kleine Fältelungen der Gewänder mit harten Graten – einer späteren Entwicklungsstufe an, wobei jedoch die Figurenanordnung des Archetypus gewahrt bleibt, mit Ausnahme der Hinzufügung von zwei Männern hinter Meleager. Guntram Koch datiert um 180–190 (mittelantoinisch).⁴⁸

Die Reliefs der Schmalseiten, wie üblich flacher als das Hochrelief der Sarkophagfront, zeigen zwei der Hauptszene vorausgehende Episoden, links die Tat der Althaia (Abb. 2, 10), rechts die Tötung Meleagers durch Apollon (Abb. 3, 11). Auf dem linken Relief wirft Meleagers Mutter, den Sohn für die Tötung ihrer beiden Brüder Plexippos und Toxeus verfluchend, das seit der Geburt und der Voraussage der Parzen ängstlich gehütete Holzschiet ins Feuer und führt so Meleagers Tod herbei (die Moire Atropos hatte vorausgesagt, er würde so lange leben wie das Holzschiet im Kamin brenne, worauf Althaia es aus dem Feuer genommen und vorsichtig aufbewahrt hatte). Neben Althaia steht die Erinys (Furie) in kurzem Chiton, in der gesenkten Rechten einen Gegenstand, vielleicht eine Geißel (Robert, Matz), in der anderen früher eine Fackel haltend. Die von Matz beobachteten Schlangen im Haar der Furie sind weder auf den grafischen Dokumenten noch am Original im jetzigen Zustand auszumachen. Ein starker Zug von Bewegung und Gegenbewegung vibriert durch die kleine zweifigurige Szene, als Ausdruck der ungeheuren seelischen Anspannung von Meleagers Mutter: die Erinys und Althaia scheinen, von ihnen aus gesehen, nach rechts zu eilen, blicken aber mit einer heftigen Kopfwendung in die Gegenrichtung, in Richtung des Frontreliefs, wo sich die Folgen der Tat abspielen. Der über Althaias Kopf in Form einer Velificatio hochwehende Schleier und dessen flatterndes Ende in ihrer

Linken verstärken die dramatische Spannung. Das ikonografische Thema der Verbrennung des Holzscheits gehört nach Koch nicht zum Archetypus des Sarkophags mit Meleagers Heimtragung, sondern wurde von Sarkophagen mit dem Meleagertod übernommen.⁴⁹ Bei Sarkophagen mit der Heimtragung ist die Tat der Althaia nur zwei Mal und jeweils auf einer Nebenseite dargestellt: außer bei dem hier angeführten Beispiel noch auf einem Sarkophag in Perugia, den Becatti mit einem der Meister der Marc-Aurel-Säule in Verbindung brachte, den Koch jedoch etwas später (190–200) datierte.⁵⁰

Das Relief der rechten Nebenseite, eine ebenfalls zweifigurige Szene, zeigt die »todbringende Begegnung Meleagers mit Apoll« (Robert 1904), dem Bruder der zürnenden Artemis. Der Gott, nackt und mit im Wind flatternder Chlamys, schreitet nach links gegen Meleager (Abb. 3, 11). Der Pfeil ist bereits an den Bogen gelegt. Meleager, in Chlamys und Helm, die linke Hand am Griff des großen Rundschildes, scheint zusammenzustürzen; das Schwert in der Scheide gleitet ihm aus der Hand zu Boden. Die Episode der Tötung Meleagers durch Apollon gehört nicht zur Urfassung des Meleager-Mythos. Während die homerische Überlieferung über den Tod des Helden schweigt, berichtet Apollodoros (I, 8, 3, 2–4), Meleager sei im Kampf vor der Stadt Kalydon gefallen; in einer anderen Version (Minyas, Hesiod) fällt er unter den Pfeilen Apollons, der auf der Seite der Kureten war (Pausanias X, 31, 3).⁵¹ Die Episode der Tötung Meleagers durch Apollon ist als Vorspiel für die Heimtragung so wichtig, dass sie nach Koch möglicherweise auf einer Nebenseite des Archetypus vorkam. Bei Sarkophagen mit erweiterter Figurenfolge dringt diese Szene auf die Vorderseite ein.⁵²

Die obige Beschreibung des stark beschädigten, unergänzten Reliefs (Kopf des Wagenlenkers, des Trauernden hinter dem Pferd, des Oineus und der Dienerin zerstört; Köpfe der Pferde verstümmelt, so schon Matz, Duhn 1881) stützt sich weniger auf den jetzigen Zustand als auf die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die glücklicherweise den Sarkophag, auch die Nebenseiten, dokumentieren. Henning Wrede hatte in Bezug auf den Codex Coburgensis (s. unten) treffend bemerkt, dass die Blätter dieses bedeutenden Albums »in gewissem Sinn die Anschauung des Originals ersetzen«.⁵³ Die grafischen Dokumente des nun in Brasilien befindlichen Meleagersarkophags sollen im Folgenden kurz untersucht werden.

Die frühesten grafischen Zeugnisse des Sarkophags sind zwei Zeichnungen im Codex von Oxford, dem sog. »Ripanda-Sketchbook« (Abb. 7–8),⁵⁴ welches

7 *Anonymer Zeichner (Umkreis des Jacopo Ripanda): Meleagersarkophag Barberini, Front, linke Hälfte, um 1511/16, Codex von Oxford (»Ripanda Sketchbook«), fol. 60v, Oxford, Ashmolean Museum*

zwischen 1511 und 1516, eher gegen 1516 datiert wird.⁵⁵ Das aus 63 Blättern bestehende Album (das früher sicher mehr, mindestens 108 Blätter umfasste) mit Antikenzeichnungen war 1935 aus dem Kunsthandel mit einer generellen Zuschreibung an Jacopo Ripanda in das Ashmolean Museum gelangt. In Studien seit den 1980er Jahren wurde die Zuschreibung an Ripanda selbst definitiv verworfen zugunsten des sog. Meisters von Oxford, der aber ein enger Mitarbeiter Ripandas bei mehreren großen Aufträgen in Rom (Konservatorenpalast, Episcopio von Ostia) war.⁵⁶ Fol. 60v (Abb. 7)⁵⁷ und 61r (Abb. 8)⁵⁸ zeigen, zweifellos in der ursprünglichen Anordnung, jeweils die linke und rechte Hälfte der Sarkophagfront in vollständigem und etwas verschönten Zustand: Einige Figuren erscheinen verjüngt, so ist die trauernde männliche Figur hinter dem Pferdegespann am linken Bildrand von fol. 60v (deren Kopf am Sarkophag nicht mehr erhalten ist [Abb. 1, 4], im Gegensatz zu dem von Matz und Duhn vor 1881 festgestellten Befund⁵⁹) ein gelockter Jüngling, während der zweifellos zuverlässigere Zeichner des Codex Coburgensis (Nr. 124; Abb. 9) einen bärtigen Mann dokumentiert. Am auffälligsten ist jedoch die Verwandlung

8 *Anonymer Zeichner (Umkreis des Jacopo Ripanda): Meleagersarkophag Barberini, Front, rechte Hälfte, um 1511/16, Codex von Oxford (»Ripanda Sketchbook«), fol. 61r, Oxford, Ashmolean Museum*

des bärtigen Greisenhauptes des Thestios auf der rechten Sarkophaghälfte (fol. 61r; Abb. 8) in einen apollinischen Kopf mit doppelter Haarschleife.

Der bedeutende, 1550/55 datierbare Codex Coburgensis enthält drei Zeichnungen nach dem Meleagersarkophag Barberini (Abb. 9–11).⁶⁰ Das aufwendige, corpusartige Kompendium von 282 (von ursprünglich ca. 400) qualitätvollen Zeichnungen (größtenteils nach Reliefs) eines immer noch unbekanntes Künstlers (»Meister des Codex Coburgensis«) bezeichnete Wrede als »das erste systematische Archäologiebuch«, aufgrund der bis ins 19. Jahrhundert unübertroffen gebliebenen dokumentarischen Treue zum antiken Vorbild und der – zerstörten, aber aufgrund der 172 Kopien im Codex Pighianus rekonstruierbaren – systematischen Gliederung nach ikonografischen Themenbereichen, die von einer wissenschaftlichen Funktion und damit einer ausgeprägten intellektuellen Kompetenz des unbekanntes Auftraggebers zeugen.⁶¹

Für den archäologisch-wissenschaftlichen Anspruch des Coburgensis, das Interesse an der ikonografischen Aussage, spricht auch die Tatsache, dass zahl-

reiche antike Monumente von allen Seiten gezeigt werden, in unserem Fall auch die Schmalseiten des Sarkophags. Diese vor allem bei Architekturzeichnungen im Skizzenbuch von Fossombrone und bei Maarten van Heemskerck (1532–37 in Rom) vereinzelt angewandte »Abklappungs- bzw. Abrolltechnik« (Wrede) in die Fläche findet im Codex Coburgensis und dem ihm zeitlich folgenden Codex Pighianus ihren Höhepunkt.⁶² Bei der vorliegenden Zeichnung ist die rechte Nebenseite des Sarkophags in perspektivischer Verkürzung angedeutet, jedoch fehlt das Relief (Abb. 9). Wrede vermutet aufgrund von Pentimenti bei der Angabe der oberen und unteren Anschlussleiste rechts, dass die Einbeziehung der Nebenseite ursprünglich nicht vorgesehen war.⁶³

Die grafische Dokumentation auch der Nebenseiten des Meleagersarkophags Barberini durch den Meister des Codex Coburgensis (Abb. 10–11) ist nicht nur aufgrund der Tatsache relevant, dass das Monument bisher als verschollen galt und die Zeichnungen eine wichtige Quelle bildeten, sondern auch angesichts des jetzigen prekären Erhaltungszustands der beiden Reliefs (Abb. 2–3) für den Sarkophag in São Paulo selbst. Des Weiteren waren und sind die beiden Zeichnungen allgemein im Hinblick auf die Meleager-Ikonografie von Bedeutung, gehört doch die Szene der Tötung Meleagers durch Apollon nicht zur Urfassung des Mythos, was schon Matz 1869 in Bezug auf den Sarkophag Barberini auffiel.⁶⁴ Auch die Darstellung der Tat Althaias auf der Nebenseite einer Front mit Heimtragung Meleagers ist, wie zu sehen war, eine Seltenheit.⁶⁵

Die Nebenseitenreliefs sind im Codex Coburgensis auf zwei selbständigen Zeichnungen (Nr. 74, Nr. 191) wiedergegeben, die in der ursprünglichen, seit der Entstehung des Albums zweimal veränderten Anordnung wohl unmittel-

