



Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath (Hrsg.)

Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 14.2012

Berlin: Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2013
195 S. - ISBN: 978-3-86732-133-4

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus-27887](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus-27887)

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 DE) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 14 · 2012

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: Franz Engel, Birte Rubach, Kathrin Schade,
Maika Stobbe, Timo Strauch

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

© 2013 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

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

ISBN: 978-3-86732-133-4

ISSN: 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Contributi per una biografia di Fabio Calvo da Ravenna: documenti ed ipotesi <i>Pier Nicola Pagliara</i>	11
Eine Diana-Statue und ihr Weg durch römische Antikengärten <i>Fritz-Eugen Keller</i>	47
Phidias als moralischer Ratgeber Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematik <i>Peter Seiler</i>	63
Nel raggio dell'impatto della collezione esemplare La decorazione scultorea della casa di Grodzicki sul Tratto Reale a Varsavia <i>Hubert Kowalski</i>	137
Vom Neuen Museum zum Straußenhaus und zurück nach Ägypten Zur Aufnahme der ägyptischen Sammlung Berlin im 19. Jahrhundert <i>Veit Vaelske</i>	167

Über ein »Retrieval-System« abfragbar, steht die *Census*-Datenbank seit rund zwei Jahrzehnten als wissenschaftliches Instrument zur Verfügung. 2012 jährt sich zum zwanzigsten Mal eine jener großen Veranstaltungen, in denen die Getty-Stiftung ihre Initiativen zur Diskussion stellte, mit der sie der Kunstgeschichte Wege eröffnete, für die das Fach keine eigenen Mittel und keine Lobby hatte. Vom 19. bis 21. März 1992 hatten das Warburg Institute, wo der *Census* 1946 begründet worden war, die Bibliotheca Hertziana, die seit 1981 beteiligt war, der J. Paul Getty Trust, der die Computerisierung des Projektes seit 1982 vorangetrieben hatte, und die Scuola Normale Superiore aus Pisa, einem Protagonisten auf dem Gebiet der Erforschung des Nachlebens der Antike sowie des EDV-Einsatzes in Kunstgeschichte und Archäologie, nach London eingeladen. Auf einer internationalen Tagung sollte die erste Fassung der Abfrage-Software vorgestellt und diskutiert werden.¹

Auf Vorschlag von Rick Holt, dem ersten »Computer Systems Analyst« und Programmierer des *Census*, war das Projekt von Anfang an einen gänzlich unkonventionellen Weg beim Aufbau seiner wissenschaftlichen Datenbank gegangen: Nicht die erwünschten Abfragemöglichkeiten bildeten, wie allgemein damals üblich, den Ausgangspunkt beim Entwurf der Software, sondern die Struktur der Datenbank sollte das konzeptionelle Gefüge zwischen den Informationen zu den antiken Monumenten und den sie dokumentierenden Bild- und Textquellen »in toto« widerspiegeln. So wurde in den ersten Jahren lediglich ein Dateneingabesystem mit begrenzter Abfragefunktion programmiert, alle inhaltlichen Bezüge zwischen den Informationen zu antiken Monumenten und sie betreffenden Renaissance-Dokumenten waren durch Navigieren in der Datenbank nachzuvollziehen. Das »Retrieval« wurde hingegen vollkommen abgekoppelt, um es erst in einer zweiten Phase zu entwickeln. In dieser Differenzierung, dass zunächst die Konzentration ganz auf die intellektuelle Komplexität des Datenmodells gerichtet war und danach erst auf die Flexibilität, die einen inspirierten Umgang mit den vielfältigen Informationen ermöglichte, liegt ein entscheidender Grund für das Gelingen des Unternehmens. Von der Unterscheidung der beiden Ansätze gehen noch immer die Impulse für die Mitarbeiter bei der Präsentation der Materialien aus. Der *Census* ist heute die älteste aktive Datenbank in Kunstgeschichte und Archäologie, damals war er das kleinste unter den vom Getty Trust ausgewählten Pro-

jekten, mit denen Getty das Abenteuer, das neue Medium des Computers in der Kunstgeschichte einzusetzen, bestehen wollte. Er hat als einziger aus der Gruppe der damaligen Pioniere überlebt.

Entsprechend dem differenzierten Vorgehen, wie es sich in den zwei Entwicklungsschritten des Computersystems manifestiert, wurde auch das »Retrieval-System« klar gegliedert und bot zwei mögliche Wege der Abfrage an: Eine »simple search«, die erlaubte, häufig verwendete Suchkriterien einzeln oder zu mehreren gleichzeitig und parallel für gängige Fragen zu verwenden, und dabei immer strukturiert von einer unmittelbar und leicht verständlichen Suchmaske ausging, sowie eine »advanced search«, die in weitere Masken für spezifische Möglichkeiten untergliedert war und schließlich auch den Zugriff auf alle Daten ohne Rücksicht auf die Struktur ermöglichte. Über beide Zugänge konnten durch wissenschaftliche Kreativität individuelle Fragestellungen entwickelt werden. Die Betriebssysteme und Programmiersprachen, die 1982 in den Anfängen der Computerisierung dem spezifischen Ansatz des *Census* gemäß ausgewählt worden waren, und der große Aufwand, der in das Design von Bildschirmmasken bis in die Angleichung von technischen Funktionsschritten an vertraute wissenschaftliche Konventionen und Denkvorgänge investiert worden ist, haben sich während der explosionsartigen Veränderung, die die EDV-Anwendung in den 1990er Jahren charakterisierte und durch die technisch generierbare Quantitäten gegenüber der Unterstützung komplexer intellektueller Strukturen mehr und mehr bevorzugt wurden, im Nachhinein als stetige unerwartete Stütze bei der Fokussierung des Forschungsansatzes des *Census* erwiesen. Nach der Veröffentlichung der *Census*-Datenbank als CD und DVD in den Jahren von 1997 bis 2006 und nach der Freischaltung im Internet im Jahre 2007 gemäß der von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unterzeichneten sogenannten »Berliner Erklärung« (Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities) ist mit der seit langem anstehenden, vor allem im letzten Jahr von den gegenwärtigen Mitarbeitern geleisteten Arbeit am derzeitigen Abfragesystem und dem Design der Suchmasken des *Census* jenes Niveau erreicht, das 1992 angestrebt wurde. Dabei verfügt die Software mittlerweile über technische Instrumente und Kapazitäten im Arbeitsspeicher, wie sie damals noch nicht zur Verfügung standen, so dass sie nunmehr komplexe Strukturen in der Abfrage verfolgen und verarbeiten kann. Nur wenn komplexe Suchmasken, die den spontanen, einfachen Zugang à la Google keineswegs ausschließen, angeboten werden,

kann die Vielfalt der Datenstruktur des *Census* auch für den Benutzer sichtbar und nutzbar gemacht werden.

Die Londoner Tagung von 1992 war bereits die zweite große Initiative, die der J. Paul Getty Trust unternommen hatte, um der Kunstgeschichte und der Archäologie den Zugang zu den Medien der EDV zu eröffnen. Nachdem er im Herbst 1983 mit der ersten Vorführung des *Census* am Warburg Institute für ein Gremium des CIHA seinen Anspruch demonstriert hatte, dem kleinen geisteswissenschaftlichen Fach der Kunstgeschichte die gleichen Möglichkeiten zu eröffnen wie den Naturwissenschaften, hatte er 1984 in weitaus umfangreicherem Maße die ganze kunsthistorische Welt aus Universitäten, Museen, Akademien, Forschungsprojekten, Publikationsorganen oder der Denkmalpflege etc. nach Pisa eingeladen, um die wissenschaftlichen Bedürfnisse des Faches zu ergründen und Richtlinien festzulegen.² Eines der wichtigsten Ergebnisse der Pisaner Konferenz war die Erkenntnis, dass die Computer mit der Pluralität der kunsthistorischen Realität umgehen können und die Phantasie der Forscher nach allen Richtungen frei bleiben muss: »no standards«. Von überall her waren die Kollegen zur Scuola Normale Superiore, einem der Denklabors in der kunsthistorischen EDV-Anwendung, das von Paola Barocchi begründet worden war, gekommen; selbst Vertreter von jenseits des damals noch existierenden Eisernen Vorhangs waren aktiv. Was Peter Ludwig mit seinen Stiftungen zeitgenössischer Kunst erreicht hatte, passierte hier auf wissenschaftlicher Ebene. Getty hat inzwischen sein Art History Information Program (AHIP) längst eingestellt, vielleicht gerät es sogar langsam in unverdiente Vergessenheit. Pisa 1984 war vermutlich der größte, weitreichendste und nachhaltigste Einfluss, den der Trust insgesamt auf die Wissenschaft hatte. In diesem Moment wurden auch die Grundlagen für den exemplarischen Zugang über das Internet zur Sammlung des British Museums, wie ihn Antony Griffiths meisterhaft konzipiert hat, geschaffen, offen für die Wissenschaft und mit einem gleichzeitigen zurückfließenden Nutzen für die Aufbewahrung und Bearbeitung der Werke im Museum sowie unter weitgehender Befreiung der Nutzungsgebühr für den Forscher und interessierten Laien.

Als Salvatore Settis im Dezember 2012 die internationale Tagung zu den »Archivi digitali per la fortuna del mondo antico e della tradizione artistica« an der Scuola Normale in Pisa eröffnete, präsentierte er den Ordner, der die Materialien zur Londoner Tagung von vor zwanzig Jahren enthielt, wie eine Trophäe. Die Prinzipien, welche die Initiativen des Getty Trust am An-

fang seiner Aktivität für den heute nicht mehr wegzudenkenden EDV-Einsatz in der Kunstgeschichte ermittelt haben, bleiben gültig. Neben den umfangreichen Digitalisierungsunternehmen, mit denen Materialien zugänglich gemacht werden, zeigt sich eine große Konvergenz der Datenstruktur bei inhaltlich komplementären Forschungsansätzen. Mit dazu beigetragen hat auch der *Census*. Zu unserem Erstaunen und zu unserer Freude wurde in den Präsentationen der verschiedenen Datenbank-Projekte nahezu selbstverständlich auf den *Census* als Ausgangspunkt und erste Orientierungshilfe für die eigenen Vorhaben hingewiesen. Projekte wie die »Monumenta Rariora« von Sonia Maffei, die Objekt-Datenbank »IDAI.Images.Arachne« des Deutschen Archäologischen Instituts, die Datenbankprojekte »Ars Roma« und »Lineamenta« der Bibliotheca Hertziana oder die neu aufgebaute Forschungsumgebung »HistAntArtSI« zur antiken Kultur in den Städten Süditaliens von Bianca de Devitiis in Neapel entstanden und entstehen mit dem Blick auf »die alte Dame *Census*«. Dieses Ergebnis soll zugleich der Anspruch für die kommenden zwanzig Jahre sein.

Die Herausgeber

ANMERKUNGEN

- 1 Die Tonbänder der damals live mitgeschnittenen Veranstaltung liegen seit zwei Monaten in einer Überspielung auf CD beim *Census* in Berlin.
Vgl. auch Centro di Ricerche Informatiche per i beni Culturali – Bollettino d'Informazioni 6 (1996) 2, hg. von der Scuola Normale Superiore Pisa, S. 37–78 und Arnold Nesselrath: The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance, in: Data and Image Processing in Classical Archaeology, hg. von John Boardman und Donna Kurtz, Florenz 1992, S. 23–27 (= *Archeologia e Calcolatori* 4 (1993), S. 237–241).
- 2 Vgl. die drei Begleitpublikationen zum Kongress: *Census. Computerisation in the History of Art*, Pisa/Los Angeles 1984; *Automatic Processing of Art History Data and Documents – Papers of the Conference*, Pisa/Los Angeles 1984; *Automatic Processing of Art History Data and Documents – Proceedings*, Pisa/Los Angeles 1984.

CONTRIBUTI PER UNA BIOGRAFIA DI FABIO CALVO DA RAVENNA:
DOCUMENTI ED IPOTESI

PIER NICOLA PAGLIARA

Della vita di Fabio Calvo, ultraottuagenaria o, secondo una fonte finora non considerata, inferiore ad una settantina di anni, conosciamo a sufficienza meno di un ventennio, dal 1510-11¹ fino alla morte avvenuta, credibilmente stando a Pierio Valeriano, nel 1527 durante il sacco di Roma.² Per Calvo si potrebbe ripetere quanto è stato scritto a proposito di altri letterati della sua generazione: che se fosse morto a cinquanta-sessanta anni non sarebbe rimasta alcuna traccia della sua esistenza. Nel nostro caso non sapremmo niente di un umanista di primo ordine, ben noto come autore della traduzione in latino degli scritti di Ippocrate,³ di uno dei primi volgarizzamenti del »De architectura« di Vitruvio⁴ e della prima e singolare raffigurazione a stampa di Roma antica (figg. 1, 2, 3a-d).⁵

È da precisare subito, per quanto riguarda le più precoci notizie »nuove« su Fabio Calvo utilizzate nello scritto che segue per tentare di delinearne un ritratto più definito, che in effetti non di inediti si tratta, ma di documentazione riprodotta a stampa da tempo, in gran parte da più di un secolo, in pubblicazioni tuttavia sfuggite all'attenzione di chi aveva trattato dell'umanista ravennate per quella separazione tra i diversi campi di studio che ancora oggi comporta questi inconvenienti.

Mi sono imbattuto nelle informazioni su Fabio da Ravenna contenute nel carteggio Gonzaga – che raccoglie i dispacci inviati da Roma quando il piccolo Federico Gonzaga dall'agosto 1510 era tenuto in ostaggio dalla corte pontificia – lavorando, come storico dell'architettura, per la mostra mantovana del 1988 su Giulio Romano. In seguito le principali notizie sui rapporti dell'umanista ravennate con Federico Gonzaga, sintetizzate in poche righe, sono state pubblicate da Philip Jacks,⁶ mentre un accurato recente saggio sulla vita nelle corti romane al tempo di Giulio II, basato proprio sui dispacci inviati a Mantova, tace sulle notizie che riguardano Fabio Calvo.⁷

Eppure proprio dalle informazioni minuziose inviate frequentemente da Roma alla madre Isabella d'Este, ovviamente preoccupata per il figlio che le era stato sottratto, emergono un paio di notizie utili per tentare di ricomporre, come in un puzzle, la figura di questo personaggio di cui conosciamo soltanto l'ultima parte della vita.

1 *M. Fabio Calvo: Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulacbrum, Roma 1532, Roma ai tempi di Plinio*

È da una lettera di Maddalena Tagliapietra ad Isabella del 18 giugno 1511 che apprendiamo infatti come Federico, nei mesi precedenti insieme ai nipoti del papa allievo di un maestro Ausonio,⁸ avesse un nuovo precettore: »m.ro Fabio de Revena homo de ettà de anni 50. Manza solum una volta al giorno et mai non beve vino et è homo tanto exemplare che non potria dire [...]: De littere in latino docto, in grecho doctissimo, et al presente traduce uno libro grecho di medicina in latino, dove sarà di grandissima utilità a li medici.«⁹ Il ravennate desiderava seguire Federico come precettore quando il ragazzo fosse ritornato a Mantova e la Tagliapietra esorta caldamente la marchesa ad assecondarlo. Dovremmo supporre, vista la disponibilità di Fabio a lasciare in futuro Roma, che il lavoro di collazione sul testo greco di Ippocrate, per il quale era indispensabile avere a disposizione i codici della Biblioteca Vaticana, fosse prossimo alla fine, e difatti verrà completato il 24 luglio 1512,¹⁰ ed anche che egli non avesse altri impegni fissi a trattenerlo in città. A questo riguardo la sua condizione cambierà dopo pochi mesi giacché il 19 ottobre dello stesso

2 *Virgilio vaticano: la »regia« di Didone, a sinistra, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3225, fol. 39v*

3a-d *M. Fabio Calvo: Antiquae
Urbis Romae, Roma 1532: Regia
Numae ed altre regiae e domus
ispirate dalla miniatura di fig. 2*

anno Stazio Gadio, maestro di casa e persona di fiducia dei Gonzaga, che nominato segretario particolare del piccolo Federico lo aveva accompagnato a Roma e ragguagliava assiduamente la madre, scrive: »Heri N.S. per amor dil S. Federico dette a m. Fabio hora preceptor suo una lectura de greco, d'aritmética e di geometria.«¹¹ La scelta, che si può supporre compiuta direttamente dal

*4 M. Fabio Calvo:
Traduzione latina degli
scritti di Ippocrate,
Biblioteca Apostolica
Vaticana, Vat. lat.
4416, fol. 1r*

papa, in favore di Fabio Calvo come precettore di alto livello per un bambino che aveva saputo conquistare rapidamente la benevolenza della corte pontificia, in specie di una persona dal carattere non facile come Giulio II, ed era destinato a diventare marchese di Mantova, mostra tutta la fiducia e la stima di cui godeva l'umanista ravennate. Egli doveva essere presente da tempo a Roma¹² e con gli studi avviati durante il papato roveresco aveva certamente dimostrato di possedere nella conoscenza della lingua greca ed in campo scientifico un'esperienza solida, tale da garantire le sue qualità come docente, prima individuale, poi pubblico.¹³

La gamma di materie scientifiche di cui continuerà ad occuparsi in seguito, la medicina e tutte le matematiche oltre al »De architectura«, avvicinava i suoi

interessi a quelli di altri letterati della sua generazione come Fra Giocondo e Giorgio Valla, con i quali è confrontabile anche per l'intreccio tra l'attività didattica che poteva svolgere come lettore di greco e matematica ed i suoi temi di studio.¹⁴ Il più noto dei suoi lavori, quello sul testo di Ippocrate, intrapreso da tempo, nel 1511 era un'opera ampiamente attesa, a cui si attribuiva grande importanza (fig. 4).

Dalle parole con cui la Tagliapietra descrive il precettore, certamente non viziate da toni encomiastici bensì dettate dalla volontà di fornire ad una madre particolarmente attenta all'educazione del figlio lontano¹⁵ notizie certe ed obiettive sulla sua formazione, emerge sostanzialmente confermato il ritratto del Calvo come lo conosciamo delineato dal Calcagnini, che si poteva supporre di maniera, viziato dall'impostazione retorica della sua lettera ad un amico letterato.¹⁶ Ci troviamo di fronte quindi ad una persona dal carattere frugale, astemia e vegetariana. La trasmissione del proprio sapere doveva essergli così congeniale e risultare tanto efficace che, stando sempre alla testimonianza di Calcagnini, Raffaello lo considerava un precettore e quasi un secondo padre: »Hic Fabium quasi praeceptorem & patrem colit ac favet: ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit.«¹⁷

Un'altra notizia per noi importante che fornisce la medesima missiva della Tagliapietra riguarda l'età di Fabio, a cui vengono attribuiti 50 anni. Poiché siamo nel 1511, emerge una contraddizione con gli oltre 80 anni che Calcagnini gli attribuisce nel 1519–20.¹⁸ Si potrebbe tendere a dare più credito alla prima valutazione, poiché pare meno facile sbagliare di 20 anni sull'età di un cinquantenne che esagerare su quella di un anziano, ma si esamineranno più avanti altri elementi contrastanti che rendono intricata la questione e impediscono di fissare una data di nascita indubbia.

Federico Gonzaga conserverà un buon ricordo di colui che aveva guidato la sua istruzione durante il soggiorno forzato alla corte papale ed il suo maestro avrà un atteggiamento reciproco, come ampiamente attesta la corrispondenza scambiata nel 1525–26.

Il 4 settembre 1525, il corrispondente dei Gonzaga da Roma scrive a Mantova:

»Mando ancor per esso Hieronimo uno ellephante di metallo, cum uno Hannibale a cavallo, antiquo, che è iudicato cosa assai bella, che li manda un messer Fabio da Ravenna, litterato che sta qui in Roma già molti anni, a ciò che sua excellentia se digni accettarlo et goderlo per amor suo et che li sia un testimonio de bona memoria ch'el tene de prefata sua excellentia [...].«¹⁹

Pochi giorni dopo rivolto direttamente a Federico Gonzaga aggiunge:

»per il preditto Martelletto mando uno ellephante piccolo de metallo cum uno hannibale sopra, che è cosa antiqua ritrovata da poco tempo in qua, che mi ha dato messer Fabio da Ravenna, qual dice altre volte esser stato preceptore de vostra excellentia quando la era qui in Roma. Et per tenere memoria de la affectione et servitù ch'el porta a quella, li pare de mandarli questa cosa che è iudicata assai bella, per opera tale, pregandola ad volerla accettare per amor suo [...], pur dice che spera che quella non se sdegherà tenerla volentieri, in testimonio dela observantia et devotione sua verso lei [...].«²⁰

Risponde Federico:

»Ni piace anche summamente che ni habbiati inviato per il prefato Martelletto lo elephante con Anibal sopra che ni manda messer Fabio da ravenna, et lo aspettamo con devotione et ni serà grato perché pensamo sia cosa bella et maximamente per amor di esso messer Fabio, et le teneremo per memoria sua; ni ricordamo molto ben che l'è stato nostro preceptore essendo noi in roma, et tenemo bona memoria di lui, come di qualunque gentiluomo che Habbiamo, et dove possiamo fargli piacere siamo per farlo molto volentieri, et così volemo li dicati da parte nostra ringraziandolo infinitamente di questo presente ch'el ni manda [...].«²¹

Il carteggio prosegue e nell'anno successivo il marchese di Mantova, grato del dono, quando viene stampata la traduzione latina di Ippocrate si premura di farne acquistare tre copie.²²

La rilettura di un fascicolo di meno di una ventina di pagine dedicato all'inizio del Settecento da Pietro Canneti alla famiglia ravennate dei Guiccioli, ad un ramo della quale apparteneva il Calvo, rappresenta un'altra fonte importante per i nostri studi.

Canneti,²³ rettore del convento di S. Apollinare in Classe e fondatore della biblioteca Classense, di cui fu bibliotecario, vi raccoglie più di un centinaio di fonti scritte relative ai Cattanei-Guiccioli, una decina delle quali riguardano direttamente Fabio Calvo, accompagnate da un albero genealogico (fig. 5). Il tutto è preceduto da un paio di pagine in cui sintetizza l'origine delle propaggini ravennate della famiglia proveniente da Dozza, mostra la compresenza

5 *Pietro Canneti: Monumenta genealogica... familiae de Guicciolis, Ravenna 1713, tabula genealogica, p. 20, Istituzione Biblioteca Classense*

nei vari rami, tra XIV e XVI secolo, di nomi propri che si trasformano in cognomi, un fenomeno che in altri centri della Romagna si verifica nei secoli precedenti,²⁴ e documenta esaurientemente l'appartenenza di Fabio Calvo a questa casata, favorita a Ravenna nella seconda metà del '300 dai buoni rapporti con i da Polenta.²⁵ La scarsa diffusione della pubblicazione, consultabile alla Classense²⁶ ma assente ad esempio nella Biblioteca Vaticana, deve aver fortemente limitato la conoscenza diretta delle tesi del fondatore della Classense e di tutte le informazioni che fornisce, ed il libretto rimane pressoché ignorato. Molte notizie, compresa l'appartenenza di Fabio Calvo alla famiglia dei Cattanei-Guiccioli, saranno riproposte nello stesso secolo negli scritti, più noti, di Pier Paolo Ginanni,²⁷ il quale tuttavia, non riproducendo i relativi supporti documentari ed aggiungendo di suo imprecisioni e fraintendimenti,²⁸ indurrà Giovanni Mercati a porre in dubbio o respingere le proposte del Canneti²⁹ così come trasmesse da Ginanni. Soltanto Vincenzo Fontana nel suo saggio sulla biografia di Fabio Calvo pone a confronto puntualmente la documentazione

di Canneti e le obiezioni di Mercati e conclude considerando molto probabile l'appartenenza di Fabio Calvo alla famiglia Guiccioli.³⁰

Si può andare oltre ed accettare come certa l'identificazione riconoscendo che il lavoro di Canneti sulla famiglia Guiccioli risulta in gran parte attendibile.

In primo luogo un seppur limitato controllo delle fonti reperibili in archivi pubblici,³¹ dopo la dispersione di quello privato dei Guiccioli,³² ha confermato la veridicità della singolare dichiarazione, unita al colophon, del notaio che avendo curato la raccolta dei documenti, sia quelli conservati tra le carte dei Guiccioli sia in altri archivi, nonché verificato l'esattezza delle trascrizioni, garantisce l'autenticità del tutto.³³ L'albero genealogico ricostruito dal Canneti sulla base della raccolta documentaria si è rivelato a sua volta uno strumento costruito con cura tale da consentire passi avanti per progredire nella ricerca, pur con i limiti esposti più avanti che inducono ad utilizzarlo con prudenza.

Per quanto riguarda le fonti scritte, un documento con cui Leone X all'inizio del suo pontificato il 19 marzo 1513 conferma a »Fabio Calvo cler. Ravennat. famil. suo liberum accessum ad ecclesiam paroch. S. Petri Forlivien [...] cui connexae sunt ecclesiae S. Iuliani et S. Quirici eiusd. dioec.«,³⁴ evidentemente

assegnata al ravennate già al tempo di Giulio II, rende credibili le numerose fonti riprodotte da Canneti relative al priorato di S. Adalberto in diocesi di Ravenna³⁵ e a S. Pietro in Trentula in diocesi di Forlì³⁶ (figg. 6, 7). È certa la qualità di ecclesiastico di Fabio Calvo, che Mercati aveva posto in dubbio per il fatto che giudicava il godimento di benefici ecclesiastici in contrasto con l'asserito disprezzo del Calvo per il denaro esaltato nel ritratto del Calvo delineato da Calcagnini.³⁷ Infondata e di maniera rivolta a sostenere la tesi dell'infelicità dei letterati, appare a questo proposito anche l'asserzione di Valeriano secondo cui Fabio Calvo sarebbe vissuto miseramente per trascuratezza dei governanti.³⁸ Egli fu in effetti dotato dai papi di rendite più che sufficienti e quando non usufruì a pieno di un beneficio ciò dipese non da un suo disinteresse ma dalle diatribe, peraltro frequenti, a cui queste assegnazioni avevano dato luogo.³⁹ Per quanto possa considerarsi verosimile che la ricchezza non fosse il suo obiettivo principale, Fabio Calvo non doveva certo disdegnare la possibilità di dedicarsi ai suoi studi, garantiti dalla sua qualifica di commensale del papa,⁴⁰ dalla disponibilità di una commenda e di altri benefici ecclesiastici, con l'aggiunta dell'incarico di lettore nel periodo imprecisabile in cui è durato. Sostiene quindi con decisione una causa con i parrocchiani di due chiese dipendenti

dalla pieve di S. Pietro in Trentula⁴¹ della cui rettoria aveva preso, o ripreso, possesso il 19 luglio 1520⁴² e alla quale rinuncerà tra il '22 ed il '24,⁴³ dopo aver chiuso a suo favore le controversie in corso e quando ormai anziano avverte che è giunto il momento di adottare un espediente di uso frequente: quello di rendere disponibile il suo incarico per favorirne l'assegnazione durante la propria vita ad un familiare, in questo caso il (pro)nipote, Alberto Guiccioli.⁴⁴ Nello stesso tempo considera non ulteriormente procrastinabile la spartizione col nipote Alessandro, il quale ne aveva diritto, dell'eredità paterna che lui stesso dichiara rimasta indivisa per sessanta anni.⁴⁵ Alberto Guiccioli, seguendo un procedimento simile a quello utilizzato da Calvo, rinuncerà al priorato di S. Adalberto, subito assegnato nel 1566 a suo nipote Francesco il quale a sua volta aveva restituito quello di S. Pietro in Trentula, poi ridato allo zio.⁴⁶ Per almeno tre generazioni, quindi, i due benefici rimangono in casa Guiccioli-Cattanei.⁴⁷

Un rinvenimento novecentesco, invece, ci consente di confermare il Canetti laddove sostiene l'appartenenza dell'umanista ravennate alla famiglia Guiccioli pubblicando una lettera di un Fabio Guiccioli Iunior il quale nel 1638 scrive di aver visto nell'archivio familiare il contratto dell'avo con Ottaviano Petrucci da Fossombrone per un'edizione (non realizzata) degli scritti di Ippocrate.⁴⁸ La notizia, seguendo le sorti della pubblicazione che la contiene, rimane del tutto ignota finché nel secolo scorso Augusto Campana non ne ha trovato le tracce, all'inizio del manoscritto preparatorio degli scritti di Ippocrate, in un'iscrizione di mano di Fabio Calvo in vista della pubblicazione in cui si menziona come editore proprio Ottavi(an)o Petrucci. Rimasta irrealizzata quell'edizione prevista per il 1519, sembrerebbe per defezione del finanziatore⁴⁹ o per le condizioni restrittive imposte nel privilegio veneziano, anche esso stampato a fine '800,⁵⁰ la pagina è stata occultata da un foglio bianco incollatovi sopra da Fabio Calvo prima della donazione del codice alla Vaticana ed è rimasta ignota finché Augusto Campana non l'ha riletta in trasparenza.⁵¹ Fabio Guiccioli, che aveva esaminato il manoscritto nella Biblioteca Vaticana, poteva quindi aver notizia di quel contratto solo se lo stesso si era veramente conservato nelle carte di famiglia.

È significativo a questo proposito che, nonostante il Calvo abbia presumibilmente trascorso gli anni conosciuti della sua esistenza in prevalenza a Roma, sue carte si trovassero in casa Guiccioli a Ravenna. Se non sorprende trovarvi le procure inviate al nipote Alessandro, e quindi rimaste nel suo archivio, né i documenti di ovvio interesse in loco perché comunque connessi ai proventi di benefici nelle diocesi di Ravenna e Forlì, la conservazione a Ravenna del con-

tratto con Ottaviano Petrucci indurrebbe a pensare che per Fabio Calvo o per Timoteo, il quale dopo la morte dello zio potrebbe averne portato le carte da Roma, casa Guiccioli fosse un luogo di riferimento in cui conservare memorie che non avevano più nessun interesse pratico.

L'albero genealogico restituito da Canneti (fig. 5) ad una prima verifica compiuta per i secoli che qui interessano maggiormente, dalla fine del XIV a metà del XVI, incrociando i dati su paternità e fratellanze fornite dai documenti, risulta generalmente privo di contraddizioni, il che non esclude qualche svista, ambiguità e lacune. Due punti suscitano dubbi.

Il primo è rappresentato dalla posizione nel ramo di sinistra dell'albero, quello dei discendenti di Alberto I, di un »Franciscus II canonicus«, che figura come figlio di Bernardino II e fratello di Alessandro II. Canneti colloca qui un »Franciscus de Cattaneis Civi Ravenn.«, sul quale l'unica notizia fornita dalle carte Guiccioli è quella di un canonicato attribuitogli da Sisto IV nel 1480,⁵² e lo fa a seguito dalla lettura di un atto notarile del 1506 in cui si cita un Francesco, a quella data defunto, fratello di un Alessandro⁵³ chiaramente identificabile dallo stesso testo con Alessandro III figlio di Alberto II, del ramo centrale, e non con Alessandro II, figlio di Bernardino, del ramo di sinistra. Per una svista quindi, il Francesco di Alberto II, non altrimenti documentato probabilmente perché morto giovane, non compare nel posto che gli sarebbe spettato nell'albero (ramo centrale, accanto al fratello Alessandro III), mentre il Francesco canonico trova collocazione in una posizione errata. Si cercherà di dargli un'identità più avanti.

Più complessa è la questione di Astorgio de Cathaneis, indicato come padre dal Calvo stesso quando se ne divide l'eredità.⁵⁴ Nell'albero genealogico un Astorgio,⁵⁵ l'unico, compare alla sommità, in capo al ramo di destra, tra i sette figli di Gerundino I Cattaneus, capostipite della famiglia ravennate. È da notare come questo esiguo ramo di Astorgio sia meno documentato degli altri, anzi non lo sia quasi per niente se non per i numerosi atti notarili riguardanti Fabio Calvo, e sia limitato alla generazione del nostro.

Astorgio, nato presumibilmente poco dopo la metà del Trecento, è attivo negli anni novanta⁵⁶ di quel secolo e risulta morto prima del 1432.⁵⁷ In precedenza è citato l'ultima volta nel testamento della madre nel 1400.⁵⁸ Canneti gli attribuisce due figli oltre a Fabio Calvo: Giovanni e Guicciolo, il primo dei quali risulta attivo negli anni trenta del '400⁵⁹ mentre il secondo è meno documentato.⁶⁰ L'esigua cronologia disponibile rende arduo identificare questo

Astorgio come padre di Fabio Calvo. Anche se si ammettesse che la sua morte fosse di poco anteriore al 1432 e che la nascita di Fabio avesse preceduto di un tempo altrettanto breve il decesso del padre, la vita dell'umanista dovrebbe iniziare qualche anno prima del '32 e sarebbe quindi almeno centenaria; un caso raro che avrebbe lasciato qualche memoria. Inoltre nel 1522, quando decide di spartire col nipote Alessandro l'eredità paterna, Calvo afferma che questa era rimasta indivisa per una sessantina di anni⁶¹ e quindi la morte del padre, all'origine di quella eredità, dovrebbe risalire al 1460 circa. Una nascita di Fabio risalente a qualche anno prima di questa data rimarrebbe comunque compatibile con l'età di cinquanta anni attribuitagli nel 1511 dalla Tagliapietra, che resta in sé la più credibile benché anche una nascita in data di molto anteriore, come desumibile dallo scritto di Calcagnini, non incontri ostacoli nell'anno di morte del padre.

In ogni caso è necessario ammettere che l'Astorgio padre di Fabio non fosse il figlio di Gerundino I ma un omonimo, da ritrovare,⁶² che vada ad occupare nell'albero una posizione compatibile col fatto che Alessandro III insieme a Fabio è coerede dei beni di Astorgio⁶³ e con un rapporto »zio«-nipote tra Fabio ed il medesimo Alessandro almeno pari a quello esistente nell'albero di Canneti. Qui il nipote, abitualmente procuratore dello »zio«,⁶⁴ figura come figlio di un cugino di primo grado del Calvo,⁶⁵ che lo qualifica col termine di »patruelis«, cioè discendente di uno zio paterno.⁶⁶ Reciprocamente Alessandro lo indica come »patruus«, zio paterno.⁶⁷ Un rapporto »zio«-nipote in senso più o meno stretto rimane comunque certo.

Canneti non prende in considerazione un altro nipote di Fabio Calvo, il ben noto Timoteo Fabii, figlio di un Iohannis Francisci de Bertenorio,⁶⁸ che ugualmente chiama »patruus« l'umanista ravennate quando nel 1532 dedica a Clemente VII la nuova stampa dell' »Antiquae urbis Romae cum Regionibus Simulachrum« e quando dona alla Vaticana alcuni codici dello »zio«.⁶⁹

Il bibliotecario della Classense in effetti, concentrando il suo interesse sui Cattanei-Guiccioli ravennati, omette tutto il ramo bertinorese dei Cattanei nel quale si stabilizza il cognome dei Fabi,⁷⁰ anche se quello dei Cattanei compare ancora all'inizio del '500⁷¹ così come permane a volte in documenti di Fabio Calvo.⁷²

Vari componenti, laici⁷³ e soprattutto ecclesiastici di questo ramo, tra cui un »Fabio de Cathaneis clericus britonoriensis diocesis«,⁷⁴ sono documentati anche a Roma, mentre su altri rimangono testimonianze nell'Archivio Segreto Vaticano per via dei benefici ecclesiastici di cui usufruiscono nella diocesi

di Bertinoro.⁷⁵ In particolare il più noto Timoteo, a lungo residente a Roma, ottiene la chiesa parrocchiale di Polenta, dove è sepolto.⁷⁶

L'esistenza di una parentela tra Fabio Calvo ed entrambi i rami, sempre per via maschile visto che sia Alessandro Guiccioli che Timoteo Fabi lo chiamano »patruus«, zio paterno,⁷⁷ è comunque indubbia alla luce delle conoscenze già acquisite. Quella con i Guiccioli-Cattanei è più chiara perché le vicende della famiglia ravennate sono state esaminate da più tempo e ripetutamente in pubblicazioni a stampa; le modalità della parentela tra Fabio Calvo ed i Fabi di Bertinoro sono invece tutte da accertare ed il punto di partenza dovrebbe essere quel »Ioannis Francisci de Bertenorio«, padre di Timoteo come attesta il libro I dei battesimi di Ravenna,⁷⁸ fratello o almeno cugino di primo grado del nostro.⁷⁹

Oltre alle notizie dirette su Fabio Calvo e su componenti della famiglia in rapporto con l'umanista, Canneti offre un'ulteriore possibilità di ampliare la biografia prendendo in considerazione persone che compaiono con il cognome di Catanei o de Cataneis e con gli altri cognomi della casata. Particolare attenzione suscita quel Francisco de Cattaneis di cui sappiamo soltanto che nel 1480 riceve un canonicato imprecisato dell'Ecclesia Ravennate ed è commensale di Sisto IV.⁸⁰ L'abate classense, come si è visto, gli assegna una posizione infondata nell'albero e non dà altre notizie su questo personaggio, non identificabile con altri Francesco della famiglia, nella quale il nome è ricorrente.⁸¹ Notizie riferibili ad un Francesco Cattanei attivo nella seconda metà del Quattrocento si trovano tuttavia in diverse fonti, anche queste editate da un secolo o quasi.

A Roma tra il 1480 ed il 1490 un Francesco Cattanei da Ravenna detto il Mancino, non altrimenti noto a chi lo ha citato⁸² ma ragionevolmente identificabile con l'omonimo canonico commensale di Sisto IV, prende in prestito diversi codici greci: dalla biblioteca Vaticana nel 1480 un'Iliade⁸³ e nel 1484 un Euripide,⁸⁴ (fig. 8) e nel 1490, dall'Archivio del Capitolo di S. Pietro, i Therapeutica di Galeno che saranno poi tradotti da Calvo.⁸⁵ È ancora un ignoto Francesco Cattaneo ravennate⁸⁶ che il 24 novembre 1495, poco prima che fosse pubblicata l'edizione fiorentina del 1496, chiede il privilegio alla repubblica veneta per editare Vitruvio: »cum fit che per grande suo studio et solectudine el ge sia ne le mano pervenuta la famosa et singulare opera de vetruvio in architectura cum el greco et figure sue non piu stampito; el qual libro, quanto el sia utile et desiderato da chi qualche cossa intende, ad ogniuno debe esser manifesto.« Temendo poi che »per verun altro avaro cum poca spexa et cura quello stampisca ad total ruina sì del dicto volume come etiam de l'impresa et

8 Ricevuta di prestito di »Franciscus cathanius dictus mancinus«, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3964, fol. 28v

interesse pubblico« vuole stamparlo »senza sparagno de cossa alcuna«. ⁸⁷ Il privilegio gli verrà accordato soltanto per sei anni. La motivazione della richiesta, la preoccupazione che il trattato di Vitruvio sia edito malamente perché si lesina sui mezzi necessari per farlo correttamente e, per contro, la disponibilità a curarne l'edizione »senza sparagno alcuno«, appaiono singolari e richiamano l'altrettanto notevole entusiasmo con cui Fabio Calvo ed il suo amico medico Manente Leontini si mostrano pronti ad affrontare l'impresa, in ogni senso onerosa, di pubblicare il corpus degli scritti di Ippocrate sia nel testo greco sia nella traduzione latina. ⁸⁸

È infine il tipo di interessi scientifici che induce a riconoscere nel Cattanei fin qui esaminato quel Francesco da Ravenna, in questo caso senza nome di famiglia e non meglio precisato, che si occupa di geometria e proporzioni ed è amico di Giorgio Valla al quale chiede spiegazioni su un passo di Euclide. ⁸⁹ Heiberg nell'editare una raccolta di lettere di Valla di cui fa parte la risposta dell'umanista, in mancanza di date collocata dubbiosamente nel 1499, ⁹⁰ nel tentativo di identificare il ravennate ha trovato soltanto un Piero Francesco da Ravenna, docente di diritto canonico all'università di Padova, chiaramente poco proponibile. ⁹¹

Si può essere certi dell'appartenenza di Francesco Cathanei alla stessa casata da cui proviene Fabio Calvo ed è verosimile, vista la sua presenza a Roma negli

9 Minuta di un documento riguardante »franciscus fabij chierico ravennate« che Fabio Calvo ha riutilizzato sul verso per scrivere l'appunto di fig. 10

anni '80, che coincide con quel Francesco che nel 1480 riceve da Sisto IV un canonicato nella diocesi di Ravenna.⁹² Il Calvo quindi avrebbe in famiglia un predecessore notevole, ma ignoto, il quale conosceva ugualmente la lingua greca, aveva i suoi stessi interessi per la letteratura scientifica greca e latina, dalla medicina alla matematica fino a Vitruvio, al pari di lui godeva di benefici ecclesiastici nel ravennate ed era commensale di un papa Della Rovere al tempo di Sisto IV, quando sappiamo che il Calvo lo sarà al più tardi dal papato di Giulio II.⁹³ Le coincidenze riscontrate tra i due sono forti e di diverso genere al pari delle affinità intraviste sopra. Non è certo unico il caso di due persone della stessa famiglia, a volte omonime e di generazioni diverse, con interessi scientifici affini se non coincidenti, ma il nostro è particolare. Il Francesco Cathanei in questione »scompare« infatti dopo gli anni novanta del '400 mentre di Fabio Calvo non si trova nessuna menzione prima del 1511. Inoltre, all'inizio del XVI secolo, di un Francesco della famiglia ravennate si può rinvenire un'unica traccia e proprio in mano allo stesso Fabio Calvo, il quale riutilizza un foglietto che reca al recto un documento riguardante un Francesco Fabio (si potrebbe aggiungere: »de cathaneis«) (fig. 9). Si tratta di una minuta, senza data, per la soluzione di una disputa su un beneficio ecclesiastico sul cui verso il Calvo appunta un commento a Plinio il Vecchio che poi inserisce in un esemplare di sua proprietà dell'»Historia Naturalis« stampato nel 1507 (figg.