10 Meister des Codex Coburgensis:
Meleagersarkophag Barberini,
linke Schmalseite: Althaiia wirft
das Holzschert ins Feuer, um
1550/55, Codex Coburgensis,
Nr. 74a, Veste Coburg

bar nach der Darstellung der Sarkophagfront (Nr. 124) aufeinander folgten. Wrede vermutete, dass sie in einer zweiten Zeile unter der Zeichnung der Vorderseite angesetzt waren.⁶⁶ Eine Wiedergabe auf getrennten Blättern widerspricht der Gewohnheit des Meisters des Codex Coburgensis, der im Gegenteil Nebenseiten-Reliefs in vereinfachter Manier neben der Hauptseite zu zeichnen pflegte. Im Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo (s. unten) werden Nebenseitenreliefs dann vorwiegend zu eigenen Bildmotiven.⁶⁷

Eine weitere Absonderlichkeit fällt bei der Betrachtung des Blattes mit der Tat Althaias auf (Abb. 10): Der sonst so präzise Künstler (die Zeichnung nach der anderen Nebenseite mit der Tötung Apollons folgt exakt dem Vorbild, und auch die Front ist mit abgeschlagenen Stellen oben links und am Oineus wiedergegeben) stellte die Erinys mit einem bodenlangen Chiton bekleidet dar, während sie auf dem Original einen kniekurzen trägt (Abb. 2), wie auch auf der Nebenseite des erwähnten Sarkophags in Perugia. Auf anderen Beispielen desselben Motivs bleibt die Gewandlänge der Furie unklar, da durch den Altar verdeckt; allein auf dem Sarkophag aus der Sammlung Borghese im Louvre trägt sie einen langen Chiton.⁶⁸ Gemäß dem ikonografischen Schema

*11 Meister des Codex
Coburgensis: Meleager-
sarkophag Barberini,
rechte Schmalseite:
Apollon tötet Meleager,
um 1550/55, Codex
Coburgensis, Nr. 191a,
Veste Coburg*

der Tat Althaias steht neben Meleagers Mutter stets eine Erinys am Altar, in einigen Fällen ist zusätzlich eine der Parzen (Moirai) oder die Nemesis anwesend. Die Parzen sind durchgehend mit einem langen Chiton bekleidet.⁶⁹ Da der Meleager-Mythos seit dem 15. Jahrhundert bekannt war, wirft sich die Frage auf, ob der Meister des Coburgensis aufgrund seiner literarischen und ikonografischen Kenntnisse (oder jener des Auftraggebers) die weibliche Gestalt neben Althaia als eine Parze gedeutet, selbständig eine zeichnerische Korrektur vorgenommen und sie in einem bodenlangen Chiton gestaltet haben könnte.

Die Neigung zu Restaurierungen, vorgeblich oder gerechtfertigt, äußerte sich im späten 16. und im 17. Jahrhundert nicht nur an den Antiken selbst, sondern auch in den nur auf dem Papier vorgenommenen zeichnerischen Ergänzungen. Diese werden dann im Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo zu einem entscheidenden Wesenszug. Wie Wrede aufzeigte, verdeutlichen sie damit die Entwicklung der Antikenzeichnung von der wissenschaftlichen, an den ikonografischen Themen orientierten Dokumentation der Renaissance

zu einer Auffassung als bildlich geschlossene Komposition (einschließlich eingefügter Ergänzungen), in Verbindung mit malerischer Verlebendigung, erhöhtem Pathos und gesteigerter Dynamik.⁷⁰ Insofern erlangen die beiden außergewöhnlichen Zeichnungen des Coburgensis nach den Nebenseiten des Meleagersarkophags Barberini den Charakter von Vorläufern der Entwicklung.

Die obige Beobachtung zum Museo Cartaceo (Museum Chartaceum), dem immensen »Museum von Zeichnungen« des gelehrten Cassiano Dal Pozzo (1588–1657),⁷¹ bezieht sich auf die zeitgenössischen, das heißt von Cassiano seit den frühen 1620er Jahren bei diversen Künstlern (Pietro Testa, Bernardino Campitelli, Vincenzo Leonardi, Giovanni Battista Ruggieri u. a.)⁷² in Auftrag gegebenen Zeichnungen, Aquarelle und Stiche nach Werken der Antike (vor allem Reliefs; aber auch Architektur, Kleinkunst, Malerei, Mosaik, Glyptik, Gebrauchsgegenstände; wenige Marmorstatuen). Das Museo Cartaceo ist ein enzyklopädisches Corpus zur römischen Zivilisationsgeschichte (»res divinae, sacrae, publicae et privatae«) mit einer streng methodologischen Gliederungsstruktur.⁷³ Es umfasst auch von Cassiano erworbene Zeichnungen des 16. Jahrhunderts, darunter eine um 1600 (ante 1605) datierbare Gruppe (»Smaller Portfolio« in Windsor, kurz nach 1612 angekauft).⁷⁴

Drei Zeichnungen im Museo Cartaceo stellen den Meleagersarkophag Barberini dar, zwei in Windsor und eine aus der Sammlung Franks im British Museum (Abb. 12–14). Die älteste ist zweifellos die in Windsor, Bd. 153 (früher vol. X), dem sogenannten »Older Volume« oder »Smaller Portfolio« enthaltene, um 1600 datierbare skizzenhafte Federzeichnung (Abb. 12). Mit dem Album kam sie kurz nach 1612 in den Besitz Cassiano Dal Pozzos.⁷⁵ Band 153 ist einer der wenigen, die nach der Ankunft in England 1762 nicht neu gebunden wurden. Er war durch sein kleines Format vor einer Vermischung mit anderen Blättern geschützt und hat daher die ursprüngliche Anordnung bewahrt. Diese spiegelt die Gliederungskriterien von »res divinae« bis »res privatae« wieder, welche das gesamte Museo Cartaceo charakterisiert; zu den privaten Riten gehören die »funera«. Diesem Bereich ist unsere Zeichnung mit der Heimtragung Meleagers zugeordnet. Die »mores et instituta« werden hauptsächlich anhand antiker Sarkophagreliefs illustriert, der Stil ist durchgehend skizzenhaft und ungenau. Die Zeichnungen des »Older Volume« haben noch keine sichere Zuschreibung; Herklotz denkt aus stilistischen Erwägungen (Physiognomien) an Cherubino Alberti (1553–1615), Antonio Tempesta (1555–1630) oder Francesco Vanni (1563–1610).⁷⁶

12 *Anonymer Zeichner: Meleagersarkophag Barberini, um 1600, Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo, Windsor, Royal Library, Bd. 153 (vol. X), fol. 36, Nr. 8029*

Auch im vorliegenden Blatt sind in der Gesamtkomposition und bei nahezu jeder Figur Ungenauigkeiten zu verzeichnen, die sich zum Teil durch den stark skizzenhaften Charakter einer Momentaufnahme als Erinnerungsstütze erklären lassen: Fünf Figuren der linken Sarkophaghälfte besitzen keinen Unterleib, sind nur mit ihrem Oberkörper über dem Leichnam und dem Pferd (tatsächlich handelt es sich um ein Zweigespann) sichtbar gemacht; der Wagenlenker, der auf dem Original den linken Bildrand in seiner ganzen Höhe einnimmt, wurde deutlich verkleinert; das zur Seite gesunkene Haupt Meleagers ist nach oben gedreht; die erwachsenen bzw. greisen Oineus und Thestios besitzen Jünglingsköpfe; der stehende Rückenakt der Thestios-Gruppe nimmt hier fälschlich eine energische Schrittstellung ein. Trotzdem entbehrt die Skizze nicht einer gewissen Dynamik.

Mehr Sicherheit hat man bei einer zeitgenössischen Zeichnung des Museo Cartaceo in Windsor, Bd. 162 (ehemals vol. VIII) (Abb. 13).⁷⁷ Dieses Album illustriert mit den Bänden 155–163 der Royal Library die »Bassi relievi antichi«; die Bände waren Mitte der 1630er Jahre abgeschlossen und gebunden.⁷⁸ Die qualitätvolle großformatige, grau lavierte Federzeichnung, welche die tragische Erzählung in einem eleganten, flüssigen, etwas distanzierten Stil präsentiert, ist zweifellos ein Werk des Hauptmeisters des Museo Cartaceo, Pietro Testa (1611–50) aus Lucca (Blunt, Turner, Herklotz),⁷⁹ Schüler von Domenichino und Pietro da Cortona und einer der größten Zeichner des Seicento (beschrieben als »il Lucchesino esquesito disegnatore«), mit einer ausgeprägten Neigung zur Antike und von klassischem Stilempfinden. Herklotz datiert das Blatt nach 1630 (Testas Mitarbeit am Museo Cartaceo begann sicher vor 1632, wohl um

13 *Pietro Testa: Meleagersarkophag Barberini, 1630/35, Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo, Windsor, Royal Library, Bd. 162 (vol. VIII), fol. 18, Nr. 8719*

die Wende der 1630er Jahre, worüber sich Herklotz, Carpita und Fusconi einig sind), die Doppelstrichrahmung spricht für ca. 1635 als terminus ante quem.⁸⁰ Sämtliche Figuren der vorliegenden Zeichnung zeigen die für Testa charakteristische eigenwillige Physiognomie mit geradem Stirn-Nasenprofil, zusammengezogenen Augenbrauen, tiefliegender verschatteter Augenpartie, spitzer Nase sowie deutlicher Längung der Figuren. Diese Merkmale wiederholen sich in zahlreichen weiteren Blättern⁸¹ der Sammlung Dal Pozzo und des zweibändigen Stichwerks »Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani« (1636–37), dem monumentalen Unternehmen der Publikation der Antikensammlung Giustiniani unter Aufsicht des deutschen Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart (1606–88, 1629–35 in Rom). Sandrart hatte in der Vita von Pietro Testa (enthalten in der »Teutschen Academie«, 1675) erzählt, er habe den jungen Künstler häufig in etwas verwahrlostem Zustand in den Ruinen Roms nach der Antike zeichnen sehen und, von Mitleid bewegt, ihn mit Kleidung, Essen sowie Aufträgen, nämlich Zeichnungen für die »Galleria Giustiniana« versorgt.⁸² Hingegen vermutet Fusconi zu Recht, dass Sandrart über Cassiano Dal Pozzo mit dem jungen Künstler in Kontakt kam und Testas Mitarbeit an der »Galleria Giustiniana« (1632–Anfang 1634) chronologisch der am Museo Cartaceo folgte. Für die »Galleria Giustiniana« sind nur drei Zeichnungen durch Zahlungsbestätigungen dokumentarisch für Pietro Testa gesichert; doch schon Herklotz hatte eine weit umfangreichere Beteiligung angenommen, die durch die später publizierten Zahlungsbestätigungen untermauert wird. Fusconi schreibt ihm aus stilistischen Gründen auch die Vorzeichnungen für weitere neunzehn Kupferstiche zu.⁸³

Kein anderer Künstler trug sowohl quantitativ als auch – großteils – qualitativ zum Museo Cartaceo bei wie Pietro Testa.⁸⁴ Cassiano hatte den jungen Künstler mit einer Zeichnung nach dem Meleagersarkophag Barberini (damals noch in S. Maria in Monticelli?) beauftragt, obwohl er bereits die Zeichnung in dem nach 1612 erworbenen, um 1600 datierbaren Album besaß (Abb. 12). Offensichtlich genügte ihm die flüchtige Skizze nicht, aber nicht nur das: Hatte die anonyme Zeichnung in Bd. 153 zur Illustration antiker Bestattungsriten gedient, so interessiert Cassiano nun der Meleager-Mythos. Herklotz machte darauf aufmerksam, dass in Bd. 162 in Windsor, deren ursprüngliche Anordnung noch erhalten ist, die Zeichnung der Heimtragung Melagers (RL 8719; Abb. 13) einer weiteren mit der Verbrennung des Holzscheits durch Althaia und dem Tod Meleagers (RL 8717, nach einem schon von Perrier 1645 gestochenen Sarkophagrelief Della Valle, nun Villa Albani) zugeordnet ist. Allem Anschein nach konnten einzelne Darstellungen somit als zivilisationsgeschichtliche und mythografische Illustration einer zweifachen Hermeneutik unterzogen werden.⁸⁵

Wenn Herklotz, gefolgt von Carpita und Fusconi, bei zahlreichen Arbeiten Testas für Cassiano, besonders nach römischen Denkmälern (z. B. nach Reliefs des Konstantinsbogens, aber auch nach Sarkophagen) an der archäologischen Treue zu Recht Zweifel erhebt (Streckung der Figuren, Veränderung von Posen und Drapierungen, sogar ikonografische Veränderungen; erhöhte Bewegung und Expressivität),⁸⁶ so muss bei der vorliegenden Zeichnung festgehalten werden, dass Pietro Testa zumindest in einem Punkt auch den Meister des Codex Coburgensis (Abb. 9) in der Präzision der Wiedergabe übertrifft, gibt er doch am linken Bildrand der Sarkophagfront auch den gegabelten Baumstamm mit dem aufgehängten Eberfell wieder (Abb. 13). Im jetzigen Zustand ist nur noch ein Teil des Eberkopfes erhalten (Abb. 1). Davon abgesehen bestätigt sich das Urteil: Die Figuren sind in die Länge gezogen, von einer graziösen Bewegung erfüllt; aus dem noch am Original erkennbaren athletischen Oberkörper des toten Meleager wurde eine fast feminine mollig-weiche Figur, aus dessen Vater Oineus ein gelockter Jüngling, aus dem gewölbten Architekturteil hinter Althaia (Kürzel für den Palast) – auf allen bisher betrachteten Zeichnungen korrekt wiedergegeben – ein geschlossener flacher Block aus Quadern, und, was am meisten auffällt: Die untere horizontale Abschlussleiste der Sarkophagfront, auf der im Original Wagen, Pferde und sämtliche Figuren festen Boden finden, ist annulliert. Die zart lavierten Gestalten bewegen sich auf dem weißen Papiergrund in einem

14 *Anonymer Zeichner (Kreis um Pietro Testa): Meleagersarkophag Barberini, 1630/35, Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo, London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Album Franks (vol. I), fol. 94, Nr. 100, inv. 2005.0926.94*

imaginären hellen Raum von links hinten wie tänzerisch nach vorne (man beachte den gerüsteten Leichenträger, der auf Fußspitzen zu schweben scheint). Die ästhetisch-künstlerische Ambition, die Lust an der Komposition überwiegen gegenüber der dokumentarischen Treue. Man befragt sich über die Reaktion des methodischen Auftraggebers Cassiano Dal Pozzo.

Die dritte Zeichnung des Museo Cartaceo nach dem Meleagersarkophag Barberini befindet sich im British Museum, im ersten Band der ehemaligen Sammlung A. W. Franks (Abb. 14).⁸⁷ Die beiden Alben weisen gemischt älteres und jüngeres Material auf, aber die Doppelstrichrahmung wie bei der Testa-Zeichnung in Windsor (Abb. 13) erlaubt eine Datierung vor 1635.⁸⁸ Das Londoner Blatt ist nur wenig kleiner als Testas Zeichnung, und es besteht auch eine gewisse stilistische Verwandtschaft in den Physiognomien der mit Tinte stark hervorgehobenen Augen. Allerdings fehlt die für Testa typische Kräuselung der Augenbrauen, im Ganzen ist die Ausführung infolge der Lavierung malerischer, die Konturierung bei weitem kräftiger, die Bewegung weniger unruhig. Nicholas Turner nahm dieses Blatt nicht unter die Testa-Zuschreibungen in den Beständen des British Museum auf.⁸⁹ Vor allem zeichnet sich der anonyme Zeichner gegenüber Pietro Testa durch eine größere Treue gegenüber dem Vorbild aus: Die Figuren sind in den Proportionen zwar gestreckt (vor allem Oineus, eine das Bild dominierende Diagonale), aber weniger als beim »Lucchesino«, und sie bewegen sich im Gegensatz zum Blatt in Windsor alle auf der horizontalen unteren Leiste. Das Architekturkürzel für den Palast hinter Althaea erscheint zwar nicht wie auf dem Relief selbst gewölbt, es hat aber zumindest richtig die Öffnung an der

Front, wie auf den Zeichnungen des Cinquecento und der Skizze in Windsor. Schon Vermeule hatte der Londoner Zeichnung in Bezug auf die archäologische Treue eine Mittelstellung zwischen der Skizze (Abb. 12) und der hier Pietro Testa gegebenen »barocken Studie« (Abb. 13) eingeräumt.⁹⁰

Die Frage nach dem Zeichner bleibt vorerst offen, ebenso wie die nach der Provenienz des Meleagersarkophags vor dem Eingang in die bedeutende Antikensammlung Barberini. Die Zugehörigkeit zur Sammlung Branca um 1500 und der Standort in S. Maria in Monticelli müssen Hypothesen bleiben. Dank der grafischen Dokumentation ist jedoch gesichert, dass sich der Sarkophag seit dem frühen 16. Jahrhundert in Rom befand und für würdig erachtet wurde, in bedeutende Corpora wie den Codex Coburgensis und das Museo Cartaceo aufgenommen zu werden. Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes ist seine Wiederentdeckung im fernen Brasilien ein glückliches Ereignis.

ANMERKUNGEN

- * Aufrichtig gedankt sei: Frank Martin, Berlin, der mir im Oktober 2010 ein Foto von Mazzuolis Statue der »Diana« auf dem Meleagersarkophag in São Paulo (Abb. 4) zukommen ließ und mich damit auf den neuen Standort des verschollenen Sarkophags aufmerksam machte; Lucia Faedo, Pisa, für zahlreiche Hinweise zu Barberini-Inventaren, zur Meleager-Ikonomie und zu weiteren Sarkophagen der Sammlung Barberini; Eugênia Gorini Esmeraldo, Museu de Arte, São Paulo, für neuere Literatur zum Sarkophag und die Beschaffung der Fotos; Ingo Herklotz, Marburg, für wertvolle Angaben zu den Zeichnungen im Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo und den Hinweis der Wiederentdeckung des Sarkophages durch Dagmar Grassinger; Sybille Ebert-Schifferer, Rom, für Hinweise zum sog. »Ripanda-Sketchbook«; Cornelius Claussen, Zürich, für den Meinungsaustausch über die Rekonstruktion von S. Maria in Monticelli; Dagmar Grassinger, Köln, deren Beitrag (als Appendix) zum Meleagersarkophag Barberini aus Zeitgründen unterbleiben musste; für die Fotobeschaffung Birte Rubach, *Census*, Berlin, und Rea Alexandratos, Dal Pozzo Project, London.
- 1 Sarkophag mit Heimtragung Meleagers, São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, inv. 441 E; Maße: 62 × 212 × 72 cm; Datierung: 180–190 (Koch 1975, s. u., S. 110 zu Nr. 79, S. 36). Lit.: Johann Joachim Winckelmann: *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767 (in der Folge 1767A), S. 119; Friedrich Matz: *Sarcophagi con rappresentanze del mito di Meleagro*, in: *Bulletino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 1869, S. 76–103, hier S. 94–95; *Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 9 (1869), Taf. II,1; Friedrich Matz, Franz von Duhn: *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, 3 Bde., Leipzig 1881–82, Bd. 2, Sarkophagreliefs, Leipzig 1881, S. 401–402, Nr. 3261; Carl Robert: *Einzelmythen. Hippolytos – Meleagros*, Berlin 1904 (Die antiken Sarkophagreliefs [ASR] III, 2), S. 349–350, Nr. 287, Taf. 96; Arnold von Salis: *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neuen Kunst*, Erlenbach/Zürich 1947, S. 70, Abb. 8; Pietro Maria Bardi: *Diana addormentata*, in: *Habitat* 7 (1952), S. 55–57, hier S. 55, Abb. S. 57; Cornelius Vermeule: *The Dal Pozzo-Albani Collection of Drawings of Classical Antiquities in the British Museum*, Philadelphia 1960 (Transactions of the American Philosophical Society, New Series 50, 5), S. 15, Nr. 100; Giovanni Becatti: *Un sarcofago di Perugia e l' officina del maestro delle imprese di Marco Aurelio*, in: *Essays in Memory of Karl Lehmann*, hg. von Lucy Freeman Sandler, New York 1964, S. 30–35, hier S. 32–33; Cornelius Vermeule: *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, Philadelphia 1966 (Transactions of the American Philosophical Society, New Series 56, 2), S. 49 zu Nr. 8719; S. 63 zu Nr. 8029; Guntram Koch: *Verschollene Meleagersarkophage. Ein archäologischer Steckbrief*, in: *Archäologischer Anzeiger* 1973, S. 287–293, hier S. 293, Nr. 11, Abb. 11; Guntram Koch: *Meleager*, Berlin 1975 (ASR XII, 6), S. 109–110, Nr. 79, Abb. 4, 5; S. 28; 31; 33; 36–37; 38; Taf. 88a; Pietro Maria Bardi: *Museu de Arte de São Paulo. Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*, São Paulo 1982, S. 220; Henning Wrede, Richard Harprath: *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Coburg 1986, S. 91–92, Nr. 99 (zu Codex Coburgensis, Nr. 124); *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC), 8 Bde., Zürich 1981–99, Bd. 6, 1992, S. 428, Nr. 141, s. v. Homecoming of Meleager (»Lost. Formerly Rome, Pal. Barberini«) (Susan Woodford); Luiz Marques: *Catalogue of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Brazilian Art and Other Collections*, São Paulo 1998, S. 159, Nr. 13; *As fontes literárias da História de Meleagro*, Atalanta