10 C. Plini Secundi Veronensis Historiae Naturalis, Venetiis 1507, Biblioteca Apostolica Vaticana, R.I.II. 999, commento di Fabio Calvo ad un brano di Plinio (VII,56,192) inserito tra fol. 51 e fol. 52 dello stampato

10, 11).⁹⁴ Lecito supporre che il Calvo abbia tra le mani la minuta citata sopra perché riguarda la propria persona,⁹⁵ ma anche se così non fosse non è preclusa l'ipotesi, a questo punto proponibile con cautela, che i due coincidano. Marco Fabio Calvo (de Cathaneis) ravennate sarebbe dunque un travestimento letterario che Francesco (Fabio) de Cathaneis ravennate si è dato alla foggia antiquaria, accentuatasi in Roma negli ultimi decenni del XV secolo sotto la suggestione dell'ambiente di Pomponio Leto.⁹⁶

L'ipotesi che si sia attuato un cambiamento di nome così radicale per un vezzo antiquario può apparire più che azzardata ma se verificata porterebbe a triplicare i tempi conosciuti della vita di Fabio Calvo e consentirebbe di illuminarne molte attività. Merita quindi il non poco lavoro necessario per proseguire le ricerche e trovare conferme per ora mancanti, anche a rischio di incappare in una secca smentita.

Prima di tentare di ricostruire in che modi si possa essere arrivati al cambiamento del nome, è utile esaminare come si utilizzassero gli appellativi in uso per Fabio Calvo. Le due-tre decine di fonti scritte mostrano infatti una discreta varietà di denominazioni in funzione di ruoli anche personali, contesti, destinatari ed usi, che nelle sfumature lasciano trasparire tendenze e criteri

11 *C. Plini Secundi
Veronensis
Historiae Naturalis,
Venetiis 1507,
Biblioteca Apostolica
Vaticana, R.I.II.
999, tutto annotato
da Fabio Calvo*

di scelta del ravennate insieme ad una costanza di ognuno dei diversi tipi per tutto l'arco di tempo considerato: 1511–27. Il nome letterario e le conseguenti semplificazioni quindi dovevano essere entrati in uso ed essersi stabilizzati da tempo, entro gli ultimi anni del '400 o i primi del '500 (i termini »post quem« sono la richiesta di privilegio a Venezia, del 1495, e la lettera di Giorgio Valla, di data incerta ma non posteriore al 1499, in cui compaiono ancora Francesco Cattanei e Francesco da Ravenna).

In un contesto familiare, privato, o comunque poco formale, troviamo: »M.ro Fabio de Ravena« dalle prime menzioni conservate (le lettere di Ta-

gliapietra e Gadio nel 1511) all'ultima in vita del Calvo nel censimento del '26: »Fabio da Ravenna«⁹⁷, mentre in date intermedie dal registro di prestito della Vaticana: »domino fabio«⁹⁸ fino alla corrispondenza di Federico Gonzaga: »messer Fabio« (1525-26). A questi fini il nostro di solito usa ed accetta quindi uno dei tipi di appellativi più comuni a quel tempo: il nome accompagnato quasi sempre dalla provenienza. Negli scritti formali, invece, non manca mai l'aggiunta di un cognome ufficiale »Calvo«. Leggiamo: »Ven. vir D. Fabius Calvus, Rector [...] prioratus S. Alberti« in una procura del 1512⁹⁹ e termini equivalenti in ogni atto notarile. »Calvo« non ha niente a che fare con i tanti cognomi in uso nella famiglia Guiccioli-Cathanei;¹⁰⁰ nasce in modo artificioso come nome di famiglia all'uso latino e quindi adottato come parte di un travestimento all'antica di ispirazione letteraria suggerito verosimilmente da una condizione fisica. Da diversi notai tuttavia, anche in atti di cui il ravennate è il promotore, »Calvo« viene interpretato come un vero e proprio cognome all'ablativo diventando un »de Calvis« ancora più fuorviante per gli storici.¹⁰¹ A volte, in atti redatti in sua presenza, quando è coinvolto il nipote Alessandro Guiccioli Cattanei, Calvo aggiunge al cognome abituale quello effettivo che li accomuna: »Fabius de Calvis alias de cathaneis« si trova nel 1522 (procura per la divisione dei beni con il nipote).¹⁰²

Il cognome effettivo doveva essere comunque conosciuto anche fuori Ravenna se il cardinale del Monte, nel rinunciare ad un beneficio in favore del nostro, lo indica come Rev. D. Fabium Calvum de Guizzolis, riducendo »Calvus« ad un attributo del nome.¹⁰³ Il »Ravennas« si aggiunge come soprannome sia quando, trattando di benefici, si specifica la condizione di ecclesiastico: »clericus Ravennas«¹⁰⁴, sia combinato con »civis«¹⁰⁵, entrambi a volte abbreviati all'uso antico in C. R.¹⁰⁶ e quindi indistinguibili. Un terzo tipo di denominazione si rinviene nei titoli delle opere manoscritte e stampate, nelle quali ad uso di un pubblico di lettori si preferisce ricalcare in pieno l'uso latino di prenome, Marco, solitamente abbreviato come in antico; nome gentilizio, Fabio; e nome (pseudo) familiare, Calvo.¹⁰⁷

Se la scelta del prenome Marco (quello attribuito a Vitruvio ed anche di Cicerone tra tanti) appare una delle più prevedibili da parte di un umanista, più problemi poneva il nome. Se quello originario era davvero Francesco, limitarsi ad antichizzarlo al modo dei nomi su cui ironizza Berni non era certo facile.¹⁰⁸ La decisione di un cambio radicale sarebbe quindi stata obbligata e la scelta del nome dei Fabi a posteriori appare una delle più naturali per un Cathanei che volesse costruirsi un'identità all'antica. Il nome Fabio era

tra quelli ricorrenti più spesso nei Guiccioli-Cathanei di Ravenna – compare cinque volte nell'albero di Canneti – ed è presente, sia come nome sia come cognome, anche nei Cathanei di Bertinoro, dove risulta essere già diventato un cognome in senso moderno alla fine del XV secolo a partire verosimilmente da un patronimico.¹⁰⁹ Non era nemmeno necessario antichizzarlo in quanto era un gentilizio notoriamente presente nel mondo romano con figure positive come Fabio Massimo, un pregio in più agli occhi di chi volesse crearsi un travestimento all'antica. In questo l'operazione ricorda da vicino quella di Biondo Flavio, il quale aveva aggiunto al proprio nome di battesimo, Biondo, che non aveva ancora raggiunto il grado di cognome, la sua traduzione latina »Flavius« ad uso letterario.¹¹⁰ Del »cognomen« o soprannome Calvus si è già detto sopra.

Un elemento utile per una rapida verifica della coincidenza di Fabio Calvo con Francesco Cattanei avrebbe potuto fornirla l'analisi della scrittura di Fabio Calvo, visto che Francesco Cattanei nei registri di prestito annota come proprio soprannome: »il Mancino«. A detta dei paleografi, e non solo di loro, la grafia di un mancino, a differenza del disegno,¹¹¹ non presenta caratteri che consentano di distinguersela con sicurezza. Il confronto delle grafie di Francesco Cattanei e di Fabio Calvo è poi complicato dal fatto che il campione più tardo conosciuto del primo è del 1490, mentre i più precoci del secondo databili con sicurezza non sono anteriori al 1510 e nel corso di un ventennio la grafia di un trentenne può modificarsi. Nel 1984 ho consultato il prof. Augusto Campana il quale confrontando una nota autografa di Francesco Cattanei con uno scritto di Fabio Calvo ha escluso che possano essere della stessa mano.¹¹² Recentemente Adolfo Tura con grande cortesia e attenzione ha esaminato alcune particolarità distintive della scrittura di Francesco Cattanei e non ha escluso che possano preludere a trasformazioni che si riscontrano più tardi negli scritti del Calvo.¹¹³ Il confronto quindi, benché non confermi la coincidenza tra i due personaggi, non è decisivo per escluderla.

Una verifica dell'ipotesi qui proposta andrà comunque cercata per altre vie. Svariate e numerose sono quelle prevedibili, tra cui ricerche in una dozzina di archivi, ognuna delle quali richiede tempi lunghi. Poiché non posso prevedere di utilizzare notizie trovate fortuitamente lavorando su altri temi, come è avvenuto per una parte consistente di quanto esposto sopra nel trentennio trascorso tra un primo studio dedicato a Fabio Calvo ed oggi, mi auguro di arrivare a compiere questo lavoro nei prossimi anni.

DOCUMENTI

1

1400, 17 Iunij ex Rog. Nicolai de Sassolis. Registr. E. rub. apud Guicciolos
Testam. Dne Ioannae fil. qu. Nobilis viri Lanime de Ordelaflis de Forolivio, uxoris
qu. Nob. Viri Gerundini de Dutia: Instituit haeredes Albertum, Astorgium, Ale-
xandrum, & Guizolum eius filios ex dicto qu. Nob. Viro Gerundino eius Viro, [...].

Canneti 1713 (nota 2), p. 7.

2

1432, 3 Octob. Ex Rog. Bartholomei de Bichis fol. 91. a tergo apud Guicciolos
Desiderius qu. D.ni Desiderij de Spretis de Ravenna vendit Ioanni qu. Astorgij qu.
Gerundini de Dutia partem suam stationis Spetiariae.

Canneti 1713 (nota 2), p. 8.

3

1480 apud Guicciolos
Per Bullam Sixti IV Confertur Cononicatus [sic] Ecclesiae Ravennat.. Francisco
de Cattaneis Civi Ravenn. eiusd. Papae Commensali.

Canneti 1713 (nota 2), p. 10.

4

1482, 18 Octob. ex Rog. Laurentij Guarini fol. 8. ex Registr.
Cum sit quod lis, & differentia esset inter Guizolum de Cattaneis qu. Astorgij, ex
una parte, & Gerundinum qu. Alexandri olim Bernardini de dictis Cattaneis ex
altera: ex eo quod dictus Guizolus petebat rationem administrationis bonorum
ipsius per obitum qu. Ser bernardini cum restitutione reliquorum; cum fuerit
Tutor & negotiorum gestor ipsius Guizoli, mediantibus communibus amicis ad
hanc Compositionem & transactionem venerunt [...].

Canneti 1713 (nota 2), pp. 10–11.

5

1506, 3 Iunij rog. Hieronjmi Minghini fol. 16 ex Registr. apud Guicciolos
Laud. fact. & dat. super Estimationem quarumdam domorum inter Dominum
Antonium Abiosum, & Egregium Iuvenem Alexandrum fil. qu. Ser Alberti de
Guicciolis Civem Raven. in qua estimatione dicitur sic: Domum olim D. Fran-

cisci de Guicciolis olim Germani D.ni Alexandri cum tenent. Domum dicti Alexandri cum medietate Terreni, &c.

Canneti 1713 (nota 2), p. 11.

5a

1506, 3 Iunij

Archivio di Stato di Ravenna, Archivio Notarile distrettuale di Ravenna, vol. 125, Not. Hieronimus Menghinus (1501-1514), fol. 15v-16v

Domum olim D.ni Francisci de Guizolis olim Germani dicti Alexandri cum terreno sive horto

inedito

6

1507, post

Biblioteca Apostolica Vaticana, R I II 999, tra i ff. 51 e 52

Constitutus d. *****(?) de barignano¹¹⁴ clericus brixiensis diocesis promisit [promittit?] et / convenit in notario se facturum et curaturum (?) ** d. franciscus fabij clericus / ravenaten. possessionem canonicatus quem alias per obitum Laurentij de berardis(?) / in ecclesia pisturiensi vacavit et super quo diu litigatum extitit pacificum / infra terminum unius mensis abstulit (?) et in ea per aliquem de facto in posterum non molestabitur aliter / voluit teneri ad omnia damna et interesse ac ad penam ducatorum cc (?) aurj / de camera ipsi d. francisco loco dam[n]orum et *****(?) alias per ipsum d. franciscum ~~passarum~~ / huiusmodi dicta causa passarum (?) et m..sorum (?) et [...] sit (?) in dictis casibus et cuilibet / eredum contraventionis reintrusioni censurarum in qualibet iure repertur ~~ipso iure~~ per **** / obligavit se in pleniori forma camere ac summissionibus (?) per **** constitutus / D auditor abstulerit ** reintrusione in casibus contraventionis promissorum **** supra (?) /

Pagliara 1984 (nota 2), pp. 91-92.

7

1512, die 25 Septembris ex Rog. Ioannis de la Haye apud Guicciolos Ven. Vir D. Fabius Calvus Rector, seu Commendatarius Prioratus S. Alberti diec Rav. nominat, & ordinat suos Procuratores Rev. D.num, ac Ven. Viros D. Antonium Benolum Sedis Apostolicae Protonotarium, & Ecclesiae Rav. Archidiaconum, Nicolaum de Arcimannis Eccl. Rav. Canonicum, & Alexandrum de Visolis Civem, et Laicum Ravennaten. &c.

Canneti 1713 (nota 2), p. 11.

8

1513, 19 marzo

Leone X R.C. (Evangel. Gratis de mand. Salvius J. Questenberg (Coll. De Harnia)
L. 1074 fol. 20,b.¹¹⁵

Fabio Calvo cler. Ravennat. famil. Suo confirmat liberum accessum ad ecclesiam
paroch. S. Petri Forlivien [...] cui connexae sunt ecclesiae S. Iuliani et S. Quirici
eiusd dioec.

Hergenröther (nota 34), p. 97, n. 1729.

9

1513, Ex Rog. Io: Baptistae de Fabris de Britinorio apud Guicciolos
Alexander qu. Alberti de Guizolis procuratorio nomine Rev. in Christo Patris
D. Fabij Calvi eiusdem Patruī, vigore Bullae Leonis Papae X. possessionem capit
Prioratus S. Adalberti Diec. Ravennat.

Canneti 1713 (nota 2), p. 12.

10

1514 apud Guicciolos
Leonis Papae. Litterae ad Archidiaconum Eccl. Ravennat. ut procuret mediantib.
Monitorijs Restitutionem Libri Diaceptor. Fabij de Calvis Rectoris, Prioris nun-
cupati S. Alberti.

Canneti 1713 (nota 2), p. 12.

11

1519, 15 aprile Archivio di Stato di Venezia, notatorio del Collegio, n 13, c. 130¹¹⁶
»Il legato apostolico a Venezia riferì d'aver ricevuto lettere dal duca di Urbino il
quale vorrebbe si concedesse al medico Manenti, medico di esso duca, il privilegio
che nessuno stampi nel territorio veneto le opere di Ippocrate tradotte di Greco
in Latino da Fabio Calvo ravennate, come gli concesse il pontefice. Il senato
accorda la grazia per dieci anni, pena ai contravventori la perdita dei libri e una
multa di dieci ducati per volume, >hac tamen conditione quod antedictus magister
Manens obligatus sit hic Venetiis facere imprimere opera praedicta, vendendo in
hac urbe et in aliis locis et terris domini nostri<. Voti favorevoli 103, contrari 38,
non sinceri 5.<<

Fulin 1882 (nota 14), p. 193, n. 220.

12

1520, 19 Iulij ex Rog. Nicolai qu. Egregij Viri Ser Io. de Cucchis apud Guicciolos Nob. Vir Baptista qu. Petri Grossi uti Procurator R.mi D. Card. S. Praxedis vigore concordij inter praedictum Rev. mum D. Cardinalem, & Rev. D. Fabium Calvum de Guizzolis, ut dicitur, sequuti, cessit, renuntiavit, atque assignavit beneficium S. Petri in Trentula eiusq. annexa Nob. Viro Alexandro Guizolo Civi Rav. uti Procuratori dicti D. Fabij, qui dicti Beneficij corporalem possessionem apprehendit nomine ut supra, eiusd. Rev. D. Fabij Guizoli Ravennatis.

Canneti 1713 (nota 2), p. 12.

13

1521, 18 Ianuar. Ex Rog. Nicolai Cerdo. apud Guicciolos Eximius Vir D. Fabius de Calvis Cler. Rav, Leonis Papae X Familiaris & continuus Commensalis constituit, nominat, deputat, ordinat suum verum, legitimum, & indubitatum Procuratorem, Actorem, Factorem, Nob. Virum dominum Alexandrum de Visolis, seu de Cathaneis Civ. Rav, ut Possessionem capiat eius nomine S. Petri in Trentula.

Canneti 1713 (nota 2), p. 12.

14

1522, 13 Septembr. ex Rog. Ludovici de Nigris Clerici Mantuani. apud Guicciolos Ven. Vir. Dominus Fabius Calvus Cler. Rav. Leonis Papae X. Familiaris & continuus Commensalis constituit suum legitimum Procuratorem, et negotiorum suorum infrascriptor. gestorem Ven. Virum D. Alexandrum de Visolis Civem Ravennat

Canneti 1713 (nota 2), p. 12.

15

1522, 20 Octob. Ex Rog. Nicolai Cerdo. apud Guicciolos Ven. Vir D. Fabius de Calvis, alias de Cathaneis Cler. Rav. instituit, creat, nominat, & deputat suos legitimos, & indubitatos Procuratores Venerabiles Viros DD [...] & D. Camillum de Thomaijs Professorem, & Medicinae Doctor. Civ. Rav. ut ad ipsius d. Constituti [Fabij de Calvis] nomen, & pro eo medietatem omnium, & singulorum bonorum mobilium, & immobilium, debitor. & creditor. & aliar. rerum qu. D. Astorgij etiam de Cathaneis ipsius D. Fabij Patris recipiant, & quaecumque bona, & usufructus a sexaginta annis citra ut asseritur inter ipsum D. Fabium, et spectabilem Virum D. Alexandrum etiam de Cathaneis Civ. Rav. ipsius Fabij Calvi Patruelem fuerunt indivisa, et ad eosdem Fabium, & Alexan-

drum haereditario, aut quocumque alio iure spectant, & pertinent, cum dicto D. Alexandro dividant.

Canneti 1713 (nota 2), pp. 12–13.

16

1522, 3 Decembr. Ex Rog. Iacobi Mariae de Aspinis de Forlivio. apud Guicciolos Sententia lata per R. in X.sto P. D. Angelum de Magijs I. V. D. Vicarium Gen. Ep. Foroliviensis Leonardi Medices nomine eiusd. in Causa &c. inter Ven. Virum D. Fabium de Calvis Rectorem Plebis S. Petri in Trentula ex una parte, & homines, seu parochianos Ecclesiar. seu Villar. S. Leonardi in Feletto, & S. Blasij de Ronchalcesio.

Canneti 1713 (nota 2), p. 13.

17

1524, 18 Ianuarij ex Rog. Io. Francisci Barengi Cl. Mediolan. Pro Rev. D.D. Io. Matthaeo Episc. Veronen. Papae Datario Notarij apud Guicciolos Rev.mus D.nus Anthonius Episc. Portuensis S. R. E. Cardinalis consentit extintioni Pensionis quinquaginta Ducatorum super fructibus, & proventibus Ecclesiae Plebis S. Petri in Trentula dioec. Forolivien. Agri Ravennaten. ad favorem suum impostae, sibique debite a D. Alberto de Cattaneis Clerico Ravennaten.

Canneti 1713 (nota 2), p. 13.

18

1528, Kal. Martis apud Guicciolos Per Bullam Leonis Papae X. Albertus Cathaneus in puerili aetate annorum circiter decem constitutus in eiusdem Papae Familiaris, & perpetuus Commensalis providetur de Ecclesia S. Petri in Trentula Forolivien. Diœc. Vacante per liberam resignationem Fabii de Calvis, alias de Cattaneis, reservata pensione 50 Ducator. auri de Camera ad favorem Antonij Card. tt. S. Praxedis.

Canneti 1713 (nota 2), p. 13.

19

1566, 29 Novembr. Ex Rog. Sivestri de Bondemanis apud Guicciolos Iulius Feltrius de Ruvere Card. tit. S. Petri ad Vincula Archiep. Ravennat. confert Prioratum S. Alberti ultra Padum Ord. S. Augustini Territor. Ravennaten. D. Francisco Guicciolo Clerico, et Nobili Ravennat. vacantem per liberam resignationem D. Alberti Guiccioli eius Patruj, [...].

Canneti 1713 (nota 2), pp. 15–16.

1638, 20 febbraio

apud Guicciolos

Epistola qu. Fabii Guiccioli Iunior. ad Praestantissimum Physicum Antonium Mariam Rubeum Nob. Ravennatem Romae commorantem de Fabii Guiccioli Senioris cognomento Calvi Latina e Graeco Versione Operum Hippocratis Coi.

»[...] ho trovato una copia d'Instrumento, nel quale in Roma convenne con Ottaviano de Petrucci da Fossambruno di Stampare ottanta libri d'Hippocrate per il detto Fabio tradotti di Greco in Latino, e questo fu nell'anno 1519, sedente Papa Leone X. Io non ho mai saputo[...] e stupisco anche, che il Sig. Girolamo bo. Me. (Hieronimus Rubeus Historiar. Ravennae Scriptor) non ne faccia memoria, e pur ne fa di Casa nostra d'huomini più antichi, e questo di ragione doveva essere suo Amico, venendomi detto che fù buona la Tradutione, benche poi da altri fatta più isquisitamente. Se V. S. ne ha qualche notitia la prego a farmene parte. Anzi promette di fare altre opere; ma questo l'ho veduto scritto di suo pugno chiamandosi Fabius Calvus. La nostra casa, non so il perche, ha havuto questi cognomi Visoli, Calvi, Cattanei et hora de Guiccioli [...].«

Fabio Guiccioli

Canneti 1713 (nota 2), pp. 13-14; Fontana 1975 (nota 2), pp. 48-49.

NOTE

- Ringrazio molto Arnold Nesselrath per avermi invitato a pubblicare su *Pegasus* questo saggio, Mario Buonocore per avere letto e corretto con grande cura il testo, Adolfo Tura per aver cortesemente esaminato i caratteri della scrittura di Francesco Cattanei, infine Timo Strauch e Franz Engel per l'attenzione e la pazienza con cui ne hanno curato la redazione.
- 1 La data più alta è quella di inizio della traduzione di Ippocrate, 3 aprile 1510: »Millesimi Quingentesimi decimique insuper mensis aprilis auspiciatus«, annotata insieme a quella del completamento sul fol. IIv del Vat. lat. 4416, la prima di quelle »nuove« aggiunte qui è dell'11 giugno 1511, si veda più avanti e note 8 e 9.
 - 2 Ioannis Pierii Valeriani: *De litteratorum infelicitate libri duo*, Venezia 1620, p. 81. Per la biografia di Calvo in: *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, a cura di Mario Caravale, Fiorella Bartocchini, 76 voll., Roma 1960–, vol. 43, 1993, pp. 723–727, s.v. Fabio Calvo, Marco (Riccardo Gualdo), p. 724; Philip Jacks: *The Simulachrum of Fabio Calvo. A View of Roman Architecture all'antica in 1527*, in: *Art Bulletin* 72 (1990), pp. 453–484; Pier Nicola Pagliara: *C. Plini Secundi Historia Naturalis*, esemplare annotato da Fabio Calvo, scheda 55, in: Raffaello in Vaticano, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Muratore, Milano 1984, pp. 91–92; id.: *La Roma Antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in: *Psicon* 3, (1976) 8–9, pp. 65–87; Vincenzo Fontana: *Elementi per una biografia di M. Fabio Calvo Ravennate*, in: *Vitruvio e Raffaello. Il »De Architectura« di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, a cura di Vincenzo Fontana e Paolo Morachiello, Roma 1975, pp. 45–61; José Ruyschaert: *Les différents colophons de l'Antiquae urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, in: *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze 1969, pp. 287–290; André Jammes: *Un chef d'oeuvre méconnu d'Arrighi Vicentino*, in: *Studia Bibliographica in honorem de La Fontaine Verwey*, a cura di Sape van der Woude, Amsterdam 1968, pp. 297–316; Mario Emilio Cosenza: *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300–1800*, 6 voll., Boston 1962–1968, in specie vol. 1, 1962, pp. 798–799; Augusto Campana: *Manente Leontini fiorentino medico e traduttore di medici greci*, in: *La Rinascita* 4 (1941), pp. 499–515; Giovanni Mercati: *Su Francesco Calvo da Menaggio primo stampatore e Marco Fabio Calvo da Ravenna primo traduttore del corpo ippocratico in latino*, in: id.: *Notizie varie di antica letteratura medica e di bibliografia*, Città del Vaticano 1917 (*Studi e testi* 31), pp. 47–71; id.: *Altre notizie di M. Fabio Calvo*, in: *Bessarione* 35 (1919), pp. 159–163; Pier Paolo Ginanni: *Dissertazione epistolare sulla letteratura ravennate*, Ravenna 1749, pp. CII–CVIII; id.: *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Faenza 1769, pp. 403–408; Pietro Canneti: *Monumenta genealogica nobilis Familiae ravennatis de Guicciolis qui & Cattanei de Dutia, Et Giron-dini, & Calvi, nec non Guizoli seu Visoli Appellati fuere*, Ravenna 1713; Pierio Valeriano: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea 1556, fol. 246v; Caelius Calcagninus: *Caelii Calcagnini Ferrariensis, Protonotarii Apostolici, Opera Aliqvot. Ad illustrissimi & excellentiss[imi] principem D. Hercvlem secundum, ducem Ferrariæ quartum. Catalogum operum post præfationem inuenies, & in calce Elenchum [...]*, Basilea 1544, pp. 100–101 (lettera a Iacob Zigler). Per altra bibliografia sulle opere principali si vedano: Vincenzo Fontana: *Opere di Fabio Calvo da Ravenna*, in: Fontana, Morachiello 1975 (supra), pp. 56–61 e qui le note 3–5.
 - 3 Innocenzo Mazzini: *Manente Leontini, Übersetzer der hippokratischen Epidemien* (cod. Laurent. 73,12. *Bemerkungen zu seiner Übersetzung von Epidemien Buch 6*, in: *Die Hip-*

- pokratischen Epidemien. Theorie – Praxis – Tradition, Verhandlungen des V^e Colloque International Hippocratique, Berlino 1984, a cura di Gerhard Baader, Rolf Winau, Stoccarda 1989, pp. 312–320; Gualdo 1993 (nota 2), con bibliografia; Campana 1941 (nota 2); Mercati 1917 e 1919 (nota 2).
- 4 Francesco Paolo Di Teodoro: Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello, in: id. (a cura di): Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann I, Firenze 2009, pp. 191–206; id.: Spigolature dal Quarto Libro del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It 37), in: Lucia Bertolini (a cura di): Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann II, Firenze 2009, pp. 109–120; Marco Biffi: Primi spunti di analisi linguistica sulla traduzione di Fabio Calvo nella sua nuova edizione, in: Di Teodoro 2009, pp. 85–100; Ingrid Rowland: La traduzione vitruviana del Calvo per Raffaello nei suoi rapporti con l'ambiente culturale romano del primo Cinquecento e con la trattatistica coeva, in: Di Teodoro 2009, pp. 285–298; ead.: Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano, in: Paper Palaces: the Rise of the Renaissance Architectural Treatise, a cura di Vaughan Hart, Peter Hicks, New Haven/Londra 1998, pp. 105–121; ead.: Angelo Colocci ed i suoi rapporti con Raffaello, in: Studi umanistici piceni 11 (1991), pp. 217–226; Fontana, Morachiello 1975 (nota 2), pp. 9, 19, 29.
 - 5 Emanuele Papi: »Domus est quae nulli villarum mearum cedat« (Cic. Fam. 6, 18, 5). Osservazioni sulle residenze del Palatino alla metà del I secolo a. C., in: Horti Romani, atti del convegno internazionale, Roma 1995, a cura di Maddalena Cima, Eugenio La Rocca, Roma 1998 (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, Supplementi 6), pp. 45–70, qui pp. 46–47; David H. Wright: The Vatican Vergil. A masterpiece of late antique art, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, pp. 111–113; Jacks 1990 (nota 2); Pagliara 1976 (nota 2); Ruysschaert 1969 (nota 2); Jammes 1968 (nota 2).
 - 6 Jacks 1990 (nota 2), p. 454 e nota 2 (su indicazione di Joachim Jacoby).
 - 7 Alessandro Pontecorvi: »Che con piacer spassò assai bene il tempo«. Ludus e diletto nelle corti romane attraverso i dispacci ai marchesi Gonzaga, in: Giulio II. La cultura non classicista, sessione finale del convegno Metafore di un pontificato, Giulio II, 1503–1513, Viterbo 2009, a cura di Paolo Procaccioli, Maria Chiabò, Anna Modigliani, Roma 2010, pp. 149–161.
 - 8 Alessandro Luzio: Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 9 (1886), pp. 509–582. Federico quando fino all'agosto 1510 era rimasto a Bologna, mentre Giulio II era impegnato nell'assedio di Mirandola, era stato raggiunto dal suo maestro mantovano scelto da sua madre, Francesco Vigilio, il quale anziano e malfermo non aveva potuto seguirlo a Roma (pp. 516, 523, 566–568). Stazio Gadio in una lettera inviata il 23 aprile 1511 ad Isabella d'Este (p. 523) riferisce che Ausonio, maestro dei figli di Bartolomeo della Rovere: »ha fama di dotto«.
 - 9 Ibid., pp. 539–540.
 - 10 Nota sull'apografo Vat. gr. 278, in Mercati 1917 (nota 2), pp. 68, 70.
 - 11 Luzio 1886 (nota 8), pp. 513, 539, nota 4.
 - 12 Mercati 1917 (nota 2), p. 70, rileva che: »[...] era da tempo a Roma avanti il papato di Leone X [...] avendovi terminato il 24 luglio 1512 l'apografo degli scritti ippocratici, che non può non avergli costato tra copia e collazione con altro codice qualche anno di lavoro.«
 - 13 Non ho trovato finora in che sede Fabio Calvo abbia esercitato la funzione di lettore. I rotuli dei docenti della Sapienza si sono conservati a partire dal 1514; vedi Emanuele Conte: I maestri della Sapienza di Roma dal 1514 al 1787: i rotuli e altre fonti, 2 voll., Roma

1991. E in seguito Fabio Calvo non risulta coinvolto nel Collegio istituito da Leone X dall'inizio del pontificato per l'insegnamento del greco; vedi Vittorio Fanelli: *Il ginnasio greco di Leone X a Roma*, in: *Studi Romani* 9 (1961), pp. 379–393, ristampato in id.: *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano 1979 (*Studi e testi* 283), pp. 91–110.
- 14 Sull'interesse di Giorgio Valla per la medicina e la matematica si vedano le sue lettere, nn. 7e e 13, a Iacobo Antiquario, in: Johan Ludvig Heiberg: *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, in: *Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen* 16 (1896), pp. 11–129, in specie pp. 64–65 e 69–70, ed una di Alexander Benedictus a I. Antiquario (n. 37, pp. 88–89). Quanto a Giocondo, nel lungo elenco di opere di cui aveva preparato l'edizione e per le quali il 28 giugno 1512 presenta a Venezia una richiesta di privilegio compagno: »la medicina di Plinio et de Apulejo et altre operette antiche de medicina«, Rinaldo Fulin: *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in: *Archivio Veneto* 12 (1882), pp. 84–212, in specie pp. 176–177, n. 186. Per »certe opere di aritmetica antiche« menzionate da Giocondo nello stesso elenco e nell'introduzione alla sua edizione del »De architectura« si veda Adolfo Tura: *Fra Giocondo et les textes français de géométrie pratique*, Ginevra 2008, e la scheda n. 58 sul Vat. lat. 4539, in: Raffaello in Vaticano (nota 2), pp. 95–97. Valla nel 1492 a Venezia teneva letture pubbliche sul »De architectura«, che si proponeva di pubblicare in un'edizione arricchita da figure geometriche dopo aver completato il suo corso sul trattato, Heiberg 1896, p. 70, lettera n. 14 dell'8 agosto e pp. 87–88, n. 36 del 19 luglio; l'edizione è stampata nel 1497: *L. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, Venetiis MCCCCLXXXVII*. Del pari fra Giocondo a Parigi leggeva per un gruppo di umanisti il testo vitruviano sul quale lavorava da oltre un decennio commentandolo »graphide quoque non modo verbis«, Vladimir Juřen: *Fra Giocondo et le début des études vitruviennes en France*, in: *Rinascimento*, ser. 2, 14 (1974), pp. 101–115. Analogamente a Roma Fabio Calvo nel 1511 poteva assolvere il suo compito di lettore di greco e allo stesso tempo di medicina esponendo e commentando il testo greco di Ippocrate sul quale aveva intrapreso da tempo il lavoro di collazione e traduzione.
- 15 Luzio 1886 (nota 8), p. 523.
- 16 Calcagnini 1544 (nota 2), pp. 100–101; Fontana 1975 (nota 2), pp. 45–46.
- 17 Calcagnini 1544 (nota 2), p. 101.
- 18 Ibid.
- 19 Lettera di Francesco Gonzaga, ambasciatore mantovano a Roma, a Giovanni Giacomo Calandra, castellano e segretario di Federico Gonzaga, in: Giulio Romano. *Repertorio di fonti documentarie*, 2 voll., a cura di Daniela Ferrari, vol. 1, Roma 1992, p. 99.
- 20 Ibid., p. 100.
- 21 Ibid., pp. 101–102.
- 22 Ibid., pp. 130, 136 e 160.
- 23 Canneti 1713 (nota 2). Sul Canneti vedi Giuseppe Cortesi: *L'abate Pietro Canneti (1659–1730) bibliofilo e bibliografo*, in: *Felix Ravenna*, ser. 3, 8 (1952), pp. 31–80; Umberto Foschi: *La Badia di Santa Maria d'Urano in Bertinoro*, in: *Studi Romagnoli* 15 (1964), pp. 41–72, in specie p. 60; *DBI*, vol. 18, 1975, pp. 125–129, s. v. Canneti, Pietro (Giambattista) (Armando Petrucci).
- 24 Augusto Vasina: *Forlì nel Medioevo*, in: *Studi Romagnoli* 23 (1972), pp. 13–33, qui p. 20: nei secoli XI, XII »i nomi ricorrenti si trasformano in cognomi delle famiglie più ragguardevoli tardo medioevali«. Nel '500 nella famiglia Guiccioli coesistono questo cognome, derivante da Guicciolo, la variante Visoli e l'originario Cathanei, con altre piccole varianti.

- 25 Canneti 1713 (nota 2), p. 6: »1364: die 6 Novemb. ex Rog. Vitalis qu. Iohannis Tabolini (apud Guicciolos), Magnificus Miles D.nus Guido natus olim bonae mem [...] D.ni Bernardini de Polenta dedit, [...] & donavit pure, libere, simpliciter & inrevocabiliter inter vivos Dilecto Familiare suo Gerondino Filio D.ni Lance de Dozza Civi et habitatori Civitatis Ravennae [...] plures possessiones ibi enumeratas«, confermato da Camillo Spreti (indipendente da Canneti perché utilizzando lo stesso documento, o una sua copia, ne trae maggiori informazioni): Memorie intorno i dominij e governi della città di Ravenna, Faenza 1822, p. 205: »Guido figlio di Bernardino [da Polenta] fece donazione di molti terreni [550 tornature] al diletto suo familiare Gerondino Guizzoli, figlio di Lancia ravennate, come per rogito di Vitale del qu. Giovanni [...]. Questo Gerondino fu Padre d'Astorgio, Bernardino, Alberico, Alessandro, Guizzolo e Prudenziio.«
- 26 Ravenna, Biblioteca Classense, 83.1. Busta VI.18. Sul frontespizio la nota a mano: »A^e D. Petro Canneto« e quella sul verso: »Est S. Vitalis Ravennae a (d) usum D. Petri Pauli Gin*** ni a Ravenna« fa supporre che si tratti della copia donata dall'autore a Ginanni.
- 27 Ginanni 1749 (nota 2), pp. 102–110; id. 1769 (nota 2), vol. 1, pp. 403–408. Nel XVIII e XIX secolo il volume di Ginanni è stato uno dei principali testi di riferimento su Fabio Calvo. Nel secolo scorso persino ad Augusto Campana 1941 (nota 2) nel suo fondamentale articolo sull'edizione di Ippocrate affidata in un primo tempo ad Ottaviano Petrucci, è sfuggita la notizia che ne dava Fabio Guiccioli jr in una lettera del 1638 pubblicata da Canneti; cfr. infra Doc. 20.
- 28 Si veda Mercati 1917 (nota 2), pp. 68–69.
- 29 Ibid.
- 30 Fontana 1975 (nota 2), pp. 47–50, in specie p. 48.
- 31 Cfr. infra Docc. 5a e 8 e note 34 e 41.
- 32 Alessandro Guiccioli: I Guiccioli (1796–1863). Memorie di una famiglia patrizia, a cura di Annibale Alberti, 2 voll., Bologna 1934–1935. Il curatore (vol. 1, prefazione, p. VI) avverte che il ramo maschile si è estinto nel 1922 con la morte dell'autore e che l'archivio era allora in possesso della contessa Margherita De Asarta, ultima erede dei Guiccioli. Nel 1975 risulta disperso: Fontana 1975 (nota 2), p. 46.
- 33 Canneti 1713 (nota 2), p. 18: »Et ego Paulus Antonius Pignatta publ. Apost. Auct. ex Colleg. Ravennae Not. et modo Unus ex Archivistis publicis huius Civit. Ravennae supradicta omnia, monumenta per me visa, & lecta, existentia in praecitatis locis, scilicet in Registris Archivij publici, sive apud Illustrissimos DD. Guicciolos, sive alibi, aut insupracitatis libris tam impressis, quam manuscriptis, manu mihi fida desumere feci, factaque collatione concordare inveni; In fidem hic me subscripsi, solitoque mei Tabellionatus Signo munivi requisitus hac die 14. Ianuarij. 1713./Loco + signi notarij.« Segue l'attestazione della qualità di notaio di Antonio Pignatta.
- 34 Joseph Hergenröther: Leonis X pontificis maximi regesta [...] e tabularii Vaticani manuscriptis aliisque monumentis, 2 voll., Friburgo in Brisgovia 1884–1891, vol. 1, 1884, p. 97, n. 1729 (Evangel. gratis de mand. Salvius J. Questenberg (Coll. De Narnia) L. 1074, fol. 20b).
- 35 Doc. 7: procura del 25 settembre 1512; Doc. 9, nel 1513: presa di possesso di S. Adalberto, detto anche S. Alberto; Doc. 10, nel 1514: Lettera di Leone X per S. Alberto in cui si dispone che siano restituiti a Fabio Calvo libri di documenti che gli erano stati sottratti. In seguito non si ha notizia di altre diatribe e quindi si può supporre che Calvo ne percepisse le rendite senza contrasti. Negli ultimi anni di vita il ravennate ha provveduto in modo tale che anche questo priorato, come la pieve di Trentula, fosse assegnato al suo pronipote Alberto, da cui passerà ad un Francesco, nipote di quest'ultimo. Si vedano: Doc. 19 e nota 46.

- 36 Il S. Pietro imprecisato si può identificare con la pieve di S. Pietro in Trentula sita nella diocesi di Forlì e più tardi certamente in possesso di Fabio Calvo (Docc. 12, 13, 16), nonostante le chiese intitolate a S. Pietro in quella diocesi siano numerose e le filiali citate nel Doc. 8 »S Iuliani et S. Quirici« siano diverse da quelle menzionate per la stessa pieve nel 1522 nel Doc. 16: »S. Leonardi in Filetto [oggi Filetto] et S. Blasij in Ronchalcesio [oggi Roncalceci]«. Marco Fantuzzi: *Memorie ravennate dei secoli di mezzo*, 6 voll., Venezia 1801-1804, per la pieve di Trentula nell'anno 1488 menziona infatti, come il Doc. 8, un S. Giuliano, collocato a »cucholia«, una località attigua a Trentula, ed un SS. Quintii, possibile errore di trascrizione o di stampa per S. Quirici (Fantuzzi, vol. 4, p. 499). Per entrambi i benefici di Fabio conosciamo il nome di uno dei predecessori: il chierico veneto Jo. de Canali che il 30 maggio 1488 riceve la pieve di Trentula (ibid.) e nel 1503 lascia il priorato di S. Alberto Ripariae Padi, assegnato il 7 ottobre di quell'anno ad un altro chierico veneto (ibid., p. 500). Si può dedurre che entrambi i benefici non siano stati disponibili per una assegnazione a Fabio Calvo prima della fine del primo decennio del '500. Sulla pieve di Trentula: Adamo Pasini: SS. Pietro e Paolo in Trento, in: *La Madonna del Fuoco* 6 (1920), pp. 69-72; id: La pieve di S. Pietro in Trento, in: *La Madonna del Fuoco* 11 (1925), pp. 58-64; Egidio Calzini: Della chiesa di S. Pietro in Trento e di due affreschi erroneamente attribuiti al Melozzo, in: *Bullettino della Società fra gli Amici dell'Arte per la Provincia di Forlì* 1 (1895), pp. 42-45; Mario Mazzotti: *Le pievi ravennate*, Ravenna 1975, pp. 85-88.
- 37 Calcagnini 1544 (nota 2), p. 101; Mercati 1917 (nota 2), pp. 70-71; Mercati espone dubbi anche sull'identificazione del Marco Fabio Calvo traduttore di Ippocrate con il Fabio Calvo de Guiccioli titolare di benefici ecclesiastici, dubbi superabili grazie al Doc. 20. Si vedano anche più avanti le pagine sui tipi di nomi usati da Fabio Calvo e le relative note 97-107.
- 38 Valeriani 1620 (nota 2), p. 81.
- 39 Non sappiamo quando tra il 1513 (Doc. 8: conferma a favore di Fabio Calvo dell'accesso alla pieve di S. Pietro in Trentula) ed il 1520 (Doc. 12: 19 luglio 1520, accordo che pone termine ad una controversia col card. Antonio del Monte per quel beneficio) fosse iniziata la disputa e se il ravennate in quegli anni avesse ricevuto i frutti del beneficio.
- 40 Attesta la qualifica di »famigliare del papa« il regesto di Hergenröther (nota 34), Doc. 8 del 19 marzo 1513. Fabio Calvo ha ancora questa qualifica, a cui si aggiunge quella di »continuo commensale« nel 1521, Doc. 13, e nel '22, Doc 14. Nel Doc. 18, datato 1528, si legge »per bullam Leonis X Albertus Cathaneus in puerili aetate annorum circiter decem constitutus in eiusdem Papae familiaris, et perpetuus commensalis [...]«. La data ovviamente non si riferisce alla bolla di Leone X, che doveva riguardare solo la qualifica di commensale attribuita ad Alberto, deve indicare invece quando la pieve dopo la »resignatione«, successiva al 1522 (cfr. Doc. 16), e la morte di Fabio è stata assegnata al pronipote. Rimane comunque contraddittorio il richiamo della pensione riservata ad Antonio del Monte alla quale il cardinale aveva già rinunciato nel '24 (Doc. 17). Dall'insieme dei documenti si dovrebbe dedurre che la nomina a commensale del nipote non avesse comportato la rinuncia alla stessa qualifica da parte del Calvo.
- 41 I protocolli del notaio Giacomo Maria de Aspinis (Archivio di Stato di Forlì, fondo notarile, busta 879, anni 1521-1524), fogli non numerati ma in ordine cronologico, alla data 3 dicembre 1522 confermano quanto riporta Canneti sulla sentenza della causa tra Calvo ed i parrochiani di S. Leonardo di Filetto e di S. Biagio di Ronchal Cesio (oggi Roncalceci). Sono registrate inoltre 17 udienze »pro D. Fabio de Calvis«, ed un numero minore per la parte avversa. Ho trovato solo i protocolli sommari e non gli atti completi ed in scrittura accurata di questa causa, presenti invece per altri processi verbalizzati dallo stesso notaio.

- 42 Doc. 12; cfr. Doc. 8.
- 43 La rinuncia non avviene nel 1520 come scrive Ginanni 1769 (nota 2), vol. 1, p. 404, riportato in Fontana 1975 (nota 2), p. 48: in quella data (Doc. 12) è il cardinale Antonio del Monte che in seguito ad un accordo con Fabio Calvo rinuncia al beneficio di S. Pietro in Trento e lo assegna al procuratore del ravennate, quindi a quest'ultimo. Il 3 dicembre 1522, termine della controversia giudiziaria tra il Calvo ed i parrochiani di Filetto e Roncalcesio il ravennate è qualificato ancora come rettore di S. Pietro in Trentula mentre nel '24 il card. Antonio del Monte acconsente all'estinzione di una pensione a proprio favore sulle rendite di quella pieve che gli è dovuta da Alberto Guiccioli, nipote di Fabio Calvo. Si può concludere che Alberto ne abbia preso possesso solo dopo il 1522 ed entro il '24. Per l'assegnazione nel 1528 cfr. Doc. 18 e nota 40.
- 44 Doc. 18. Un'epigrafe nell'interno della chiesa attesta la rettoria di Alberto: MDXXXV / ALBER / TO VICI / OLO REC / TORI ECCLESIAE.
- 45 Cfr. Doc. 15.
- 46 Canneti 1713 (nota 2), p. 15: 26 novembre 1566, »ex Rog. Silvestri de Bondemanis, Collatio Plebaniae S. Petri in Trentula Alberto Guicciolo Canonico. & Nobili Ravennatis vacantis per liberam resignationem D. Francisci Guiccioli eius nepotis dictae Ecclesiae Rectoris facta per Antonium Zanottum Episc. Foroliviensem«. In precedenza Alberto doveva aver rinunciato alla pieve in favore del nipote, perché nel '43, quando viene nominato canonico della Metropolitana di Ravenna si afferma che »simul Ecclesiae Parochiali S. Petri in Trentula praeerat«.
- 47 Docc. 18 e 19 e Canneti 1713 (nota 2), p. 16: il 19 gennaio 1581 il vescovo di Ravenna sana un'irregolarità nella precedente »resignatione« fatta da Alberto e »Apostolica auctoritate Franciscum eius Nepotem instituit Canonicum praefatae Metropolitanae, nec non Priorem S. Adalberti Diœ Rav. Quam Praebendam, ac prioratum ipse Albertus Patruus simul dimiserat.«
- 48 Doc. 20. Il contraente con Petrucci doveva essere il finanziatore, il medico Manente Leontini amico di Fabio Calvo, ma quest'ultimo doveva comparire nell'atto come autore: »ottanta libri di Hippocrate per il detto Fabio tradotti di greco in latino«.
- 49 Campana 1941 (nota 2), pp. 505, 506, 514 riproduce un atto dell'8 agosto 1518 da cui risulta come Manente Leontini, il quale si era impegnato contrattualmente con lo stampatore Ottaviano Petrucci a finanziare la stampa, nel giorno stabilito non si fosse presentato all'incontro con l'editore, venuto appositamente a Roma.
- 50 Doc. 11: Il privilegio, in data 15 aprile 1519, per l'edizione prevista appunto in quell'anno e gli scritti che l'accompagnano, pubblicati da Fulin 1882 (nota 14), p. 193, n. 220, ma finora non considerati, forniscono altri elementi e mostrano che il progetto di pubblicare nel '19 non era stato abbandonato. Se l'orientamento prevalente nel senato di Venezia, che condizionerà il privilegio alla stampa nella propria città ed alla vendita nel territorio della repubblica, era già prevedibile nel '18 potrebbe essere questo il motivo dell'indugio e poi della rottura del contratto con Ottaviano Petrucci, il quale nel 1511 aveva lasciato Venezia ed era tornato a svolgere la sua attività a Fossombrone (Anton Schmid: Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert, Vienna 1845, p. 14).
- 51 Campana 1941 (nota 2), pp. 504-507. Il testo dell'iscrizione al fol. 11r del Vat. lat. 4416, riprodotta da Campana, pp. 504-505, è: »Hoc in operis fine imprimatur / Fabius Calvus c. r., qui hoc Hippocratis opus latinitate donavit, ac Manens Leontinus physicus civis fluentinus, qui sua pecunia it per Octavium Petrucium forosemproniensem ex solertissimis impresso-

ribus non postremum imprimendum curavit, ex urbium principe Roma legendum omnibus latinum Hippocratem emiserunt, mox et graecum daturi Deo optimo maximo favente, die vero ianuarii primo, milles(imo) quingentes(imo) ac insuper decimo nono.«

52 Doc. 3.

53 Doc. 5.

54 Doc. 15.

55 Detto anche Estoris ed Estorgium: Canneti 1713 (nota 2), p. 7, documenti del 10 gennaio e 25 agosto 1396.

56 Canneti 1713 (nota 2), pp. 6–7, documenti del 14 dicembre 1394 e del 10 gennaio 1396.

57 Doc. 2.

58 Doc. 1.

59 Doc. 2, inoltre Canneti 1713 (nota 2), p. 8, documento del 15 ottobre 1432.

60 Doc. 4.

61 Doc. 15.

62 Un punto di partenza per la ricerca, supponendo che Fabio Calvo sia zio in senso stretto di Timoteo Fabi, potrebbe essere il nome del padre di Timoteo, Ioannis Francisci de Bertenorio.

63 Doc. 15.

64 Doc. 7, 25 settembre 1512, procura per fini imprecisati ad Alessandro insieme ad Antonio Benolii; Doc. 9, 1513, Alessandro per procura prende possesso del priorato di S. Adalberto; Doc. 12, 19 luglio 1520, Alessandro prende possesso per procura di S. Pietro in Trentula; Doc. 13, 18 gennaio 1521, procura per prendere possesso di S. Pietro in Trentula; Doc. 14, 13 settembre 1522, procura imprecisata.

65 Doc. 5: »Alexandrum fil. qu. Ser Alberti de Guicciolis« e Doc. 9: »Alexander qu. Alberti de Guizolis«.

66 Doc. 15: »[...] Alexandrum etiam de Cathaneis Civ. Rav. ipsius Fabij Calvi patrualem [...]«.

67 Doc. 9: »[...] Alexander qu. Alberti de Guizolis procuratorio nomine [...] D. Fabij Calvi eiusdem Patruis«.

68 Il prof. Paolo Amaducci ottanta anni fa aveva iniziato uno studio rimasto incompiuto su Fabio Calvo, sul suo nipote bertinorese Timoteo Fabi e sui Fabi di Bertinoro, e Santi Muratori, per conto di Amaducci, aveva accertato le origini bertinoresi di Timoteo trovando nel primo volume del battistero di Ravenna che è battezzato nel 1500 come »filius Ioanni Francisci de Bertenorio«. Sul tema il prof. Augusto Campana a Polenta aveva tenuto una conferenza, per quanto so rimasta inedita. Su Timoteo Fabio e su diversi Fabi bertinoresi ecclesiastici documentati nell'Archivio Segreto Vaticano: Pagliara 1984 (nota 2), pp. 91–92; Fontana 1975 (nota 2), p. 55. Insieme a Francesco Benelli mi propongo di riprendere e proseguire gli studi del prof. Amaducci, che ho consultato grazie alla cortesia della famiglia Amaducci, per delineare un quadro d'assieme dei Fabi di Bertinoro e restituirne un albero genealogico che dovrebbe aiutare anche a chiarire le vicende di Fabio Calvo.

69 Mercati 1917 (nota 2), p. 68, e id. 1919 (nota 2), pp. 160–162; nella lettera a Paolo III unita ad uno dei codici Timoteo si dice »nepos« di Fabio Calvo.

70 Le schede del prof. Amaducci attestano la presenza di numerosi Fabi a Bertinoro negli ultimi decenni del '400.

71 Si veda nota 74.

72 Docc. 15 e 18.

73 »Paolo Fabii laico bertinorienis in romana curia procuratoris« è testimone nel 1542 in un atto del notaio Stefano de Amannis riguardante Alessandro e Marcello Crescenzi (Archivio di Stato di Roma, Collegio dei notai Capitolini, 105, fol. 76v).

- 74 Roma, Archivio Capitolino, fondo notarile, sez. I, vol. 897, fogli non numerati e atti in ordine cronologico di diversi notai, notaio Gaspare de la Hoz, Die xxii Augusti 1526; l'atto riguarda una controversia per un beneficio ecclesiastico. Il nome di Fabio de Cathaneis sarebbe appropriato anche per Fabio Calvo al quale si sarebbe potuto riferire se la qualifica di »clericus bertinorensis«, benché di fatto possa essere veritiera, anche per il nostro umanita non fosse per lui del tutto insolita.
- 75 Pagliara 1984 (nota 2), p. 92.
- 76 Su Timoteo Fabio oltre alle note 68 e 69: Fontana 1975 (nota 2), p. 55, nota 16; Ruyschaert 1969 (nota 2), p. 287; Jammes 1968 (nota 2), p. 303.
- 77 Si può pertanto escludere un'affinità acquisita per via materna.
- 78 Cfr. nota 68.
- 79 »Patruus«, discendente da uno zio per via paterna, potrebbe essere stato usato anche dal figlio di un cugino sempre per parte di padre.
- 80 Doc. 3.
- 81 Nel ramo centrale dell'albero di Canneti si trovano un Francesco I, figlio di Guicciolo I, coniugato, ben documentato per numerosi acquisti nella seconda metà del 400, e nel secondo 500 un Francesco III, subentrato ad Alberto pronipote del Calvo nei benefici appartenuti al suo avo: cfr. Doc. 19. Il nome di Francesco compare anche nel ramo bertinorese: nel 1542 a »Francisco Laurentij de Fabijs canonico ecclesie britonoriensis« è assegnata la chiesa di S. Cristoforo di Bassano (Archivio Segreto Vaticano, Registro Vaticano 1635, fol. 55v-58r).
- 82 Paul Canart: Catalogue des manuscrits grecs de l'archivio di San Pietro, Città del Vaticano 1966 (Studi e Testi 246), p. 24, nota 4; si veda la citazione più avanti in nota 85.
- 83 Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 3964, fol. 19r, in: I due primi registri di prestiti della Biblioteca Apostolica Vaticana negli anni 1475-1548, a cura di Maria Bertola, Città del Vaticano 1942, p. 20 e tav. 18: »ego franciscus dictus mancinus accepi comodo a platina Iliade homeri ex papyro nigro die XXIII octob. MCCCCLXXX «; Giovanni Mercati: Codici Latini Pico Grimani Pio e di altra biblioteca ignota del secolo XVI esistenti nell'Ottoboniana, Città del Vaticano 1938 (Studi e testi 75), p. 288; Cosenza 1962-68 (nota 2), vol. 2, p. 949.
- 84 Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 3964, fol. 28v, in Bertola 1942 (nota 83), p. 29 e tav. 28 »ego franciscus cathanius dictus mancinus comodo habui a D. Bar. bibliothecario ex bibliotheca euripidem grecum die V janua. 1484: [...] copertus est ex corio pannatio in papyro«; Mercati 1938 (nota 83), p. 288; Cosenza 1962-68 (nota 2), vol. 2, p. 949.
- 85 Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro, Invent. 2 (del 1485-89), fol. 82r, in: Canart 1966 (nota 82), p. 24, nota 4: »Ego Franciscus cathanius Ravennas dictus Mancinus confiteor comodo accepisse a D. Cosma d(e) pactis et D. Fran^{co} d(e) Sinibaldis die XXI Febr. 1490 Therapeutica galleni in greco in membranis [cu(m) armis ursinor(um)] corio albo coperto«; Canart aggiunge che questo »Cathanius ne semble pas connu par ailleurs«; Mercati 1938 (nota 83), p. 167, nota 1; Cosenza 1962-68 (nota 2), vol. 2, p. 949.
- 86 Per Giorgio Montecchi: Autori ravennati ed editori tra XV e XVI secolo, in: Ravenna in età veneziana, materiali presentati al convegno di studio, Ravenna 1983, a cura di Dante Bolognesi, Ravenna 1986, pp. 192-202, p. 201, Francesco Cattaneo è: »un cittadino di Ravenna del quale non sappiamo altro«.
- 87 Archivio di Stato di Venezia, Notatorio del Collegio, n. 13, c. 130, 24 novembre 1495, pubblicato in regesto da Fulin 1882 (nota 14), pp. 84-202, n. 23, in specie p. 119, e in parte da Montecchi 1986 (nota 86), p. 201; Silvia Foschi: S. Vitale di Ravenna come »antiqua archi-

- tectura». L'interpretazione dell'umanista Gian Pietro Ferretti, in: *Romagna arte e storia* 13 (1993), pp. 43–56, in specie p. 52.
- 88 Campana 1941 (nota 2), p. 505: l'interesse di Manente Leontini »per le opere di Ippocrate [...] dovette essere veramente straordinario, se oltre a studiarle ed a tradurle una delle più ampie opere, egli pensò anche di farsi editore del suo amico Marco Fabio Calvo, e se, insieme a lui aveva concepito l'idea di un'impresa ancor più ardua e importante, quale l'edizione del testo greco»; *ibid.*, p. 519: »già prima del 1519 a Roma per opera di due appassionati studiosi, semplici privati, si era potuta ideare un'intrapresa per quel tempo così notevole quale era quella dell'edizione dell'intero corpo ippocratico nelle due lingue.«
- 89 Heiberg 1896 (nota 14), pp. 11–129; a pp. 80–81, lettera di risposta di Valla.
- 90 *Ibid.*, p. 48: Heiberg presume che il forte mal di testa con cui Valla giustifica la stringatezza della sua risposta sia collegato alla malattia che nell'anno seguente ne provocherà la morte.
- 91 *Ibid.* Heiberg ha preso le notizie su questo Piero Francesco da Marino Sanuto: *I Diarii*, Venezia 1886–1903, vol. 1, colonna 822 (nov. 1497).
- 92 Doc. 3.
- 93 Doc. 8.
- 94 Doc. 6 e Pagliara 1984 (nota 2), p. 91.
- 95 In questo caso il nome »Francesco Fabio« dipenderebbe dall'appartenenza del Calvo al ramo bertinorese e corrisponderebbe ad una fase intermedia del cambio di nome che si analizzerà più avanti.
- 96 Depreca quest'uso il Berni, citato da Carlo Dionisotti su indicazione di Augusto Campana, nella recensione di: Antonio Altamura: *Per una biografia di Pietro Cattaneo accademico pomponiano*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 118 (1941), pp. 56–63, nel Dialogo contro i poeti: »pongono li cognomi, prenomi e agnomi loro, che si hanno mendicato dalli antichi per parer dotti e persone rare: anzi quelli che il battesimo ha dati loro per rinegarlo bene e parere in ogni modo che possono di non essere cristiani, vanno mutando e storpiando, e si chiameranno, verbigratia, se uno avrà nome Giovanni Iano, se Domenico Domizio, se Luca Lucio, se Pietro Pierio o Petreo, se Tomaso Tamir o Tamis«, Francesco Berni: *Poesie e prose*, Ginevra/Firenze 1934, p. 27.
- 97 Domenico Gnoli: *Descriptio urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 17 (1894), p. 477 ed Egmont Lee: *Descriptio Urbis: the Roman Census of 1527*, Roma 1985, pp. 74, 168, 302.
- 98 Bertola 1942 (nota 83), p. 46, sui codici prestati a Manente Leontini restituiti il 12 dicembre 1513 »relati sunt a domino Fabio«. L'umanista firma invece: »Ego Fabius calvus ravennas« il 26 maggio 1512, quando riceve un Hesiodo (*ibid.*, p. 67).
- 99 Doc. 7.
- 100 Fabio Guiccioli Iunior nel 1638 include »Calvo« tra i tanti cognomi della propria famiglia (Doc. 20) ma può riferirsi solo a Fabio Calvo perché nei documenti di Canneti questo cognome compare solo per l'umanista ravennate.
- 101 Docc. 10, 13, 15, 16 e nota 41.
- 102 Doc. 15; anche Doc. 18.
- 103 Doc. 12.
- 104 Docc. 8, 13–15.
- 105 Gualdo 1993 (nota 2), p. 723: negli autografi in latino: Vat. lat. 4416, fol. IIv e IIIr; Vat. lat. 3966, fol. 30v; Vat. lat. 2396, fol. 265v e nella dedica a Clemente VII dell'»Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum«, Roma 1527.
- 106 »C. R.« nel Vat. lat. 2396, in: Fontana 1975 (nota 2), p. 49.

- 107 Per i mss.: »M. Fabius Calvus Civis Rhavennas« nel Vat. lat. 4416, fol. Iiv, Mercati 1917 (nota 2), p. 67; ma la »M« manca nel Vat. lat. 2396, fol. 1r, Mercati 1919 (nota 2), p. 159 ed è aggiunto sopra nel fol. 243v dello stesso codice, ibid., p. 160, mentre »M. Fabius Calvus rhavennas« si trova alla fine, fol. 265v ibid., p. 161. Nell'edizione a stampa »Ippocratis Coi [...] per M. FABIVM CALVVM Rhavennatem latinitate donata« (Roma 1525) il nome completo si ripete nel titolo, nel privilegio e nel colophon. La stessa denominazione M. FABIVS CALVVS CIVIS RHAVENNAS è usata nel 1527 per la dedica a Clemente VII del »Simulachrum«. Naturalmente in tal caso l'autore omette la qualifica di ecclesiastico al pari di Fra Giocondo, che certo non sente la necessità di presentarsi ai suoi lettori come frate quando pubblica il »De architectura«.
- 108 Si veda nota 96.
- 109 Si vedano note 68 e 70.
- 110 Sul nome di Biondo: Augusto Campana: Biondo Flavio da Forlì, in: *La Romagna* 16, n. ser. 1 (1927), fasc. VI, pp. 487–497, e Bartolomeo Nogara: *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio con introduzione di Bartolomeo Nogara*, Roma 1927, Introduzione, p. XIX.
- 111 Arnold Nesselrath: Il »Libro di Michelangelo« a Lille, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 24 (1994), pp. 35–52, ha potuto confermare l'attribuzione di alcuni disegni a Raffaello da Montelupo, il quale nelle proprie memorie si dichiara mancino, per il tratteggio che va da sinistra in alto a destra in basso (pp. 36–38).
- 112 Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro, Invent. 2 (del 1485–89), fol. 82r, per Franciscus Cathanius e Vat. lat. 4416, fol. 1r.
- 113 Giorgio Manganelli, nel recensire la mostra del 1984 su »Raffaello in Vaticano« (*Corriere della Sera*, 13 gennaio 1985) ha colto finemente un segno della vecchiezza e della fatica mentale dell'umanista nella grafia tremula delle sue note su Plinio: »Ma forse niente dà il senso quotidiano della fatica mentale, la sua sottigliezza ed esiguità quanto un testo a stampa di Plinio, un'edizione veneziana del primo Cinquecento, annotata nella minuta malata grafia di Marco Fabio Calvo [...]«.
- 114 Oggi: Bargnano.
- 115 Il documento è redatto il giorno dell'incoronazione di Leone X. La chiesa è la pieve di S. Pietro in Trentula (cfr. qui nota 36), sita nella diocesi di Forlì a nel territorio del comune di Ravenna, citata poi nei docc. 12, 13, 16, 17, 19, nel doc. 16 con due chiese dipendenti diverse.
- 116 Fulin aggiunge che il Calvo pubblicò poi a Roma, »così furono inutili le premure di Altobello Averoldo, vescovo di Pola legato apostolico a Venezia«.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1, 3a–d: M. Fabio Calvo: *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma 1532 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/203721>, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/203739>, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/203727>, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/203747>, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/203735>). – Fig. 2: David H. Wright: *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Austria 1993, p. 38, fol. 39v. – Figg. 4, 9–11: Biblioteca Apostolica Vaticana. – Fig. 5: Istituzione Biblioteca Classense, Ravenna. – Figg. 6, 7: autore. – Fig. 8: Bertola 1942 (nota 83), tav. 28.

EINE DIANA-STATUE UND IHR WEG DURCH RÖMISCHE ANTIKENGÄRTEN

FRITZ-EUGEN KELLER

Um 1970 kursierte im Kunsthandel eine Federzeichnung, die eine antike weibliche Gewandstatue ohne Kopf und Unterarme darstellt (Abb. 1).¹ In einem ungegürteten, rechts offenen Peplos mit langem Apoptygma schreitet die Figur heftig nach links vorn aus und setzt dabei das linke Bein vor. Im Lauf legt sich das Gewand um die Beine und umflattert sie mit tiefen Steilfalten. Von der rechten Schulter verläuft ein Riemen zwischen den Brüsten diagonal herab und unter der linken Brust hindurch, wo er den gerafften Bausch des Überwurfs hält. Unter der den Peplos haltenden Agraffe auf der rechten Schulter kommt ein geknöpfter Chiton-Ärmel hervor, der den rechten Oberarm umhüllt. Die Statue ist in Untersicht gezeigt. Die Spitze des linken Fußes ragt über die angedeutete, diagonal ansteigende Plinthe hinaus, während der rechte Fuß durch sie verdeckt ist. Im Gewand sind Ausbrüche am Apoptygma über dem rechten Bein und in den mittleren Senkrechtfalten des Peplos vor dem rechten Knie zu erkennen.

Das Band über der Brust identifiziert die Statue als eine langgewandete, vorwärts schreitende Artemis vom Typus der Artemis Colonna mit dem Köcher auf dem Rücken, so genannt nach der aus der Sammlung Colonna stammenden Statue in den Berliner Museen.² Der geknöpfte Chiton-Ärmel, der überstehende linke Fuß und die genannten Ausbrüche im Gewand identifizieren die dargestellte Figur mit der Diana dieses Typus in der Galleria Borghese in Rom, die dort, ergänzt mit einem nicht zugehörigen Porträtkopf, beiden Unterarmen und einer Fackel in der Linken, im Salone links vom Eingang steht (Abb. 2).³ Der Chiton-Ärmel zeigt an, dass diese Replik auch ursprünglich einen Porträtkopf trug, sie also ein ganzfiguriges Porträt einer römischen Dame in Gestalt der Göttin Diana war. Ihre Datierung ist nicht gesichert; sie wird in die Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. angesetzt.⁴

Der Zeichner ist schwer zu bestimmen und muss vorerst anonym bleiben. Er hat genau hingesehen und mit erstaunlicher Sicherheit den Faltenwurf wiedergegeben. Das Licht fällt von hoch oben links, Schattierungen sind in den Faltenälern und den Ausbrüchen teils in Parallel-, teils in Kreuzschraffuren angegeben. Am rechten Kontur des Oberkörpers gibt es ein Pentiment,

- 1 *Unbekannter Florentiner Zeichner: Artemis Colonna der Galleria Borghese (unrestauriert),*
2. *Viertel des 16. Jahrhunderts, Privatbesitz*

2 Statue der
Artemis Colonna,
Mitte des 3. Jahr-
hunderts n. Chr.,
Rom, Galleria
Borghese, inv.
XXXIII

das wohl den linken Oberarm und den Ärmelbausch darunter angeben sollte, dann aber von kräftig ausstreichender Parallelschraffur überlagert ist. Der Bausch unter dem rechten Oberarm ist weggelassen und nur durch eine Schattierung in Kreuzschraffur unter dem Armbruch angedeutet. Die Zeichenweise ist insgesamt sehr sicher und zügig. Untersicht und Pentiment legen nahe, dass die Zeichnung vor dem Original entstand, das zur Zeit der zeichnerischen Aufnahme in erhöhter Position aufgestellt war. Sie macht jedenfalls nicht den Eindruck einer Kopie. Lichtsetzung und Schraffurtechnik deuten auf einen Zeichner, der im Umkreis Florentiner Künstler des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts gesucht werden kann.⁵

3 *Unbekannter römischer (?) Zeichner: Drei weibliche Gewandstatuen, um 1550, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 22652*

Es gibt weitere Darstellungen dieser Statue aus dem 16. Jahrhundert. Auf einer Zeichnung mit drei gereihten antiken weiblichen Gewandfiguren im Louvre ist sie diejenige in der Mitte des querformatigen Blattes (Abb. 3).⁶ Auch hier fehlen Kopf und Arme. Sie ist mehr von links her aufgenommen und mit beiden Füßen auf waagrecht angedeuteter Plinthe dargestellt, dabei flüchtiger und im Faltenwurf schematischer gezeichnet. Fehlstellen im Gewand sind ergänzt. Leon Preibisz erwähnte das Blatt 1911 unter den Maarten van Heemskerck »fälschlich zugeschriebenen Zeichnungen«.⁷ Es ist in seiner Anlage den Zeichnungen im römischen Skizzenbuch Heemskercks (Berlin Album I) verwandt, jedoch im Format größer (21,4×29,5 cm) und, so Frits Lugt: »la main n'est pas tout à fait la sienne«.⁸ Unter der Diana steht handschriftlich: »inel giardino del Cardinal de Siena · p 5 ·«. Gemeint ist der Garten des von 1461 bis ca. 1472 erbauten Palazzo Piccolomini in Rom, der an der Stelle des Querhauses und Chors der Kirche S. Andrea della Valle stand (Abb. 4).⁹ Der Prospettivo Milanese beschrieb um 1496–98 die Dianastatue dort: »Ecci nel dom al cardinal di Siena / nude tre Gratie et una nimpha troue

4 Étienne Dupérac: *Nova Urbis Romae Descriptio*,
Romplan von 1577, Ausschnitt: *Piazza di Siena*
(Nr. 117) und *Palazzo Piccolomini* mit seinem
ummauerten Garten

/ che par ch' inver di lei gran vento mena.«¹⁰ Während die Grazien 1502 nach Siena überführt wurden, blieb die »nimpha« in Rom. Auch die Maßangabe, »5 p[iedi]« (= ca. 1,48 m) trifft auf diese Statue zu: Ohne Kopf ist sie, laut Helbig, 1,44 m hoch.¹¹

Das Blatt gehört zu einem Konvolut von acht wohl im fünften Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Zeichnungen aus einer Hand.¹² Sie sind alle einheitlich zügig, recht genau, aber doch schematisch gezeichnet und scheinen zu einer Gruppe von Kopien nach einem älteren Skulpturenkompendium zu gehören. Einen Hinweis darauf gibt die Tatsache, dass auch Jacopo Strada die Diana in seinem »Antiquarum Statuarum [...] Formae et effigies [...] ad vivum debictae atque [...] rapraesentatae« nach derselben Vorlage hat kopieren lassen, wobei sein Zeichner die verschatteten Partien lavierte, während sie in der Louvre-Zeichnung schraffiert sind (Abb. 5).¹³

1551 hat auch Melchior Lorck diese Diana auf einem Blatt in Kopenhagen mit 18 kompendienhaft gereihten Darstellungen antiker Gewandfiguren gezeichnet. In der untersten Reihe ist es die zweite von rechts, wohl ebenfalls

5 *Jacopo Strada: Artemis
Colonna der Villa Borghese, nach
1550, Wien, Österreichische
Nationalbibliothek, Codex
Miniatus 21, Bd. 2, fol. 100*

nach der gleichen Vorlage recht grob und unbeholfen wiedergegeben (Abb. 6 und 7).¹⁴ Das eingangs vorgestellte Blatt ist von allen das in der Darstellung genaueste und das einzige, das einen anderen Blickwinkel zeigt. Wo der Zeichner dieses Blattes die Statue aufgenommen hat, ist nicht mit Exaktheit festzustellen. Möglich wäre, dass er sie noch im Garten des Palazzo Piccolomini an der Piazza di Siena gesehen hat. Allerdings wird dieser Palast 1550 von Aldovrandi nicht besucht und in seinem Buch über die Statuen Roms nicht erwähnt, so dass es wahrscheinlicher ist, dass sich die Statue damals nicht mehr dort, sondern bereits an einem anderen Ort befand.

In seiner Rekonstruktion der »Horti Carpensens« hat Christian Hülsen in einer Nische der Südwand des Cortile dell'Olmo einen Herkules beschrieben, der nach Ausweis des Codex Escorialensis, fol. 37, »del chardinale disiena«, also ebenfalls aus dem Palazzo Piccolomini stammte und Anfang des 17. Jahr-

6 *Melchior Lorck: Gewandstatuen, 1551, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. KKS 11592*

hunderts in die Villa Borghese kam, wo er sich noch befindet.¹⁵ Die Umfassungsmauern des Ulmenhofes waren abwechselnd mit fünf männlichen Hermen und sechs weiblichen Statuen bekrönt, von denen eine, die Athena mit Helm und Schild, ebenfalls in die Villa Borghese kam, wo sie die hinter dem Hauptportal befindliche Hecken-Exedra schmückte und heute im Saal VI des Erdgeschosses der Galleria ausgestellt ist.¹⁶ Es könnte gut sein, dass die auf unserem Blatt gezeichnete Diana sich ebenfalls unter diesen Figuren befand, wofür die Untersicht ihrer Darstellung ein Indiz wäre. Von den bei Hülsen in Anlehnung an Aldrovandi »auf den Mauern« des Hofes genannten weiblichen Statuen, von denen zwei als Musen ergänzt waren,¹⁷ kämen am ehesten seine Nummern 21 und 22 in Frage, die Aldrovandi folgendermaßen beschreibt:

7 *Ausschnitt aus Abb. 6: Artemis Colonna der Villa Borghese*

»Nel nono [luogo] è sopra una basi, una donna uestita assai bella, ma non ha capo, ne braccia« (21) und »Nel decimo è un'altra donna pure vestita, e senza capo, ne braccia« (22).¹⁸

Ihre Herkunft aus dem Palazzo Piccolomini, ihre Aufstellung auf der Mauer des Cortile dell'Olmo der Vigna Carpi und ihr Übergang in die Villa Borghese wäre der Provenienz der Herkulesstatue und der Athena analog. Da die Vigna Carpi zwischen 1536 und 1550 angelegt worden ist,¹⁹ scheint es gut möglich, dass der Zeichner des ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts zu datierenden Blattes sie dort aufgenommen hat.