- e o Javali de Caledônia/The literary Sources of the story of Meleagro, Atalanta and the boar of Caledonia, in: »A arte do Mito« na coleção do MASP. Da Antiguidade ao Século XX, Ausstellungskatalog São Paulo 2007–08, hg. von Roberto Carvalho de Magalhães, São Paulo 2007, S. 89–92, Abb. S. 91; Meleager Sarcophagus, *CensusID* 159240 (»untraced«); Datenbank Arachne, ID 203605.
- 2 Margarete Gütschow: Das Museum der Prätexitat-Katakombe, Rom 1938 (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie 4, 2), zitiert in Koch 1975 (Anm. 1), S. 109 (»Ehemals, Rom, Pal. Barberini. Nach M. Gütschow, Überprüfung durch Verfasser und H. Sichtermann 1974 verschollen«).
 - 3 Giuseppe Mazzuoli (1644–1725), Schlafende Diana (1690/1700), São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, inv. 42. Lit.: Bardi 1952 (Anm. 1), S. 55–57; Marques 1982 (Anm. 1), S. 30; Jennifer Montagu: Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art, New Haven/London 1989, S. 200, Anm. 15 (Archivdokument 1700, als ein Sarkophag für die Diana aus dem Marmorlager der Barberini geholt wurde; dies muss der später, im Inventar 1738 erwähnte Protesilaos-Sarkophag sein [s. Anm. 12; 15]; zugleich terminus ante quem für den Ankauf der Statue); Luiz Marques: A Arte italiana no Museu de Arte de São Paulo, São Paulo 1996, S. 105–107; Cristina Nascimento: Diana Adormecida do Masp, in: Revista de história da arte e arqueologia 2 (1955/1996; 1996), S. 109–122; 438; online: <http://www.uni-camp.br/chaa/rhaa/english/revista02.htm> (der Ankauf von Statue und Sarkophag wurde gestiftet von Banco do Estado de São Paulo, Cia. Siderúrgica Belgo – Mineira S.A. und Clemente de Faria, Antônio Larragoiti, Miguel Maurício, Alberto Soares Sampaio). Es ist nicht gesichert, ob die Diana auch vor dem Verkauf 1949 in der Sammlung Barberini auf dem Meleagersarkophag lag; möglicherweise geht die Kombination der beiden Bildwerke auf Pietro Maria Bardi zurück, der sie erst im Museum in São Paulo vornahm. Seit mehreren Jahrzehnten sind Statue und Sarkophag getrennt (frdl. Mitteilung Eugênia Gorini Esmeraldo). Eine Fotografie vom Ende des 19. Jahrhunderts in Rom, Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione (ICCD), inv. B 170, zeigt die Statue der Diana im Palazzo Barberini auf einem der beiden Proserpina-Sarkophage der Sammlung Barberini (heute Rom, Museo Nazionale Romano, und San Simeon, Hearst Castle; frdl. Hinweis Lucia Faedo); ein Vergleich des Fotos mit den Abbildungen bei Robert 1919 (s. u.) ergibt, dass es sich um das Exemplar (Fragment, 51 × 107 cm) im Museo Nazionale handelt. Lit.: Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, 2. Auflage, Wien 1776, S. 287 – Kommentarband, bearbeitet von Mathias René Hofter, Axel Rügler und Adolf H. Borbein, Mainz 2006, S. 415, Nr. 972 (mit Standort Rom, Palazzo Barberini); Carl Robert: Einzelmythen. Niobiden–Triptolemos, Berlin 1919 (ASR III, 3), S. 465, Nr. 373, Taf. 121; Hellmut Sichtermann, Guntram Koch: Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, Tübingen 1975, S. 56–57, Nr. 59, Taf. 147,1; Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage, München 1982 (Handbuch der Archäologie), S. 176, Anm. 9 (mit Standort Rom, Palazzo Barberini); Datenbank Arachne, ID 41119.
 - 4 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo 1973, S. 35; Nascimento 1996 (Anm. 3), S. 109. Am 26. April 1934 hatte die faschistische Regierung mit einem Dekret den traditionellen Fideikommiss der Sammlung Barberini mit Ausnahme einer kleinen Gruppe von Kunstwerken aufgehoben, das zweite Drittel ging an den Staat im Tausch von Steuerfreiheit und als Stiftung, das letzte Drittel stand der Familie frei zum Verkauf und Export zur Verfügung; s. Lorenza Mocchi Onori: Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti, in: I Barberini e la cultura europea del Seicento, hg. von Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Rom 2007, S. 629–636, hier S. 633.

- 5 Koch 1975 (Anm. 1), S. 109. 1956 hatte Karl Theodor Parker bezüglich einer Zeichnung im Codex von Oxford den Sarkophag noch im Palazzo Barberini genannt, es handelte sich jedoch offensichtlich um ein Zitat nach Robert 1904 (Anm. 1), als das Bildwerk noch in situ war; s. Karl Theodor Parker: *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. 2 *Italian Schools*, Oxford 1956, S. 360 zu Nr. 668, fol. 60v, fol. 61r.
- 6 Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 91 zu Nr. 99 (»seit Jahrzehnten verschollen«).
- 7 Mariella Pedrolini in: *Lione Pascoli: Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Introduzione di Alessandro Marabottini, Perugia 1992, S. 943, Anm. 36: »La statua che rappresenta la dea addormentata fu scolpita dal Mazzuoli nel 1709 circa per il cardinal Barberini e posta su un sarcofago del II secolo d. C., il complesso fu collocato dapprima nella seconda stanza al pianterreno di Palazzo Barberini, poi nel salone affrescato da Pietro da Cortona. Nel 1950 i due marmi furono venduti al Museo d'arte di San Paolo del Brasile dove si trovano ancora oggi.« Die Autorin gibt keine näheren Literatur- und Archivhinweise, in jedem Fall bezieht sich die Aufstellung im Erdgeschoss des Palazzo Barberini nur auf die barocke Statue und nicht auf den Sarkophag, der im Inventar 1738 fehlt (s. u.).
- 8 Frdl. Mitteilung Ingo Herklotz, Guntram Koch, Marburg.
- 9 Nota de' Bassi rilievi, e marmi che si trovano sino á questo giorno 24 luglio 1626 nel Palazzo, e Giardino dell'ill.mo Ecc.mo Sig.re Don Taddeo Barberini, transkribiert in Marilyn Aronberg Lavin: *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, S. 73–74.
- 10 *Inventario della Guardarobba dell'Emin.mo Sig.r Card. Carlo Barberini, 1692* (beendet 1704), zit. in Aronberg Lavin 1975 (Anm. 9), S. 454, Nr. 676.
- 11 *Inventarium bonorum hereditariorum fideicommissariorum Cl. M. Cardinalis Caroli Barberini (1738)*, Rom, Archivio Storico Capitolino, sez. V. n. 11–12: »Nell'appartamento terreno abitato dalla ch.[iarissima] m.[emoria] del sig. Cardinale [...] Prima camera del braccio del detto appartamento terreno [...] Un basso rilievo longo pal.[mi] 10, alto pal. 1 1/4, in forma di mezzo colonna [Anm., übersetzt: »in Form einer Halbsäule«, wegen der rund belassenen Unter- bzw. Rückseite] rappresentante li fatti di Meleagro«; zitiert in: *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, 4 Bde., Florenz/Rom 1878–80, Bd. 4, 1880, S. 42–43. Zum heute verschollenen Sarkophagdeckel mit der Heimtragung Meleagers s. Anm. 17.
- 12 Dieser Ansicht ist auch Lucia Faedo. – *Protesilaos-Sarkophag*, Rom, Vatikanische Museen, inv. 2465. Lit.: Pietro Santi Bartoli, Giovanni Pietro Bellori: *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant [...]*, Rom 1693, Taf. 75–77 (»Traiectus et transitus animarum ad inferos«) (online in *Corpus Belloriano*: <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/bellori//blrCGI?cmd=1&w=12&u=Palazzo+Barberini.+Passaggio+di+anime+agli+Inferi+1&pg=075>); Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, 4 Bde., 4. Auflage, Tübingen 1963–72, Bd. 1, S. 417–419, Nr. 527; Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 63–65, Nr. 65 (zu Codex Coburgensis, fol. 83); *Protesilaos Sarcophagus*, *CensusID* 157043.
- 13 Robert hatte den Meleager-Kindersarkophag 1904 als verschollen gemeldet, dank eines Hinweises von Eugenio La Rocca 1974 wurde er von Sichtermann im Palazzo Barberini im privaten Appartement der Princesse Barberini wiederentdeckt; nun nicht mehr in situ (Mitteilg. Lucia Faedo). Maße: 35,5 × 110 × 405 cm. Lit.: Robert 1904 (Anm. 1), S. 358–359, Nr. 308, Abb. 308, 308a, 308b, nach Dal Pozzo, *Museo Cartaceo*, Windsor; Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 29, Nr. 845; S. 54, Nr. 8774, Nr. 8775; Koch 1975 (Anm. 1), S. 108 mit Anm. 2, Nr. 76 (»stark beschädigt und verwittert«).

- 14 Darauf hatten bereits Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 401 und Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, aufmerksam gemacht.
- 15 Inventar 1738 (Anm. 11): »Nell'appartamento terreno abitato dalla ch.[iarissima] m.[emoria] del sig. Cardinale [...] Nella seconda anti camera del detto pian terreno. [...] Una cassa sepolcrale longa pal. 10, alta pal. 3, con basso rilieuo rappresentante Caronte che tragitta l'anime ne'Campi elisi, [...] stimata scudi venticinque. Sopra di essa una statua a giacere longa pal. 8, con turcasso alle spalle et arco in mano, rappresentante Diana, sopra terrazzo di marmo con foglie, stimata scudi duecento«; zitiert in: Documenti inediti 1880 (Anm. 11), S. 42–43. Zum Protesilaos-Sarkophag s. Anm. 12.
- 16 Inventar 1738, s. Anm. 11.
- 17 Heimtragung Meleagers, Sarkophagdeckel, ehemals Palazzo Barberini, nach 1812 Palazzo Sciarra, verschollen. Maße: 29×227 cm. Lit. (Auswahl): Edward Wright: Some observations made in travelling through France, Italy, & c. in the years 1720, 1721, and 1722, 2 Bde., London 1730, Bd. 1, S. 291 (»A Rogus, Funeral Pile«); 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 (J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlass 5,1), S. 94; 97–98; Kommentar S. 320 zu Nachlass Paris, 1756, vol. 68, fol. 125r; 131r; ders.: Description des pierres gravées du feu Baron le Stosch, par l'Abbé Winckelmann, Florenz 1760, S. 169; ders. 1767A (Anm. 1), S. 118–119; ders.: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767 (in der Folge Winckelmann 1767B), S. VIII; Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 402–403, Nr. 3262 (Pal. Sciarra); Robert 1904 (Anm. 1), S. 294–298, Nr. 230 (Pal. Sciarra); Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 30 zu Nr. 8474 (»once Palazzo Sciarra«; nach Meinung von Robert 1904 [Anm. 1], S. 294 zu Nr. 230a, zeigt auch die Zeichnung in Windsor, RL vol. IXa, fol. 16, Nr. 8129 das Relief Barberini-Sciarra); Koch 1973 (Anm. 1), S. 293, Nr. 10; Koch 1975 (Anm. 1), S. 110, Nr. 80 (»verschollen«); Carlo Pietrangeli: Palazzo Sciarra, Rom 1986, S. 367, Nr. 23 (zit. Fideikommiss-Liste Sciarra, 1818: »Coperchio di sarcofago con la morte di Meleagro«); Phyllis Bober, Ruth Rubinstein: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London 1987, S. 147, Nr. 118; LIMC VI,1 1992 (Anm. 1), S. 428–249, Nr. 146 (Susan Woodford); Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28), S. 139; 255, Abb. 71 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3449, fol. 114r, Detail mit dem Tod Meleagers); 278; 280; 289–290; 303; ders.: Rezension von: Hieronymus Tetius: Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte, hg. von Lucia Faedo, Thomas Frangenberg, Pisa 2005, in: Journal für Kunstgeschichte 11, 2 (2007), S. 126–132, hier S. 129; Lucia Faedo: Aedes Barberinae. Osservazioni sulla fortuna di un'opera tra ecfraisi ed antiquaria, in: Erudizione antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito delle Aedes Barberinae di Girolamo Tezi, Atti del seminario di ricerca »L'erudizione perugina nel Seicento nelle corrispondenze di Girolamo Tezi« (Perugia, 2008), Perugia 2009 (Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria 106, 2009, 2), S. 1–34, hier S. 14–15, Anm. 30; Ingo Herklotz: Girolamo Tezi, Francesco Barberini und Lucas Holstenius. Zu einer geplanten Neuausgabe der »Aedes Barberinae«, in: Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, hg. von Albert Dietl u. a., Augsburg 2010, S. 515–550, hier S. 519; 540 mit Anm. 103–106.
- 18 Zur Dokumentation der Renaissance s. Sarcophagus lid, Carrying of Meleager's Dead Body, *CensusID* 151577. Zur Zeichnung Leonardis (Windsor, Royal Library, vol. 184 = A.9,