Wie die Statue in die Villa Borghese gelangte, ist nicht sicher nachzuzeichnen. Sowohl Ligorios Stadtplan von 1552 (Abb. 8) als auch noch Dupéracs Stadtplan von 1577 (Abb. 9) zeigen den Hof der Vigna Carpi mit auf den Umfassungsmauern stehenden Statuen.²⁰ Im November 1578 kauften die Sforza

8 Pirro Ligorio: *Urbis Romae Situs*, Romplan von 1552, Ausschnitt: mittig die *Vigna Carpi* mit Statuen auf den Mauern des *Cortile dell'Olmo*

die *Vigna* und ließen seit 1583 einen neuen Palastflügel bauen, der den *Cortile dell'Olmo* teilweise überlagerte und später zum Nordflügel des Palazzo Barberini wurde.²¹ Es ist möglich, dass im Zuge dieser Maßnahmen die dort entfernten Statuen verkauft wurden. Aus Katrin Kalverams Schilderung der Borghese'schen Ankäufe geht nicht hervor, dass sie Statuen direkt von der Familie Sforza, den damaligen Besitzern der ehemaligen *Vigna Carpi*, erworben hätten.²² Vielmehr kauften sie 1606 und 1609 zwei große Antikensammlungen, die der Bankiersfamilie Ceuli aus dem Palazzo Ricci in Strada Giulia und die der Bildhauerfamilie della Porta, die auch im Geschäft der Statuenrestaurierung und im Antikenhandel tätig war. Im Inventar der Statuen des Giovanni Paolo della Porta sind vier Diana-Figuren aufgeführt, darunter Nr. 16: »Una diana vestita alt. p. 4 $\frac{3}{4}$ senza bracci«. ²³ Im Primogenitur-Inventar Giovanni Battista Borgheses von 1610 erkennt Kalveram diese Statue unter der Nr. 46 wieder: »una Ninfa Cacciatrice senza bracci p. 5«. ²⁴ Das könnte die Diana aus dem einstigen Piccolomini-Besitz sein, die Scipione Borghese

9 Étienne Dupérac: *Nova Urbis Romae Descriptio*, Romplan von 1577, Ausschnitt: rechts unten die *Vigna Carpi* mit Statuen auf den Mauern des Hofes

dann zur Einrichtung der seit 1608 entstehenden Gärten der Villa Pinciana nutzte. Insgesamt wurden dort 1650 fünf Diana-Statuen beschrieben.²⁵ Von ihrer möglichen Aufstellung dort gibt die Radierung des Francesco Venturini »Due fontane simili nel giardino del signor prencipe Borghese fuori di Porta Pinciana« einen Eindruck, auf der unter den um das Brunnenrondell stehenden Götterstatuen sich beim linken Eingang auch eine langgewandete, eilende Diana befindet (Abb. 10).²⁶ Es kann nicht die hier behandelte Figur sein, da sie den rechten Arm erhoben hat, doch wird man sich auch für diese eine ähnlich suggestive Verwendung als Schmuck im Garten vorstellen können. Beim Neuaufbau der Skulpturensammlung im Palast der Villa nach dem Verkauf der älteren Sammlung nach Paris wurde sie im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aus dem Garten geholt und nun, ergänzt und restauriert, im Salone der Galleria Borghese aufgestellt.²⁷

Folgt man den bisher angestellten Ausführungen und Vermutungen, so hat die hier bekannt gemachte Zeichnung aus Privatbesitz Anlass gegeben, nicht nur einen genauen Statuenbeobachter des zweiten Viertels des 16. Jahrhun-

10 *Francesco Venturini: Brunnenrondell der Villa Borghese in Rom mit einer eilenden Diana mit erhobenem rechten Arm beim linken Eingang, ca. 1675*

derts vorzustellen, der vorläufig anonym bleibt, sondern auch eine zunächst kopf- und namenlose Statue, die trotz ihres fragmentarischen Zustands gegen Ende des 15. Jahrhunderts hoch geschätzt wurde: Sie entsprach dem Ideal eilender Frauengestalten mit wehenden Gewändern, wie sie in Gemälden Botticellis, Ghirlandaios und anderer Künstler der Zeit zwischen 1480 und 1510 häufig vorkommen. Ein direktes Zitat der damals prominent im Palastgarten des Kardinals Piccolomini in Rom aufgestellten Figur nachzuweisen, ist bisher nicht gelungen, doch findet sich das Motiv des Eilens in flatternden Gewändern in mannigfacher Abwandlung in der Kunst dieser Zeit wieder.²⁸ Es ist diese Qualität, die der Prospettivo Milanese meinte, als er die Figur in seinem Lobgedicht auf die Antiken Roms als »Nympe im Gegenwind« besang. Dass er sie als einzige neben den drei Grazien erwähnte und sie dem Herkules derselben Sammlung vorzog, ist ein klares Indiz für ihre damalige Berühmtheit. Die Wanderung der Figur durch verschiedene Antikengärten Roms seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ließ sich verfolgen: Zuerst im Garten des Palazzo Piccolomini, dann möglicherweise gemeinsam mit Minerva im Krei-

se der Musen auf den Mauern des Cortile dell'Olmo der »celebrata« Vigna Carpi,²⁹ um anschließend über die Antikenrestauratoren und -händler Della Porta als Diana oder »jagende Nymphe« in die Gärten der Villa Borghese vor Porta Pinciana zu gelangen. Trotz des fragmentarischen Zustands, den die Zeichnung gut dokumentiert, war sie vom 15. bis ins 17. Jahrhundert unter solch verschiedenen Bezeichnungen eine zum Schmuck der Gärten und Villen hoch geschätzte Figur. Erst für die Neueinrichtung der Galleria Borghese im frühen 19. Jahrhundert sollte sie ihren Ort und damit ihre Schmuckfunktion im Garten aufgeben, um, nun als Porträtstatue in Gestalt der Diana-Luna »richtig« ergänzt, ins Museum einzuziehen.*

ANMERKUNGEN

- 1 Feder in Braun auf Papier, 19,3 × 12,5 cm, Berlin, Privatbesitz; siehe Galerie Börner, Düsseldorf, Lagerliste 52, 1969, Nr. 77; Galerie Bassenge Berlin, Auktion 21, 21.5.1973, Los 257; *CensusID* 53132.
- 2 Staatliche Museen zu Berlin, Pergamon Museum, inv. Sk 59.
- 3 Rom, Galleria Borghese, inv. XXXIII; Salomon Reinach: Répertoire de la statuaire grecque et romaine, 6 Bde., Paris 1897–1930, Bd. 1, 1897, S. 304, Nr. 7; Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Auflage, bearbeitet von Bernard Andreae und Tobias Dohrn, 4 Bde., Tübingen 1963–1966, Bd. 2, 1966, Nr. 1943 (v. Steuben); Paolo Moreno, Antonietta Viacava: I marmi antichi della Galleria Borghese: La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Rom 2003, S. 106–108, Nr. 69 (mit ausführlichen Literaturangaben); *CensusID* 156179. Der in der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstandene Typus geht vermutlich auf die Rezeption eines klassischen griechischen Kultbildes zurück; siehe Helbig (Anm. 3.) 1963, Bd. 1, S. 337 (W. Fuchs); *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 Bde. mit Suppl., Zürich/München 1981–2009, Bd. 2, S. 638–639, Nr. 163, s.v. Artemis (L. Kahil).
- 4 Moreno, Viacava 2003 (Anm. 3), S. 106.
- 5 *CensusID* 53132: »Anonymous Italian Draughtsman, 2nd quarter of 16th century«; siehe auch *CensusID* 40486.
- 6 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 22652; siehe Leon Preibisz: Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911, S. 103; Frits Lugt: Inventaire général des dessins des écoles du Nord: Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550, Paris 1968, S. 68, Nr. 247, Taf. 105; Kathleen Wren Christian: Empire Without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1537, New Haven/London 2010, S. 348, Abb. 234; *CensusID* 53133.
- 7 Preibisz 1911 (Anm. 6), S. 103.
- 8 Lugt 1968 (Anm. 6), S. 67.
- 9 Rom, Palazzo Piccolomini in Piazza di Siena, auf Étienne Dupéracs Plan der Stadt Rom von 1577, Nr. 117; dort ist der hoch ummauerte Garten hinter dem Palast deutlich zu erkennen; siehe Piero Tomei: L'architettura a Roma nel quattrocento, Rom 1942, S. 35; Howard Hibbard: The Early History of Sant'Andrea della Valle, in: *Art Bulletin* 43 (1961), S. 289–318; Amato P. Frutaz: Le Piante di Roma, 3 Bde., Rom 1962, Bd. 2, Taf. 250; Alfred A. Strnad: Francesco Todeschini-Piccolomini. Politik und Mäzenatentum im Quattrocento, in: *Römische historische Mitteilungen* 8/9 (1964/65), S. 196, 321–323, 340–341. Howard Hibbard: Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630, London 1971 (*Studies in Architecture* 10), S. 146, 149, Abb. 9, 150; Phyllis P. Bober, Ruth O. Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, Oxford 1986, S. 478; Carol M. Richardson: The Housing Opportunities of a Renaissance Cardinal, in: *Renaissance Studies* 17 (2003) 4, S. 609–612, 627; Georg Schelbert: Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom, Norderstedt 2007, S. 28, 164, Anm. 671; Wren Christian 2010 (Anm. 6), S. 347–350.
- 10 »Und dort im Haus des Kardinals von Siena findet man drei nackte Grazien und eine Nymphe, der starker Wind entgegen zu kommen scheint.« (Übersetzung: Autor); *Antiquarie prospettiche romane composte per prospettivo milanese dipintore*, fol. 1, col. 2, Terzett 6; zitiert nach: *Antiquarie prospettiche romane*, hg. von Giovanni Agosti, Dante Isella, Mailand 2006, S. 9, V. 46–48, S. 52–54 (Kommentar); vgl. Gilberto Govi: *Intorno a un opuscolo*

- rarissimo della fine del secolo XV intitolato: Antiquarie prospettiche romane composte per prospettivo Milanese dipintore, in: *Atti della Reale Accademia dei Lincei* 237 (1875/76) 3,3, Ser. 2, S. 49.
- 11 Helbig 1966 (Anm. 3), Nr. 1943.
 - 12 Lugt 1968 (Anm. 6), S. 67–68, Nr. 240–247; Dirk Jacob Jansen: Jacopo Strada's antiquarian interests: a survey of his museum and its purpose, in: *Xenia* 21 (1991), S. 59–76, hier S. 70.
 - 13 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Miniatus 21, 2, fol. 100; *CensusID* 53131; Jansen 1991 (Anm. 12), S. 68–71, Abb. 10; Jansen datiert die Zeichnungen im Kodex auf »presumably in the 1560s or 1570s« (ebd.).
 - 14 Ehemals Sammlung W. Mitchell, jetzt Kopenhagen, Kongelige Kobberstiksamlng, KKS 11592; siehe Katalog der Sammlung von Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitze des Herrn William Mitchell in London, welche am 7. Mai 1890 [...] durch die Kunsthandlung von F. A. C. Prestel versteigert wird, Frankfurt am Main 1890, S. 33, Nr. 62; Adolf Michaelis: Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* 7 (1892), S. 83–105, hier S. 91, Buchst. r; Vagn Hågar Poulson: Eine archäologische Zeichnung von Melchior Lorck, in: *Acta Archaeologica* 4 (1933), S. 104–109, hier S. 109, Nr. III, r. (mit Abb.); Erik Fischer: Melchior Lorck: drawings from the Evelyn Collection at Stonor Park, England, and from the Department of Prints and Drawings of the Royal Museum of Fine Arts, Ausst.-Kat., Kopenhagen 1962, S. 16–17, Nr. 3, S. 75 (mit Abb.); Andreas Linfert, in: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, hg. von Peter Cornelius Bol, 5 Bde., Berlin 1989–1998, Bd. 2, 1990, S. 311, Anm. 14, weist auf die Darstellung der Diana auf dieser Zeichnung hin.
 - 15 Christian Hülsen: Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Heidelberg 1917, S. 56, Nr. 5; die Statue: Rom, Villa Borghese, inv. CCLXI (auf der Terrasse über der Eingangsgloggia); Bober, Rubinstein 1986 (Anm. 9), Nr. 130; *CensusID* 156667.
 - 16 Hülsen 1917 (Anm. 15), S. 56, Nr. 13; die Statue: Rom, Galleria Borghese, inv. CLXXXIII; Katrin Kalveram: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, Worms 1995 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 11), S. 250, Nr. 166; Moreno, Viacava 2003 (Anm. 3), S. 222, Nr. 206; *CensusID* 1595441.
 - 17 Hülsen 1917 (Anm. 15), S. 56, Nr. 15: »Urania«, Nr. 19: »Tragoedia«.
 - 18 Hülsen 1917 (Anm. 15), S. 56–57, 77–78; Ulisse Aldrovandi: Delle Statue Antiche, Che Per Tvтта Roma, in diuersi luoghi et case si veggono, in: Lucio Mauro: *Le Antichità della Città di Roma* [...], Venedig 1558, S. 297–298.
 - 19 Hülsen 1917 (Anm. 15), S. 43–54; David R. Coffin: *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, S. 195: »[...] in the mid 1540's«.
 - 20 Frutaz 1962 (Anm. 9), Bd. 1, S. 170–171, Nr. 111, Bd. 2, Taf. 222 (Ligorio 1552), sowie Bd. 1, S. 186, Nr. 127, Bd. 2, Taf. 254 (Dupérac 1577); Abbildungsdetails auch bei Hülsen 1917 (Anm. 15), S. 45, Abb. 30 (Dupérac) und S. 49, Abb. 33 (Ligorio).
 - 21 Hibbard 1971 (Anm. 9), S. 223.
 - 22 Kalveram 1995 (Anm. 16), S. 7–25.
 - 23 Rom, Archivio Segreto del Vaticano (ASV), Archivio Borghese 456, Bd. 17, Nr. 2, Kalveram 1995 (Anm. 16), S. 147–151.
 - 24 Rom, ASV, Archivio Borghese 17, Bd. 16, *Atti di famiglia* Nr. 616, Nr. 55; Kalveram 1995 (Anm. 16), S. 152–154.
 - 25 Giacomo Manilli: *Villa Borghese fuori Porta Pinciana*, Rom 1650, S. 11, 122, 145, 150.
 - 26 Giovanni Battista Falda: *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente, diseguate, et intagliate da Gio. Battista Falda*. Date

- in luce con direzione, e cura da Gio. Giacomo De Rossi. 3 Bde., Rom 1675, Bd. 3: Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma con li loro prospetti et ornamenti, Taf. 15.
- 27 Moreno, Viacava 2003 (Anm. 3), S. 14–16. Der Katalog der Ausstellung: I Borghese e l'antico, Rom 2011–2012, hg. von Anna Coliva, Mailand 2011, behandelt die Artemis Statue nicht. Auch im darin abgedruckten Beitrag von Alberta Campitelli: La collezione di sculture nel parco della villa, S. 89–99, wird sie nicht erwähnt.
- 28 Dieser »eigentümliche Typus einer jungen Frau aus klassischer Zeit«, die »Nympha«, war es, die Aby Warburg als »eine jener anziehenden Schöpfungen« beurteilte, »wie sie nur die Frührenaissance mit der glücklichen Mischung von künstlerischem und archäologischem Geiste hervorbringen konnte.« Aby Warburg: I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 [erschienen 1895], in: ders.: Die Erneuerung der heidnischen Antike, Leipzig 1932 (Aby Warburg: Gesammelte Schriften 1), S. 289, 435; jetzt auch auf Deutsch: Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589, in: ders.: Werke in einem Band, hg. von Martin Tremml u. a., Berlin 2010, S. 124–167, hier S. 155. Den concetto der »Nympha« in der Kunst der Renaissance zu begreifen und zu erklären, war von Anbeginn eines der zentralen Themen der Forschungen Warburgs.
- 29 Bartolomeo Marliani: L'antichità di Roma [...] tradotti in lingua volgare per M. Hercole Barbarasa da Terni, Rom 1548, fol. 77v.
- * Diese Miszelle verdankt der Datenbank des *Census* viel. Sie zeigt beispielhaft, wie durch deren kontinuierliche Pflege die Kenntnis der Zusammenhänge sich für ihre Nutzer weitert: Als das Foto der Zeichnung 1981 in den *Census* eingefügt wurde, war nur bekannt, dass sie die Diana der Villa Borghese unrestauriert darstellt. Heute wirft die Datenbank die Verknüpfungen zu der literarischen Erwähnung, der frühen Lokalisierung und den anderen Zeichnungen der Statue aus. Mein Dank gilt dem gesamten über dreißig Jahre hinführenden *Census*-Team und seinem ständigen spiritus rector Arnold Nesselrath. Das Ergebnis der Studie sollte Ansporn sein, auch weiterhin die Datenbank zu erweitern.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Privatsammlung Berlin, Foto: Antonia Weisse. – Abb. 2: Moreno, Viacava 2003 (Anm. 3), Taf. 7, S. 63, Abb. 5. – Abb. 3: © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. – Abb. 4, 8, 9: Frutaz 1962 (Anm. 9), Taf. 250, 222, 254. – Abb. 5: ÖNB Wien: Cod. Min. 21, Bd. 2, fol. 100. – Abb. 6: © SMK Photo. – Abb. 10: Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

PHIDIAS ALS MORALISCHER RATGEBER
TRANSFORMATIONEN DER ELISCHEN APHRODITE IN DER
FRÜHEN EMBLEMATIK

PETER SEILER

Hans Bungarten zum 80. Geburtstag

Der mittelalterliche »Libellus de deorum imaginibus«, der seit dem 15. Jahrhundert Albericus zugeschrieben wurde, wird in der Wiener Ausgabe von 1523 dem Publikum mit großem Lob zur Lektüre empfohlen:

»Leser, willst Gestalt du und Waffen der Götter kennen,
all das wirst du finden in Albricus' kleinem Traktat.«
»Ist dies Phidias Werk, des Mentor oder des Myron?
(So sehr entsprechen seine Werke den Göttern)
Du irrst. Es ist Albericus Werk, welcher (glaub mir)
beim Schreiben die Götter selbst als Vorbild gehabt.«¹

Jean Seznec fand diese Präsentation vermessen, da er allein die Aufwertung des mittelalterlichen Autors im Blick hatte: »Auch wenn man von Rhetorik und Reklame absieht, ist es doch eine gewisse Frechheit – oder erstaunliche Blindheit –, »Albricus« als einen Nebenbuhler des Phidias auszugeben und zu behaupten, er habe die Götter »nach der Natur« kopiert.«² Ebenso bemerkenswert wie die Aufwertung des Albricus ist aber auch, dass nicht antike Autoren, sondern antike Künstler als Referenzfiguren gewählt wurden. Ihnen wird ganz selbstverständlich exzellentes Wissen über Götterbilder zugeschrieben. Aus heutiger Sicht könnte man dazu neigen, auch diese Auffassung als Kühnheit gegenüber der antiken Überlieferung abzutun. Aber damit würde man ihrer historischen Bedeutung nicht gerecht. In ihr sind wichtige Facetten der Sicht der Renaissance auf antike Künstler und ihre Bildwerke greifbar: 1. die Auffassung, dass es sich bei den antiken Götterbildern nicht einfach um Idole eines heidnischen Irrglaubens handelt, sondern um in Stein gehauene Allegorien mit philosophischem Inhalt, und 2. das Verständnis der antiken Künstler als poetische Erfinder solcher allegorischer Bildwerke. In der frühen Emblematis findet man einige aufschlussreiche Belege dafür, dass

moralphilosophische Maximen anhand antiker Bildwerke exemplifiziert werden. Das wohl prominenteste Beispiel, die Rezeption der elischen Aphrodite des Phidias, wird hier näher untersucht. Das geschieht auch in der Absicht, die Aufmerksamkeit auf eine Quellengattung zu lenken, deren vielfältigen Antikenbezüge zwar generell bekannt sind, die aber dennoch hinsichtlich ihrer Bedeutung für Forschungen zur frühneuzeitlichen Tradierung und Wahrnehmung antiker Kunst und Künstler bisher wenig untersucht ist. Es ist nicht zuletzt deshalb notwendig, zunächst den methodischen Zugang zu diesem Material zu sondieren.

ALCIATOS »EMBLEMATUM LIBER«

1531 publizierte der Augsburger Verleger Heinrich Steyner das erste Emblembuch: den »Emblematum liber« des Mailänder Humanisten und Rechtswissenschaftlers Andrea Alciato (1492–1550). Das kleine Werk gilt traditionell als Gründungsbuch der Emblemkunst.³ Es enthält: eine Vorrede an den Leser, ein Widmungsepigramm an den Augsburger Gelehrten Konrad Peutinger (1465–1547), 104 nicht nummerierte Embleme, die fortlaufend gesetzt wurden, so dass nicht, wie später üblich, jeweils ein Emblem auf einer Buchseite erscheint,⁴ und ein Errataverzeichnis. Die Embleme bestehen jeweils aus einem lateinischen Lemma, einem Bild⁵ – Holzschnitte, die Jörg Breu d. Ä. (um 1475/80–1537) zugeschrieben wurden – und einem lateinischen Epigramm.⁶

Der dreiteilige Aufbau entspricht der von Schöne und Henkel so genannten »(idealtypischen) Grundform« des Emblems.⁷ Ob Alciato als deren Urheber angesehen werden kann oder ob er nur für die poetischen Teile verantwortlich war, wird seit Jahrzehnten in der Emblemforschung kontrovers diskutiert.⁸ Es ist nicht geklärt, wer für die Kombination von Wort und Bild verantwortlich war, d. h. es ist keineswegs gesichert, dass Alciato das Emblem als »bimediale« bzw. »synmediale«,⁹ literarisch-bildkünstlerische Kunstgattung konzipierte,¹⁰ bzw. dass der »dreiteiligen Bauform« der Embleme eine »Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens, des Darstellens und Deutens« entspricht.¹¹ Da dies von erheblicher Bedeutung für die Interpretation der Embleme ist, soll die (von kunstgeschichtlicher Seite zu wenig beachtete) Problemlage vorab erörtert werden.¹² Alciato hat sich in keiner seiner ohnehin nicht zahlreichen Äußerungen zu den Emblemata über Illustrationen geäußert.¹³ Die wichtigsten Fakten sind folgende:

Alciato verfasste bereits 1522 ein Manuskript mit einer Zusammenstellung von Emblemata. Über sein Werk berichtet er kurz in einem an den Buchhändler und Verleger Francesco Calvo gerichteten Brief vom 9. Januar 1523:¹⁴

»In dieser Weihnachtszeit habe ich, um dem hochehrwürdigen Ambrosio Visconti zu willfahren, ein Büchlein mit Epigrammen verfasst, dem ich den Titel Emblemata gegeben habe.

In den einzelnen Epigrammen beschreibe ich etwas, das aus der Geschichte oder den Naturdingen irgendetwas Feines bedeutet, woraus die Maler, Goldschmiede, Gießer jene Art von Gegenständen schaffen können, die wir »scuta« [Plaketten] nennen und an die Hüte heften oder als Abzeichen führen, wie der Anker des Aldus, die Taube des Froben oder der Elefant des Calvus, der so lange kreißt und nichts gebiert.«¹⁵

Es handelte sich demzufolge um eine Epigrammsammlung, für die Alciato den Titel »Emblemata« gewählt hatte. Die Epigramme werden inhaltlich näher bestimmt: Sie beschreiben erstens Dinge aus der Natur oder der Geschichte, die etwas »Feines« bedeuten, und zweitens liefern die Beschreibungen Künstlern Muster für »scuta«, die man überwiegend wegen ihres allgemeingültigen geschmackvollen Inhalts sich an Hüte heften oder auch wie persönliche Zeichen benutzen kann (als Beispiele werden die Verlegersignets von Manuzio, Froben und Calvo genannt).¹⁶ Von Illustrationen innerhalb des Manuskripts ist nicht die Rede. Nichts deutet darauf hin, dass sie an der Vermittlung der intendierten Bedeutung beteiligt sein sollen. Ebenso wenig äußerte sich Alciato zu den Lemmata oder zu den in den Epigrammen enthaltenen Erläuterungen zur Bedeutung der beschriebenen Gegenstände. Die Emblemata sind dem Brief zufolge nichts anderes als »ekphrastische Epigramme«,¹⁷ Gedichte, in denen »res significantes« aus Natur und Geschichte in verbaler Deskription festgehalten werden. Alciato bezieht sich auf eine literarische Tradition: die Tradition der antiken Epigrammdichtung. Bezeichnenderweise hat er einen großen Teil seiner Epigramme der »Anthologia Graeca« entnommen. Die anderen hat er unter Verwendung weiterer antiker und nachantiker Quellen selbst verfasst.¹⁸ Die Wahl des Buchtitels erklärt sich aus der Art der beschriebenen (emblematauglichen) Gegenstände. Die ursprüngliche Bedeutung als Schmuckelement war für Alciato ausschlaggebend: Das griechische Wort »ἐμβλήματα« bezeichnete etwas An- oder Eingefügtes, wie z. B. eine Mosaikarbeit, das lateinische Wort »emblemata« dagegen vorrangig künstlerische Einlegearbeiten auf Objekten (Gebrauchsgegenständen) oder im

übertragenen Sinn in der Rhetorik topische Wendungen und Zitate, die »velut emblematis«, als Einschiesel, die Rede schmücken.¹⁹

Alciato erwähnt seine *Emblemata*-Sammlung erneut in einem Abschnitt seiner 1530 publizierten, aber bereits einige Jahre früher verfassten Schrift »De verborum significatione«:

»Worte bezeichnen etwas, Dinge werden bezeichnet. Dennoch bezeichnen auch Dinge mitunter etwas, wie die Hieroglyphica bei Horus und Chaeremon, aus diesem Grund haben auch wir ein Büchlein verfasst, dessen Titel *Emblemata* ist.«²⁰

Der Hinweis auf die Hieroglyphen hat als Beleg für die Auffassung, dass die Renaissance-Hieroglyphik für Alciatos Emblemverständnis maßgeblich war, häufig Beachtung gefunden.²¹ Die Einbeziehung von bildlichen Darstellungen bzw. ein Primat emblematischer »picturae« lässt sich dieser Bemerkung jedoch nicht entnehmen. Mit dem Hinweis auf die Hieroglyphen erläutert Alciato in erster Linie die Kategorie der emblematischen Dinge als »res significantes«. Die Dingbeschreibungen seiner Epigramme sind gemäß traditioneller »ut pictura poesis«-Auffassungen analog zu den bildlichen Dingdarstellungen der Hieroglyphen zu verstehen. Es ist auch hier nicht erkennbar, dass er die bildliche Darstellung von »res significantes« als integralen Bestandteil einer neuen literarisch-bildkünstlerischen Kunstform verstand.

In einem am 10. Mai 1523 an Bonifacius Amerbach (1495–1562) gerichteten Brief berichtet Alciato, dass mehrere seiner literarischen Werke publikationsreif seien: vier Bücher mit Epigrammen, zwei Komödien und *Emblemata*:

»Ansonsten habe ich vieles, das zur Publikation bereit ist. Ich werde auch einige Dichtungen herausgeben, zum Beispiel vier Bücher Epigramme und zwei Komödien, von denen die eine mein *Philargyrus* ist, die andere die »*Wolken*« des Aristophanes, aber meine ist bei weitem lustiger und scheint mir unbeabsichtigt die des Aristophanes zu übertreffen. Ich meine, dass unsere Zeiten lächerlicher sind und reichere Ernte hervorbringen.

Emblemata werden bei uns herausgegeben, von denen ich dir zwei Folioseiten als Kostprobe schicke. Verfasser des Liedes ist Albutius, Urheber der Idee Ambrosio Visconti aus dem Patrizierstand. Auch ich selbst habe über diesen Gegenstand ein kleines Buch verfasst, will aber Eigenes nicht mit Fremdem mischen. Es soll mit unseren übrigen Epigrammen veröffentlicht werden.«²²

Möglicherweise schickte Alciato das 1522 erstellte Manuskript seiner Emblemata nicht viel später an Konrad Peutinger nach Augsburg, wo es dann 1531 im Druck erschien.²³ Typographische Befunde und Quellen zur Geschichte des Druckerhauses Grimm und Wirsung sowie die Beziehungen zwischen Sigmund Grimm und Konrad Peutinger lassen es aber auch möglich erscheinen, dass Alciato sein Werk (unter Umständen vermittelt durch Peutinger) zunächst diesem zur Publikation überlassen hatte.²⁴ Da Alciato in einem Brief von 1535 berichtet, er habe sein Manuskript zwischendurch als verloren angesehen, ist denkbar, dass dieses nach dem Bankrott von Grimm und Wirsung (1527) zusammen mit anderen zum Druck vorbereiteten Manuskripten an Gläubiger verpfändet wurde und dann erst zu Steyner gelangte.²⁵

Die Hintergründe der im »Emblematum liber« enthaltenen Widmung an Konrad Peutinger sind weitgehend unklar. Direkte persönliche Beziehungen kann man den Briefen beider Gelehrter nicht entnehmen. Aber es sind gemeinsame Interessensgebiete belegt, wie z. B. das Sammeln von Inschriften, das Hieroglyphenbuch des Horapollo und das Studium der griechischen Epigramme.²⁶

»Vorwort des hochberühmten Herrn Andrea Alciato im Büchlein der Emblemata an Herrn Konrad Peutinger zu Augsburg.

Während die Knaben die Walnuss, und die jungen Männer der Würfel in den Bann schlägt, beschäftigt die müßigen Männer die Spielkarte.²⁷

Diese Emblemata habe ich verfertigt an festlichen Tagen, Zeichen, welche die Künstler geformt mit trefflicher Hand, wie man sonst Schleifen an Kleider und wie man Schilde an Hüte heftet, und ein jeder möge schreiben können mit schweigenden Zeichen.

Dir nun schenke der mächtige Kaiser die wertvollsten Münzen, geb' aus dem Altertum auch köstliche Handschriften Dir; ich aber reiche als Dichter dem Dichter papierne Gabe, nimm sie, mein Konrad, als Pfand hier meiner Liebe.«²⁸

Es ist Alciato erneut wichtig klarzustellen, dass es sich bei seiner Beschäftigung mit Emblemata um eine Sache intellektuell sinnvollen Müßiggangs handelt. Er scheint somit im ersten Abschnitt dasselbe zu sagen wie in der oben zitierten Stelle aus seinem Brief an Calvo. Wenn man dies annimmt, dann setzt man voraus, dass »emblemata cudimus« in einem übertragenen Sinne zu verstehen ist.²⁹ Da die Augsburger Ausgabe des »Emblematum li-

ber« Illustrationen enthält, wurde die Formulierung vor allem von kunsthistorischer Seite als Hinweis auf Alciato's konzeptionelle Mitwirkung bei der Herstellung der Holzschnitte verstanden und diese als integrale Bestandteile einer bildlich-literarischen Kunstform aufgefasst. Es liegt aber näher, die Bemerkung über das Schreiben mit »tacitae notae« auf bildlich realisierte Embleme zu beziehen, d.h. auf solche, die losgelöst von Epigrammen wie Hieroglyphen benutzt wurden. Alciato's Interesse an der künstlerischen Wertbarkeit seiner emblemorientierten Epigramme lässt keine Rückschlüsse auf Illustrationen zu.³⁰

Im zweiten Abschnitt vergleicht Alciato die Übergabe der Emblemsammlung an seinen Freund Peutingen mit Münzgeschenken, die dieser von Kaiser Maximilian erhalten habe.³¹ Die Bemerkung, es handle sich bei seiner Emblemsammlung lediglich um eine »papierne Gabe«, ist nur ein schwaches Understatement. Der hohe intellektuelle Anspruch Alciato's ist evident.

Das Verlegervorwort der Augsburger Ausgabe enthält den ersten sicheren Hinweis auf die Kombination von emblematischen Epigrammen mit Holzschnitten:

»Dem werten Leser, einen vorzüglichen Gruß!

Sehr zu Recht, werter Leser, wirst du von uns Sorgfalt erwarten in Bezug auf die kleinen Tafeln, die diesem Werk beigefügt wurden, und gleichwohl wir offen bekennen, dass die Autorität eines so bedeutsamen Verfassers und die Würde des kleinen Buches elegantere Bilder verdienten, waren wir bestrebt, dir diese Erfindungen anschaulicher zu vermitteln, indem wir sie so kunstvoll wie möglich gezeichnet vor Augen stellten. Und so weit ich sagen kann, ist uns dies gelungen. Da dies freilich für uns nicht nur große Mühe, der wir uns sicher nicht entziehen wollten, bedeutete, sondern auch hohe Kosten, verstehst du, dass dies alles erneut von dir bezahlt werden musste. Deshalb schien es uns äußerst nützlich, die Intention des Autors gelegentlich durch kleine Zeichen für weniger Gebildete zum Ausdruck zu bringen, weil Gelehrte diese ja von sich aus zusammenstellen. Und wir wollten dir eine Gefälligkeit erweisen, wenn wir dir für wenig Geld großes Vergnügen bereiten. Leb wohl und geleite unser Werk mit Wohlwollen.«³²

Die Hinzufügung von Holzschnitten nimmt der Verleger, Heinrich Steyner,³³ allein für sich als Verdienst in Anspruch. In exordialem Bescheidenheits-Topos räumt er ein, dass Autorität des Verfassers und Qualität des Textes noch ele-

gantere Illustrationen verdient hätten. Dabei gibt er auch die hohen Kosten zu bedenken, die letztlich der Leser zu tragen habe. Steyner hielt die Holzschnitte für äußerst nützlich. Er charakterisiert sie nachdrücklich als Illustrationen, d. h. als bildliche Zusätze, die den vom Verfasser intendierten Sinn der emblematischen Epigramme erhellen und zwar für weniger Gebildete. Gelehrte könnten die Epigramme auch ohne diese Hilfe verstehen. Steyner unterscheidet demzufolge zwei Präsentationsformen und zwei Modi der Rezeption der Emblemata. Seine Ausführungen bestätigen, dass Alciato die »carmina« als literarische Kunstform auffasste, die zum intellektuellen Zeitvertreib hochgebildeter humanistischer Gelehrter bestimmt war. Die bilddidaktische Vermittlung war dagegen eine gesonderte Angelegenheit. Fraglich bleibt aber, ob sie Steyner als Verleger lediglich zugefallen war oder ob sie auch auf seine Initiative zurückging. In den folgenden Ausgaben des »Emblemum liber« trat das Anliegen, mit Illustrationen (wie auch mit volkssprachlichen Übersetzungen der lateinischen Epigramme) ein breiteres Publikum zu erreichen immer mehr in den Vordergrund.³⁴ Der auf bildliche Rezeption verzichtende, exklusiv-literarische Modus der Rezeption spielte aber weiterhin eine Rolle. Einige der späteren Ausgaben und Bearbeitungen des »Emblemum liber« wurden ohne Epigramm-Illustrationen ediert, und mit zusätzlichen Epigrammen erweiterte Ausgaben wurden nicht immer durchweg mit Bildern ausgestattet.³⁵ Eine bildliche Darstellung der »res significantes« wurde also keineswegs als unverzichtbar angesehen.³⁶

Steyners Äußerung über seine Zuständigkeit für die Illustrationen der Augsburger Ausgabe des »Emblemum liber« ist insbesondere von kunsthistorischer Seite übergangen worden, da angesichts der spärlichen Überlieferung Alciato's Mitwirkung nicht definitiv ausgeschlossen werden kann. Die ebenfalls in Steyners Vorwort deutlich zum Ausdruck gebrachte lediglich sekundäre Funktion der Bilder schließt ebenso wenig aus, dass Alciato sich an dem Projekt der Illustration seines »Libellus« beteiligte.³⁷ Die Indizien sind jedoch nur schwach. Dass Alciato Zeichnungen lieferte, bleibt reine Vermutung.³⁸ Dass es zu einzelnen Bildern kurze Quellenhinweise gab, ist erwägenswert, da zwei der fünf Embleme, denen in der Ausgabe von 1531 eine Illustration fehlt, solche aufweisen: das Emblem »In adultores« enthält nach dem Lemma den Hinweis: »De Chameleonte vide Plin. Natur. Histor. Libro. VIII. Cap. XXXXIII«, und das Emblem »Consilio et virtute chimeram superari i fortiores & deceptores« hat am Rand den Hinweis »Vide Fulgentius in Mithalogijs lib. 3. In princ.«³⁹ Definitive Rückschlüsse lassen die Literaturhinweise zu

diesen so genannten ›*emblemata nuda*‹ aber auch nicht zu. Der Zeitpunkt ihrer Einfügung in das Manuskript (bereits 1522 oder 1530) ist unklar. Zudem lassen einige der Holzschnitte der Augsburger Ausgabe ein mangelhaftes Verständnis des jeweiligen Epigramms erkennen.⁴⁰ Denkbar ist daher allenfalls, dass Alciato den Vorschlag zu Illustrationen machte, an deren Ausführung aber selbst nicht beteiligt war. Der Gedanke, durch Bilder die Embleme für ein breiteres Publikum attraktiv zu machen, scheint zwar ein an wirtschaftlichem Erfolg orientierter Verlegergedanke zu sein, kann aber auch von Alciato ins Spiel gebracht worden sein.⁴¹ Immerhin ist sein Interesse an Textillustrationen in einem anderen Fall bezeugt: Nachdem 1513 die 37 Bücher der Naturkunde von Plinius d. Ä. bei Aldus Manutius in Venedig erschienen waren, arbeitete Beatus Rhenanus (1485–1547) an einer eigenen kritischen Edition. In einem Brief an Bonifaz Amerbach vom 28. Mai 1528 lobte Alciato nicht nur nachdrücklich die philologische Arbeit des aus Schlettstadt stammenden Elsässers, sondern äußert den Vorschlag einer Illustrierung des Textes:⁴²

»[...] dieser Mensch (Beatus Rhenanus) genießt bei mir nämlich das größte Ansehen, sowohl aufgrund seiner höchsten Bildung, als auch wegen seiner nahezu unvergleichlichen Genauigkeit. Ich habe nämlich gesehen, was jener im Plinius auf das gewissenhafteste wieder hergestellt hat, indem er den Glauben an die alten Kodizes mit dem kritischen Urteil verbindet. Oh, wenn ihm doch der höchste und größte Gott eingäbe, dass er das, was in wenigen Büchern glücklich entstanden ist, im ganzen Werk vollbringe und schließlich den Druckern einen fehlerfreien Plinius übergäbe, an dem so viele Geister hoch gebildeter Männer bisher geschwitzt haben.

Ich wollte, er sorgte dafür, dass den einzelnen Paragraphen nach Art von Abbildern gezeichnet Tiere, Landschaften, Fische und Pflanzen hinzugefügt werden, was meiner Meinung nach nicht schwierig sein dürfte. Ich könnte ihm dabei sogar behilflich sein, da ich, wie du weißt, das Werk des Dioskurides kenne und das größte Gegenteil eines Marktschreiers bin. Auch hier ließen sich, meine ich, überall Mosaikarbeiter und Holzschneider finden, die mühelos Matrizen für die Darstellungen herstellen können. Dies hieße in der Tat nicht nur, die Natur der Dinge zu lehren, was Plinius getan hat, sondern auch den Unwissenden alles zur Erkenntnis vor Augen zu stellen; ob das vielleicht auch einem der Gelehrten gefiele, die bisher geschwitzt haben, Anmerkungen auf die Ränder zu streuen?«⁴³

Alciato thematisiert Illustrationen bezeichnenderweise nicht als Buchschmuck, sondern als didaktisches Medium der Vermittlung naturkundlichen Wissens. Der von Steyner in seiner Vorrede zur Augsburger Ausgabe geäußerte Gedanke der Nützlichkeit der Epigrammillustrationen für weniger Gebildete war ihm somit keineswegs fremd.⁴⁴

Alciato brachte wiederholt seine Verärgerung über die Augsburger Ausgabe seiner *Emblemata* zum Ausdruck. Im März 1532 beklagt er sich in einem Brief an Emilio Ferretti über Ungereimtheiten der Bilder und sprachliche Fehler. Er versichert, dass die Publikation des Werkes ohne sein Wissen erfolgt sei und bedauert, gleichwohl gezwungen zu sein, es anzuerkennen und durch zusätzliche Arbeit in einer verbesserten Version erneut herauszugeben:

»Jenes Büchlein wurde freilich ohne mein Wissen veröffentlicht, was ich auch unserem Freund Palma geschrieben habe. Aber da es voller Fehler ist, sei es, dass wir die Torheiten der Abbildungen oder die korrupten Texte der Gedichte betrachten, bin ich gezwungen, zu der Zeit, da es fast zunichte war, Hand an das Werk zu legen, mich zu dem nicht akzeptablen publizierten Teil zu bekennen und ihn erweitert und besser besorgt erneut herauszugeben. Du zeig inzwischen den Neidern oder besser Stümpfern den Mittelfinger, die Gutes von Schlechtem nicht unterscheiden können.«⁴⁵

Alciato kümmerte sich zunächst offenbar nur um eine Korrektur sprachlicher Fehler. Bezeugt ist ein Errataverzeichnis zu der Augsburger Ausgabe, das er vor Juni 1532 erstellte und in einem am 3. Oktober desselben Jahres an Wigle van Zichem gerichteten Brief erwähnt.⁴⁶ Die »errata« müssen zu Steyner gelangt sein, denn im Titel der 1534 erneut gedruckten Augsburger Ausgabe findet sich der Zusatz »iam denuo emendatus & recognitus«.⁴⁷ Welche »inertiae picturarum« Alciatos Missfallen erregten, ist nicht geklärt. Inhaltliche Irrtümer und Abweichungen werden eine Rolle gespielt haben. Denkbar ist aber auch, dass ihn der uneinheitliche Umbruch störte, der den einzelnen Emblemen nicht jeweils eine eigene Seite einräumte, oder dass ihm die eher groben Holzschnitte nicht hinreichend qualitativ erschienen.⁴⁸

Am 25. Februar 1535 brachte Alciato in einem Brief an Pietro Bembo seine Unzufriedenheit mit der Augsburger Ausgabe erneut zum Ausdruck. Er übersandte Bembo die inzwischen in Paris von Christian Wechel mit seiner Billigung herausgegebene neue Ausgabe. Warum er seine in jungen Jahren geschriebene Emblemsammlung als ihm abhanden gekommenes Werk schildert,

lässt sich nur vermuten. Wenn er das Manuskript bereits 1522 aus den Händen gegeben hatte und es ursprünglich von dem Druckhaus Grimm und Wirsung ediert werden sollte, könnte er über dessen Verbleib zwischenzeitlich tatsächlich nicht informiert gewesen sein.

»[...] mein ganzes Denken richtet sich auf dich, ich verehere und bewundere dich, deshalb kam mir in den Sinn, das kleine Geschenk an dich zu schicken. Ich hatte es als junger Mann verfasst und einmal aus der Hand gegeben, haben es die Augsburger durch welche Umstände auch immer sehr schlecht ediert. Dies führte dazu, dass ich dieses Kind nicht anerkennen wollte. Gerade aber habe ich es in bereinigter Fassung von einem sorgfältigeren Drucker in Paris ediert dankend erhalten und habe dies den engsten meiner Freunde mitgeteilt. Da du unter diesen hervorstrahlst, habe ich dir keine Ankündigung geschickt, da ich es dir zusende.«⁴⁹

Welche Bedeutung die für die Pariser Ausgabe neu angefertigten Illustrationen für Alciatos positives Urteil besaßen, lässt der Hinweis auf den sorgfältigeren Handwerker (»opifex«) nicht erkennen.

Fazit: Das bi- oder synmediale Konzept einer literarisch-bildkünstlerischen Kunstform lässt sich aus den schriftlichen Zeugnissen zur Augsburger Ausgabe des »Emblematum liber« nicht herauslesen. Von einer »ideellen Priorität des Bildes« kann nicht die Rede sein.⁵⁰ Alciato verstand seine emblematischen Epigramme als literarische Sonderform ekphrastischer Epigramme. Die Option, diese als literarische Muster für bildliche Embleme in Form von Schmuckstücken zu verwenden, spielte dabei von Anfang an als Argument eines außerliterarischen Nutzens eine Rolle. Die Epigramme waren jedoch eigenständig und nicht darauf angewiesen, als Kommentare an emblematische »picturae« angehängt zu werden. Die bildlichen Darstellungen wurden zunächst als Illustrationen verstanden und von Steyner ausdrücklich als didaktisch nützliche Verständnishilfen für Leser mit eher geringem Bildungsgrad präsentiert. Erst in späterer Zeit wurden in der Nachfolge Alciatos geschaffene Embleme als Wort-Bild-Kombinationen mit synthetisch generierten Bedeutungen aufgefasst.⁵¹

Die rein literarischen Emblem-Epigramme stellten an den Leser spezifische Anforderungen. Er musste sich ihre »res significantes« anhand sehr knapp gefasster deskriptiver Angaben und häufig unter Einbeziehung von literarischem Vorwissen bildlich vorstellen. Der individuellen Imagination standen dabei vielfältige Möglichkeiten der bildlichen Konkretisierung offen.

Mit seinen Äußerungen über ihre möglichen Anwendungsbereiche regte Alciato den Leser seiner Emblemsammlung dazu an, sich die emblematischen Dinge auch als handwerkliche Objekte zu imaginieren, was in vielen Fällen freilich eher problematisch gewesen sein dürfte. Durch die Einfügung von Illustrationen erfuhr die Emblem-Rezeption des Lesers eine Lenkung durch bildliche Vorgaben, die einerseits als didaktischer Ersatz für bildungsbedingte Imaginationsdefizite dienen, andererseits aber auch zusätzliche Deutungsprozesse erfordern konnten. Beide Rezeptionsmodi gilt es zu unterscheiden und getrennt zu behandeln.⁵² In Bezug auf den hier anvisierten Untersuchungsgegenstand bedeutet das: Die mit Alciatos Emblem »Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere« einsetzenden literarischen und bildlichen Transformationen der elischen Aphrodite des Phidias in der frühen Emblemik sollen im Folgenden medienspezifisch erfasst werden.

ALCIATOS LITERARISCHE ADAPTION DER ELISCHEN APHRODITE

In einem halben Duzend der 104 Embleme der Augsburger Ausgabe werden antike Skulpturen erwähnt.⁵³ Ihre Anzahl ist somit eher gering, aber sie scheinen dennoch besondere Aufmerksamkeit erfahren zu haben. In einer von Hieronymus Brunner verfassten Vorrede zur Pariser Ausgabe von 1542 setzt dieser voraus, dass gerade diejenigen Leser, die sich an den (lediglich literarisch überlieferten) Kunstwerken des Praxiteles, Phidias und Apelles erfreuten, zu den Liebhabern von Emblemen gehörten.⁵⁴ Die Präsenz antiker Götter in den Emblemen ist nicht an ihre dingliche Erscheinung in Form von Götterbildern gebunden. So hat auch die heidnische Liebesgöttin bereits in der ersten Version von Alciatos Emblembuch mehrere imaginäre Live-Auftritte.⁵⁵ Nur in dem Emblem, um das es hier in erster Linie geht, wird sie als Statue vergegenwärtigt. Imaginäre Lebendigkeit besitzt sie aber auch hier: Sie wird als sprechende Statue präsentiert. Das Lemma lautet:

»Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere«

Der gute Ruf einer Frau, nicht ihre Schönheit, soll überall bekannt sein.

In dem folgenden Epigramm wird diese in sprichwortartiger Kürze gefasste Aussage mit einem fingierten Dialog erläutert:

»Alma Venus quae nam haec facies quid denotat illa,
Testudo molli quam pede diua premis?
Me sic effinxit Phidias, sexumque referri
Foemineum nostra iussit ab effigie,
Quodque manere domi et tacitas decet esse puellas,
Supposuit pedibus talia signa meis.«

Holde Venus, was ist denn dies für eine bildliche Darstellung,
was bedeutet jene Schildkröte, auf der du, Göttliche, mit zartem Fuße stehst?
Phidias gestaltete mich so und forderte dazu auf, dass das weibliche Ge-
schlecht von meinem Bilde widergespiegelt werde,
und da es sich für Mädchen schickt, zu Hause zu bleiben und schweigsam
zu sein, stellte er unter meine Füße dieses Zeichen.

Durch das Lemma wird der »Ruf der Ehefrau« als Thema angegeben, ohne dass die (redende) Statue der Liebesgöttin als emblematische »res« angekündigt wird. Über diese wird in den ersten beiden Zeilen des Epigramms mit wenigen Angaben informiert; man erfährt nur, dass es sich um eine Statue der Venus handelt, die einen Fuß auf eine Schildkröte setzte. Mit der einleitenden deiktischen Angabe (»haec facies«) wird der Leser (nicht illustrierter Ausgaben) aufgefordert, sich das von einem imaginären Betrachter nach seiner Bedeutung gefragte Bildwerk vorzustellen. Die generelle Frage nach der Art der Statue wie auch die spezifische nach der Bedeutung der Schildkröte wird in den vier folgenden Zeilen beantwortet. Auch in diesem Teil des Epigramms wird die im Lemma enthaltene Aussage über die richtige Bewertung von gutem Ruf und Schönheit einer Frau nicht explizit aufgegriffen.

Die Antwort auf die Frage nach der Statue insgesamt weist Phidias nicht nur als Schöpfer der Figur aus, sondern schreibt ihm ausdrücklich ein moralisches Darstellungsanliegen zu: »Phidias gestaltete mich so und forderte dazu auf, dass das weibliche Geschlecht von meinem Bilde widergespiegelt werde.« Die exegetische Leistung der Erfassung der Statue besteht zunächst darin, zu beachten, dass man das Bild allegorisch zu verstehen hat: Venus deutet in fiktionaler Rede an, dass ihre von Phidias mit ihrem Bild »so« dargestellten Proprietäten als (wünschenswerte) Proprietäten des gesamten weiblichen Geschlechts erkannt werden sollen. Phidias habe sie nicht um ihrer selbst willen – zu ihrer religiösen Verehrung –, sondern als Reflexionsfigur des weiblichen Geschlechts geschaffen. Die redende Statue weist sich selbst als allegorisierend zu betrachtende »res significans« aus. Mit dem Hinweis »Phi-

dias gestaltete mich so« wird zugleich ein für den Leser nicht unmittelbar evidenter Sachverhalt angesprochen. Das »so« impliziert »so schön«, da in der knappen, pointierten Formulierung des Lemmas Schönheit thematisiert wird. Aber nur ein gebildeter Leser vermag eine diese Annahme bestätigende Beziehung zwischen dem Inhalt des Lemmas und dem im Epigramm genannten griechischen Bildhauer herzustellen. Die Kenntnis, dass Phidias als Schöpfer schöner Götterstatuen berühmt war, ist vorausgesetzt, und, wenn sie abgerufen werden konnte, blieb es dem individuellen Wissen und Vorstellungsvermögen überlassen, das Bildwerk als Verkörperung der Schönheit der Liebesgöttin zu imaginieren. Für den mit großen Namen der antiken Kunst (und mit Kenntnissen der Venus-Ikonographie) nicht vertrauten Leser bedeutet das »so« dagegen lediglich eine weibliche Statue mit einer Schildkröte, d. h. seine Aufmerksamkeit wurde unmittelbar auf das mit ihr verknüpfte Thema der Tugendhaftigkeit gelenkt.

Das Vorhandensein der Schildkröte wird nicht mit einer Proprietät der Venus erklärt, sondern als eine Hinzufügung des Künstlers, die sich aus dessen Darstellungsintention ergab. Da er die Venus-Statue als Reflexionsfigur des weiblichen Geschlechts habe präsentieren wollen, habe er ihr dieses Attribut gegeben: »und da es sich für Mädchen schickt, zu Hause zu bleiben und schweigsam zu sein, stellte er unter meine Füße dieses Zeichen.« Die allegorische Bedeutung der Statue ist nicht in einer mythologischen Venus-Erzählung verankert, sondern sie ergibt sich aus der Symbolik der Schildkröte. Für die Kombination Venus und Schildkröte wird allein Phidias verantwortlich gemacht: die Statue wird als eine bildpoetische Erfindung des Bildhauers verstanden.

Das Epigramm macht schließlich Angaben über die symbolischen Bedeutungen des Tiers, erklärt diese aber nicht ausreichend. Das Wissen über die Proprietäten der Schildkröte, die sie zum Träger einer zweifachen moralischen Botschaft qualifizieren, werden nicht mitgeteilt, und ebenso wenig erfährt man, warum das Tier unter dem Fuß der Venus erscheinen muss.

Eine angemessene Belehrung über die mit dem Emblem verbundenen moralischen Leitvorstellungen unterbleibt gänzlich. Die Einforderung zweier Verhaltensweisen ohne Angabe von Gründen bietet dem Leser Anlass zur Nachfrage und überlässt ihm zugleich einen Interpretationsspielraum. Warum ist es für Frauen bzw. vor allem für Mädchen angemessen, zu Hause zu bleiben? Er ahnt (aufgrund des Lemmas), dass ihre außer Haus gezeigte Schönheit eine moralische Gefahr für sie selbst und ihre Umwelt darstellen

könnte. Aber warum ihnen zudem auch noch generell Schweigsamkeit verordnet wird, bleibt völlig offen. Die emblematische ›res‹ besitzt trotz der epigrammatischen Erläuterung noch enigmatische Züge,⁵⁶ deren Auflösung zu einem hinreichenden Verständnis erforderlich ist. An die Stelle einer expliziten Begründung treten Angaben zum Darstellungsanliegen des antiken Künstlers, wobei dessen moralische Autorität vorausgesetzt wird. Es wird suggeriert, dass das seiner poetischen Erfindung zugrundeliegende Wissen die ethische Normenbegründung fundiert.⁵⁷ Damit obliegt es dem Leser, im Rekurs auf dieses Wissen sich der moralischen Wahrheit des Bildwerks und damit auch seiner Tauglichkeit als emblematische ›res‹ zu vergewissern, oder anders ausgedrückt: Es liegt an den intellektuellen Fähigkeiten und Ambitionen des Lesers, ob er das Ziel eines angemessenen Verständnisses des emblematischen Epigramms erreicht. Dessen Bedeutung liegt nicht allein in dem explizit Ausgesagten, d. h. der Vermittlung zweier Handlungsmaximen für Frauen, sondern in der Prüfung der Validität des ihnen zugrundeliegenden Wissens.

Die Vertrautheit mit der in der »Naturalis Historia« enthaltenen antiken Kunstgeschichte Plinius' d. Ä. reicht nicht aus. Sie überliefert zwar, dass Phidias ein hochberühmter, für die Schönheit seiner Bildwerke bekannter, antiker Bildhauer war,⁵⁸ und es werden auch drei von ihm geschaffene Aphrodite-Statuen erwähnt, darunter auch eine marmorne »von ausnehmender Schönheit« (*eximiae pulchritudinis*), die in Rom unter den Kunstwerken in der Porticus Octavia zu sehen war (Plinius, *nat.hist.* 36,15);⁵⁹ aber von einem Bildwerk, das Aphrodite mit einer Schildkröte zeigte, ist nicht die Rede. Dass der griechische Bildhauer ein solches Werk in Elis geschaffen hatte, ist hingegen durch Pausanias und Plutarch überliefert.⁶⁰ Pausanias berichtet über Elis (*perieg.* 6,25,1):

»Hinter der Säulenhalle aus der Beute von Korkyra liegt ein Aphroditetempel, [...]. Die Göttin im Tempel nennen sie Urania, sie ist aus Elfenbein und Gold, ein Werk des Phidias, und steht mit dem einen Fuß auf einer Schildkröte.«⁶¹

Das Bildwerk war also keine Erfindung; es besaß historische Faktizität und war damit geeignet, Autorität und Glaubwürdigkeit zu begründen.⁶² Die mit dem Attribut der Schildkröte verknüpfte Bedeutung geht auf Plutarch zurück, der die Statue in Elis in zwei seiner Schriften kurz erwähnt. In seinen »Ratschlägen für Eheleute« (*Coniugalia Praecepta*, 32, *Moralia*, 142D) berichtet er:

»Die Aphrodite von Elis ließ Pheidias auf einer Schildkröte stehen als ein Sinnbild der Häuslichkeit und des Schweigens für die Weiber. Denn sie sollen nur zum Mann oder durch den Mann reden, ohne Ärger, wenn sie wie ein Flötenspieler durch eine fremde Zunge feierlicher reden.«⁶³

In »Isis und Osiris« (76, *Moralia*, 381E) erwähnt Plutarch zwei Statuen des Phidias, nicht nur die Venus-Statue in Elis, sondern auch die der Athena Parthenos in Athen:

»Dem Standbild der Athena gab Phidias die Schlange zur Seite und dem der Aphrodite in Elis die Schildkröte, um anzudeuten, dass Jungfrauen der Bewahrung bedürfen, den verheirateten Frauen aber Häuslichkeit und Schweigen ziemt.«⁶⁴

Diese Stelle hat Alciato zweifach ausgewertet. Nicht nur für das Emblem »Mulieris famam...«, sondern auch für das Emblem »Custodiendas virgines« (42), in dem er die Statue der Athena als »res significans« verwendet hat.⁶⁵ Alciato bezeichnet sie als »vera effigies« und unterstreicht damit die Glaubwürdigkeit der mit ihr verbundenen moralischen Aussage. Den Künstler nennt er in diesem Fall nicht. Aber er bezieht sich auch hier auf dessen moralische Autorität. Als Bürge diente ihm in beiden Fällen Plutarch. Sein Bestreben, den Geltungsanspruch seiner moralischen Maximen mit antiken Quellen zu untermauern, ist offensichtlich, aber es geht ihm nicht um eine möglichst umfassende und korrekte Rekonstruktion der ursprünglichen Bedeutung antiker Bildwerke. Sein Zugang zur antiken Überlieferung ist selektiv. Er vernachlässigt Pausanias und blendet dadurch deutungsrelevante Informationen aus. Dieser berichtet, dass die Aphrodite in Elis »Urania« genannt wurde, dass es in Elis eine zweite, von dem Bildhauer Skopas geschaffene Statue der Aphrodite gab, die man »Aphrodite Pandemos« nannte und die einen Ziegenbock als Attribut besaß, und man erfährt außerdem, dass die Bedeutung der Schildkröte wie auch die des Bocks zur damaligen Zeit bereits ungewiss war:

»Hinter der Säulenhalle aus der Beute von Korkyra liegt ein Aphroditetempel, und der offene heilige Bezirk ist nicht weit vom Tempel entfernt. Die Göttin im Tempel nennen sie Urania, sie ist aus Elfenbein und Gold, ein Werk des Phidias, und steht mit dem einen Fuß auf einer Schildkröte. Das Heiligtum der anderen ist von einer Einfriedung umgeben, und in dem Heiligtum

1 *Apbrodite Pandemos*, in: *Vincenzo Cartari: Le imagini de i dei de gli antichi, con figure nuovamente stampate, Venedig 1571*, S. 54

ist eine Terrasse gebaut, und auf der Terrasse sitzt eine Bronzestatue der Aphrodite auf einem bronzenen Bock; das ist ein Werk des Skopas, und sie heißt Aphrodite Pandemos. Was es mit der Schildkröte und dem Bock für eine Bewandnis hat, darüber Vermutungen anzustellen, überlasse ich denen, die es wollen.«⁶⁶

Die beiden Beinamen der Aphrodite hat Pausanias an anderer Stelle (perieg. 9, 16, 3–4) zusammen mit einem dritten erläutert:

»In Theben gibt es Holzbilder der Aphrodite, so alt, dass sie Weihgeschenke der Harmonia sein und aus den hölzernen Bugzieren der Schiffe des Kadmos gemacht sein sollen. Die eine nennen sie Urania, die andere von ihnen Pandemos und die dritte Apostrophia. Die Beinamen gab Harmonia der Aphrodite, »die Himmlische« nach der reinen und von körperlicher Begierde freien Liebe, »die Allgemeine« nach dem Geschlechtsverkehr und drittens »die Abwenderin«, dass sie das Menschengeschlecht von zuchtloser Begier und gottlosen Taten abwende.«⁶⁷

Aus den Angaben des Pausanias folgt, dass die Aphrodite Urania nicht für Ehefrauen zuständig war. Die Unterscheidung der himmlischen und der allgemeinen, irdischen Aphrodite war vor allem aus Platons »Symposion« bekannt.⁶⁸ Die Zuordnung der Schildkröte zur himmlischen Venus konnte Renaissancegelehrten daher problematisch erscheinen, zumal Pausanias auf eine Deutung explizit verzichtete.⁶⁹ Besonders deutlich wird dies bei dem Mythographen Vincenzo Cartari (Abb. 1). Er erwähnt die Schildkröte als zweites Attribut der von Skopas geschaffenen Aphrodite Pandemos:

»Bey den Griechen ward Venus auch Urania / das ist die Himmlische genennet; dann sie meineten / es käme von ihr zu uns her diejenige reine und ungefärbte Liebe / die alle Vereinigung der Leiber gantz und gar verabscheuet. Es war auch eine andere, Πανδήμιος, das ist / die Gemeine genennet / von welcher Scopas gedichtet / als sitze sie auf einem Widder / und zertrete mit dem Fuß eine Schildkröte / wie Alexander Napoletanus erzehlet.«⁷⁰

Der neapolitanische Jurist und Mythograph Alessandro degli Alessandri (um 1461–1523) hat in seinen »Genialium dierum libri sex« die Angaben des Pausanias extrem verkürzt (und möglicherweise unabsichtlich entstellt): »Elei

Venerem hirco insidentem, altero pede testudinem premere, effinxere« (Die Eläer stellten Venus auf einem Ziegenbock sitzend dar, mit einem Fuß eine Schildkröte niederdrückend).⁷¹ Cartari berief sich bei seiner Zuordnung der Schildkröte zur Aphrodite Pandemos auf ihn, obwohl er die elische Aphrodite-Statue des Phidias und ihren Beinamen »Urania« kannte und ihm auch nicht entgangen war, dass nicht nur Pausanias, sondern auch Plutarch für diese eine Schildkröte als Attribut bezeugten. Er entschied sich damit zugleich gegen Lilio Gregorio Giraldi, der in seinem mythographischen Traktat »De deis gentium« an den Angaben des Pausanias unverändert festhielt und sie korrekt referierte.⁷² Ausschlaggebend war Plutarch, dessen Deutung der Schildkröte Cartari im Folgenden aufgreift, ohne an dieser Stelle den Beinamen »Urania« erneut zu nennen.⁷³

»Dessen gedencket auch Plutarchus in seinem Bericht von dem Ehestand / und setzet die Ursach dazu / und spricht: Bey den Eleern seye eine Venus / die mit dem Fuß auf eine Schildkröte trette; hiemit würden die Weiber erinnert / daß ihnen zustehe / deß Hauses zu hüten; auch gar wenig zu reden / dieweil Stillschweigen der Weiber gröste Zierd ist. Ersterwehnter Plutrachus erkläret an einem anderen Ort desselben Bildes Ursach / und schreibet: Wann die jungen Mägdlein noch unverheirathet sind / so sollen sie eine Person haben / die wol Achtung auf sie gebe; wann sie aber in den Ehestand getretten / so gebühre ihnen deß Hauses zu hüten; im übrigen sollen sie ihnen jederzeit das Stillschweigen wol befohlen seyn lassen / gleich als liege ihren Männern ob / für sie / wo es von nöthen seyn wird / zu reden. Dann Plinius schreibet / die Schildkröte habe keine Zunge.«⁷⁴

Die aus der antiken Überlieferung zur elischen Aphrodite sich ergebenden Fragen werden von Alciato in ähnlicher Weise übergangen. Auch er setzte die Richtigkeit der Ausführungen des Plutarch stillschweigend voraus. Plutarch war für jeden an symbolischen Dingbedeutungen interessierten Autor in besonderem Maße attraktiv. Seine elische Aphrodite, deren Beiname er nicht erwähnt, ist für Ehefrauen zuständig.⁷⁵ Er blendet die historische Überlieferung aus und verfolgt sein eigenes Deutungsmodell. Dass es unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung der Götter und ihrer Statuen gab, war ihm als Priester des Apollo-Heiligtums in Delphi bestens vertraut. In »Isis und Osiris« gibt er einen Überblick über die verschiedenen Deutungsweisen, in dem er euhemeristische Annahmen, Dämonenlehren und verschiedene Spiel-

arten allegorischer Mythendeutung kritisch sichtet. Er selbst verfolgt eine allegorische Deutungsmethode, derzufolge »mit den Göttern nicht die kosmischen Phänomene selbst gemeint sind, sondern Mächte und Prinzipien, die in ihnen wirksam sind und die wahre Lenkung der Welt haben; sie stehen für die allgemeinsten Wesenheiten einer philosophischen Kosmologie.« In einer Vielzahl von Einzelbeispielen erläutert er die »Möglichkeit, in allen möglichen Einzelheiten der religiösen Überlieferung versteckte Hinweise (ainígmata ›Rätsel‹) und Bilder (eikónes) für grundsätzliche ontologische Zusammenhänge zu sehen«.76 Seine Deutungsweise demonstriert er nicht nur am Isis und Osiris-Mythos, sondern auch eingehend an der vielfältigen Symbolik der Tiere. Nachdrücklich reklamiert er Verständnis für die befremdlich erscheinenden Auffassungen der Ägypter. Diese seien durchaus mit denen der Griechen vergleichbar (Plutarch, Is. et Os. 60). In diesem Zusammenhang steht der bereits zitierte Passus zur elischen Aphrodite:

»Man sollte sich nicht wundern, dass die Ägypter von weit hergeholten Gleichnissen so sehr angetan gewesen sind. Denn auch die Griechen haben in gemalten und plastischen Götterbildern solche Mittel oft angewendet. Zum Beispiel gab es in Kreta eine Statue des Zeus ohne Ohren; denn dem Herrscher und Herrn von allem ziemt es, auf niemanden zu hören. Dem Standbild der Athena gab Phidias die Schlange zur Seite und dem der Aphrodite in Elis die Schildkröte, um anzudeuten, dass Jungfrauen der Bewahrung bedürfen, den verheirateten Frauen aber Häuslichkeit und Schweigen ziemt. Der Dreizack Poseidons ist ein Symbol des dritten Bereiches, welches das Meer einnimmt, das seinen Platz nach Himmel und Luft hat. Daher haben auch Amphitrite und Tritonen ihren Namen. Die Pythagoreer haben sogar Zahlen und geometrische Figuren mit den Namen von Göttern ausgezeichnet.«77

Plutarch deutete Götterbilder als in philosophischem Wissen fundierte allegorische Bildwerke. Dadurch war er über seine Angaben zur Bedeutung einzelner Bildwerke hinaus für Alciato relevant.78 Plutarchs Deutung ägyptischer und griechischer Mythen, Kulte und Bildwerke entsprach in wesentlichen Punkten seinen Auffassungen. Das zeigen vor allem auch die beiden Autoren gemeinsamen Ansichten über die Tiersymbolik. Dass bei Plutarch Züge einer symbolischen Sichtweise auf die Natur vorhanden sind, »wie sie sich in der spätantiken Schrift Physiologus und in den mittelalterlichen Bestiarien entfaltet hat,« ist vielfach hervorgehoben worden;79 ebenso auch der Stellenwert die-

ser Tradition für Alciato.⁸⁰ Die Schildkröte der elischen Aphrodite des Phidias ist ein aufschlussreiches Beispiel für diese Zusammenhänge. Während Pausanias auf Mutmaßungen über historisch nicht sicher belegte Bedeutungszuweisungen verzichtete, folgte Plutarch seinen tiersymbolischen Überzeugungen. Seine Angaben zur Bedeutung der Schildkröte basieren nicht auf historischer Überlieferung, sondern auf naturkundlichem Wissen und der allegorischen Auslegung ihrer tatsächlichen oder als Fakten anerkannten Eigenschaften. Da die Schildkröte ihr Gehäuse nicht verlässt, konnte sie als Symbol für eine vorbildliche, ihr Heim nicht verlassende Hausfrau fungieren. Da man glaubte, dass sie keine Zunge habe, eignete sie sich auch als Symbol des Schweigens.⁸¹ Es ist nicht auszuschließen, dass das Tier auch unabhängig von ihm in Verbindung mit der Aphrodite-Statue des Phidias als Träger frauenspezifischer Symbolbedeutungen gedeutet wurde.⁸² Plutarch entschied sich für eine seinen Auffassungen konforme Deutung. Die ursprüngliche Bedeutung der Schildkröte stand dagegen zweifellos in Einklang mit dem Mythos der Aphrodite Urania.⁸³

Alciato begnügte sich nicht damit, Vorgaben Plutarchs zu reproduzieren.⁸⁴ Er übernahm von ihm nicht nur die mit der Aphrodite-Statue in Elis verbundenen moralischen Deutungsinhalte, sondern setzte dessen Deutungsweise fort. Plutarch attestierte Phidias lediglich anhand der Schildkröte eine Statuenkonzeption mit moralisch verbindlichem Wahrheitsgehalt. Alciato ging weiter, indem er mit dem seinem Epigramm vorangestellten Lemma auch das Thema weiblicher Schönheit mit der Statue verknüpfte. Die Aussage: »Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere« verdankte er Plutarch, »De mulierum virtutibus« (Moralia 242e 11), wo von der Statue des Phidias nicht die Rede ist:

»In Hinblick auf die Tugenden der Frauen, Clea, teile ich nicht die Ansicht des Thukydides. Er ist der Ansicht, die Frau sei die beste, über die am wenigsten in der Öffentlichkeit gesprochen werde, sei es Lob oder Tadel, in der Überzeugung, dass der Ruf einer guten Frau wie sie selbst im Hause bleiben und nicht herausdringen solle. Meines Erachtens beweist Gorgias den besseren Geschmack, indem er rät, dass nicht die Schönheit, sondern der gute Ruf einer Frau vielen bekannt sein solle.«

Durch die Kombination der von Plutarch Gorgias zugeschriebenen moralischen Maxime mit der Statue der elischen Aphrodite wird deren Schönheit

in den Dienst der mit ihr verknüpften moralischen Aussage gestellt. Alciato suggeriert, Phidias habe sein besonderes Vermögen, Statuen von herausragender Schönheit zu schaffen – ein Vermögen, das Plinius lediglich als Ausweis künstlerischer Perfektion thematisiert – inhaltlich reflektiert und genutzt. Der Hinweis »Phidias gestaltete mich so« eröffnet eine umfassende Sicht auf das moralphilosophische Fundament des bildpoetischen Schaffens des Bildhauers.

Die Kombination verschiedener antiker Überlieferungselemente war für den intellektuellen Witz des Emblems konstitutiv. Im Nachvollzug der Provenienz und philosophischen Validität der einzelnen Elemente lag der Reiz von Alciatos kreativer Montage. Wortwitz besitzt die medienpezifische Vermittlung didaktischer Verständnishilfen: Nichts zeigt das deutlicher als das Sprachvermögen der Statue.⁸⁵ Das Aufspüren der allegorisch verschlüsselten, »wahren« Bedeutung der Statue wird durch ihr fiktives Sprachvermögen angeleitet. Für diese Fiktion gab es weder bei Pausanias noch bei Plutarch oder in anderen Quellen zu Bildwerken des Phidias einen konkreten Anhaltspunkt. Alciato griff auf den insbesondere in antiken Bildepigrammen geläufigen literarischen Topos der redenden Statue zurück. Er adaptierte ihn nicht nur für die elische Aphrodite, sondern für alle antiken Bildwerke, die er in seiner Emblemsammlung berücksichtigte.

Der Nachvollzug der zum Verständnis des Emblems relevanten Quellen war ein komplexer Prozess, der nicht nur die tatsächlich von Alciato benutzten Texte, sondern auch andere ins Spiel brachte, die einen inhaltlichen Bezug zur elischen Aphrodite, zu Phidias oder zur moralischen Aussage des Emblems aufweisen. Aus fragmentarischem und disparatem Wissen und Imagination konnten vielfältige Verständnisvarianten generiert werden. Das Emblem warf zahlreiche Fragen auf, deren zentrale die nach der Vorstellung von der Aphrodite des Phidias war: Wie mochte sich der gebildete Leser, dessen Aufmerksamkeit nicht von der Schildkrötenkommentierung des Epigramms vollständig absorbiert wurde, die Aphrodite des Phidias als Reflexionsfigur des weiblichen Geschlechts vorgestellt haben? Dem Lemma des Emblems zufolge vor allem »schön«. Aber was bedeutete das konkret? Pausanias-Kenner konnten eine aus Gold und Elfenbein hergestellte Statue imaginieren. Plinius-Kenner wussten, dass es nackte und bekleidete Aphroditen gab. Wurde bedacht, dass erst Praxiteles die Liebesgöttin nackt dargestellt hatte? Spielte die eine oder andere in der Renaissance bekannte (nackte) Statue der antiken Liebesgöttin eine Rolle? Hat man sich bei der Vielfalt

2 »*In studiosum captum amore*«, in: *Andrea Alciato: Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531, fol. 31r

der imaginativen Rekonstruktionen bzw. Konstruktionen gefragt, ob sie mit dem moralischen Frauenideal des Plutarch vereinbar waren? Haben dessen konkrete Ratschläge die Imagination gesteuert? Je mehr ein Rezipient wusste, desto vielfältiger waren nicht nur die Imaginations- und Verständnismöglichkeiten, sondern auch die Verständnisprobleme, die intellektuell zu bewältigen waren.

Mit der Augsburger Ausgabe der *Emblemata* trat nun an die Stelle bildlicher Imaginationsfreiheit eine Holzschnittfigur. Der deiktische Hinweis »*Haec effigies*« fungierte in Verbindung mit ihr nicht mehr als Auslöser vielfältiger imaginativer »Wiedergeburten« der elischen Aphrodite, sondern als Anweisung zur Betrachtung eines als Emblem-Illustration dienenden Bildes. Der lesende und betrachtende Rezipient wurde mit einem singulär konkretisierten Bild der (elischen) Aphrodite konfrontiert.

DER HOLZSCHNITT VON JÖRG BREU DEM ÄLTEREN IN DER AUGSBURGER AUSGABE VON 1531⁸⁶

Breus Illustrationen weisen häufig Abweichungen vom Textinhalt auf. Das hat zu einer überwiegend negativen Bewertung seiner Bilder durch die Emblemforschung geführt, da man präzise »Abbildungen der im Text behandelten signifikanten Gegenstände«⁸⁷ erwartete und nur diese als angemessen auffasste. Die Aufgabe, Embleme zu illustrieren, war neu, und es gab keine festen Regeln und schon gar kein generelles emblemspezifisches Bildkonzept. Breu setzte ein breites Spektrum von Illustrationsarten ein. Es sind Wortillustra-

tionen, Gegenstandsdarstellungen und Adaptionen gängiger Bildtypen und Ikonographien vorhanden, deren Anwendung von Emblem zu Emblem variiert. Sein diesbezügliches Wissen wurde bisher nicht systematisch untersucht. Welche (zusätzlichen) Informationen ihm bei der Erfindung der Illustrationen zur Verfügung standen, ist weitgehend unklar. In Frage kommen Hinweise eines Gelehrten auf antike und nachantike literarische Quellen, wie sie sich in einigen wenigen Ausgaben der ›emblemata nuda‹ nachweisen lassen. Der interpretatorische Um-

3 »*Dulcia quandoque amara fieri*«, in: *Andrea Alciato: Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531, fol. 37v

gang mit der Textvorlage ist evident und hat zu mehr oder weniger kreativen und ambitionierten Lösungen geführt. Exemplarisch zeigen dies die Embleme, in denen Venus eine Rolle spielt. Die Illustration zu dem Emblem »In studiosum captum amore« (Abb. 2) stellt nicht den von Liebe ergriffenen Rechtsgelehrten dar, sondern illustriert das zweite der beiden Exempla (genannt werden die Liebe des Thrakerkönigs Tereus zu seiner Schwägerin Philomela sowie das Parisurteil), mit denen Alciato das törichte Verhalten des Gelehrten untermauert.⁸⁸ Die Illustration zu dem Emblem »*Dulcia quandoque amara fieri*« (Abb. 3) variiert ein damals in Deutschland bereits eingeführtes humanistisches Bildthema, Venus mit Amor als Honigdieb. Insbesondere von Lukas Cranach d. Ä. gibt es mehrere Varianten des Themas, die teilweise schon vor 1531 entstanden.⁸⁹

Die Aufgabe, die Steyner den Illustrationen zuwies, d.h. als didaktische Hilfe für weniger Gebildete zu fungieren, lässt bereits erkennen, dass von dem ausführenden Künstler keine inhaltliche Eigenständigkeit erwartet wurde. Eine Aufforderung zur Auffindung semantischer Beziehungen zwischen den Emblembedeutungen und den neuen, von Breu ins Spiel gebrachten Sachverhalten ergeht nicht. Breu wird nicht als neuer Phidias mit moralischer Kompetenz vorgestellt. Sein Name wird nicht einmal genannt. In dem exklusiven »Gesellschaftsspiel«⁹⁰ der Erstellung von Emblemen war er offenbar kein vollwertiger Partner.

4 »*Mulieris famam non
formam vulgatam esse
oportere*«, in: *Andrea
Alciato: Emblematum liber,*
*Augsburg, Heinrich
Steyner, 1531, fol. 42v*

Es erstaunt vor diesem Hintergrund nicht, dass die Illustration zu dem Emblem »*Mulieris famam...*« (Abb. 4) bisher wenig Beachtung gefunden hat. Auf den ersten Blick scheint Breu die Aufgabe, die Aphrodite-Statue des Phidias im Medium Holzschnitt durch ein graphisches Substitut dem Leser des Emblembuchs vor Augen zu stellen, auf eher krude Weise erledigt zu haben: durch die Darstellung einer weiblichen Figur, die er mit einigen konventionellen Attributen als Venus kennzeichnete und deren Textbezug sich darauf beschränkt, dass sie einen Fuß auf ein symbolisches Tier gesetzt hat.

Ein genaueres Hinsehen lohnt sich dennoch. Jörg Breu präsentiert die Liebesgöttin nicht als Tempelstatue, sondern er setzt sie leibhaftig ins Freie neben einen kahlen Baumstamm. Sie ist nackt, nur ein langes Tuch ist wie ein Gürtel um ihren Leib geschlungen. Wegen ihres eher derben Körpers ist sie alles andere als eine klassische Schönheit. Hoch erhobenen Hauptes, den rechten Fuß energisch auf eine Schnecke anstatt auf eine Schildkröte gesetzt, posiert sie in einer wenig anmutigen Siegerpose. In der Rechten hält sie etwas Kugelförmiges, mit der Linken, die sich über ihrer deutlich markierten Scham befindet, weist sie auf das unter ihrem Fuß befindliche Hauptattribut, die Schnecke, hin. Zwei Tauben befinden sich rechts und links zu ihren Füßen. Die in den lateinischen Versen als Spiegelbild des weiblichen Geschlechts vorgestellte Göttin steht im hellen Licht einer überdimensionierten Sonne, die nicht nur Lichtstrahlen aussendet, sondern auf sie herabschaut, da sie mit der anthropomorphen Bildformel des Sonnengesichts wiedergegeben ist.

Die Bildfindung ist Ergebnis transformatorischer Akte, vor allem der Ausblendung wie der Addition bzw. Substitution motivischer Einzelelemente.⁹¹ Zu der begrifflichen Fokussierung der Bedeutungselemente (Schönheit sowie Häuslichkeit und Schweigsamkeit) und der damit verbundenen Lenkung des Lesers treten als weitere Deutungsbezüge signifikante Proprietäten der Venus, die dem Adressaten nicht durch das Epigramm aufgelöst, sondern erst durch zusätzliche Deutungsarbeit offenbar werden.

Jörg Breu ignorierte die im Text vorgegebene Darstellung einer Statue und entzog sich auf diese Weise der Aufgabe, zumindest andeutungsweise anschaulich zu machen, um welche Art von Bildwerk es sich bei der elischen Aphrodite des Phidias handelte. Wie auch bei anderen Emblemen, in denen antike Statuen als ›res significantes‹ fungieren, verzichtet er selbst auf einen Sockel.⁹² Die motivische Reduktion der Emblem-Illustrationen auf figürliche Elemente und einen zumeist natürlichen Außenraum evozierenden Bodestreifen (mit oder ohne Baum) ist ein generelles Phänomen der Illustrationen der Augsburger Ausgabe. Das Prinzip der Motivreduktion hatte möglicherweise zeit- und arbeitsökonomische Gründe, es erhöhte aber auch die visuelle und inhaltliche Prägnanz der zweifellos absichtsvoll gewählten Bildelemente. Im Epigramm nicht vorgegeben sind: die Nacktheit der Venus, die auf sie herabblickende Sonne, der aus einem um den Leib geschlungenen Tuch bestehende Gürtel, das in der Rechten gehaltene kugelförmige Attribut, die beiden Tauben und die anstelle der Schildkröte unter den Fuß der Venus gesetzte Schnecke.

5 »Custodiendas
virgines«, in: *Andrea
Alciato: Emblematum
liber, Augsburg,
Heinrich Steyner 1531,
fol. 19r*

Nacktheit fungiert bei Breu nicht generell als Attribut heidnischer Götter, sondern wird auch themenabhängig verwandt. So ist z. B. die Minerva des Emblems »Custodiendas virgines« bekleidet (Abb. 5), während sie im »Urteil des Paris« des Emblems »In studiosum captum amore« ebenso wie Juno und Venus nackt wiedergegeben ist. Als individuelles Attribut der Venus assoziierte man Nacktheit mit sexuellem Tun und dessen Folgen. Die Mythographen deuteten seit der Spätantike die Nacktheit der Liebesgöttin allegorisch als Hinweis darauf, dass nichtlegitimer, heimlicher Sex zwangsläufig zur mora-

lischen Entblößung führe, da er früher oder später entdeckt und dadurch ans Licht der Öffentlichkeit kommen würde.⁹³

Die überdimensionierte Sonne – die einzige Sonne in den Emblemata-Illustrationen der Augsburger Ausgabe – dürfte dieser moralischen Vorstellung verpflichtet sein, wobei die Überlieferung, dass der Sonnengott Apoll den Ehebruch von Venus und Mars entdeckte und publik machte, eine Rolle gespielt haben dürfte.

Mit dem in der rechten Hand gehaltenen kugelförmigen Gegenstand dürfte daher auch nicht das kosmologische Kugelsymbol der Planetenikonographie der Venus gemeint sein, sondern ihr beim Urteil des Paris erlangter Siegespreis.⁹⁴ Dieses Attribut erinnert an die außerordentliche Schönheit der Liebesgöttin und zugleich auch an die in allegorischen Deutungen der Erzählung mit ihr verbundene »vita voluptuosa«.⁹⁵ Bezeichnenderweise kommt das Attribut auch in dem Emblem »Dulcia quandoque amara fieri« vor, in dessen Illustration Breu betont, dass körperliche Liebe (moralisch) blind mache und Schmerzen bereite.⁹⁶

Das Motiv des gürtelartig um den Leib der Venus geschlungenen Tuchs ist eine Anspielung auf ihren von Homer geschilderten Liebesgürtel. In nachantiker Zeit war dieser vor allem seit Boccaccio wieder bekannt.⁹⁷ Die sexuelle Bedeutung, die mit der gürtelartigen Verwendung des Tuchs verknüpft ist, zeigt sich vor allem auch daran, dass schmale Tücher dieser Art häufig genutzt wurden, um bei nackten weiblichen Figuren den Schambereich zu bedecken. Da Breu bei der weiblichen Occasio-Figur des Emblems »In occasionem« dieser Darstellungskonvention folgte, steht daher außer Frage, dass er bei dem Emblem »Mulieris famam...« anders verfuhr, weil er die Schamlosigkeit der Venus betonen wollte.