- Antichità diverse, Nr. 8474) s. Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 30 zu Nr. 8474; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 139–140; Faedo 2009 (Anm. 17), S. 14–15, Anm. 30 (Faedo zeigt auf Abb. 4 irrtümlich nicht die Zeichnung Leonardis nach dem Sarkophagdeckel Barberini-Sciarras, sondern eine Zeichnung des Museo Cartaceo, Windsor RL 8719, nach dem Meleagersarkophag Barberini; zu RL 8719 s. u. und Abb. 13). Zur Radierung Capitellis s. The Illustrated Bartsch, Bd. 45: Italian Masters of the Seventeenth Century. Commentary, hg. von Paolo Bellini und Richard W. Wallace, New York 1990, S. 26; 34–35; 52–53; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 139 mit Anm. 150 (Lit.), Abb. 11; Herklotz 2010 (Anm. 17), S. 540. Zu Gauges de' Gozze »De re funebri« (Ms., Barb. lat. 2062, fol. 158r–159r; fol. 168r–175r), s. Herklotz 2007 (Anm. 17), S. 129; Herklotz 2010 (Anm. 17), S. 540, Anm. 105; Giovanni Battista Casali, De antiquis Romanorum ritibus, Rom 1644, Abb. S. 244–245 (Hinweis: Herklotz 1999 [Anm. 17], S. 289–290). Zu Perrier: François Perrier: Icones et Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant, Rom 1645, Taf. 22,1–2 (»Iuvenis venatoris cadaver [...] elatum«); s. Corpus Belloriano: <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/bellori//blrCGI?cmd=1&w=5&u=Palazzo+Barberini.+Processione+funebre+1%2d2&pg=022>. Die Stiche Perriers sind spiegelbildlich kopiert in Pietro Santi Bartoli, Giovanni Pietro Bellori: Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyptice opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant, Rom o. J. (1666, s. Herklotz 1999 [Anm. 17], S. 411), Taf. 78–79 (»Funeralis pompa«); s. Corpus Belloriano, <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/bellori//blrCGI?cmd=1&w=1&u=Collezione+Barberini.+Processione+funebre/Meleagro+1&pg=078>; ebenso kopiert in Bartoli, Bellori 1693 (Anm. 12), Taf. 70–71.
- 19 Winckelmann 1767A (Anm. 1), S. 118–119: »Anche il crine tosato di questi cavalli, e di quelli d' un sarcofago del palazzo Barberini, ove rappresentasi il medesimo soggetto, potrebb' essere accennato, come un segno di lutto, se l' usanza non fosse stata comunissima, come si è detto di sopra al Num. 68. [...] [p. 119] L' esequie medesime e la combustione del cadavere di Meleagro scorgonsi nel coperchio del predetto sarcofago del palazzo Barberini, ov' è anche rappresentata Cleopatra consorte del nostro eroe, che si toglie la vita da se stessa, non potendo resistere al dolore della perdita di suo marito. Di questa scultura ritratta in istampa da Sante Bartoli in due fogli, il Bellori non ha inteso il soggetto, così ne fanno argomentare le indicazioni aggiunte sotto la stampa medesima, con le quali egli si è contentato di spiegarsi col vago titolo di Pompa feralis [sic].« (»Auch die geschorene Mähne dieser Pferde, und jener auf einem Sarkophag des Palazzo Barberini, wo dasselbe Motiv [Anm.: Meleagers Heimtragung] dargestellt ist, könnte auf ein Zeichen der Trauer deuten, wenn es sich nicht, wie unter Nummer 68 [der »Monumenti antichi inediti«] erwähnt, um einen weit verbreiteten Brauch handelte. Das Begräbnis und die Verbrennung von Meleagers Leichnam sieht man am Deckel des erwähnten Sarkophages, wo auch Cleopatra, Gemahlin unseres Helden, dargestellt ist, die sich selbst das Leben nimmt, da sie dem Schmerz über den Tod ihres Gatten nicht widerstehen kann. Bellori hat das Sujet dieses von Bartoli in einem zweiblättrigen Stich illustrierten Bildwerks nicht verstanden; dies geht aus dem Kommentar unter demselben Druck hervor, in dem er sich mit dem vagen Titel »Pompa feralis« [sic] zufrieden gibt.«). Zur Kritik an Bellori s. auch Winckelmann 1767B (Anm. 17), S. VIII. Dasselbe gilt für Belloris Kommentar (zu Perrier 1645, Taf. 21) zum Meleagerrelief Della Valle-Albani (s. unten zu Anm. 85), das Bellori allgemein als Tod eines Soldaten und Trauer der Witwe interpretierte und das ihm zur Illustration eines Grabritus (Opfer an einem Altar) diene. Lucia Faedo bestätigt meine Meinung der Unmöglichkeit der Zugehörigkeit des Deckels Barberini-Sciarras zum Sarkophag in São Paulo. *CensusID* 151577 folgt Robert 1904 (Anm. 1), S. 294–295 zu Nr. 230, 230a, in der Hypothese, einen Sarkophag

- mit der Kalydonischen Jagd in Villa Medici (*CensusID* 151578) mit dem Sarkophagdeckel Barberini-Sciarra zu verbinden. Michelangelo Cagiano de Azevedo (*Le Antichità di Villa Medici*, Rom 1951, S. 75, Nr. 63) hatte eine Zusammengehörigkeit bestritten, für Koch 1975 (Anm. 1), S. 110 zu Nr. 80, bleibt die Frage offen.
- 20 Leone Battista Alberti, *De pictura* (1435; Basel 1540), hg. von Cecil Grayson, Rom/Bari 1980, S. 64–65; Wrede in: Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 107 (Kap. VI. Die wissenschaftliche Auswertung), zur Meleager-Ikonographie im Codex Coburgensis; Ingo Herklotz, Antike Sarkophagreliefs zwischen Mythenallegorese und Realienkunde. Hermeneutische Schulen in der Archäologie des 16. Jahrhunderts, in: 300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus«, hg. von Henning Wrede und Max Kunze, München 2006 (*Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike* 27), S. 261–294, hier S. 262.
 - 21 Giovanni Agosti: *Sul gusto per l'antico a Milano, tra regime sforzesco e dominazione francese*, in: *Prospettiva* 49 (1987), S. 33–46, hier S. 37 mit Anm. 19.
 - 22 Zur Verwendung ikonografischer Quellen als Illustration und als Quelle antiker »mores et instituta« und der daraus folgenden Entliterarisierung mythologischer Stoffe zugunsten der Realienkunde; gleichzeitig zu modernen Ansätzen seit der Mitte des Cinquecento, die antiken Denkmäler selbst zur Erschließung der antiken Sachkultur heranzuziehen, s. Ingo Herklotz: Arnaldo Momigliano's »Ancient History and the Antiquarian«. A critical review, in: *Momigliano and Antiquarianism: Foundations of the Modern Cultural Sciences*, hg. von Peter N. Miller, Toronto 2007, S. 127–153; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 204–239; 240–260; 266–283; zum Meleager-Mythos bes. S. 254; 278; 280; 289; Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno*. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus, Stendal 2000; ders.: Die Monumentalisierung der Antike um 1700, Ruppolding 2004; Herklotz 2006 (Anm. 20), S. 271–273; Henning Wrede, Wissensmehrung und Stilwandel. Die antiken Wurzeln des Barock, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. von Philine Helas, Berlin 2007, S. 263–274.
 - 23 Winkelmann 1767A (Anm. 1), S. 118; Text und Übersetzung s. Anm. 19.
 - 24 Mocchi Onori 2008 (Anm. 4), S. 630–631.
 - 25 Filippo Mariotti: *La legislazione delle belle arti*, Rom 1892, S. 129–131. Weitere Archivaldokumente der Barberini enthalten mit wenigen Ausnahmen (Proserpina- und Musensarkophag) nur generelle Hinweise auf »pili antichi istoriati« (Mitteilung Lucia Faedo).
 - 26 Matz 1869 (Anm. 1), S. 94.
 - 27 Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, mit Bezug auf Orazio Piselli Ciuccioli: *Notizie storiche della Chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma*, Rom 1719, S. 23–24 (zitiert nach dem Original): »È similmente da notarsi un Urna antichissima, che stava vicino alla Scala del Campanile collocata oggi sotto il Coro tutta figurata di rilievo, che per quello posso congetturare rappresenta i Funerali de' Gentili Idolatri, mentre nella facciata di dett'Urna si vedono tutte le figure confuse, e dolenti in atto di piangere e scarmigliar, com'esser solito de' Gentili, scrive Plutarco nella Vita di Valerio Massimo libro 2. Cap. 5. Num. 4. Gellio lib. 5. Cap. 7. e Giuseppe Storico de Bello Judaico lib. 3. Cap. 15. La qual' Urna poi convien, che fosse destinata col tempo a raccogliere le Ossa de' Branchi, mentre sopra l'Urna medesima si legge questa Iscrizione: Hic quiescunt ossa Brancorum: La qual famiglia è forza dire, che fosse molto riguardevole, ed antica, avendo da lei pigliato il nome la Piazza de' Branchi detta ancora di Santa Croce.« O. Piselli Ciuccioli war Rektor der Kirche, s. Maria Richiello: *Santa Maria in Monticelli*, Rom 2005, S. 31; 37 (der Sarkophag wird im Kapitel zur Rekonstruktion des Kircheninneren vor dem Umbau 1715 nicht erwähnt). Giovanni Maragoni, *Delle Cose Gentilesche e Profane*, Rom 1744, S. 317–318 (siehe auch Anm. 30, Zitat).

- 28 Siehe Liste in Koch 1975 (Anm. 1), S. 28–29; 38.
- 29 Zur Kirche: Francesco Azzurri: *S. Maria in Monticelli e i suoi restauri*, Rom 1860; Mariano Armellini: *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Rom 1891, S. 404–406; Alfredo Proia, Pietro Romano: *Roma nel Rinascimento*, 12 Bde., Rom 1933–1941, Bd. 3: *Arenula*, 1935 (Archivquellen); Carlo Pietrangeli: *Rione VII – Regola, Parte I*, Rom 1971 (Guide rionali di Roma), S. 46; Walther Buchowiecki: *Handbuch der Kirchen Roms*, 4 Bde., Wien 1967–97, Bd. 2, 1970, S. 801–802. In den diversen Ausgaben des Kirchenführers von Filippo Titi (1674, 1686, 1721, 1763) findet der Sarkophag in *S. Maria in Monticelli* keine Erwähnung.
- 30 Ciuccioli 1719 (Anm. 27), S. 23; Marangoni 1744 (Anm. 27), S. 318 (»poscia adoperato, per raccogliervi le ossa della nobile famiglia de’ Branchi: come v’era stato notato sopra il coperchio. Accenna l’Autore, che quest’urna fu collocata sotto il Coro di quella Chiesa scrivendo [...]. Quindi non potendosi ella più vedere, giudicasi che il Ciuccioli l’abbia rinchiusa sotto l’Altare Maggiore, colle Reliquie ritrovate dentro il medesimo Altare«). Zur Restaurierung s. Azzurri 1860 (Anm. 29), S. 32–36; 37–39. Peter Cornelius Claussen, Zürich, hält es für unwahrscheinlich, dass der Meleagersarkophag sich vor Errichtung der neuen Altarmensa mit Tabernakel (1727) am Hochaltar befand; vielmehr ist anzunehmen, dass er an einer der beiden Seitenwände des Chores stand (Peter Cornelius Claussen: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter*, 1050–1300 [Corpus Cosmatorum, Bd. 2,4], in Vorbereitung).
- 31 Zwei Mitglieder der Familie Branca, Giovanni und Francesco, werden bereits von Marco Antonio Altieri (1450–1532) in seinem Werk »*Li Nuptiali*«, eine Beschreibung der römischen Gesellschaft vor dem »Sacco di Roma« 1527, genannt, s. *Li nuptiali* di Marco Antonio Altieri. Pubblicati da Enrico Narducci, Rom 1873, riproduzione anastatica, con introduzione di Massimo Miglio, appendice documentaria di Anna Modigliani, Rom 1995, S. VII; 16; 89; 109; 115. Zur Familie des Weiteren: Teodoro Amayden: *La storia delle famiglie romane*, con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini, 2 Bde., Rom 1910, Bd. 1, S. 177–179 (Dirk Ameyden: 1586–1656); Azzurri 1860 (Anm. 29), S. 17, Anm. 1; Rodolfo Lanciani: *Storia degli Scavi a Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, 4 Bde., Rom 1902–12, Bd. 1, 1902, S. 40; 141; 171; Proia, Romano 1935 (Anm. 29), S. 160.
- 32 Amayden 1910 (Anm. 31), S. 177; Proia, Romano 1935 (Anm. 29), S. 160; Pietrangeli 1971 (Anm. 29), S. 46.
- 33 Sylloge des Petrus Sabinus in zwei Manuskripten: Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Ottob. lat. 2015, »*epitaphia varia antiqua Romae et alibi reperta*« (ca. 1488–1495–1498), fol. 21, fol. 54v–55r; BAV, Chig. I. V. 168, »*quedam [sic] antiquitates in pluribus repertae locis tam urbis Romae quam aliorum locorum*« (datierbar kurz vor 1500), fol. 51v–112v, hier fol. 62rv, fol. 82; s. Sara Magister: *Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471–1503)*, in: *Xenia Antiqua* 8 (1999), S. 129–204, hier S. 150–151, Anm. 66; zu den Handschriften ebd., S. 135 mit Anm. 33–35.
- 34 *Antiquarie Prospective Romane composte per prospectivo milanese*, o. J. (von Agosti 1496/98 datiert [Agosti 2004, s. u., S. LXXIII: eher 1496], von Calvesi 1501/03), Terzine 21: »Un altro nud’ è in casa quì dî brancha [in Version Agosti 2004: Branca] / un fauno hanno che mira le stelle / altro che ‘l spirito e l’alma non li ma[n]cha«, *CensusID* 57053 [aber »l’alma«, Seele, übersetzt mit »la mano«, Hand]; Paul Gustav Hübner: *Le statue di Roma*, Leipzig 1912, S. 83; Doris Diana Fienga: *The antiquarie prospettiche romane composte per prospectivo Melanese depictore. A document for the study of the relationship between Bramante and Leonardo da Vinci*, University of California (Ph. D.), Los Angeles 1970, S. 42, Nr. 21; S. 243, Nr. 21; Zum »*Prospettivo Milanese*« s. auch Agosti 1987 (Anm. 21), S. 34–38; ders., Dante Isella (Hg.): *Antiquarie prospettiche romane*, Parma 2004, S. 57–58,

- Anm. 61–63 (zur Datierung 1496–1498, in jedem Fall ante 1499: S. LXXIII–LXXXV; S. 62); Maurizio Calvesi, *Il Mito di Roma e le »Antiquarie Prospettiche«*, in: *Storia dell'arte* 113/114, N. S. 13/14 (2006), S. 55–76.
- 35 Francesco Albertini: *Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae editum a Francisco de Albertinis dedicatum Iulio secundo Pon. Max.*, Rom 1510 (Reprint mit Einleitung von Peter Murray, Farnborough 1972), lib. II, cap. 10 (De Statuis et Picturis), fol. 62v: »Sunt praeterea in aedibus Laurentii manili & sanctae Crucis & de branca & ciampolinis non longe a platea iudeorum statuae insignes« (Hinweis: Lanciani 1902 [Anm. 31], S. 171); online s. <http://rara.biblherz.it/Dg450-1150?s=1&&p=132>. Albertini erwähnt insgesamt an die zwanzig römische Antikensammlungen.
- 36 Lanciani 1902 (Anm. 31), S. 171. Zur Sammlung des Francesco Branca s. auch Hübner 1912 (Anm. 34), S. 83; Magister 1999 (Anm. 33), S. 150–151; *CensusID* 8822.
- 37 Fra Mariano da Firenze: *Itinerarium Urbis Romae*, Rom 1518, hg. von Enrico Bulletti, Rom 1931 (*Studi di antichità cristiana* 2), S. 67: »Progrediens per viam istam [Anm.: Via Papalis] regionem quam Parionem vocant invenies ubi scriptores multi, auditores, officiales, cives et praelati habitant, in quorum domibus statuae pulcherrimae marmoreae et porphireticae lapide sculptae, columnae marmoreae et porphireae pretiosae, ubi sunt domus de Saxolis, de Valle, de Maniliis, de Santa Cruce, de Maphaeis, de Melilinis, de Branca, de Maximis, de Butiis aliisque multi«. Zitiert auch in: *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, hg. von Anna Cavallaro, Rom 2007 (*Studi sulla cultura dell'Antico* 6), S. 22.
- 38 Azzurri 1860 (Anm. 29), S. 39; Mariano Armellini: *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*. Nuova ed. con aggiunte inedite dell'autore, appendici critiche e documentarie a cura di Carlo Cecchelli, 2 Bde., Rom 1942, Bd. 1, S. 493–496; Bd. 2, S. 1366. Der Hochaltar erhielt eine neue Mensa und ein Tabernakel.
- 39 Pietrangeli 1971 (Anm. 29), S. 16. Zur Geschichte des Palazzo Barberini ai Giubbonari, den Kardinal Maffeo Barberini bis zu seiner Wahl zum Papst (Urban VIII., 1623) bewohnte, s. Carla Keyvanian: *Concerted efforts. The quarter of the Barberini Casa Grande in seventeenth-century Rome*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 64,3 (2005), S. 292–311. Nach den Karmeliten gelangte der gesamte Komplex 1759 in den Besitz der Pfandleihanstalt »Monte di Pietà«.
- 40 Giovanni Agosti: *Visibilità e reimpiego: »a Roma anche i morti e le loro urne camminano«*, in: *Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo*, hg. von Bernard Andreae und Salvatore Settis, Marburg/Lahn 1984, S. 155–170; Herklotz 2006 (Anm. 20), S. 261–264, Anm. 1–2 (Lit.).
- 41 Richard J. Palermino: *The Roman Academy, the Catacombs and the Conspiracy of 1468*, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 18 (1980), S. 117–155, hier S. 122–123.
- 42 Gregorio Fabricio (Fabricius): *Georgii Fabricii Chemnicensis Roma. Liber ad opt. autorum lectionem apprime utilis ac necessarius, id quod ex Capitulo eius Catalogo, nuncupatoriae Epistolae subiecto facile liquet*, Basel 1551, S. 176–178 (in Kapitel XX: *De locis sepulchrorum, et de insignibus quibusdam sepulchris*). Von den ca. 20 von Fabricius genannten Sarkophagen sind im *Census* vier aufgenommen, s. *CensusID* 65634, *CensusID* 64391, *CensusID* 64467, *CensusID* 65769 (nach der Fabricius-Ausgabe in: Johannes Georgius Graevius: *The-saurus Antiquitatum Romanarum*, 12 Bde., Leiden 1694–1699, hier Bd. 3, 1696).
- 43 Francesco Solinas, Veronica Carpita: *L'Agenda del Museo. Trascrizione degli appunti di Cassiano dal Pozzo e dei suoi segretari riguardanti il Museo Cartaceo e lo studio dell'Antico contenuti nel manoscritto Dal Pozzo 955* (Napoli, Biblioteca Nazionale Ms. V. E. 10), in: *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588–1657*,