Die Tauben stehen keineswegs in inhaltlichem Kontrast zur lasziven Sinnlichkeit der Breu'schen Venus. Ihre Bedeutung war ambivalent. Sie wurden aufgrund ihrer lebenslangen Bindung als Symbole ehelicher Treue aufgefasst, galten aber auch als sexuell hochaktive Vögel und wurden daher auch in Darstellungen ehebrecherischer Götterlieben oder in anderen rein libidinösen Bildthemen als Symboltiere eingesetzt.⁹⁸

Schnecken und Schildkröten weisen die augenfällige Gemeinsamkeit auf, dass sie ihr Haus nicht verlassen, da sie es mit sich tragen. Um die Symbolik der Schildkröte zu erläutern, haben Alciatos Kommentatoren Äußerungen antiker Autoren über Schnecken einbezogen, da beiden Tierarten diese Eigenschaft gemeinsam ist und sie in der naturkundlichen Tradition als eng

verwandt aufgefasst wurden.⁹⁹ Die Ersetzung der Schildkröte durch eine Schnecke ist dennoch nicht zu vernachlässigen: Im Lateinischen war neben »coclea« auch »limax« geläufig, und Humanisten, die mit den »Bacchides« des Plautus (Plaut. Bacch. 18) oder Varros »Lingua Latina« (Varri LL. 7, 64) vertraut waren, wussten, dass mit diesem Wort nicht nur die eine oder andere Schneckenart bezeichnet wurde, sondern auch Prostituierte.¹⁰⁰ Alciato, der die moralisch bedenkliche Attraktivität von Prostituierten mehrfach thematisiert,¹⁰¹ hat die doppelte Bedeutung von »limax« in dem Emblem »In facile a virtute descientes« aufgegriffen.¹⁰² In Verbindung mit der Liebesgöttin, die einige Autoren als Erfinderin der Prostitution bezeichnen,¹⁰³ dürfte die negative sexuelle Konnotation der Schnecke deutlich gewesen sein.¹⁰⁴ Hinzu kommt, dass auch die Schildkröte eine sexuelle Bedeutung besaß, die man ihr aufgrund einer naturkundlich überlieferten »natürlichen« Eigenschaft zuschrieb. Bei dem Versuch, die Frage zu klären, warum antike Bildhauer Venus eine Schildkröte unter den Fuß setzten, war z. B. Cartari auf diese Bedeutung gestoßen, da er neben Plinius auch Aelian (De natura animalium 15,19) konsultiert hatte:

»Dann Plinius schreibt: die Schildkröte habe keine Zunge: Eben derselbe meldet / welches auch Aelianus bestätigt / daß wann die Schildkröten sich paaren / so wende das Fräulein dem Männlein den Rücken [bei Cartari: La pancia in su] / und sie könne sich um deß willen kaum auf die Füße aufrichten / damit sie nicht den wilden Thieren / sonderlich dem Adler zu Theil werde: Dannenhero enthält sie sich der Vermischung / wornach sie doch / nach Berührung eines gewissen Krauts / ein heftig Verlangen träget. Daher sollen die Weibsbilder lernen / in was vor grosse Gefahr sie sich begeben / wann sie ihre Ehre an einen Nagel hengen / und dabey gedencken / daß ihnen alsdenn erst sich zu einem Manne zu halten gebühre / wann sie rechtmäßiger Weis in den Ehestand getretten / in Willens Kinder zu zeugen.«¹⁰⁵

Der Schildkröte verdankte Cartari also nicht nur mit Hilfe von Aelian Einsichten in die Gefahrenlage weiblicher Libido, sondern auch die Erkenntnis der sich aus ihr ergebenden notwendigen Konsequenzen für die weibliche Sexualmoral.¹⁰⁶ Cartari zögerte in diesem Zusammenhang nicht, Phidias und Skopas eine entsprechende Lebensweisheit zu unterstellen. Mit der Schildkröte als Attribut der Venus hätten sie eine »bella e santa ammonizione alle donne« gerichtet.

Der Holzschnitt von Jörg Breu enthält demzufolge eine ganze Reihe motivischer Elemente, die in ähnlicher Weise als »ammonizione« aufgefasst werden können. Angesichts ihrer misogynen Aspekte waren sie jedoch kaum an Frauen gerichtet. Nicht zuletzt durch die Verwendung der Schnecke erhielt die moralische Botschaft des Emblems eine sexuelle Brisanz und eine damit einhergehende moralische Verschärfung, die in Alciato's Epigramm so nicht vorgegeben war. Anstelle der tugendhaften Häuslichkeit der Venus wurde nun die libidinöse Lasterhaftigkeit der Patronin der Prostituierten evoziert.

Breu schöpfte den Interpretationsspielraum der literarischen Elemente des Emblems aus, ohne Transgressionen zu vermeiden. Trotz seines Verzichts auf visuelle Diskretion demonstrierte er gleichwohl medienspezifischen Witz. Sein Holzschnitt ist eine Montage doppeldeutiger Bildelemente, mit der er darauf abzielt, die im Text von Alciato der Venusfigur zugeschriebene weibliche Schönheit nachdrücklich in sexuelles Zwielficht zu rücken. Der Satz des Epigramms: »Phidias gestaltete mich so und forderte dazu auf, dass das weibliche Geschlecht von meinem Bilde widergespiegelt werde« wird in eine Warnung vor dem inneren Wesen des weiblichen Geschlechts umgedeutet.¹⁰⁷ Körperliche Schönheit wird als Hülle libidinöser Triebhaftigkeit denunziert. Der Bordellgänger Breu präsentiert Venus nicht als »holde« Patronin der Ehe, sondern als die Erfinderin der Prostitution.¹⁰⁸ Die Trennungslinie zwischen Frau und Hure verläuft auf der Schwelle des Hauses. Die Verpflichtung, die weibliche Libido zu bändigen, indem man verheirateten wie unverheirateten Frauen (*mulieres, puellae*)¹⁰⁹ Häuslichkeit und Schweigsamkeit auferlegt, erscheint als eine in hohem Maße dringliche Notwendigkeit. Breu's Konzeption erinnert an die Ambivalenz der Cranach'schen Venusbilder, die in der bildlichen Darstellung das laszive Potenzial weiblicher Schönheit betonen, und zugleich in Beischriften vor diesem warnen.¹¹⁰

Über die Reaktion der Betrachter lassen sich nur Mutmaßungen anstellen, da Kommentierungen einzelner Emblem-Illustrationen nicht überliefert sind. Es ist wenig sinnvoll, die ohnehin nur in vagen Hinweisen überlieferte negative Bewertung der Breu'schen Illustrationen anhand des Emblems »*Mulieris famam...*« in allen Facetten nachvollziehen zu wollen. Aufmerksame Leser mögen die Unangemessenheit des Holzschnitts des Jörg Breu erkannt und als solche bewertet haben. Letztlich stand außer Frage, dass Alciato eine »holde Venus« (»*alma Venus*«)¹¹¹ imaginierte, die wesentliche Züge weiblicher Moral symbolisiert und die Tugendhaftigkeit vorbildlicher Ehefrauen widerspiegelt. Die subversive Doppeldeutigkeit Breu's war aber auch dazu geeignet, Zustim-

mung zu finden. Die misogynen Stoßrichtung dürfte vielfach gebilligt worden sein. Zudem konnte die Illustration auch das intellektuelle Vergnügen von Gelehrten steigern. Pausanias-Kenner konnten bemerken, dass der Bildwitz der Illustration durch den Wortwitz des Emblems bereits vorbereitet war, da Alciato Plutarchs Ausführungen gegenüber denen des Pausanias den Vorzug gab und die himmlische Venus des Phidias in eine irdische umdeutete. Plutarch-Kenner konnten durch die Doppeldeutigkeit der Breu'schen Illustration an Plutarchs Kontrastierung unterschiedlicher weiblicher Verhaltensmodelle (Ehefrau, Prostituierte) erinnert werden. Alciato's Rückgriff auf Plutarch konnte auch als nostalgischer Rückblick auf bessere Zeiten verstanden werden, der mit den im Bild thematisierten zeitgenössischen Auffassungen der Geschlechterbeziehungen bzw. des Verhaltens von Frauen nichts mehr zu tun hatte usw.¹¹²

Der Erfolg oder Misserfolg der Illustration beim Publikum war nicht davon abhängig, dass die Intentionen Alciato's und Breus präzise erfasst wurden. Das gilt auch für alle anderen Illustrationen des »Emblemata liber«. Deren geringe Wertschätzung scheint freilich evident, da für spätere Ausgaben neue Holzschnitte angefertigt wurden. Die Pariser Ausgabe von 1534 hat Alciato in dem bereits zitierten Brief an Bembo anders als die Augsburger Ausgabe insgesamt positiv beurteilt. Die Frage, ob er Breus Venus missbilligte und als korrekturbedürftig einstufte, kann anhand eines Vergleichs beider Darstellungen zumindest versuchsweise sondiert werden.

»MULIERIS FAMAM...« IN DER PARISER AUSGABE VON 1534

Der Pariser Drucker Christian Wechel hat seiner 1534 edierten Version des »Emblemata liber«¹¹³ eine Widmung an den Bischof von Angoulême, Philibert Baboo, vorangestellt, in der er – ähnlich wie Steyner – betont, für die den Gedichten beigelegten »icones« selbst gesorgt zu haben. Um sein eigenes Verdienst bei deren Verfertigung zu unterstreichen, verweist er ausdrücklich auf die prominente Rolle der zahlreichen Illustrationen im Verhältnis zur Textmenge. Alciato's Anteil an der Neuillustrierung seiner Embleme liegt erneut im Dunkeln. Da er während seiner Lehrtätigkeit in Bourges wiederholt nach Paris reiste, könnte es direkte Kontakte zwischen ihm und Wechel gegeben haben.¹¹⁴ Aber wenn es tatsächlich eine Zusammenarbeit zwischen beiden gab, wurden in der neuen Ausgabe dennoch lediglich die Epigramme

6 »Mulieris famam non
formam vulgatam esse
oportere«, in: *Andrea Alciato:
Emblematum libellus, Paris,
Christian Wechel, 1534, S. 106*

als Alciatos eigene Leistung präsentiert.¹¹⁵ Die ideelle Priorität der Gedichte vor den Bildern stand auch bei dieser Ausgabe außer Frage.

Die neuen – Mercure Jollat zugeschriebenen¹¹⁶ – Illustrationen weisen einige Korrekturen und Veränderungen auf, basieren aber gleichwohl überwiegend auf denen der Augsburger Ausgabe.¹¹⁷ Das Bemühen, Alciatos Text stärker zu berücksichtigen, ist auch bei dem Emblem »Mulieris famam...« unverkennbar (Abb. 6). Die Verbesserungen liegen zunächst in einer größeren Eleganz und Schönheit der Figur. Ihre anmutige Pose ist den Stand- und Schreitmotiven der spätgotischen Hofkunst entlehnt. Das »bewegte Beiwerk« des unmotiviert flatternden Haares deutet sinnliche Energie an. Diese hat aber nun einen textbezogenen Ort. Mit der Veränderung des Ambientes – an die Stelle der Landschaft ist ein Innenraum getreten – wurde der geforderten Häuslichkeit nun deutlich Rechnung getragen. Die Schnecke wurde durch eine dem Text entsprechende Schildkröte ersetzt.¹¹⁸ Der auf die Schildkröte hinweisende Gestus wurde beibehalten, aber modifiziert. Die linke Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger befindet sich in der Körpermitte und weist so nach unten, dass der Blick zunächst zur Scham der Venus geführt wird und erst dann weiter nach unten zur Schildkröte. Das Zentrum moralischer Ge-

fahr und die Quelle der zu ihrer Vermeidung erforderlichen Lebensweisheit befinden sich in ein und dieselbe Blickbahn gerückt.

Die Beibehaltung der Nacktheit mag angesichts der Funktion der Venus als Modell weiblicher Tugendhaftigkeit zunächst irritieren. Alciatos Hauptgewährsmann für die Deutung der elischen Aphrodite, Plutarch, äußert jedoch in den »Coniugalia Praecepta« (10) Auffassungen, die mit der Darstellung im Einklang stehen:

»Herodot sagt ohne Berechtigung, dass das Weib zugleich mit dem Gewand auch die Scham ablege; im Gegenteil, die Verständige legt statt des Gewandes die Scham an, und Ehegatten bedienen sich beieinander der größten Scham zum Zeichen der größten Liebe.«¹¹⁹

Der nackte Venusleib wird durch das häusliche Ambiente wie auch durch die Präsenz des mittels des Zeigegestus hervorgehobenen Schildkrötenattributs entschärft. Attraktive Sinnlichkeit erscheint zulässig, wenn sie von einer häuslich gesinnten, tugendhaften Ehefrau moderiert wird.¹²⁰ Die Tauben können in diesem Kontext als Symbole ehelicher Liebe und Treue¹²¹ sowie als Vorbilder kultivierter ehelicher Sexualität gedeutet werden. In seinem Vogelbuch hebt Conrad Gesner hervor, »daz na(m)lich dz ma(e)nlin das weyblin nit vorhin bedeckt / es habe dan(n) das weyblin vorhin geküßt oder geschna(e)blet.«¹²²

Für die 1536 und 1542 folgenden Editionen des »Emblematum liber«, in denen Alciatos lateinischen Epigrammen französische bzw. deutsche Übersetzungen angefügt wurden, verwendete Wechsel den Holzschnitt erneut.¹²³

In späteren Emblembüchern, in denen die elische Aphrodite adaptiert wurde, wird in den Epigrammen die geforderte weibliche Häuslichkeit weiterhin ohne explizite Hinweise auf erotische Gefahren kommentiert. Zumeist begnügte man sich mit Erläuterungen oder Ergänzungen zu der durch Plutarch bekannten Symbolik der Schildkröte. Die Thematisierung weiblicher Schönheit und Sinnlichkeit blieb eine Angelegenheit der Illustrationen. Das zeigt sich auch bei einem französischen Nachahmer Alciatos, Guillaume de La Perrière, dessen Emblembuch »Le Theatre des bons engins« 1536 zunächst ohne und 1539 mit Illustrationen veröffentlicht wurde.¹²⁴ Das Epigramm beginnt mit einem generellen Hinweis auf die allegorischen Darstellungsanliegen antiker Künstler:

»Daran, wie einst die Alten Venus malten, erkennt man wohl, dass jene vortrefflichen Meister sich alle Mühe gaben, als sie sie darstellten. Und damit

7 *Venus mit
Schweigegegestus und
Schlüssel in der
Hand, in: Guillaume
de la Perrière: Le
Theatre des bons
engins, Paris 1551,
Nr. 18*

man den geheimen Sinn versteht, muss man begreifen, dass die Schildkröte bedeutet, die tugendhafte Hausfrau solle sich nicht weit vom Hause entfernen. Sie hebt den Finger, denn sie muß verschwiegen bleiben, und der Schlüssel in der Hand deutet darauf, dass sie für die Güter des Gatten mit Umsicht sorgen muss.«¹²⁵

An die elische Aphrodite und Phidias wird nicht mehr explizit erinnert. Bemerkenswert ist aber die generalisierte Vorstellung, dass mit Venusbildern das moralische Engagement antiker Künstler belegt werden kann. Weibliche Schönheit und der sexuelle Hintergrund der geforderten Häuslichkeit spielen inhaltlich keine Rolle. Thematisiert wird vorrangig das loyale Verwalten der Güter des Ehemanns durch die Ehefrau. Der beschriebene Schweigegegestus wiederholt lediglich die bereits mit der Schildkröte verknüpfte Vorstellung der Schweigsamkeit.¹²⁶ Sie erscheint durch die Fokussierung kluger Haushaltsführung jedoch nicht mehr als präventive Zurückhaltung der attraktiven Frau gegenüber potentiellen Avancen außerhäuslicher männlicher Bewunderer ihrer Schönheit, sondern als generelle Eigenschaft der tugendhaften Frau.

In der Illustration (Abb. 7) sind Schönheit und Sexualität dagegen nicht völlig ausgeblendet. Elemente des Breu'schen Holzschnitts (Landschaft, Nacktheit) wurden aufgegriffen und variiert; ein mit den anderen Motiven abgestimmtes Spiel mit subversiven Doppeldeutigkeiten ist jedoch nicht vorhanden. Schlüssel und Schweigegestus beziehen sich unmittelbar auf die im Text vorhandenen Ausführungen zur gebotenen Häuslichkeit und Schweigsamkeit der Ehefrau. Deren soziale und ökonomische Funktionen als verantwortungsvolle Haushälterin sind mit prägnanter Eindeutigkeit markiert, stehen aber in irritierendem Kontrast zu ihrer Nacktheit und ihrem Standort. Anstelle einer konsequent auf den Text abgestimmten Venusfigur wurde die ambivalente Breu'sche Venus-Ikonographie durch Motivreduktion und -wechsel auf inhaltlich anspruchslose Weise entschärft. Dass insbesondere auf intellektuellen Bildwitz für männliche Leser und Betrachter verzichtet wurde, ist nicht erstaunlich, da das Buch einer Frau – Margarethe von Navarra – gewidmet ist.¹²⁷

VENUS IM ATELIER DES PHIDIAS?

Nach den Pariser Ausgaben sind die Editionen Lyon 1549 und 1550 relevant,¹²⁸ da für sie eine neue Serie von Holzschnitten angefertigt wurde.¹²⁹

Die Embleme sind nach Themen geordnet. Diese editorische Maßnahme war bereits in der (lateinischen) Lyoner Ausgabe von 1548 durchgeführt worden. Man wollte, wie der Verleger Mathias Bonhomme mitteilt, dem Leser das Auffinden der einzelnen Beispiele erleichtern und das Buch zugleich durch mehr formale Ordnung schöner erscheinen lassen.¹³⁰ Das Emblem »Mulieris famam...« gehört zusammen mit sieben weiteren zu denjenigen, die unter dem Stichwort »Mariage« zusammengestellt wurden. Auf den Wiederabdruck des lateinischen Textes wurde verzichtet. Bei den Übersetzungen handelt es sich um freie Nachdichtungen mit teilweise selbständigen Inhalten: Barthélemy Aneau fokussiert in seiner französischen Version des Epigramms die Symbolik der Schildkröte, wobei er von den beiden an Plutarch orientierten moralischen Vorgaben die Häuslichkeit jedoch stärker betont als die Schweigsamkeit. Bezeichnenderweise betrifft ein von ihm ergänzter Seitenhieb auf Italien die Freizügigkeit der dort auch außer Haus zu sehenden und ihre Loyalität aufs Spiel setzenden Frauen.¹³¹

Die Illustration (Abb. 8) zeigt Venus bekleidet in einem Innenraum, in dessen Hintergrund Phidias an einer Werkbank seine Arbeit verrichtet. Seine Gegenwart sowie zwei auf einem Regalbrett stehende Statuen legen nahe, den

8 »Publiée soit de la femme non la beauté, mais bonne fame«, in: *Emblemes d'Alciat, Lyon, Mathias Bonhomme, 1549, S. 243*

Raum als Atelier aufzufassen, zumal keine weiteren Möbel vorhanden sind. Eine Interaktion zwischen Bildhauer und Göttin findet jedoch nicht statt. Da sie ihm den Rücken zukehrt, ist auch nicht angedeutet, dass sie ihm kraft seiner künstlerischen Phantasie als Modell geistig präsent ist. Der Innenraum erfüllt eine doppelte Darstellungsfunktion: Als Atelier (mit Bildhauer) veranschaulicht er die Autorschaft des Phidias und als Wohnraum die Häuslichkeit der Venus. Die Häuslichkeit wird bildlich näher erläutert: Der Liebesgöttin ist Amor als Begleiter zugesellt, der sie mit dynamischer Bewegung vergeblich zu Taten außer Haus zu drängen versucht (die Tür des Raums steht offen). Sie beharrt jedoch standfest auf tugendhafter Häuslichkeit und widersetzt sich dem »inconstans puer«,¹³² indem sie ihn am rechten Arm festhält und mit dem Zeigefinger ihrer erhobenen Rechten auf die unter ihrem Fuß befindliche Schildkröte weist. Der das Gewand der Göttin schmückende Liebesgürtel evoziert in diesem Kontext die Macht sinnlicher Liebe, die auch eine tugendhafte Ehefrau einsetzt, um sich der Zuneigung ihres Gatten zu versichern. Als Symbol der festen, sexuellen Bindung der Ehefrau an ihren Gatten hatten zum Beispiel Plutarch wie auch Boccaccio den Gürtel verstanden.¹³³

Trotz seiner Rolle als bildhauerischer Vermittler moralischer Lebensweisheit meißelt Phidias im Hintergrund des Raums eine Aktfigur, die jedoch durch ihre Kleinheit und Unschärfe für den Betrachter keine visuelle Attraktivität besitzt und daher nur einen schwachen Hinweis auf die körperliche Schönheit der Liebesgöttin gibt. Es dominiert die Gewandfigur im Vordergrund. Die Blickführung der Komposition ist dadurch kongenial zu dem moralischen Motto »Publiée soit de la femme / Non la beauté, mais bonne fame«.

Die italienische Version von Alciatos »Emblematum liber« wurde 1549 mit dem Titel »Diverse Imprese accomodate a diverse moralità« ediert.¹³⁴ Ihr Verfasser, Giovanni Marquale, setzte eigene inhaltliche Akzente; der Holzschnitt der französischen Ausgabe von 1548 wurde jedoch unverändert übernommen.

»Che conviensi, che della donna la bontà
e non la bellezza sia divulgata.
Venere io son da le mirabil mani
Del dotto Fidia d'un bel marmo finto,
In me vedete atti gentili e humani,
Ch'esser dè Donna a gentilezza accinta.
Fo supra una Testudine dimora,
Perche stia in casa, e sia tacita ogn'hora.«

9 »Es sol einer Weibs
Zucht und Tugend
bekannter sein / dann ir
schöne und gestalt, In
frag und antwort.«, in:
Andrea Alciato: Liber
Emblematum,
Frankfurt am Main,
Sigismund Feyerabend
1567, fol. 52v

Marquale hat die sexuelle Brisanz der Liebesgöttin völlig entschärft. Venus stellt sich als Prototyp weiblicher Liebenswürdigkeit und Humanität vor. Phidias ist zu einem gelehrten Künstler geworden, der nur das vorbildlich Edle des weiblichen Geschlechts in Marmor zur Erscheinung bringt.

In der Frankfurter Alciato-Ausgabe von 1567 wurde das Ateliermotiv übernommen, jedoch variiert (Abb. 9). Die Übersetzung des Jeremias Held gab dazu keinen Anlass.¹³⁵ Ins Auge springt zunächst, dass die Bildhauerarbeit des Phidias stärker betont ist. Seine Werkbank wurde in der rechten Bildhälfte in den Vordergrund eines geräumigen und architektonisch anspruchsvollen Raums gerückt, der im Innern eines Palasts zu liegen scheint. Die visuelle Dominanz der Venus ist gleichwohl gewahrt, da sie in der linken Bildhälfte als Hauptfigur deutlich größer dargestellt wurde als der Bildhauer. Sie ist bekleidet und wendet sich mit hoch erhobenem Haupt und flatternden Gewandzipfeln dem mit Pfeil und Bogen bewaffneten nackten Amor zu, um ihn mit der Rechten am Kopf zu fassen. Der Knabe scheint auch hier aus dem Raum zu streben, um seine Waffen zum Einsatz zu bringen. Anders als in dem Atelierbild der Pariser Alciato-Ausgaben ist nicht auf den ersten Blick auszumachen, ob Venus ihn festhält oder ob sie gewillt ist, ihm zu folgen. Aber die veränderten Elemente lassen schließlich doch vermuten, dass der Künstler Letzteres andeuten wollte. Er verzichtete zugunsten des Bewegungsmotivs des seitlichen Wegschreitens auf das Attribut der Schildkröte, und zudem verfolgte

10 »Mulieris famam, non formam,
vulgatam esse oportere«, in: *Andrea
Alciato: Emblematum libri II*, Lyon,
*Jean de Tournes und Guillaume
Gazeau*, 1556, S. 164

er mit der Versetzung der Werkbank in den Vordergrund einen besonderen Effekt: Die von Phidias gemeißelte nackte Figur steht nun mit beachtlicher visueller Prominenz im Blickfeld und bringt die Sinnlichkeit der Liebesgöttin deutlich zum Ausdruck.

VENUS IM SCHLAFZIMMER

Eine Reihe kommentierter Ausgaben des »Emblematum liber« ermöglicht Einblicke in die gelehrten Bemühungen um die Deutung der Embleme. Die Erläuterungen, die ausschließlich den Texten Alciatos gewidmet sind, liefern in sehr unterschiedlichem Umfang Hinweise auf überwiegend antike Texte, die sich sowohl auf die Lemmata wie auch auf die einzelnen inhaltlichen Elemente der Epigramme beziehen. Während z. B. der Kommentator der Lyoner Ausgabe von 1556 weder Plutarch noch Pausanias erwähnt und nur drei wenig hilfreiche Textreferenzen zur Erläuterung des Emblems »Mulieris famam...« hinzuzieht, stützen sich die Verfasser späterer Kommentare (z. B. Antwerpen 1577, und vor allem Padua 1621)¹³⁶ auf eine Vielzahl von Texten, die eine profunde Kenntnis antiker Literatur erkennen lassen und als Grundlage für eine ausgedehnte Beschäftigung mit Alciatos inhaltlichen Vorgaben und Anspielungen dienen konnten.¹³⁷ Die Alciato-Ausgabe von Johannes Thuillius (Padua 1621), in der frühere Kommentare kombiniert werden, umfasst 1003 Seiten. Die fünfseitige Kommentierung des Emblems »Mulieris famam...« enthält Hinweise auf Textstellen von zwei Duzend antiker Autoren.

Angesichts der zahlreichen Textreferenzen ist die Vorliebe für ein Bildmotiv bemerkenswert: Venus im Schlafzimmer. Bereits in der Lyoner Ausgabe von 1556 wird das Emblem »Mulieris famam...« mit einer Darstellung illustriert, die den imaginierten Aufenthaltsort der elischen Aphrodite durch ein Bett als Schlafzimmer ausweist (Abb. 10). Denselben Bildtypus findet man in variiert Form auch in späteren kommentierten Editionen. In der Lyoner Ausgabe sitzt die Liebesgöttin mit nacktem Oberkörper auf der Bettkante und deutet mit der Linken auf ihr Schildkröten-Attribut, während der seitlich neben ihr schwebende Amor den Bettvorhang öffnet; in der Antwerpener Ausgabe ist die Komposition motivisch weitgehend beibehalten, Venus ist jedoch vollständig bekleidet und wendet sich zur Seite blickend von Amor ab (Abb. 11); in der Paduaner Ausgabe steht sie nackt vor dem Bett, mit der rechten Hand ihren Busen bedeckend und der linken den mit Pfeil und Bogen seitlich herantretenden Amor abwehrend (Abb. 12).¹³⁸ Die Kombination von Venus, Amor und Bett führt in den Kontext erotisch-sexueller Bettgemeinschaft. Aus dem Gebot des Lemmas ist der Schluss gezogen, dass die Schönheit der Ehefrau in den Dienst ehelicher Freuden treten soll und jenseits moraltheologischer Normen im ehelichen Schlafzimmer einen positiv zu bewertenden häuslichen Geltungsbereich besitzt. Dabei tritt, wie bei den Illustrationen des

11 »Mulieris famam, non
formam, vulgatam esse
oportere«, in: *Andrae Alciati
Emblemata*, Leiden, Franciscus
Raphelengius, 1591, S. 233
(nach Antwerpen, Plantin,
1577)

12 »*Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere*«, in: *Andreae Alciati Emblemata*, Padua, Pietro Paulo Tozzi, 1621, S. 832

Ateliertypus, die Spannung zwischen der ungehemmten Energie Amors und der schildkrötenartig häusliche Normen beachtenden Venus als Thema deutlich zutage. Antiquarisches Wissen bleibt auch bei dem Schlafzimmer- bzw. Betttypus im Hintergrund. Es wird trotz der im Kommentar kompilierten Quellen nicht die von Alciato als »res significans« in Erinnerung gebrachte elische Tempelstatue der Aphrodite dargestellt, sondern eine aus der Auslegung des moralischen Gehalts des Emblems hervorgegangene Bilderfindung. Die spärlichen Ausführungen des Kommentars der Lyoner Ausgabe von 1556 liefern keine Anhaltspunkte für textliche Quellen des Bettmotivs.¹³⁹ Vor dem Hintergrund der intensiven Plutarch-Kenntnisse der späteren Kommentatoren ist anzunehmen, dass dessen Auffassungen präsent waren. Plutarch hat in den »Ratschlägen für Eheleute« (v. a. praec. coni. 38–39) ausführlich dargelegt, welche Bedeutung für ihn das Ehebett als Ort der Erhaltung ehelicher Liebe und Harmonie besitzt.¹⁴⁰

13 *Abraham Bickbart: Venus auf einer Schnecke, Scheibe für Hans Müller d. J., Bern 1568, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, inv. V. 23*

Die 1548 in Lyon edierte Ausgabe des »Emblematum liber« enthält eine Vorrede, in der dem Leser Nutzen und Gebrauch von Emblemen mit zahlreichen Beispielen dargelegt werden:

»Ferner besteht der Nutzen der Emblemata, außer in der Freude und Lust an der ansprechenden Neuartigkeit, die die Langeweile vertreibt, der kurzen Schärfe der Sentenzen, die den Geist anregt, der vielfachen Süße der Verse, die den Ohren schmeichelt und dem Eikon, der keineswegs nutzlosen Abbildung, die die Augen nährt, auch in seiner (wie ich sagen möchte) Verwendung, dass, wenn jemand leeren Dingen eine Ergänzung, Nackten Schmuck, Stummen die Sprache, Sinnlosen eine Bedeutung geben oder doch anfügen will, er aus dem Emblembüchlein, gleichwie aus einer wohlgeordneten Vorratskammer sich holt, was er an die heimischen Wände, die Glasfenster, Vorhänge, Decken, Bilder, Gefäße, Skulpturen, Siegelringe, Kleider, Tische, Bettstellen, Waffen, Schwerter, kurz alles Hausgerät, was es auch sei, anschreiben oder malen kann: und zwar zu dem Zwecke, dass ringsum das Äußere der zum gewöhnlichen Gebrauch dienenden Gegenstände gesprächig und für den Anblick erfreulich sei.«¹⁴¹

Der Gedanke einer von Texteditionen losgelösten bildlichen Realisierung von Emblemen war bereits von Alciato formuliert worden. In den verschiedenen Editionen seines »Emblematum liber« äußerten verschiedene Autoren daran anschließend die Auffassung, dass emblematische Bilder für sich stehen konnten.¹⁴² Der Versuch »zuverlässiger und eindeutiger Bestimmungen der Zusammenhänge zwischen den »res significantes« der Emblembücher und der Bildlichkeit angewandter Emblemik [stößt] auf Schwierigkeiten«,¹⁴³ da häufig nicht entscheidbar ist, ob deren Kenntnis auf den Ekphrasis-Elementen der Epigramme oder auf deren Quellen basiert. Adaptionen der Aphrodite des Phidias hatten außerhalb der Emblembücher offenbar wenig Resonanz. Zu den seltenen Beispielen gehören ein Glasgemälde des Historischen Museums in Frankfurt, ein Gemälde der Galleria Sabauda in Turin sowie eine Bronzeplastik des Kunsthistorischen Museums in Wien. Das Abraham Bickhart (1535–77) zugeschriebene Glasgemälde wurde 1568 in Bern für Hans Müller d. J. geschaffen (Abb. 13).¹⁴⁴ Eine reich verzierte Rahmenarchitektur öffnet fensterartig den Blick auf die Liebesgöttin, die auf einem Wiesenstreifen dem

14 *Holzschnitt, Antwerpen,
Abbildung nach Delen 1934
(Anm. 145), S. 485*

Betrachter dargeboten wird. Hinter ihr liegt ein See, über dessen jenseitigem Ufer sich eine Stadt erstreckt, die von einer auf hohem Felsen sich erhebenden Burg überragt wird. Nackt, nur im Schambereich mit einem schmalen Schleiertuch bedeckt, steht Venus mit beiden Füßen auf einer Schnecke. Mit zur Seite geneigtem Kopf lenkt die Göttin den Blick auf ihre rechte Hand, mit der sie auf das aufgrund seiner überproportionalen Größe ohnehin nicht zu übersehende Tier zeigt. In der linken Hand hält sie einen Apfel vor dem Körper. Hinter ihrem Rücken umstrahlt ihr langes gelocktes Haar – von einer übernatürlichen sinnlichen Energie erfüllt – wie eine Lichtaureole ihren Körper. Die Figur variiert die Venus eines Antwerpener Holzschnitts, für den unabhängig von Alciato's »Emblematum liber« die textliche Überlieferung zu dem elischen Bildwerk des Phidias für eine ideale weibliche Eigenschaften thematisierende Bilderfindung herangezogen wurde (Abb. 14).¹⁴⁵ Die Göttin des Holzschnitts erscheint ebenfalls in einer freien Landschaft, jedoch auf einer Schildkröte stehend (in entsprechender Weise mit beiden Füßen), mit Nelken¹⁴⁶ (anstelle des Apfels) und einem Liebesgürtel. Vor allem der Zeige-

gestus auf dem Glasgemälde, aber auch der Apfel und die erotisch-sinnliche Strahlkraft der Haare lassen vermuten, dass Abraham Bickhart ebenso mit den frühen Illustrationen zu Alciato's Emblem »Mulieris famam...« vertraut war. Anhaltspunkte für einen zusätzlichen Rückgriff auf antike Textquellen sind in seinem Werk nicht vorhanden. Die Darstellung ermahnt zu einer haus- und ehekonformen Mäßigung sinnlicher Liebe. Bickhart präsentiert die Attraktivität der nackten Liebesgöttin dementsprechend mit Sinn für Schamgrenzen. Anders als dies bei den Illustrationen der Augsburger und Pariser Alciato-Ausgaben der Fall ist, platzierte er den auf das Tierattribut gerichteten Zeigegestus nicht mit schamloser Doppeldeutigkeit über der unverhüllten weiblichen Scham, sondern er behielt das Verhüllungsmotiv des Antwerpener Holzschnitts bei und führte den Zeigegestus diskret außerhalb der Umrisslinie am Körper vorbei. Der moralische Sinngehalt der Schnecke wurde dadurch abgesichert. Bickharts Venus verhält sich nicht wie eine Prostituierte.

Das Gemälde der Galleria Sabauda in Turin (Abb. 15), das ohne hinreichende Gründe Girolamo Siciolante (1521–75) zugeschrieben wurde, wird mit dem Bildtitel »Venere Urania« oder »Venere della tartaruga« bezeichnet.¹⁴⁷ Das Epitheton »Urania« setzt einen Rekurs auf Pausanias voraus, der aber eher unwahrscheinlich ist, da die Imagination des Künstlers sich in einer irdischen Bahn bewegte: Die in einem Palastambiente situierte halb nackte Aphrodite, deren körperliche Blößen mit einem Tuch eher reizvoll inszeniert als schamhaft verhüllt werden, ist mit ihrem erotischen Potenzial geeignet, den weiblichen Part in Plutarchs Modell harmonischen Eheglücks zu übernehmen. Ausschlaggebend für die gedankliche Nähe zu dem antiken Autor waren vermutlich vorrangig textliche Kenntnisse, denn motivisch lässt die Venusfigur kaum Beziehungen zu Illustrationen des Emblems »Mulieris famam...« erkennen. Lediglich der gestreckte Zeigefinger der rechten Hand scheint die Kenntnis des Zeigegestus der frühen Beispiele vorauszusetzen. Er lenkt die Aufmerksamkeit jedoch primär auf die verhüllte weibliche Scham und nicht gleichermaßen auf die unter dem rechten Fuß befindliche Schildkröte. Die trotz der sinnlichen Implikationen des Zeigegestus unverkennbar dem antiken Pudica-Gestus angeglichene Armhaltung und das Motiv der von der Draperie hinterfangenen nackten Beine lassen zudem eine bei den frühen Emblem-Illustrationen nicht vorhandene Vertrautheit mit antiken Bildwerken vermuten.¹⁴⁸

Die italienische Bronzestatuetten des Kunsthistorischen Museums in Wien¹⁴⁹ (Abb. 16) weist noch deutlicher Merkmale einer Orientierung »an antiken Vor-

15 *Girolamo
Siciolante da
Sermoneta:
Venus mit der
Schildkröte,
Turin, Galleria
Sabauda*

16 *Venus mit Schildkröte, Bronzestatue, Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 5715* 17 *Venus, Florenz, Uffizien, inv. 251*

bildern« auf,¹⁵⁰ und auch bei ihr bleibt offen, ob Alciatos Emblem »Mulieris famam...« in die Bildfindung involviert war. Die völlig nackt dargestellte Göttin hat ihr Spielbein auf den Rücken einer am Boden kriechenden Schildkröte gestellt. Mit ihrer hoch erhobenen Rechten berührt sie die wellige Frisur ihres nach links gewandten und geneigten Kopfes. Die Linke ist am Oberkörper vorbei nach rechts geführt. Da die abgebrochenen Finger ihrer linken Hand seit-

18 *Aphrodite, Typus Louvre-Neapel,*
Neapel, Museo Nazionale, inv. 5997

lich nach unten gerichtet waren, wurde angenommen, dass sie ursprünglich ein herabhängendes Tuch gehalten haben könnte. Vielleicht deutete aber auch sie (wie die Figuren der »Mulieris famam...«-Illustrationen) auf die Schildkröte unter ihrem rechten Fuß hin. Als formales Vorbild wurde eine antike Venus-Statue der Uffizien genannt, die jedoch erst 1656 erwähnt wird (Abb. 17).¹⁵¹ Zudem ist deren Unterkörper bekleidet, und beide Arme sowie der (von einer anderen Aphrodite-Statue stammende) Kopf sind ergänzt. Denkbar ist, dass es sich ursprünglich um eine Variante des Typus der halb bekleideten Anadyomene handelte. Das Motiv des erhobenen rechten Arms kommt jedoch auch bei dem Aphrodite-Typus Louvre-Neapel (sog. Aphrodite »von Fréjus«) vor (Abb. 18). Bei diesem zieht die mit einem durchsichtigen Chiton bekleidete Göttin

*19 Marco Dente da
Ravenna: Venus
sucht Rat bei Juno
und Ceres, Kupfer-
stich, 1518–1525*

ihren Mantel über die Schulter, während dessen Stoffbahnen um den linken vorgestreckten Arm geführt sind und seitlich des Körpers zu Boden fallen. Die evozierte Handlung kann als ein Moment der Ent- oder Bekleidung aufgefasst werden. Raphael hat diesen Aphrodite-Typus gekannt und für die Venusfigur der Darstellung »Venus sucht Rat bei Juno und Ceres« in der Loggia di Psiche (Rom, Villa Farnesina) adaptiert, wobei er diese unbekleidet präsentiert und mit einem Tuch hantieren lässt. Marco Dente da Ravenna hat vermutlich nach einer Raffael-Zeichnung diese Szene in einem Stich publiziert (Abb. 19).¹⁵² Mit einer freien Adaption antiker Anregungen ist auch bei der Wiener Kleinbronze zu rechnen. Wenn sie ein zu Boden fallendes Tuch hielt, könnte bei ihrer Konzeption ein weiterer Aphrodite-Typus im Spiel gewesen sein. Das Motiv war

durch Kopien der Knidischen Venus bekannt, allerdings mit seitlicher Armhaltung, während bei der Wiener Figur gegenläufig zur Kopfdrehung der linke Arm vor dem Körper vorbeigeführt ist (Abb. 20). Die forcierte gegenläufige Motorik ist ein formales Element neuzeitlicher Transformation. Ebenso unantik ist die Kombination des Griiffs in geschlossene Haare mit einer nackten Figur. Es könnte, wie man angenommen hat, ein Auflösen der Haare angedeutet sein. Demzufolge hätte man es mit einer sich entkleidenden Venus zu tun, die ihren rechten Fuß auf eine Schildkröte setzt: Kann man hier nun eine an Plutarchs Deutung der elischen Aphrodite anknüpfende moralisierende Sinnschicht vermuten? Sollte die mit Schildkröte und freizügigem Gebaren präsentierte Liebesgöttin als Vorbild der Ehefrauen nicht nur Häuslichkeit und Schweigsamkeit reklamieren, sondern auch erotische Präliminarien ehelicher Pflichterfüllung? Die oben erwähnten Emblem-Illustrationen, die Venus mit einem Bett kombinieren, lassen dies möglich erscheinen. Aber bei der Wiener Statuette könnte es sich allenfalls um einen forcierten Bildwitz für männliche Betrachter handeln. Die Annahme, die Schildkröte könnte doppeldeutig sein und in Verbindung mit ihrer naturkundlich bezeugten Triebhaftigkeit und aufgrund ihrer Platzierung unter dem Fuß der Liebesgöttin eine »Mahnung an Keuschheit« bedeuten,¹⁵³ bleibt angesichts der betont erotischen Bewegungsmotivik zweifelhaft. Fraglich bleibt auch eine Doppeldeutigkeit des Berührens