- Ausstellungskatalog Biella 2001–2002, hg. von Francesco Solinas, Rom 2001, S. 85–95 (nur Transkription), hier S. 93, fol. 138r. Hinweis: Herklotz 2010 (Anm. 17), S. 540 mit Anm. 104. Zur Datierung der »Agenda« s. Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 137.
- 44 Der antike, vor 1628 aus SS. Bonifacio e Alessio entfernte Sarkophagdeckel wird in der Literatur zur Kirche nicht erwähnt; Felice Nerini: *D. Felicis Nerinii Abbatis Hieronymiani De templo et coenobio sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*, Rom 1752; Luigi Zambarelli, *SS. Bonifacio e Alessio all’Aventino*, Rom 1924; Armellini, *Cecchelli 1942* (Anm. 38), Bd. 1, S. 715–719; Bd. 2, S. 1233; Peter Cornelius Claussen: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 1 A–F, Stuttgart 2002 (*Corpus Cosmatorum* 2,1), S. 186–223, hier S. 216–218. Im Kreuzgang existierte ein Sarkophag, der im 10. Jahrhundert wohl für Crescentius de Theodora benutzt wurde; frdl. Mitteilung P. C. Claussen, 7.2011. – Meleager, Fragment, Nebenseite eines Meleager-Jagdsarkophags, Rom, S. Alessio. Lit.: Koch 1975 (Anm. 1), S. 90, Nr. 13, Taf. 23b.
- 45 Salis 1947 (Anm. 1), S. 70. Salis sah im Meleagersarkophag Barberini ein mögliches Vorbild für Raffaels »Grablegung Christi« (1507 in S. Francesco in Perugia aufgestellt, nun Rom, Galleria Villa Borghese).
- 46 Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 402 zu Nr. 3261. Die Deutung der in zahlreichen Reliefs mit der Heimtragung Meleagers aufscheinenden Gruppe des vor Schmerz gebrochenen, von zwei Begleitern geführten Greises als Thestios erfolgte erst im frühen 20. Jahrhundert. Winkelmann 1767A (Anm. 1, S. 137–138 zu Nr. 103) hatte die Gruppe auf einem Fragment der Sammlung Rondinini als blinden Ödipus mit den Söhnen Eteokles und Polyneikes interpretiert, gefolgt von Guattani (*Monumenti antichi inediti*, Aprile 1788, S. XXV–XXVII, Taf. II). Matz, Duhn (s. oben) deuteten die Figur auf dem Barberini-Sarkophag als Oineus, Robert 1904 (Anm. 1, S. 354–355, Nr. 296, Abb. 296) als Thestios. Das Fragment Rondinini befindet sich in den Vatikanischen Museen, Museo Chiaramonti, inv. 1778, s. Koch 1975 (Anm. 1), S. 115, Nr. 96, Taf. 81d; Brigitte Kuhn-Forte: *Formazione e dispersione della raccolta dei marmi antichi Rondinini*, in: *I marmi antichi del Palazzo Rondinini*, hg. von Daniela Candilio, Rom 2011, S. 27–49, hier S. 40 mit Anm. 168 (Literatur).
- 47 Koch 1975 (Anm. 1), S. 29. Zum Mythos s. auch LIMC VI,1 1992 (Anm. 1), S. 414, s. v. Meleager (Susan Woodford).
- 48 Koch 1975 (Anm. 1), S. 33; 36; 37; 38.
- 49 Koch 1975 (Anm. 1), S. 29–30; Nr. 114 (Relief Della Valle-Albani, siehe Anm. 85); Nr. 116; Nr. 118; Nr. 122; LIMC VI,1 1992 (Anm. 1), S. 248, s. v. Meleager (Susan Woodford).
- 50 Heimtragung Meleagers, Sarkophag, Perugia, Museo Archeologico, inv. 1886; Robert 1904 (Anm. 1), S. 346–348, Nr. 285 (Datierung Mitte 2. Jh.); Becatti 1964 (Anm. 1), S. 31–32, Abb.; Koch 1975 (Anm. 1), S. 37 (Datierung); 111–113, Nr. 83, Taf. 89b (Tat der Althaia), 90–93; Sichtermann, Koch 1975 (Anm. 3), S. 46, Nr. 43, Taf. 112,2; 114–116.
- 51 Matz 1869 (Anm. 1), S. 94; Koch 1975 (Anm. 1), S. 29, Anm. 5; LIMC VI,1 1992 (Anm. 1), S. 414, s. v. Meleager (zum Mythos) (Susan Woodford).
- 52 Koch 1975 (Anm. 1), S. 31–32.
- 53 Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 10.
- 54 *Codex von Oxford* (»Ripanda Sketchbook«), Oxford, Ashmolean Museum, Prints & Drawings, inv. Parker 668. Lit.: Parker 1956 (Anm. 5), S. 357–360, Nr. 668; Joseph George Rush-ton, Jr.: *Italian Renaissance figurative sketchbooks (1450–1520)*, University of Minnesota (Ph. D.), Ann Arbor 1976, Nr. XVI; Hugh Macandrew: *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. 3 *Italian Schools: Supplement*, Oxford 1980, S. 282–283, Nr. 668 (Appendix 2); Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità*. Tenta-

- tivo di una tipologia, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 3: Dalla tradizione all'archeologia, 1986, S. 87–147, hier S. 126–127; Marzia Faietti, Konrad Oberhuber: Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento, in: Ricerche di storia dell'arte 34 (1988), S. 55–72, hier S. 55; 62; 70, Anm. 5; Sybille Ebert-Schiffner: Nuove acquisizioni sulla personalità artistica di Jacopo Ripanda, in: Bologna e l'umanesimo 1490–1510, hg. von Marzia Faietti, Konrad Oberhuber, Bologna 1988, S. 237–244, hier S. 237, Anm. 6; Marzia Faietti: Il Maestro di Oxford. Un nuovo disegno, in: Grafica d'Arte 1 (1990), S. 23–28, hier S. 23, Anm. 1–2; Vincenzo Farinella: Studi antiquari nella cerchia di Jacopo Ripanda: il Taccuino di Oxford, in: ders.: Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso Jacopo Ripanda, Turin 1992, S. 160–191. Ich danke Sybille Ebert-Schiffner, Rom, für Hinweise zur Autorschaft des »Ripanda-Sketchbook«.
- 55 Parker 1956 (Anm. 5), S. 35, gefolgt von Faietti, Oberhuber 1988 (Anm. 54), S. 62, hatte als terminus post quem für die Entstehung des Albums das Jahr 1511 angenommen; Farinella datiert zwischen 1510 und 1516, mit größerer Wahrscheinlichkeit gegen 1516, s. Farinella 1992 (Anm. 54), S. 181 mit Anm. 84 (eventueller terminus post quem 1518 für fol. 34r).
- 56 Farinella 1992 (Anm. 54), S. 160–162.
- 57 Meister des Codex von Oxford (Umkreis des Jacopo Ripanda): Meleagersarkophag Barberini, Front, linke Hälfte, um 1511/16, Codex von Oxford (»Ripanda Sketchbook«), fol. 60v, Oxford, Ashmolean Museum, Prints & Drawings, inv. Parker 668, Feder, laviert, Maße: 34,2 × 26 cm. Lit.: Parker 1956 (Anm. 5), S. 360 zu Nr. 668, fol. 60v; fol. 61r (»copied with variants from the relief of a sarcophagus in the Palazzo Barberini, Rome, C. Robert III, No. 287«); Koch 1975 (Anm. 1), S. 109 zu Nr. 79 (Hinweis Ph. Bober); Farinella 1992 (Anm. 54), S. 162; *CensusID* 57864.
- 58 Meister des Codex von Oxford (Umkreis des Jacopo Ripanda): Meleagersarkophag Barberini, Front, rechte Hälfte, um 1511/16, Codex von Oxford (»Ripanda Sketchbook«), fol. 61r, Oxford, Ashmolean Museum, Prints & Drawings, inv. Parker 668, Feder, laviert, Maße: 34,2 × 26 cm. Lit.: Parker 1956 (Anm. 5), S. 360 zu Nr. 668, 60v; fol. 61r (s. o., Anm. 57); Koch 1975 (Anm. 1), S. 109 zu Nr. 79 (Hinweis Phyllis Bober); Farinella 1992 (Anm. 54), S. 162; *CensusID* 57865.
- 59 Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 401 zu Nr. 3261.
- 60 Abb. 9: Meister des Codex Coburgensis: Meleagersarkophag Barberini, Front, um 1550/55, Codex Coburgensis, Nr. 124, Veste Coburg, Inv. Hz.002. Nr. 124, Feder in Braun, Pinsel in Grau, 12,9 × 40,8 cm. Lit.: Friedrich Matz: Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken, in: Monatsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, September–Oktober 1871, S. 445–499, hier S. 495, Nr. 226a; Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 401 zu Nr. 3261; Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, Abb. 287; Vermeule 1960 (Anm. 1), S. 15 zu Nr. 100; Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 91–92, Nr. 99, Abb. 50; *CensusID* 57862. – Abb. 10: Meister des Codex Coburgensis: Meleagersarkophag Barberini, linke Nebenseite: Althaia wirft das Holzschicht ins Feuer, um 1550/55, Codex Coburgensis, Nr. 74a, Veste Coburg, Inv. Hz.002. Nr. 074a, Feder in Braun, Pinsel in Grau; 12,1 × 11,2 cm. Lit.: Matz 1871, S. 495, Nr. 226b; Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, Abb. 287a; Vermeule 1960 (Anm. 1), S. 15 zu Nr. 100; Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 91 zu Nr. 99; *CensusID* 57861. – Abb. 11: Meister des Codex Coburgensis: Meleagersarkophag Barberini, rechte Nebenseite: Apollon tötet Meleager, um 1550/55, Codex Coburgensis, Nr. 191a, Veste Coburg, Inv. Hz.002. Nr. 191, Feder in Braun, Pinsel in Grau; 12,2 × 12,4 cm. Lit.: Matz 1871, S. 495, Nr. 226c; Robert 1904 (Anm. 1),