20 *Knidische Aphrodite, Rom, Vatikanische Museen*

der Haare, die anhand einer motivischen Parallele ins Blickfeld rückt. Die 1556 erschienene Baseler Ausgabe der »Hieroglyphica« des Pierio Valeriano enthält einen kurzen Passus zu einer Statue der »Lasciva mollities«.¹⁵⁴ Die beigefügte Illustration (Abb. 21) zeigt eine weibliche Herme mit nacktem Oberkörper und einem um die Hüfte geschlungenen Tuch. Die rechte Hand ist zum Kopf geführt, die linke zum verdeckten Schambereich. Das Agieren der rechten Hand wird im Text als Kratzen am Kopf und damit als »hieroglyphi-

21 »Lasciva mollities«, Kopie des Holzschnitts der Baseler Ausgabe 1556, in: Pierio Valeriano: *Hieroglyphica*, Leipzig 1678, S. 439

sche« Darstellungsform des antik belegten Gestus homoerotischer Laszivität gedeutet.¹⁵⁵ Die zum Kopf geführte Hand der Wiener Venusstauette wurde vermutlich dennoch nur als allgemeines Laszivitätssignal aufgefasst. So hat auch Cesare Ripa seine zweite Variante der »Lascivia« in Anlehnung an Valeriano beschrieben und als antikes Darstellungsmotiv ausgewiesen, ohne auf die in den »Hieroglyphica« enthaltenen Textreferenzen inhaltlich näher einzugehen:

»Donna con ornamento barbaro, e che mostri con un dito di fregarsi leggermente la testa. Così la dipingnevano gl'antichi, come si vede appresso il Pierio.«¹⁵⁶

Zu welchen Assoziationen und Deutungsergebnissen Betrachter der Wiener Statuette auch immer gelangt sein mögen und welchen Bildwitz Auftraggeber und Künstler im Auge hatten – in jedem Fall ist durch das erotische Potenzial der Figur die mit der Erinnerung an die elische Aphrodite verknüpfte moralische Lebensweisheit des Phidias mit freizügiger Sinnlichkeit kombiniert. Moralischer Ernst dürfte keine große Rolle gespielt haben. Ein Interesse an scherzhaften, motivischen Spielereien war bei Auftraggebern und Käufern von Bronzestatuetten allem Anschein nach nicht ungewöhnlich. Das zeigt auch Basilius Amerbach. Nachdem er 1578 von Ludovic Demoulin de Rochefort eine kleine bronzene, sich in einem Handspiegel betrachtende Aphrodite erworben hatte, ließ er diese zusätzlich mit einem silbervergoldeten Liebesgürtel ausstatten.¹⁵⁷

AUSBLICK: ZWEIFEL AN DER MORALPHILOSOPHISCHEN DIDAXE DES PHIDIAS

Die Autorität des Phidias als moralischer Ratgeber blieb in Verbindung mit Adaptionen der elischen Aphrodite trotz unterschiedlicher moralischer Einstellungen virulent, solange Plutarchs Ausführungen Plausibilität zugebilligt wurde und man die explizite Deutungsabstinenz des Pausanias nicht zum Anlass quellenkritischer Reflexion nahm. Ebenso waren kreative Spielräume für Adaptionen des Bildthemas nahezu unbegrenzt, solange man sich nicht ernsthaft darum bemühte, unter Berücksichtigung der überlieferten antiken Bildwerke und insbesondere der verschiedenden antiken Venusbildtypen das ursprüngliche Aussehen der elischen Tempelstatue zu ermitteln. Aus dem frühen 19. Jahrhundert sind zwei Zeugnisse vorhanden, mit denen eine kritische Wende im Umgang mit dem durch literarische und bildkünstlerische Adaptionen bereits Jahrhunderte bildungsmäßig vertrauten Bildwerk zumindest ansatzweise ins Blickfeld tritt. Mit der sogenannten Aphrodite Brazzà der Berliner Antikensammlung (Sk 1459), einer Statue, die unter ihrem vorgesetzten linken Fuß eine Schildkröte aufweist (Abb. 22), ist die Frage nach der Relevanz sachlich fundierter Rekonstruktionsarbeit und einem kritisch reflektierten Interesse an dem ursprünglichen Aussehen der elischen Aphrodite eng verknüpft. Es ist von Archäologen vielfach überlegt worden, ob es sich um eine Marmorkopie des von Phidias geschaffenen Originals handelt. Der einzige Grund, sie mit diesem in Verbindung zu bringen, ist das Vorhandensein der Schildkröte,¹⁵⁸ und hier liegt auch die Problematik. Das Tier wurde, möglicherweise von einem Künstler aus dem Umfeld Canovas, vollständig ergänzt. Salvatore Settis wollte in seiner Studie zur elischen Aphrodite nicht ausschließen, dass der Bildhauer Reste einer antiken Schildkröte ersetzte, bedachte aber gleichermaßen die Möglichkeit, dass es sich um eine durch die nachantike Transformationsgeschichte der elischen Aphrodite inspirierte Rekonstruktion handelt.¹⁵⁹

Bis zur Entdeckung einer vollständigen Replik des elischen Bildwerks bleibt somit offen, welcher Art die sachbezogenen Überlegungen des Bildhauers waren, d. h. ob er die Schildkröte ergänzte, weil er sie tatsächlich aufgrund eines handfesten Befundes für richtig hielt, oder ob auch er eher unkritischen Mutmaßungen folgte, die zwar durch den fehlenden oder nicht mehr erkennbaren Gegenstand unter dem Fuß der Figur angeregt wurden, aber auf nachantiken Überlieferungsgut basierten. Auch wenn Letzteres der Fall war, könnte er durchaus geglaubt haben, seine Ergänzung stehe im Einklang mit der anti-

22 *Apbrodite mit einer
Schildkröte, sog. Apbrodite
Brazzà, Antikensammlung,
Berlin, inv. Sk 1459*

ken Überlieferung. Mit einem eher diffusen historischen Anspruch hätte sich seine Vorgehensweise gleichwohl von derjenigen früherer Künstler deutlich unterschieden, die ihre Nachbildungen der elischen Aphrodite als freie Bildfindungen schufen und sich dabei vorrangig von zeitgenössischen Interpretationen und Bewertungen der Phidias zugeschriebenen ehelichen Lebensweisheit leiten ließen.

Noch bevor im Veneto die Aphrodite Brazzà mit einer neuen Schildkröte ausgestattet wurde, demonstrierte der Berliner Bildhauer Karl Wichmann seine Kenntnis der Phidias'schen Aphrodite in Elis in Verbindung mit einem der Königin Luise gewidmeten Statuenprojekt, wobei er sich an den traditionellen künstlerischen Spielräumen orientierte. Im »Neuen Teutschen Merkur« von 1805 berichtet Johann Gottfried Schadow von der letzten Kunstaussstellung in Berlin:

»Der königlich pensionierte Bildhauer Karl Wichmann hatte eine lebensgroße Statue im Gyps, eine Gewandfigur, die Venus Urania, eine Allegorie auf unsere holde, schöne Königin ausgestellt. Der Porträtkopf der Königin zeigt sogleich, worauf es der Künstler anlegte. Aber welche barocke Idee! Auf dem Kopfe eine scharf gezackte Krone, auf jeder Spitze hat sich ein Stern gespießt; Sterne sind denn auch auf dem flachen Felde der Krone angenagelt. In der linken Hand hält sie eine große Weltkugel mit Linien und Sternbildern. Der linke Fuß stützt sich auf eine Schildkröte, zu den Füßen liegt eine brennende Fackel, auf die der rechte Arm steif herunter gehalten mit dem Zeigfinger deutet. Der Kopf ist auf einem dicken Hals schlecht aufgesetzt. Die Biegung des Leibes sehnt sich nach einer Stütze, die nicht da ist. Himmlische Urania, wo sind deine Grazien geblieben! Doch sind einige gute Falten im Mantel, der über die Stola gelegt ist. Nichts ist schlüpfriger als die Bahn der Allegorie! So viel ist gewiß, diese Urania ist nicht unsere angebetete Königin. Auch lässt sie Hr. von Rahmdohr gewiß nicht vor die neuere Ausgabe der seinigen stechen! Bei alle dem beweist diese Statue doch, dass Hr. Wichmann Kunstanlagen hat, die aber freilich durch strenge Kritik ausgebildet werden müssen. Die männlichen Büsten desselben Künstlers waren recht brav.«¹⁶⁰

Die Schildkröte missbilligt Schadow in der Besprechung besonders, weshalb er ihr eine ausführliche kritische Fußnote widmet: Die skeptische Zurückhaltung des Pausanias bezüglich der Deutung des Tiers war ihm aufgefallen. Anders als Renaissancegelehrte und anders als noch Winckelmann weigert er

sich daher, die moralische Deutung des Plutarch mit Phidias in Verbindung zu bringen. Zudem hatte er sich zusätzliches Wissen verschafft. Wichtig erschien ihm nicht nur, dass die Schildkröte auch zu Füßen anderer Gottheiten vorkommt, sondern auch dass die Peloponnes auf Münzen mit einer Schildkröte bezeichnet worden sein könnte. Er vermutete eine lokale Bedeutung des Attributs und endet daher mit einer Warnung vor seiner inhaltlich unangemessenen Übernahme. Wissenschaftliche Erkenntnis wird höher bewertet als die Möglichkeit moralischer Deutung und Adaption:

»Schon die Idee ist sehr misslich, diese moderne Venus Urania auf eine Schildkröte treten zu lassen. Pausanias ist da, wo er von der Phidiassischen Venus zu Elis spricht, behutsam genug, das Räthsel, warum Phidias diese Venus den Fuß auf eine Schildkröte setzen ließ, den Leser selbst errathen zu lassen. [...] Die bekannte Auslegung beim Plutarch in praecett. Coniug. [...], dass dadurch die Häuslichkeit und Enthaltbarkeit von allem Geschwätz angedeutet werde, mag als ascetische Nutzenanwendung gelten, kam aber schwerlich dem Phidias in den Sinn. Winckelmann in seinem Versuch über die Allegorie [...] und andere haben es dem Plutarch nachgesprochen. Allein Merkur [...] und Aeskulap [...] und andere Figuren [...] haben die Schildkröte zu ihren Füßen. Da muß es doch wohl ganz andere Beziehung haben. Wie wenn am Ende alles nur eine Lokalbedeutung auf den Peloponnes hätte, der bekanntlich auf den ältesten Münzen durch die *testudo graeca* Linn. bezeichnet wird. [...] Wie lächerlich wäre in diesem Falle eine Venus Urania mit der Schildkröte in Berlin?«¹⁶¹

Das Wissen über die durch Pausanias und Plutarch generierte inhaltliche Dissonanz von himmlischer Venus und dem irdischen ›Image‹ einer perfekten Ehefrau wie auch die Einsicht in die Unsicherheit der Deutung der Schildkröte ließen für Schadow nicht zu, die elische Aphrodite des Phidias für ein anspruchsvolles königliches Statuenprojekt zu adaptieren. Die Unbefangenheit, mit der Gelehrte und Künstler bis dahin Ungereimtheiten der antiken Überlieferung ignoriert und durch kreative Transformation spielerisch bewältigt hatten, schien ihm nicht akzeptabel. Die Spielräume für künstlerischen Bildwitz im Umgang mit antiken Vorbildern waren durch klassizistische Leitbilder und Regeln enger geworden.¹⁶² Eine Reduzierung erfuhren auch der geistige Horizont und die Autorität des Phidias. Die Selbstverständlichkeit, mit der ihm zuvor moralische Anliegen unterstellt wurden, war vorbei.

ANMERKUNGEN

Der vorliegende Beitrag entstand in Zusammenhang mit Forschungsarbeiten für das Teilprojekt B3 »Wissen und Imagination: Venusbilder der Renaissance« des SFB 644 Transformationen der Antike (Humboldt-Universität zu Berlin). Für Verbesserungen und Ergänzungen der Übersetzungen sowie für zahlreiche kritische Anmerkungen zum Manuskript danke ich Ursula Rombach.

- 1 Alberici philosophi et poetae doctissimi libellus de Deorum imaginibus, in: Andreas Flocus: L. Fenestella de Ro. Magistratibus nitore tandem nativo restitutus, mille fluentibus ulceribus curatis, Wien 1523 (o. p.): »Arma deum, formaque velis si noscere lector / Albrici exiguo codice cuncta leges.« / »Numquid opus, vel Mentoris, anne Myronis? / (Sic sua coveniunt munia numinibus.) / Falleris. Albrici labor est, dum conderet ista / Archetypus habuit qui (mihi crede) Deos.« Übers. nach Jean Seenez: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990, S. 169, Anm. 1.
- 2 Ebd., S. 169.
- 3 Vgl. hierzu Bernhard F. Scholz: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien, Berlin 2002, Kap. II,5: »Emblematum pater et princeps: zur Darstellung Andrea Alciatos als Begründer einer Gattung«.
- 4 Zur Bedeutung der Anordnung von Text und Bild im Blattspiegel und zur »archetypischen Bedeutung des Blattspiegels der Ausgabe Paris 1534« siehe Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. von Otto Schmitt, 10 Bde., Stuttgart/München 1937–, Bd. 5, 1967, Sp. 85–228, hier Sp. 91, s.v. Emblem/Emblembuch (William S. Heckscher, Karl-August Wirth); Bernhard F. Scholz: From Illustrated Epigram to Emblem: The Canonization of a Typographical Arrangement, in: William Speed Hill (Hg.): New Ways of Looking at Old Texts. Papers of the Renaissance English Society, 1985–1991, Binghamton, New York 1993, S. 149–157; ders.: Andrea Alciatos Emblemata. Überlegungen zum Verhältnis von Typographie und Illustration in den Ausgaben Augsburg 1531 und Paris 1534 für die Entwicklung der Emblematik, in: John Roger Paas (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Druckgraphik der Frühen Neuzeit, Augsburg 2001, S. 31–39; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 290.
- 5 Fünf Embleme weisen kein Bild auf.
- 6 Arthur Henkel, Albrecht Schöne: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar 1967, Taschenausgabe 1996, S. XXXIII.
- 7 Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München 1964, S. 15–59, hier S. 29 (»Idealtypus«); Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XII.
- 8 Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987, S. 165, 177–180; Bernhard F. Scholz: The 1531 Augsburg Edition of Alciato's Emblemata: A Survey of Research, in: Emblemata. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies 5 (1991) 2, S. 213–253; Scholz 2002 (Anm. 3).
- 9 Ebd., S. 24, 293.
- 10 Zur These von Alciatos Urhebererschaft siehe s.v. Emblembuch/Emblem (Anm. 4). Sp. 85, 88. Harold Osborne (Hg.): Oxford Companion to Art, Oxford 1975, S. 369: »Emblem books were books of symbolic pictures accompanied by explanatory texts. [...] The emblematic concept arose through the attempts of Italian humanists to create a modern equivalent of the Egyptian Hieroglyph, an attempt which was triggered off by the discovery in 1419 of the Hieroglyphica of Horapollo. Its background is Renaissance Platonism,

- which laid stress on the visual image as a vehicle for hidden philosophic mysteries«; Luigi Grassi, Mario Pepe (Hg.): *Dizionario dei termini artistici. Concetti, categorie, termini tecnici, movimenti, stili, materiali, strumenti, tecniche: oltre 6000 termini tecnici definiti e spiegati*, Turin 1994, S. 280, s.v. *Emblema* (Mario Pepe): »Il significato originario del termine è quello di un oggetto lavorato inserito in altro di più grandi dimensioni. [...] Nuovo significato assunse nel sec. XVI, sulla scorta dell'uso fattone dall'umanista Andrea Alciato, che pubblicò nel 1531 un ›Emblematum liber‹, con intendimento di proporre, in chiave moderna, una scrittura ideografica sul modello di quanto realizzato con i geroglifici dagli antichi Egizi. Con *Emblema* si venne da allora designando la rappresentazione di un'idea attraverso un disegno.« Die traditionelle Auffassung, dass Alciato das Emblem als bimediale Gattung einfuhrte, findet man ohne Hinweis auf die diese These diskutierende Emblemforschung auch bei Büttner, in: Frank Büttner, Andrea Gott dang: Einführung in die Ikonographie. Weg zur Deutung von Bildinhalten, München 2009, S. 137–142, bes. S. 137; ebenso: *Lexikon der Kunst*, 7 Bde. Leipzig 1987–94, Bd. 2, 1989, S. 317–319, s.v. *Emblematik*; *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, 34 Bde., New York 1996, Bd. 10, S. 173–177, s.v. *Emblem book* (Jochen Becker); Stefan Jordan, Jürgen Müller (Hg.): *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2012, S. 97–99, s.v. *Emblem* (Birgit Ulrike Münch). Anders: John Manning: *The Emblem*, Bury St. Edmunds 2002, S. 40–41, S. 42: »Alciato's first intended readership, the image was easily visualized through the words of his poem, and any provision of a graphic image would have been an otiose tautology.« Johannes Köhler: *Warum erschien der ›Emblematum liber‹ von Andreas Alciato 1531 in Augsburg?*, in: Bernhard F. Scholz, Michael Bath, David Weston (Hg.): *The European Emblem. Selected Papers from the Glasgow Conference, 11–14 August 1987*, Leiden 1990, S. 19–32, S. 24: »Denn von Alciato sind, wie heute allgemein angenommen wird, ›nur‹ die Texte der Embleme.« Michael Lailach: *Der Gelehrten Symbola – Studien zu den ›Emblematum Tyrocinia‹ von Mathias Holtzwardt (Straßburg 1581)*; Dissertation Tübingen, digital publiziert am 05.07.2000, urn:nbn:de:kobv:11-10014755, S. 6: »[die Frage,] ob der Autor [...] sein Buch mit oder ohne Illustrationen erscheinen lassen wollte, [wird] wohl auch weiterhin offen bleiben.« Scholz 2002 (Anm. 3), S. 248.
- 11 Schöne 1964 (Anm. 7), S. 20; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XII. Zur Kritik dieser Auffassung Scholz 2002 (Anm. 3), S. 20–21, 277–284, 305.
 - 12 Eine ausführliche Diskussion der umfangreichen Forschungsliteratur ist in diesem Rahmen nicht möglich. In den Anmerkungen wird lediglich auf die wichtigsten Forschungsergebnisse und -meinungen verwiesen. Das betrifft insbesondere auch die Studie von Andreas Bässler, die mir erst nach der Abfassung des vorliegenden Beitrags zur Verfügung stand. Andreas Bässler: *Die Umkehrung der Ekphrasis. Zur Entstehung von Alciatos ›Emblematum liber‹*, Würzburg 2012.
 - 13 Scholz 1991 (Anm. 8), S. 214.
 - 14 Ludwig Volkmann: *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923 (Nachdruck Nieukoop 1969), S. 42, mit der Annahme, Alciato habe das Manuskript »dem Ambrosio Visconti überreicht«. Roberto Abbondanza: *A Proposito dell'epistolario dell'Alciato*, in: *Annali di storia del diritto. Rassegna internazionale* 1 (1957), S. 467–500, bes. S. 481 (zur Datierung des Briefs); Hessel Miedema: *The term ›emblem‹ in Alciati*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), S. 234–250, bes. S. 236 und S. 239–241; Holger Homan: *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts*. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzwardt, Nicolaus Taurelius, Utrecht 1971, S. 25–27, 31; Bernhard F. Scholz:

- ›Libellum composui epigrammaton cui titulum feci Emblemata‹: Alciatus's Use of the Expression *Emblema* Once Again, in: *Emblematica* 1 (1986), S. 213–226, hier S. 215; Ingrid Höpel: *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt am Main 1987, S. 40–43; Vera Sack: ›Glauben‹ im Zeitalter des Glaubenskampfes. Eine Ode aus dem Straßburger Humanistenkreis und ihr wahrscheinliches Fortleben in Luthers Reformationslied ›Ein feste Burg ist unser Gott‹. Textanalysen und -interpretationen. Mit einem Beitrag zur Frühgeschichte des Emblems, Freiburg im Breisgau 1988, S. 134; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 27; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 215, 218, 220–222, 249; Manning 2002 (Anm. 10), S. 38–39; Wolfgang Neuber: *Locus, Lemma, Motto. Entwurf einer mnemonischen Emblemtheorie*, in: Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen, 1993, S. 351–372, hier S. 356; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 7–8; Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 44; Mino Gabriele (Hg.), in: Andrea Alciato: *Emblematum Liber*, Mailand 2009, S. XV–XVIII; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 11.
- 15 Sofern nicht anders nachgewiesen, ist der Autor für Übersetzungen verantwortlich. Für Passagen aus Alciatos Briefen wurden diejenigen von Volkmann 1923 (Anm. 14) zu Grunde gelegt und überarbeitet. Gian Luigi Barni: *Le lettere di Andrea Alciato Giureconsulto*, Florenz 1953, S. 46 (ep. 24, 28–35, Milano, 1522, dicembre 9): ›His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gerem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria (sic), vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas (sic) tam diu parturiens, nihil pariens.‹
- 16 Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XI.
- 17 Scholz 2002 (Anm. 3), S. 21 und S. 30–31; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 29–43.
- 18 Mario Praz: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom 1964, S. 25–26 (mit einer Liste von etwa 50 Emblemen, die auf Epigrammen der ›*Anthologia Graeca*‹ basieren; die Angabe bezieht sich auf spätere 212 Embleme umfassende Ausgaben des ›*Emblematum liber*‹); vgl. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XI; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 238; Homan 1971 (Anm. 14), S. 30; Scholz 1986 (Anm. 12), S. 216; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 237–240; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 28, 30; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 44; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. LXXV und vor allem Bässler 2012 (Anm. 12), bes. S. 18–20, der Alciatos Rezeption der griechischen Epigrammatik in einen breiteren Kontext der Rezeption antiker ekphrastischer Texte zu stellen versucht. Seine These ist, ›dass die Emblematische bei Alciato aus dem Geiste der humanistischen Ekphrasis entstand‹ (S. 8).
- 19 Lailach 2000 (Anm. 9), S. 8; vgl. dazu: Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XVIII; Miedema 1968 (Anm. 14); Scholz 1986 (Anm. 14), S. 217–218, Scholz 2002 (Anm. 3), S. 48–49; Charles Henebry: *Figures of Speech: The Emblematum liber as a Handbook of Rhetorical Ornaments*, in: *Neophilologus* 87 (2003), S. 175–177; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXV–XXXVII. Quintilian, *Institutio oratoriae* 2, 4, 27: ›*Nam locos quidem, quales sunt de testibus ›semperne his credendum‹ et de argumentis ›an habenda etiam parvis fides‹, adeo manifestum est ad forensis actiones pertinere ut quidam neque ignobiles in officiis civilibus scriptos eos memoriaeque diligentissime mandatos in promptu habuerint, ut, quotiens esset occasio, extemporales eorum dictiones his velut emblematis exornarentur. [...]‹. ›Dann Themen, die von Zeugen handeln, ›ob man ihnen immer glauben dürfe‹, und von Beweisen, ›ob auch geringfügige Vertrauen verdienen‹, gehören ja so offenkundig zu den Gerichtsverhandlungen, daß manche gar nicht unbekannte Redner*

- sie bei ihrem Auftreten in der Öffentlichkeit ausgearbeitet und höchst sorgfältig einstudiert in Bereitschaft hielten, um bei passender Gelegenheit mit ihnen wie mit kunstvollen Einlagen ihre unvorbereiteten Ausführungen auszuschnücken.« Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis Oratoriae Libri XII / Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher*, hg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1988, Bd. 1, S. 194–185.
- 20 D. Andreae Alciati iurecons. clarissimi de verborum significatione libri quattuor. Eiusdem, in tractatum eius argumenti veterum Iureconsultorum, commentaria, Lugduni (Gryphius), 1530, S. 97, zit. nach Miedema 1968 (Anm. 14), S. 242, Anm. 43: »Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.« Vgl. Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41; Homan 1971 (Anm. 14), S. 27, 31; Konrad Hoffmann: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, S. 515–534, hier S. 520; Sack 1988 (Anm. 14), S. 148; Denis C. Drysdall: *A Lawyer's Language Theory: Alciato's De verborum significatione*, in: *Emblemata 9 (1995)*, S. 269–292; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 31, 251, 335–340.
- 21 Karl Giehlow: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I, in: *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses 32 (1915)*, S. 1–232, hier S. 139; Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41–42; vgl. Praz 1964 (Anm. 18), S. 23; Schöne 1964 (Anm. 7), S. 32–37; s. v. *Emblembuch/Emblem (Anm. 4)*, Sp. 98; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. X–XI; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 242; Daniel Russell: *The Term »emblème« in Sixteenth-Century France*, in: *Neophilologus 59 (1975)*, S. 337–351, hier S. 344; Drysdall 1995 (Anm. 20), S. 288–290; Manning 2002 (Anm. 10), S. 54–68; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 44–45; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 44–45; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 9–10; Gabriele, in: *Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14)*, S. XVII und S. XLIII–LXIV. Kritische Bedenken gegenüber der gängigen Einschätzung der Hieroglyphik als »hauptsächliche Impulsgeberin« für die Emblemik äußert Bässler 2012 (Anm. 12), S. 8, 16–18, 89–91.
- 22 Übers. Johannes Köhler: *Der »Emblematum liber« von Andreas Alciatus (1492–1550). Eine Untersuchung zur Entstehung, Formung antiker Quellen und pädagogischen Wirkung im 16. Jahrhundert*, Hildesheim 1986, S. 20. Barni 1953 (Anm. 15), S. 59 (epist. 32,8–18, Milano, 1523, maggio 10): »Alioquin multa habeo quae editioni parata sunt. Sum et carmina quaedam editurus, videlicet Epigrammatum libros IIIor et comoedias duas, quarum altera mea est Philargyrus, altera ex Aristophane Nubes, sed quae mea est, longe mihi magis arridet videorque vel invictum illum Aristophanem facetiis superasse. Opinor quod nostra tempora magis ridicula sunt et uberiorem segetem protulerunt. Eduntur apud nos et Emblemata, quorum duo folia ad te mitto gustus causa; carminis auctor est Albutius, inventionis Ambrosius Vicecomes ex primariis patritiis. Eius argumenti et ipse libellum carmine composui, sed res meas cum alienis miscere nolui: divulgabitur inter caetera nostra epigrammata.« Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 237; Homan 1971 (Anm. 14), S. 32; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 219; Sack 1988 (Anm. 14), S. 135; Gabriele, in: *Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14)*, S. XIX; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 11–14.
- 23 Die Epigramm-Sammlung wurde 1529 in Basel publiziert, die Komödien blieben unpubliziert. Siehe hierzu Barni 1953 (Anm. 15), S. 59, Anm. 1–2; Homan 1971 (Anm. 14), S. 35.
- 24 Sack 1988 (Anm. 14), S. 126–145; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 243–249.
- 25 Sack 1988 (Anm. 14), S. 131 zur wirtschaftlichen Lage des Druckerhauses nach dem Ausscheiden des Grimmschen Geschäftspartner Marx Wirsung.

- 26 Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 41, 81; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 92–93; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 20, 23–34 (zu den Beziehungen zwischen Claudius Pius Peutingering und Alciato); Bässler 2012 (Anm. 12), S. 128–131.
- 27 Zur Übersetzung von »chartula picta« siehe Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 38; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 243; François Pomey: *Le dictionnaire royal augmenté de nouveau et enrichi d'un grand nombre d'expressions elegantes, de quantité de mots François nouvellement introduits; & de cinquante Descriptions; comme aussi d'un petit Traité de la Venerie & de la Fauconnerie*, Lyon 1716, S. 145: »Cartes à jouer. Chattulx lusorix, vel aleatorix(arum) Folia aleatoria, vel lusoria picta exercendax folia. Picta chartulx lusorix.« Wolfgang Hunger übersetzt in der Pariser Ausgabe von 1542: »Mit wurfflen spilen iunge leut, / Den faulen man die karten freud.« Zit. nach Andreas Alciato: *Emblematum liber*. Mit einer Einleitung von August Buck (Reprograf. Nachdruck der Orig.-Ausgabe, Paris 1542), Darmstadt 1991, S. 17.
- 28 *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingeringum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber. M.D.XXXI. Colophon: »Excursum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28. Februarij, Anno M.D.XXXI: CLARISSIMI VIRI D. ANDREAЕ Alciati in libellum Emblematum praefatio ad D. Chonradum Peutingeringum Augustanum: Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit, / Detinet & segnes chartula picta viros, / Haec nos festivis emblemata cudimus horis, / Artificum illustri signaque facta manu. / Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis. / At tibi supremus pretiosa nomismata Caesar, / Et veterum eximias donet habere manus. / Ipse dabo vati chartacea munera vates, / Quae Chonrade mei pignus amoris habe. Vgl. Henry Green: *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872 (Reprint New York 1964), S. 14, 118–119; Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 81; Schöne 1964 (Anm. 7), S. 54; Miedema 1968 (Anm. 14), S. 241–243; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 25–32; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 220–222; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 45–49; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 224–225, 230–235; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 8–9; Manning 2002 (Anm. 10), S. 48; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 177–179; Henebry 2003 (Anm. 19), S. 177–178. Zur Datierung der Widmung in die frühen 1520er Jahre siehe bes. Homan 1971 (Anm. 14), S. 28–30; Sack 1988 (Anm. 14), S. 134; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXII–XXIII (»prima del 1519«) und S. XXVII–XXXI; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 23–29.*
- 29 Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 241–242; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 27; Homan 1971 (Anm. 14), S. 35 mit der Vermutung, dass Alciato auf »die dazugehörenden, von namhaften Künstlern entworfenen Zeichnungen« hinweisen könne; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 220; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 48–49; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 177–179.
- 30 Vgl. hierzu Russell 1975 (Anm. 21), S. 338–339, der anhand französischer Übersetzungen zeigen kann, dass bereits einige, freilich nicht alle, zeitgenössischen Autoren Embleme als bildliche Darstellungen verstanden: »In mid sixteenth-century France, however, the epigram was apparently thought not to describe so much a »particular thing« as a pictorial representation of a thing or things.«
- 31 Vgl. hierzu Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 81; Homan 1971 (Anm. 14), S. 28–30; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 30–31.
- 32 »CANDIDO LECTORI SALUTEM PLURIMAM. Haud immerito candide lector, nostram desyderabis diligentiam, in hiis tabellis quae huic operi adiectae sunt, elegantiores nanque picturas, & authoris gravissimi authoritas, & libelli dignitas merebantur, quod quidem nos fatemur, cupiebamusque inventiones has illustriores tibi tradere ita, si eas quam

- artificiosissime depictas, ante oculos poneremus, nihilque (quod sciam) ad eam rem nobis deficit. Verum cum hoc non tantum magni laboris fuerit, (quem certe non subterfugimus) sed & maximi sumptus, intelligis quicquid huiusmodi erat, id omne tibi denuo persolvendum fuisse. Utilissimum itaque nobis visum est, si notulis quibusdam obiter, rudioribus, gravissimi auctoris intentionem significarem, quod docti haec per se colligent, hocque ipso tibi gratificari voluimus, si magnas delicias parvo tibi compararem, bene vale, nostramque operam boni consule.« Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 243; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 16–17; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 49–50; Manning 2002 (Anm. 10), S. 42; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXI–XXXIV; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 22–23.
- 33 Die Vorrede ist anonym; die Autorschaft Steyners wurde von der älteren Forschung allgemein angenommen. Sack 1988 (Anm. 14), S. 142 schließt dagegen aufgrund ihrer Rekonstruktion der Vorgeschichte der Augsburger Ausgabe Steyner als Verfasser aus. Er habe das »um 1521/22 entstandene Vorwort der beiden Drucker-Verleger Grimm und Wirsung« übernommen. Vgl. hierzu Köhler 1986 (Anm. 22), S. 16; zur Tätigkeit Steyners als Drucker siehe Homan 1971 (Anm. 14), S. 37; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 24.
- 34 Vgl. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XVII.
- 35 Miedema 1968 (Anm. 14), S. 238–239; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 78; Warncke 1987 (Anm. 8), S. 166–167; Manning 2002 (Anm. 10), S. 40; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 46; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXVII.
- 36 Vgl. Warncke 2005 (Anm. 14), S. 51.
- 37 Köhler 1986 (Anm. 22), S. 78: »Das emblematische Epigramm von Alciatus ist offen für eine Bebilderung. Alciatus selbst hat dennoch wenig mit den konkreten emblematischen *Picturae* zu tun.« Sack 1988 (Anm. 14), S. 146 äußert die Überzeugung, »dass die Idee, die »Emblemata« durch Holzschnitte zur Anschaulichkeit für ein breiteres Publikum zu illustrieren, durchaus von Alciato ausgegangen ist.« Vgl. auch Scholz 1991 (Anm. 8), S. 226–228.
- 38 Homan 1971 (Anm. 14), S. 36–37 hält Zeichnungen Alciatos für möglich, aber nicht zu allen Epigrammen; Zweifel äußern u. a. Sack 1988 (Anm. 14), S. 145: »Eigene »Visierungen« waren vermutlich kaum vorhanden« sowie Manning 2002 (Anm. 10), S. 43: »Also, given the iconological inexactitude of Steyner's commissioned woodcuts, it is inconceivable that they could have derived from an author's sketch or verbal directions to an artist.«
- 39 Vgl. zu den beiden Emblemen Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. 664; Scholz 1991 (Anm. 8), S. 236; Manning 2002 (Anm. 10), S. 52–54; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXVI; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 88, 110–111.
- 40 Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XXXIII; Homan 1971 (Anm. 14), S. 36.
- 41 Vgl. dagegen John Landwehr: *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems, 1534–1827. A Bibliography*, Utrecht 1976, S. XV: »It is certain that the author of the first emblem book did not think of illustrations at all. In fact the way that the first emblem book was published was due to the lack of communication between the Italian author Andrea Alciati and the German publisher Heinrich Steyner. [...] No wonder that Steyner on his own initiative had woodcuts made for Alciati's booklet.« Vgl. auch Köhler 1986 (Anm. 22), S. 77; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXII–XXXIII.
- 42 Die Briefstelle blieb bisher weitgehend unbeachtet. Sie wird von Köhler 1986 (Anm. 22), S. 51 im Kontext seiner Kommentierung der durch Plinius angeregten Embleme Alciatos beiläufig erwähnt.

- 43 Barni 1953 (Anm. 15), S. 73–74, (epist. 42, 60–76, Avignon, 26 maggio 1528): »[...] maxima enim eius hominis (Beati Rhenani) apud me est auctoritas, cum propter summam eruditionem, tum ob diligentiam fere incomparabilem. Vidi enim quae ille accuratissime in Plinio restituit, quam scrupuloso iudicio antiquorum codicum fidem conciliet. Utinam Deus optimus maximus in mentem illi mittat, ut quod paucis in libris foeliciter exorsus est, in universo opere perficiat, tradatque tandem emendatum impressoribus Plinium, in quo tot eruditissimi morum hominum ingenia hactenus desudarunt; vellem singulis capitibus curaret εἰκονικῶς depicta addi animalia, geographiam, pisces, herbas, quod arbitrior non admodum difficile esset, possemque ipse hac in re ei aliquo esse auxilio, qui ut scis τῶν τοῦ Διωσκορίδου sum sciens καὶ ἀνταγύρτης μέγιστος; nam et hic passim reperiri arbitror tessellarios et ligni sculptores, qui facillime huius argumenti matrices tabulas conficerent. Esset profecto istud non tantum rerum naturam, quod Plinius fecit, docere, sed coram omnia etiam imperitis agnoscenda proponere: quid si illi placeret etiam doctorum, qui hactenus insudarunt, annotationes marginibus inspergere?«
- 44 Zur Frage der Illustrierung einer nicht realisierten Edition von Alciato's »Antiquitates Mediolanenses«, siehe Henebry 2003 (Anm. 19), S. 173–191, hier S. 188; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 133.
- 45 »Editus sane est ille libellus me insciente, quod et ad Palmam nostrum scripsi, verum cum adeo sit inemendatus, sive ineptias picturarum, sive corruptiones carminum inspiciamus, cogor manum operi admovere, et abdicatum expositumque partum, nunc demum cum fere periit, agnoscere, auctoriemque et melius curatum rursus producere; tu interim medium unguem invidis illis ostende, vel idiotis potius, qui bonum a malo nesciunt discernere.« Zitiert nach Denis C. Drysdall: The Emblems in Two Unnoticed Items of Alciato's Correspondence, in: Emblemata. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies 11 (2001), S. 379–391, hier S. 383 (24. März 1532).
- 46 Barni 1953 (Anm. 15), S. 139 (epist. 80, 22–30, Bourges, 3 ottobre 1532): »Quod Claudius Peutingerus a Cato insignia susceperit, mihi quidem non minus iucundum de re est, quam si de mea manu. Scis enim mihi cum ipso Cato esse non vulgarem amicitiam. Cuperem cum isthac transit, ut in Germaniam reverteretur, ei D. Franciscus errata Emblematum tradidisset, ut impressor tametsi sero emendaret tamen quae magna cum nominis mei nota peccaverat: ut postquam Promethei esse non potuimus, Epimethei saltem fieremus et sapere denique videremur. Missi autem ea errata ad ipsum Rupilium hisce litteris, quas mense iunio ad eum dedi.« Übers. Köhler 1986 (Anm. 22), S. 22: »Dass Claudius Peutinger von Cato die Doktorwürde erhalten hat, ist für mich nicht weniger angenehm, als hätte er sie aus meiner Hand erhalten. Ich wünschte, wenn er von hier [sc. Bourges] wegzieht, um nach Deutschland zurückzukehren, dass ihm Herr Franciscus [sc. Rupilio] ein Errataverzeichnis der Embleme übergebe. So kann der Drucker, wenn auch sehr verspätet, doch endlich verbessern, was er unter meinem Namen »gesündigt« hat, so dass wir, wenn wir schon nicht Prometheus, wenigstens Epimetheus und am Ende weise sein können. Ich habe jenes Errataverzeichnis Rupilio selbst mit dem Brief geschickt, den ich im Monat Juni ihm zukommen ließ.« Vgl. Miedema 1968 (Anm. 14), S. 244; Homan 1971 (Anm. 14), S. 34; Köhler 1990 (Anm. 10), S. 24–25; Sack 1988 (Anm. 14), S. 145; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 14–15.
- 47 Green 1872 (Anm. 28), S. 121.
- 48 Die Sachlage ist weniger eindeutig, als sie dargestellt wird: Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 43: »Es heißt, dass die Bilder des Augsburger Künstlers den Autor wenig befriedigt hätten, und dies sei mit der Grund zu einer neuen Ausgabe gewesen, die schon 1534 in Paris

- bei Chr. Wechel erschien und mit technisch feiner ausgeführten Holzschnitten ausgestattet war.« Homan 1971 (Anm. 14), S. 38: »Die Gründe dafür haben wir nicht im Text der Epigramme zu suchen, sie sind sauber und relativ frei von Fehlern gesetzt, sondern eher in den verschiedenen misslungenen oder ganz fehlenden Illustrationen und nicht zuletzt im Umbruch.« Warncke 1987 (Anm. 8), S. 164: »Der Illustrator, Jörg Breu d. Ä., war mit der Aufgabe, offenbar weil es sich um humanistisches, ihm fremdes Bildungsgut handelte, sichtlich überfordert. Ihm unterliefen viele fehlerhafte Abweichungen vom Textinhalt, die den Autor verärgerten.« Sack 1988 (Anm. 14), S. 140: »Auch aus der Sicht eines heutigen Betrachters muß der Druck recht hastig und ohne fachkundige Beratung vonstatten gegangen sein. Einige bildliche Ausdeutungen sucht man in dem Werk vergebens, sie waren wohl verloren gegangen. Auch ist der Sinn einiger anderer Embleme vom Künstler missverstanden worden. Doch wird sich Alciato vermutlich am meisten darüber entrüstet haben, daß der Sinnzusammenhang zwischen den drei Teilen des Emblems (inscriptio – pictura – subscriptio) durch einen verständnislosen Umbruch zerstört worden war.« Ebenso Lailach 2000 (Anm. 9), S. 6 und Bässler 2012 (Anm. 12), S. 15.
- 49 Barni 1953 (Anm. 15), S. 156–157, (epist. 93 Pavia, 25 febbraio 1535): »[...] teque tota cogitatione contemplor, colo, admiror, quae causa fuit ut mihi in mentem veniret, hoc ad te munusculum mittere. Composueram praetextatus et nescio quo casu amissum Vindelici edidere corruptissime; quae res effecerat ut agnoscere foetum illum nollem. Nuper vero Lutetiae castigatus a diligentiore opifice editum recepi in gratiam et amicorum meorum primoribus communicavi; quos inter cum tu praefulgeas, non duxi committendum quin et ad te darem.«; vgl. Homan 1971 (Anm. 14), S. 126; Sack 1988 (Anm. 14), S. 138–139; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 15.
- 50 Schöne 1964 (Anm. 7), S. 25; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), bes. S. XV und XXII; zur Kritik an dieser These vgl. Hoffmann 1979 (Anm. 20), S. 515–534, 525; Köhler 1986 (Anm. 22), S. 55; Warncke 1987 (Anm. 8), S. 166–167, 169; Neuber 1993 (Anm. 14), S. 352–353, 354–355 mit der ebenfalls problematischen These, dass das Lemma die »Zentralstelle« des Emblems sei; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 278–279, 305–307.
- 51 Vgl. Russell 1975 (Anm. 21), S. 338–339; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 214.
- 52 Köhler 1986 (Anm. 22), S. 78, 81.
- 53 Zu Alciatos Verwendung antiker Bildwerke vgl. Köhler 1986 (Anm. 22), S. 8; Büttner 2009 (Anm. 10), S. 139; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. XXXI; Sonia Maffei: *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Neapel 2009, S. 136–141, 454.
- 54 Alciato/Ed. Buck 1991 (Anm. 25), S. 15 »HIERONYMI BRUNNERI BAVARI ad Lectorem. TU qui Phydiaso sculptis in marmore gaudes, / Aut quae Praxitelis signa dedere manus. / Quique tuam Cous quas pinxit Apelles / Ornatam tabulis posse videre domum: / Ne desint forma tua quae tam lumina pascunt, / Quàm quiddam tacitae mentis & oris habent. Hunc pete, quae pingas sculpsue Emblemata, librum Laturum doctis ingeniosa notis. / Quem modo Germanum numeris Hungere disertis / Fecisti, & nostro posset ut orbe legi, Et cum nunc triplici lingua lectoribus adsit, / Non de postremis una futura tua est.«
- 55 Siehe die Embleme: »In studiosum captum amore«, »Dulcia quandoque amara fieri«; (LXXI, LXXXIX nach der Zählung der Pariser Ausgabe).
- 56 Zur unterschiedlichen Bewertung des Rätselcharakters der Embleme vgl. s. v. Emblem-buch/Emblem (Anm. 4), Sp. 93–95; Russell 1975 (Anm. 21), S. 344–345; Warncke 1987 (Anm. 8), S. 172; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 313.