- S. 349, Abb. 287b; Vermeule 1960 (Anm. 1), S. 15 zu Nr. 100; Wrede in: Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 91 zu Nr. 99; *CensusID* 57861.
- 61 Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), Titel; S. 7; 17; 90 (Wrede, zur Datierung und Qualität); 26–27 (Wrede, zu Auflösung und Rekonstruktion des Codex); 48–50; 107 (Wrede, zur Gliederung und Anordnung der großteils mythologischen Reliefs); 70–72 (Harprath, zum Zeichner); Henning Wrede: Der Codex Coburgensis und das Museum Chartaceum. Entwicklungsstufen der klassischen Archäologie, in: Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum, Bd. 1, Mailand 1992 (Quaderni Puteani 2), S. 122–136, hier S. 123; 130 (zur ursprünglichen Zahl der Zeichnungen des Codex). Zum Codex Coburgensis s. u. a. auch Matz 1871 (Anm. 60); Margaret Daly Davis: Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Akten des internationalen Symposions, Coburg 1986, hg. von Richard Harprath und Henning Wrede, Mainz 1989, S. 185–199, hier S. 194–196 (mit der Hypothese, im Coburgensis den Beginn der »Opera de' Pili« der Accademia Vitruviana zu sehen; dagegen Wrede 1989, s. u., S. 381; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 251, Anm. 78); Henning Wrede: Die Opera de' Pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus. Zur Geschichte von Sarkophagforschung, Hermeneutik und Klassischer Archäologie, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104 (1989), S. 373–414, hier S. 379–381. Weitere Literatur in Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 253, Anm. 83.
- 62 Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 16 zu Nr. 10, Abb. 4 (Herkules-Sarkophag mit abgeklappter rechter Nebenseite); S. 41 u. 46, Abb. 19,5; S. 18 zu Nr. 12, Abb. 5; S. 52 zu Nr. 44, Abb. 20; S. 54–55 zu Nr. 52, Abb. 23 u. 24 (Zwölfgötterputeal, abgerollter Fries); S. 56 zu Nr. 53, Abb. 25; S. 98 zu Nr. 106, Abb. 54; Nesselrath 1986 (Anm. 54), S. 126–127; 140; Wrede 1992 (Anm. 61), S. 124. Zu Beispielen im Museo Cartaceo des 17. Jhs. s. Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 186 mit Anm. 193.
- 63 Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 91 zu Nr. 99.
- 64 S. Anm. 51.
- 65 S. Anm. 49 und 50.
- 66 Wrede in: Wrede, Harprath 1986 (Anm. 1), S. 91 zu Nr. 99.
- 67 Beispiele der Darstellung von Nebenseitenreliefs neben der Hauptseite im Coburgensis s. Anm. 62; Wrede 1992 (Anm. 61), S. 126.
- 68 Zum Sarkophag in Perugia s. Anm. 50; zu weiteren Beispielen der Tat Althaias s. Anm. 49.
- 69 LIMC VI,1 1992 (Anm. 1), S. 639–642, s. v. Moira/Parche, hier S. 644–645, s. v. Moira/Parche – La morte di Meleagro (Stefano De Angeli); Abb. in Bd. VI,2, S. 375–380, Nr. 3–61.
- 70 Wrede 1992 (Anm. 61), S. 128–130; 134.
- 71 Aus der reichen Literatur zum Museo Cartaceo (Museum Chartaceum) sei an dieser Stelle nur auf Vermeule 1960 und 1966 (Anm. 1) und auf die Beiträge von Francesco Solinas, Ian Jenkins, Henrietta McBurney, Nicholas Turner und Henning Wrede in Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, Bd. 1 und 2, Mailand 1992 (Anm. 72) verwiesen, v. a. aber auf Herklotz 1999 (Anm. 17), mit weiterer Literatur.
- 72 Zu den beteiligten Künstlern s. u. a. Nicholas Turner: The Drawings of Testa after the Antique in Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, in: Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, Bd. 2, Mailand 1992 (Quaderni Puteani 3), S. 127–144; ders.: Some of the copyists after the antique employed by Cassiano, in: The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, London 1993 (Quaderni Puteani 4), S. 27–37; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 137–150; ders.: Pietro Testa and the Museo Cartaceo, in: The Burlington Magazine 153, Nr. 1303, October 2011, S. 657–660.

- 73 Siehe die Ausführungen zu Anm. 22; zum Gliederungssystem besonders Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 283.
- 74 Francesco Solinas: *Other Sources of Drawings in the Paper Museum*, in: *The Paper Museum* 1993 (Anm. 72), S. 225–230, hier S. 228–230; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 121–126; 129; 136. Schon Michaelis (*Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, S. X–XVIII; 719) und Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 5; 60 hatten das Album X des *Museum Chartaceum* in Windsor um 1590/1605 datiert und festgestellt, dass es sich nicht um ein Auftragswerk Cassianos handeln kann, sondern als Ganzes erworben wurde.
- 75 Anonymer Zeichner: Meleagersarkophag Barberini, um 1600, *Museo Cartaceo* des Cassiano Dal Pozzo, Windsor, Royal Library, Bd. 153 (vol. X), fol. 36, Nr. 8029, Feder, braune Tinte, grau laviert, über schwarzer Kreide, 7×22,5 cm. Lit.: Robert 1904 (Anm. 1), S. 349; Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 63, Nr. 8029; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 281. Ingo Herklotz datiert das Blatt um 1600 (Mitteilung 5.2011). Zur Datierung von Windsor 153 und dessen Erwerbung kurz nach 1612 s. Anm. 74.
- 76 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 129; 281.
- 77 Pietro Testa: Meleagersarkophag Barberini, 1630/35, *Museo Cartaceo* des Cassiano Dal Pozzo, Windsor, Royal Library, vol. VIII (A 47: 162), fol. 18, Nr. 8719, Feder, braune Tinte, grau laviert, über schwarzer Kreide; 14,7×46,4 cm. Lit.: Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, Abb. 287^o; Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 49, Nr. 8719; Anthony Blunt: *Supplements to the catalogues of Italian and French drawings, with a history of the Royal Collection of drawings*, in: Edmund Schilling: *The German drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1971, S. 45–220, hier S. 122; Turner 1992 (Anm. 72), Appendix I, S. 142, Nr. 8719; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 280; 343, Abb. 66.
- 78 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 136; 280.
- 79 Blunt 1971 (Anm. 77), S. 121–123; Turner 1992 (Anm. 72), Appendix I, S. 142, Nr. 8719; Herklotz 1999 (Anm. 17); Herklotz 2011 (Anm. 72), S. 659.
- 80 Zur Doppelstrichrahmung Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 132. Zur Chronologie von Pietro Testas Beteiligung am *Museo Cartaceo* s. Veronica Carpita in: *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588–1657*, Ausstellungskatalog Rom 2000, hg. von Francesco Solinas, Rom 2000, S. 149 zu Nr. 166; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 143; 145 (Beginn Wende der 1630er Jahre, terminus ante quem für Testas Mitarbeit 1632); Giulia Fusconi in: *I Giustiniani e l'Antico*, Ausstellungskatalog Rom 2001–02, hg. von Giulia Fusconi, Rom 2001, S. 498.
- 81 Für einen generellen visuellen Vergleich s. Turner 1993 (Anm. 72), S. 44, Nr. 4; S. 46, Nr. 6; besonders S. 48, Nr. 8 (Hochzeitsarkophag aus S. Maria Maggiore); S. 48, Nr. 9; S. 56, Nr. 14; besonders S. 98, Nr. 54 (Zirkussarkophag); S. 100, Nr. 57; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 145, Abb. 16; S. 314–317, Abb. 8–13; 317, Abb. 17; 320, Abb. 19, 20; 334, Abb. 46, 47; 335, Abb. 49, 50; 396, Abb. 144 (rechte Hälfte der Zeichnung); zu S. 144–145; Fusconi 2001 (Anm. 80), S. 302, Abb. 40.B; Stiche der »Galleria Giustiniana« nach Vorlagen Testas (s. auch Anm. 83): S. 327, Abb. 42.A; S. 335, Abb. 44.A; S. 343, Abb. 46.A; S. 355, Abb. 50.A (Endymionsarkophag); S. 359, Abb. 51.A; S. 376, Abb. 55.A (Orestsarkophag); S. 380, Abb. 56.A; S. 382, Abb. 57.A (Schlachtensarkophag); S. 391 Abb. 59.A (Jagdsarkophag); S. 393, Abb. 59.B (Zeichnung, Windsor RL 8749); S. 403, Abb. 62.A (Nereidensarkophag).
- 82 Joachim von Sandrart: *L'academia todesca della architectura, scultura et pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg 1675–79, Bd. 1, 1675, S. 202, s. sandrart.net: TA 1675, II, Buch 2, S. 202, <http://ta.sandrart.net/417>. Zum Sandrart-Zitat s. Fusconi 2001 (Anm. 80), S. 252 zu Kat.-Nr. 23.

- 83 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 144, Anm. 183; Fusconi 2001 (Anm. 80), S. 498 (zur Vermittlung Cassianos); S. 252 zu Kat.-Nr. 23 (Testas dokumentierte Zeichnungen für Kupferstiche der »Galleria Giustiniana« I, Taf. 23; II, Taf. 124; 144); S. 328; 374–375 (Zuschreibung an Testa der Vorlagen für »Galleria Giustiniana« II, Taf. 71–76; 79; 85; 91; 92; 108; 110; 112; 130; 132; 134; 136; 138); s. auch Anm. 81; Herklotz 2011 (Anm. 72).
- 84 Blunt 1971 (Anm. 77), S. 121–122; Turner 1992 (Anm. 72), S. 128; 142–144; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 143–144; Herklotz 2011 (Anm. 72), S. 657–658; 600 (Brief von Cassianos Bruder Carlo Antonio Dal Prozzo, 1658, zu Testas Beteiligung am Museo Cartaceo). Zu Testas Beitrag zum Museo Cartaceo s. auch Pietro Testa, 1612–50. Prints and drawings, Ausstellungskatalog Philadelphia 1988–89, hg. von Elizabeth Cropper, Philadelphia 1988, bes. die Beiträge von E. Cropper (S. XI–XXXVI) sowie Francesco Solinas und Anna Nicolò (S. LXVI–LXXXVI).
- 85 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 280: 343, Abb. 65 zu Windsor, RL 8717. Desgleichen sind in Band 162 unterschiedliche Darstellungen zu ein- und demselben Mythos (Orest, Odysseus, Herakles, Endymion) sorgfältig zueinander geordnet. Zur Sarkophagfront in Villa Albani (inv. 690), s. Perrier 1645 (Anm. 18), Taf. 21, gegenseitig kopiert in Bartoli 1693 (Anm. 12), Taf. 69; Robert 1904 (Anm. 1), S. 338–340, Nr. 278, Taf. 92; Koch 1975 (Anm. 1), S. 119–120, Nr. 114; Carlo Gasparri in: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, hg. von Peter C. Bol, 5 Bde., Berlin 1989–98, Bd. 4: Bildwerke im Kaffeehaus, 1994, S. 423–426, Nr. 530, Taf. 256–260; *CensusID* 157040.
- 86 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 146; Carpita 2000 (Anm. 80), Kommentare zu Kat.-Nr. 165–172; Fusconi 2001 (Anm. 80), S. 328 zu Kat.-Nr. 42; S. 390–391 zu Kat.-Nr. 59.
- 87 Anonymer Zeichner (Kreis um Pietro Testa): Meleagersarkophag Barberini, 1630/35, Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo, London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Album Franks, vol. I, fol. 94, Nr. 100, Inv. 2005.0926.94, Feder, braune Tinte, grau laviert, über Graphit, 11,7 × 42,5 cm. Lit.: Robert 1904 (Anm. 1), S. 349; Vermeule 1960 (Anm. 1), S. 15, fol. 94, Nr. 100; ders. 1966 (Anm. 1), S. 49 zu Nr. 8719.
- 88 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 132; 137.
- 89 Turner 1992 (Anm. 72), S. 143–144.
- 90 Vermeule 1960 (Anm. 1), S. 15 zu Nr. 100 (»So far as archaeological quality goes, this drawing is midway between 8029, a rough sketch, and 8719, a baroque study«).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: © Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Foto: Erick Santos de Jesus. – Abb. 4: Bardi 1952 (Anm. 1), Abb. S. 57. – Abb. 5, 6: © Universitätsbibliothek Heidelberg. – Abb. 7, 8: Ashmolean Museum, University of Oxford. – Abb. 9–11: Kunstsammlungen der Veste Coburg. – Abb. 12, 13: The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II. – Abb. 14: © Trustees of the British Museum.