- 57 Zu den verschiedenen Arten der Normenbegründung in den Emblemen siehe Scholz 2002 (Anm. 3), bes. S. 322–324.
- 58 Zur Phidias-Rezeption in der Renaissance vgl. Ulrike Müller Hofstede: Malerei zwischen Dichtung und Skulptur – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in »Della Pittura«, in: Wolfenbüttler Renaissance Mitteilungen 18 (1994), S. 56–73; Andreas Thielemann: Phidias im Quattrocento, Dissertation Köln 1992, Köln 1996; Ulrich Pfisterer: Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 61–97.
- 59 Vgl. Rainer Vollkommer (Hg.): Künstlerlexikon der Antike, München/Leipzig 2004, s.v. Pheidias (I) (V. M. Strocka), S. 646–672, hier S. 655.
- 60 William S. Heckscher: Aphrodite as a nun, in: The Phoenix 7 (1953), S. 105–117, hier S. 109; Praz 1964 (Anm. 18), S. 40 verweist nur auf Pausanias; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1749.
- 61 Übers. Pausanias: Beschreibung Griechenlands. Neu übersetzt und mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen von Ernst Meyer, Zürich 1954, S. 342.
- 62 Zur Faktizität der »res significantes« der Embleme vgl. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XIV–XV; Scholz 2002 (Anm. 3), S. 247–269.
- 63 Wilhelm Sieveking (Hg.): Plutarch über Liebe und Ehe. Eine Auswahl aus den *Moralia* (Griechisch und Deutsch), München 1940, S. 27; Sarah B. Pomeroy: Plutarch's Advice to the Bride and Groom, and a Consolation to His Wife. English Translations, Commentary, Interpretive Essays, and Bibliography, New York 1999, S. 10, 24, 53.
- 64 Plutarch: Drei religionsphilosophische Schriften: »Über den Aberglauben«, »Über die späte Strafe der Gottheit«, »Über Isis und Osiris«. Griechisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Herwig Görgemanns unter Mitarbeit von Reinhard Feldmeier und Jan Assmann, Düsseldorf/Zürich 2003, S. 263.
- 65 Für eine Zusammenstellung der antiken Quellen zur Kolossalstatue der Athena Parthenos siehe: Sascha Kansteiner, Lauri Lehmann, Bernd Seidensticker (Hg.): Text und Skulptur: Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 2007, S. 33–46 (Lehmann, Kansteiner).
- 66 Übers. Pausanias/Ed. Meyer 1954 (Anm. 61), S. 342–343.
- 67 Ebd., S. 449.
- 68 Platon, *Symposion* 180d–181b. Natale Conti's *Mythologiae*. Translated and Annotated by John Mulryan and Steven Brown, 2 Bde., Temple/Arizona 2006, Bd. 1, S. 316 (IV, 13), verweist, unmittelbar nachdem er die Pausanias-Stelle erwähnt hat, auf Platos *Symposium*; weitere Erläuterungen zu den verschiedenen *Veneres* auf S. 328. Zur ursprünglichen, erst nachträglich von Platos Ausführungen überlagerten und deutlich differenzierten Bedeutung der beiden Venus-Statuen siehe Salvatore Settis: *ΧΕΛΩΝΗ*. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia, Pisa 1966, S. 157–158 und Maffei 2009 (Anm. 53), S. 418–421.
- 69 Pierio Valeriano: *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Basel, Palma Ising, 1556, fol. 200r: »Cur vero Phidias cum Veneris simulacrum Eleis ex auro et ebore conficeret testitudinem altero eius pede pressam apposuerit multi quaesivere praesertim cum Pausania rei significatum aliis relinquat interpretandum. Sed enim illud potentissimum ex interpretatione prudentem fertur, Phidiam inuere voluisse, virgines custodiendas esse coniugatas vero domum curam gerere ac taciturnas esse debere utranque enim id primum omnium decere, quod Plutarchus in Coniugalibus praeceptis exponit, qui oportere ait mulieres a luna diversas esse, quae cum iam a sole accessi lucida claraque cernitur: eadem

- cum soli successit evenescit contra vero debet uxor modesta praesente tantum viro a caeteris conspici eodem vero absente domi agitare oculere.« Vgl. Maffei 2009 (Anm. 53), S. 436.
- 70 Übers. Joachim von Sandrart: *Iconologia Deorum*, in: ders.: *Teutsche Academie der Bau-, und Bild- und Mahlerey-Künste*, (Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1675–80), 3 Bde., Nördlingen 1995, Bd. 3, S. 187; Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei de gli antichi*, hg. von Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manilio Pastore Stocchi, Paola Rigo, Vicenza 1996, S. 473: »Appresso di costroro fu anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro e sincero amore che in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi, et un'altra ve ne fu detta popolare e commune, che faceva l'amore donde viene la generazione umana, e fu fatta già da Scopa eccellente scultore in questa guisa. Ella stava a sedere sopra un capro e con un piè calcava una testuggine, come riferisce Alessandro Napoletano [...].« Zur nachantiken Überlagerung der Bedeutung von Ziegenbock und Widder siehe Maffei 2009 (Anm. 53), S. 422–423.
- 71 Alexander ab Alexandro: *Genialium dierum libri VI*, dort 4,12. Maffei 2009 (Anm. 53), S. 426, Anm. 113, bei ihrer Übersetzung: »si dice che gli Elei rappresentano una Venere che sedeva su un caprone mentre l'altro piede premava su una tartaruga.«
- 72 Lili Gregorii Gyraldi *De deis gentium libri sive syntagma XVII*, Lugduni 1565, fol. 329 (XIII, 27–31): »Plutarchus autem in praeceptis connubialibus, Venerem scribit testitudinem pede calcantem Eleis Phidiam effecisse, ut domestico cultu & silentij mulieribus symbolum esse. Idem Plut. in libro de Iside & Osiride, de hac Venere age(n)s, ita interpretatur: quod virgines custodia indigeant, nuptas verò deceat domus gubernatio, & silentium.« (Plutarch aber schreibt in den *Praecepta Connubialia*, dass Phidias den Elaeern eine Venus geschaffen habe, die mit dem Fuß auf eine Schildkröte trete und dass diese den Frauen ein Symbol der Haushaltsführung und der Schweigsamkeit sei. Dasselbe deutet Plutarch in seinem Buch *De Iside et Osiride*, als er von dieser Venus handelt, so: dass die Jungfrauen der Obhut bedürfen, den verheirateten Frauen aber die Häuslichkeit und das Schweigen ziemt); fol. 329 (XIII, 43–47) »Atque hactenus Pausan. [...] Qui & in Eliacis Vranium, id est coelestem Venerem fuisse apud Eleos prodit, quae pede altero testitudinem premeret, Phidiae opus & ibidem Pandemon, id est, popularem Venerem fuisse, quae capro insideret, Scopae opus: quarum rationem interpretandi Paus. aliis ait relinquere.« (Soweit Pausanias, [...] der auch in seinen Büchern über Elis berichtet, dass es bei den Elaeern eine Urania, gegeben habe, d.h. eine himmlische Venus, die mit einem Fuß eine Schildkröte niederdrücke, die ein Werk des Phidias sei; und ebendort eine Pandemos, eine Venus für das gemeine Volk, die auf einem Bock sitze. Deren Sinn zu deuten, sagt Pausanias, wolle er anderen überlassen.)
- 73 Horst Bredekamp, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat., hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985, S. 171, Anm. 123, interpretiert die bei Cartari vorhandene Kombination von Schildkröte und »Ritt der Venus auf einer Ziege« als Motiv moralischer Reflexion: »[...] im Stile des ausgleichenden ›festina lente‹ (Eile mit Weile) berührt die Venus mit einem Fuß eine Schildkröte, um der lasziven Eigenschaft der Ziege die verschlossene Häuslichkeit der Tartaruga entgegenzuhalten.«
- 74 Sandrart 1995 (Anm. 70), S. 187, lässt in seiner Übersetzung des Abschnittes zur Deutung der Schildkröte den Hinweis auf den Bildhauer weg. Cartari 1996 (Anm. 70), S. 473: »[...] e l'aveva già scritto Plutarcho ne gli ammaestramenti ch'ei dà a' mariti, e resane anco la ragione dicendo che Fidia fece già a gli Elei una Venere che stava con un piè sopra una testuggine per mostrare alle donne che toccava loro di avere la cura de la casa e di ragionare manco che fosse possibile, perché in una donna il tacere è giudicato bellissima cosa. Et esso Plutarco in un altro luoco, volendo esporre quello che significhi questa imagine della quale fa menzione parimente Pausania, dice che le giovani mentre che sono vergini hanno

- da stare sotto l'altrui custodia, ma poi che sono maritate bisogna che abbiano la cura del governo della casa, che se ne stiano chete, quasi che i mariti abbiano da parlare per loro: imperoché scrive Plinio che la testuggine non ha lingua.«
- 75 Conti, *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317, weist darauf hin, dass Plutarch Venus zu den Patronen der Ehe rechnet, unterscheidet in diesem Zusammenhang jedoch nicht zwischen verschiedenen Veneres.
- 76 Assmann, in: Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 349 (beide Zitate).
- 77 Übers. Görgemanns, in: Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 263.
- 78 Giehlow 1915 (Anm. 21), S. 152.
- 79 Assmann, in: Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 349.
- 80 Schöne 1964 (Anm. 7), S. 43–48; vgl. auch Scholz 2002 (Anm. 3), S. 316–319; einen generellen Hinweis auf die Bedeutung Plutarchs für Alciato gibt bereits Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 42.
- 81 Plinius, *Naturalis historia* 11,180: »testudini marinae lingua nulla ac dentes [...]«. Die durch Plinius bezeugte Auffassung, dass die Schildkröte keine Zunge habe, scheint für Plutarch jedoch nicht relevant gewesen zu sein, da er in »Isis und Osiris« das Fehlen einer Zunge als besonderes Merkmal von Krokodilen erwähnt (Is. et Os., 75): »Das Krokodil genießt eine Verehrung, für die es nicht an einleuchtenden Gründen fehlt. Es wird als ein Gleichnis für Gott betrachtet, weil es das einzige Tier ohne Zunge ist; denn der göttliche Logos bedarf keiner Stimme«. Übers. Plutarch, *Religionsphilosophische Schriften*/Ed. Görgemanns 2003 (Anm. 64), S. 261.
- 82 Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 36, glaubt anhand der Ausführungen Plutarchs zur elischen Aphrodite annehmen zu können, dass zu seiner Zeit »the heavenly Aphrodite had been domesticated and had become a goddess of marriage.«
- 83 Für Überlegungen zu einer »simbologia cosmica« der Schildkröte der Aphrodite siehe Settis 1966 (Anm. 68), S. 3–8, 173, 185–190, 192; weniger überzeugend der kurze Hinweis von Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 36: »The turtle is an attribute of the heavenly Aphrodite, born from the sea.« *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 Bde. und Supplements, Zürich/München/Düsseldorf 1981–2009, Bd. 2, 1984, S. 27 s.v. Aphrodite.
- 84 Plutarch ordnet die Pallas Athene unverheirateten Frauen (Jungfrauen) zu, die Aphrodite (wie bereits in den *conj. praecepta*) den verheirateten Frauen. Alciato folgt der in beiden Textstellen übereinstimmenden Deutung nicht genau. Häuslichkeit und Schweigsamkeit fordert er im Epigramm zur Aphrodite-Statue insbesondere von Mädchen. Sie sind bei ihm die Hauptzielgruppe der mit ihrem Tierattribut vermittelten Leitvorstellungen. Hadrianus Junius dagegen ist in seinem Emblem Nr. 24 Plutarch präziser gefolgt, siehe Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1750.
- 85 In späteren Ausgaben von Alciato wurde fiktionalen Dialogen gelegentlich der Ausdruck »Dialogismus« als Zwischenüberschrift eingefügt; Johannes Thuilius orientierte sich hierbei vor allem an den Beispielen, in denen antike Kunstwerke beschrieben werden, siehe hierzu Köhler 1986 (Anm. 22), S. 86–87; Bässler 2012 (Anm. 12), S. 155–163. Dialoge kommen auch in Emblemen ohne Bildwerke vor.
- 86 Green 1872 (Anm. 28), S. 65, 118, 120, schreibt die Holzschnitte aufgrund eines in der zweiten Ausgabe (April 1531) enthaltenen Monograms (HS) Hans Schäufolein zu; bei diesem Monogramm handelt es sich jedoch offenbar um dasjenige Heinrich Steyners. Die

Zuschreibung an Jörg Breu d. Ä. erfolgte durch Giehlow und Röttinger: Karl Giehlow: Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 20 (1899), S. 30–112, hier S. 97–101; Giehlow 1915 (Anm. 21), S. 152; Heinrich Röttinger: Zum Holzschnittwerk Jörg Breu des Älteren, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31 (1908), S. 48–62, hier S. 55; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hg. von Ulrich Thieme, Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–50, Bd. 6, 1919, S. 595–596, s. v. Jörg Breu d. Ä. (Heinrich Röttinger); vgl. F. W. H. Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400–1700, 78 Bde., Amsterdam 1954–, Bd. 4, 1957, S. 178; Frederik W. G. Leeman: Alciatus' Emblemata. Denkbeelden en voorbelden, Groningen 1984, S. 14–21. In der Literatur wird die Autorschaft in der Regel als gesicherte Tatsache aufgefasst und referiert, so bereits von Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 43: »Die Steynersche Ausgabe, Augsburg 1531, wurde von Jörg Breu brav, aber etwas handwerklich derb durch Holzschnitte von einfachster Linienmanier illustriert.« Auf Röttingers unklare Andeutungen zu einer früheren Datierung verweist lediglich Sack 1988 (Anm. 14), S. 142, da sie frühere Verlagsarbeiten für die Publikation der Embleme Alciatos bei Grimm und Wirsung annimmt: »Denn auch die von Jörg Breu d. Ä. entworfenen Holzschnitte zu den ›Emblemata‹ sind nicht um 1530/31 entstanden, sondern in der Zeit um 1521, was die kunstgeschichtliche Forschung übrigens längst angenommen hat und was jetzt durch die Neudatierung des alten Verleger-Vorwortes bestätigt wurde.« Zu den Beziehungen zwischen Breu und Peutingen vgl. Pia F. Cuneo: Art and Politics in Early Modern Germany. Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1475–1536, Leiden/Boston/Köln 1998, S. 57, 66–67 und zu Breus Arbeiten für Steyner S. 67, 70–71.

- 87 Warncke 1987 (Anm. 8), S. 164.
- 88 Zu diesem Emblem siehe Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 377–383.
- 89 Praz 1964 (Anm. 18), S. 29; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1758–1759; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 48–50; Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 459–464; zu der 1531 datierten Bildtafel »Venus und Amor als Honigdieb« von Lucas Cranach d. Ä. (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4759) sowie zu früheren Beispielen des Bildthemas, siehe Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys, Ausst.-Kat., hg. von Guido Messling, Leipzig 2011, S. 188–189, Nr. 98 (Guido Messling).
- 90 Siehe s. v. Emblem/Emblembuch (Anm. 4), Sp. 96.
- 91 Zum begrifflichen Instrumentarium der Transformationsforschung des SFB 644 Transformationen der Antike siehe Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, hg. von Hartmut Böhme, Lutz Bergemann, Martin Dönike, Albert Schirmmeister, Georg Töpfer, Marco Walter, Julia Weitbrecht, München 2011.
- 92 Das Motiv des Statuensockels kommt in der Augsburger Ausgabe nur in der Illustration zu dem Emblem »Desidiam abijciendam« vor; zu diesem Emblem s. Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 985–986; Gabriele, in: Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 99–100.
- 93 Nackt ist auch die Venus des Emblems »Dulcia quandoque amara fieri«, siehe Anm. 89 Mythographus Vaticanus III 11,1. »Nuda pingitur quod crimen libidinis minime celetur, seu quod nudis conveniat, seu quod libido consilium cuiuslibet nudet et clari non sinat.«
- 94 Maria E. Müller: Schneckengeist im Venusleib. Zur Zoologie des Ehelebens bei Johann Fischart, in: Eheglück und Liebesjoch. Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts, hg. von ders., Weinheim/Basel 1988, S. 155–203, hier S. 170, deutet den »Apfel« als »den ihr von Paris zuerkannten Schönheitspreis [...], der zugleich

- ein Symbol der verwerflichen Verführungskunst Evas darstellt«. Für Belege des Attributs in der zeitgenössischen Literatur (jedoch ohne Deutung) vgl. auch Dietrich Huschenbett: Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus im Moriskentanz und Fastnachtspiel, in: *Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger*, Berlin 1970, S. 585–603. Vgl. auch die Apfel-Symbolik des Emblems »In fidem uxoriam«, dazu Henkel, *Schöne* 1996 (Anm. 6), Sp. 966–967; Gabriele, in: *Alciato/Ed. Gabriele* 2009 (Anm. 14), S. 330, Anm. 7 und S. 500 (zu dem schwarzen Schild mit Granatapfel, der in späteren Illustrationen des Emblems »In statum amoris« vorkommt).
- 95 Eine allegorische Deutung des Parisurteils als Entscheidung zwischen drei Lebenswegen (in Analogie zu Herakles am Scheideweg) geben z.B. Fulgentius, *Mythologiae* 2,1, Bernardus Silvestris, *Commentum super sex libros Eneidos Virgillii* S. 46, 99, der *Mythographus Vaticanus* III 11,22–23 und Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium* 6,22,1 (mit Verweis auf Fulgentius). Fabius Planciades Fulgentius: *Mitologiarum libri III*, hg. von Rudolph Helm, Leipzig 1889. *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, hg. von Heinrich Bode, (Nachdruck der Ausgabe 1834), Hildesheim 1964; *Mythographi Vaticani I et II*, ed. Péter Kulcsár, *Corpus Christianorum Series Latina* 91C, Turnhout 1987; Bernardus Silvestris: *Commentum super sex libros Eneidos Virgillii*, hg. von Wilhelm Riedel, Greifswald 1924; Giovanni Boccaccio: *Genealogia deorum gentilium*, hg. von Vittorio Zaccaria, Mailand 1998.
- 96 Warncke 2005 (Anm. 14), S. 50.
- 97 Homer, *Ilias* 14.153–223; bes. 214–221; Photius, *Myriobiblon* 190; Philostrat, *Eikones* 8; Apuleius, *Metamorphosen* 2.8; Colluthus, *Raub der Helena* 15; Nonnos, *Dionysiaca* 32.1–8; 42.378; 3.400; 32.31; 5.190–192; 42.98; 33.35; 48.271; Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* 3,22.
- 98 Belegstellen: Orphischer Hymnus 55 an Aphrodite, Ovid, *Metamorphosen* 14, 596–599 und 15, 386; Statius, *Silvae* 1,2, 51; Apuleius, *Metamorphosen* 6,6; Aelian, *De natura animalium* 4, 2 und 10,33 (Claudio Eliano: *La natura degli animali. Traduzione e note di Francesco Maspero [testo greco a fronte]*, 2 Bde., Mailand 1998); Hygin, *Fabulae* 197; Nonnos, *Dionysiaca* 33, 4. *Mythographus Vaticanus* II 33; Cartari 1996 (Anm. 70), S. 467: »[colombe] sono perciò chiamati ancora gli uccelli di Venere, perocché sono oltro modo lascivi«; Conti, *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 328; Natalis Comitis *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Venedig 1551. Zur Schilderung des weitschweifigen Sexuallebens der Tauben in Gesners *Vogelbuch* siehe Müller 1988 (Anm. 94), S. 174. Gabriele, in: *Alciato/Ed. Gabriele* 2009 (Anm. 14), S. 513, Anm. 14, und Maffei 2009 (Anm. 53), S. 432, berücksichtigen die sexuelle Bedeutung der Tauben nicht; vgl. dagegen Lailach 2000 (Anm. 9), S. 81. Apostolos N. Athanassakis: *The Orphic hymns. Text, translation and notes*, Montana 1988. Ovidius: *Metamorphoses* hg. von William S. Anderson, Leipzig 1985; Hygin: *Fabulae*, hg. von Peter K. Marshall, 2 Bde., Stuttgart 1993. *Scriptores/Ed. Bode* 1964 (Anm. 95); *Mythographi/Ed. Kulcsár* 1987 (Anm. 95); *Apulée: Les Métamorphoses*, hg. von Donald Struan Robertson, Paul Vallette, 3 Bände, Paris 1985–2000. Lucius Apuleius: *Der goldene Esel*, übersetzt von August Rode, Wiesbaden 2009. Nonnos: *Werke in zwei Bänden*. Aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Dietrich Ebener, Berlin/Weimar 1985.
- 99 Vgl. hierzu Ulla-B. Kuechen: Wechselbeziehungen zwischen allegorischer Naturdeutung und der naturkundlichen Kenntnis von Muschel, Schnecke und Nautilus. Ein Beitrag aus literarischer, naturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht, in: *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposium Wolfenbüttel 1978*, hg. von Walter Haug, Stuttgart

- 1979, S. 478–514 (u. a. S. 485 mit Belegen dafür, dass Autoren des frühen 17. Jahrhunderts gelegentlich annahmen, Phidias habe die elische Aphrodite mit einer Schnecke dargestellt). Müller 1988 (Anm. 94), S. 164–169 (zu der weitschweifigen Schildkröten- und Schneckenexegese, die Johann Fischart in seinem »Ehzuchtbüchlin« an seine Erwähnung der mit einem »Schneckenhaus oder einer Schiltkrottschalen« versehenen elischen Aphrodite des Phidias anschließt).
- 100 Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 2 Bde., Hannover 1976, Bd. 2, Sp. 658.
- 101 Dies vermerkt bereits Köhler 1986 (Anm. 22), S. 53, mit Hinweis auf die »Amor-Gruppe« (Nr. 106–118) und die »Luxuria-Embleme« (Nr. 72–80).
- 102 Zur Interpretation dieses Emblems siehe Köhler 1986 (Anm. 22), S. 52–54; vgl. auch Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 281–283.
- 103 Lact. div. inst. 1,17,10: »Venus auctor [...] mulieribus in Cypro fuit, ut vul<ga>to corpore quaestum facerent.« (Venus war für die Frauen auf Zypern die Urheberin, mit dem öffentlich preisgegebenen Körper ein Geschäft zu machen.) Boccaccio, *De mulieribus claris*, VII, 9–10 (Giovanni Boccaccio: *Famous Women, English and Latin*, hg. von Virginia Brown, Cambridge 2001, S. 42–43); Boccaccio, *Gen. deor. gent.* 11,4: »Nec desunt qui credant de hac dici, quod legitur in Hystoria sacra Venerem scilicet instituisse meretricium questum. Quod Augustinus ubi De civitate dei videtur asserere, dum dicit: Huic oblata a Phenicibus esse dona de prostitutionibus filiarum antequam viris illas coniungerent.« *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317, 325.
- 104 Negative sexuelle Bedeutungen der Schnecke waren auch durch das »Reductorium morale« des Petrus Berchorius (14. Jh.) bekannt, zu dessen Ausführungen und ihrer Rezeption im 16. Jahrhundert siehe Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 480–482. Die in christlicher Tradition stehende positive Deutung als Zeichen der Virginität kam in Verbindung mit der heidnischen Liebesgöttin von vornherein nicht in Frage.
- 105 Übers. Sandrart 1995 (Anm. 70), S. 187 (mit Kürzungen). Cartari 1996 (Anm. 70), S. 473–474: »E leggendo appresso del mesdesimo e di Eliano ancora la natura di questo animale, trovo che gli scultori dettero una bella e santa ammonizione alle donne mettendo la testuggine sotto il piè di Venere, perciòché questa sa il pericolo a che va quando si congiunge con il maschio, conciosiaché le bisogni riversarsi con la pancia in su et il maschio, compito che ha il fatto suo, se ne va via e lascia quella, che da sé non può ridrizzarsi, in preda a gli altri animali, ma sopra tutti a l'aquila. Per la qual cosa essa con somma continenza si astiene dal coito e fuggendo il maschio prepone la salute al libidinoso piacere, al quale è sforzata pure di consentire poi, tocca da certa erba che tutta l'accende di libidine sì che più non teme poscia di cosa alcuna. Adunque le donne parimente hanno da considerare a che pericolo si mettono quando perdono la onestà e perciò deono fuggire i piaceri lascivi e i libidinosi appetiti, se non quando le sforza a questi il debito del matrimonio per la successione della nuova prole.«
- 106 Aelian, *De nat. an.* 15, 19, oder ähnlichen antiken Überlieferungen folgend, deutete Petrus Berchorius die Schildkröte aufgrund ihres Paarungsverhaltens als Zeichen für eine tugendhafte Ehefrau, die sich aus moraltheologischer Sicht korrekt vor der sündhaften Lust ehelichen Sexuallebens hütet. Vgl. hierzu Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 484; Müller 1988 (Anm. 94), S. 175 und zur christlichen Sexuallehre Rüdiger Schnell: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*, Köln/Weimar/Wien 2002.
- 107 Vgl. hierzu das Emblem »Dulcisa quandoque amara fieri« (siehe die in Anm. 89 angegebene Literatur) sowie das Emblem »In studiosum captum amore«, Henkel, *Schöne* 1996 (Anm. 6), Sp. 1054.

- 108 Conti, *Mythologiae* IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317. Zu »Breu's implication in the Guttermann prostitution ring« siehe Cuneo 1998 (Anm. 86), S. 78–80.
- 109 Während im Lemma von »mulieres« die Rede ist, nennt Alciato im Epigramm »puellae«.
- 110 Berthold Hinz: Venus im Norden, in: Venus. Bilder einer Göttin, Ausst.-Kat., hg. von den Bayerischen Gemäldesammlungen, München 2001, S. 33–49; ders: Aktmalerei bei Cranach. Ein neuer Geschäftszweig, in: Die Welt des Lucas Cranach 2011 (Anm. 89), S. 42–53 sowie Elke Anna Werner: Cranach und Italien, in: ebd., S. 30–41, bes. S. 36.
- 111 Zu diesem Epithetum der Venus siehe Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 512, Anm. 1.
- 112 Eine retrospektive Perspektive lag bereits bei Plutarch vor, siehe Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 42.
- 113 Green 1872 (Anm. 28), S. 7, 122–124; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 50–51; Stephen Rawles: Layout, Typography and Chronology in Chrétien Wechel's Editions of Alciato, in: An Interregnum of the Sign: The Emblematic Age in France: Essays in Honour of Daniel S. Russell, hg. von David Graham, Glasgow 2001, S. 49–71; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. XV–XVI, 25, Kat. 12.
- 114 Green 1872 (Anm. 28), S. 14.
- 115 Dass Alciato auch bei der Pariser Ausgabe von 1542 sich nicht mit den Illustrationen befaste, lassen auch die Ausführungen des deutschen Übersetzers Wolfgang Hunger vermuten. Hunger berichtet in der Pariser Ausgabe, dass Wechel ihn bat, für unzureichend gebildete Maler die Bilder einiger zusätzlicher Embleme zu beschreiben und bezüglich ihrer Bedeutung zu erläutern. Alciato /Ed. Buck 1991 (Anm. 27), S. 6: »Praeterea mittit Wechelus auctarium Emblematum non poenitendum ex Italia ab Alciato recens adlatum. Eum quoque rogat ut vertam, & pictori idiotae fusiùs describam eas imagines, quae quàm proximè & venutissimè Latini carminis sensum vimque expriment.« Der Passus zeigt, wie Denis C. Drysdall: Defence and Illustration of the German Language. Wolfgang Hunger's Preface to Alciato's Emblems, in: *Emblemata* 3 (1988), S. 137–160, hier S. 141, zu Recht betont, »that Alciati himself was still providing no guidance concerning illustrations«. Die zusätzlichen Embleme wurden nicht abgedruckt, wofür Wechel in seinem an den Leser gerichteten Vorwort die Unredlichkeit (»perfidia«) eines renommierten Künstlers verantwortlich macht.
- 116 Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 25, Nr. 12.
- 117 Vgl. hierzu Manning 2002 (Anm. 10), S. 43. Eine eingehende vergleichende Analyse der Illustrationsserien der Augsburger und der Pariser Ausgabe ist bisher nicht erfolgt.
- 118 Isidor von Sevilla, *Etym.* 12, 6, 56: »Testudo dictus, eo quod tegmine testae sit adoperatus in camerae modum.«
- 119 Übers. Sieveking 1940 (Anm. 63), S. 13; der Hinweis auf Herodot bezieht sich auf dessen Geschichte von Gyges und Kandaules (Herodot, *Historien* 1,8); vgl. Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 6, 48. Vgl. auch Diogenes Laertius 8,43.
- 120 Vgl. hierzu Müller 1988 (Anm. 94), S. 172–173 zu Fischarts »Ideal der Ehefrau als Schneckengeist im Venusleib«.
- 121 Valeriano 1556 (Anm. 69), *Hieroglyphica Lib. XXII De Turture*, fol. 161r–v, erwähnt Schildkröte und Turteltaube als Symbole der »Pudicitia«. Anstelle von Nacktheit ist jedoch von einer Verhüllung des Körpers die Rede: »Apud Hebraeos ipsos omnio reperis Turturum par pudicitiam significare: [...] Alibi diximus pudicitiam Romanis velata facie pingi sculpique solitam et apud alios testudini aequiparatam quod pudicarum est sese domi continere et frequentia loca omnia declinare. Atqui turtur in secretoribus et remotis a

- multitudine locis vitam transigit aut deserta montium deligens aut secreta sylvarum a frequentiore avium aliarum coetu sequestrata.«
- 122 Vogelbuch, darinn die art, natur und eigeschafft aller vöglen samt irer waren Contrafactur angezeigt wirt [...] Erstlich durch Conradt Gefßner in Lat. beschriben, newlich aber durch Rudolff Heußlin [...] in das Teütsch gebracht [...], Zürich 1557, S. CCXLr, zit. nach Müller 1988 (Anm. 94), S. 174.
- 123 LIVRET des Emblemes, de maistre Andre Alciat, mis en rime francoyse, & presente a mon seigneur Ladmiral de France, Christien Wechel, Paris 1536. Die französische Übersetzung lieferte Jean Le Fèvre: »La renommee plus que la beaulte / de femme est de pris. – Phidias feist une statue / De Venus dame en volupte. / Soubz ses piedz meist une Tortue, / Ou le meurs de femme a notte. / La Tortue garde son hostel, / Pour faire voix, ne ouvrant la bouche. / Et tost a teste & piedz bouste, / En la maison, dez quon la touche.« Vgl. Green 1872 (Anm. 28), S. 126–129, Nr. 10–11. Die deutsche Übersetzung der Pariser Ausgabe von 1542 verfasste Wolfgang Hunger: »Das lob einer frawen solle namhafft sein, nit die gestalt. – Venus was bedeutet das ich dich / Auff einer Schiltkrot hye sich stan? / Der maister Phidias hat mich / Also gemacht, und zaiget an, / Das ein fraw sol di tugent han / Dises thier, sein mit worden stil, / Huetten das hauß, daraus nit gan. / Dan gwingt sy lob und namens vil.« Vgl. Alciato/Ed. Buck 1991 (Anm. 27); Green 1872 (Anm. 28), S. 136–140, Nr. 20; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 27, Kat. 25; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 54–57; Drysdall 1988 (Anm. 115).
- 124 Le Theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx. Composé par Gauillaume de la Perriere Tolosain. Et nouvellement par iceluy limé, reuneu & corrigé, Paris 1539. Vgl. Irene Schwendemann: Probleme humanistischer Moralistik in den emblematischen Werken des Guillaume de la Perrière, Marburg 1966; Praz 1964 (Anm. 18), S. 40, 394–395; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XLVII; Russell 1975 (Anm. 21), S. 340; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 120–123, Kat. 447–454; Scholz 1986 (Anm. 14), S. 222; Lailach 2000 (Anm. 9), S. 12; Horst Bredekamp: Zur Evolution der fliegenden Schildkröte, in: Gegenworte 14 (2004), S. 69–77, hier S. 75; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 52–53.
- 125 »En tel estat uoyez, noz ancestres, / Dame Venus iadis uoulurent paindre, / Bien cognoist, que les souuerains maistres / En la faisant, ne se uolurent faindre, / Et pour l'effet du sens misticque attaintre / Par la tortue entendre est de besoing, / Que femme honneste aller ne doit pas loing, / Le doigt leue, qu'a parler ne s'auance, / La clef en main, denote qu'auoir soing / Doit sur les biens du mary, par prudence.« Zit. nach Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), Sp. 1750.
- 126 In der von Schwendemann ausschließlich benützten Ausgabe von 1546 (Le Theatre Des Bons Engins, Auquel sont Contenuz cent Emblemes moraulx. Composé par Guillaume de la Perrière Tholosain, A Lyon, Jean de Tournes, 1546) ist eine neue Illustration vorhanden, die Venus mit Schildkrötenmotiv und Schweigestus vor einem Bett sitzend zeigt. Die Häuslichkeit ehelicher Sexualität (und Liebe) wird dadurch unabhängig von Perrières Epigramm angedeutet. Vgl. Schwendemann 1966 (Anm. 124), S. 90–91, Abb. Ib, (ohne Kommentierung des Bettmotivs).
- 127 Schwendemann 1966 (Anm. 124), S. 45, 67–68.
- 128 Die von Aldus Manutius herausgegebene venezianische Ausgabe von 1546, betitelt »Emblematum libellus«, – das erste in Italien publizierte Emblembuch – enthält 86 völlig neue Embleme von Alciato, von denen 84 mit Holzschnitten illustriert sind. »Sie haben keine direkte Beziehung zu den Emblemen der vorhergehenden Ausgabe.« Green 1872 (Anm. 28), S. 145–147, Nr. 28; Praz 1964 (Anm. 18), S. 249; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 29,

- Kat. 33; Manning 2002 (Anm. 10), S. 44–45; Warncke 2005 (Anm. 14), S. 51. Das Emblem »Mulieris famam...« fehlt in dieser Ausgabe.
- 129 Sie werden Pierre Vase (Eskrich) zugeschrieben, siehe Landwehr 1976 (Anm. 41), S. XVI–XVII, 29.
- 130 *Emblemata Andreae Alciati Iurisconsulti clarissimi Locorum communium ordine, ac Indice, nouisq; posteriorum eiconibus aucta, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1548, fol. A2r–v: »Ea nos sub generalibus praecipuarum rerum capitibus in locos communes, tanquam in certas classes digessimus: a summis, ad ima progredientes. Non eo sane consilio, ut autore ipso in oeconomia sui operis, aut diligentiores, aut concinniores videri studeamus: sed ut illius lusus, in communes usus adducamus, Eius operis duplici habita ratione, voluptatis nimirum, et utilitatis. Priore quidem, ut speciosior quaedam operis forma extaret oculis legentium, singula suo quaque collocata loco considerantium. Composita namque sparsis, et ordinata confusis, fere solent apparere pulchriora. Altera autem, ut facilior, et promptior esset quaerentibus inventio. Etenim expeditius est, diversi res generis in suum quasque ordinem et locum dispositas: quam in turbam temere congestas investigare, si quando iis opus habemus utendum.« Vgl. hierzu Lailach 2000 (Anm. 9), S. 132.*
- 131 *Andrea Alciatos »Emblemes«, Lyon, Macé Bonhomme für Guillaume Rouille, 1549. Französische Übersetzung von Barthélemy Aneau: »Publiée soit de la femme / Non la beauté, mais bonne fame. – APOSTROPHE, ET DIALOGISME. D. Dame Venus, quelle forme est ce à veoir, / Dessoubz tes piedz une tortue avoir? / R. Ainsi voulut Phidias me tailler: / Pour remonstrer aux femmes peu parler. – Et point sortir de maison, estre honneste. / Et pource il mit soubz mes piedz telle beste. La Tortue est du tout muete, sans voix ne / parole, ne sort jamais de sa conque, & est / plus nette, saine, & meilleure en dedans: / qu'elle n'apert en forme exterieure: Telle / doit, estre la femme de bien, paisible, taisible, gardant la maison, & point cogneü / par veü externe, comme en Italie. / Car publiée estre doit Loyaulté / De preude femme, & non pas la beauté.«*
- 132 Als »inconstans puer« bezeichnet Alciato Amor im Epigramm des Emblems »In statuam amoris«, zu diesem Emblem siehe Gabriele, in Alciato/Ed. Gabriele 2009 (Anm. 14), S. 495–501.
- 133 *Plutarch, conj. praec. 23 / Übers. Sieveking 1940 (Anm. 63), S. 21: »König Philipp war verliebt in eine Thessalierin, die man beschuldigte, ihn bezaubert zu haben. Daher wünschte Olympias, diese Frau in die Hand zu bekommen. Als sie ihr nun vor Augen kam, eine schöne Erscheinung, und recht gebildet und verständig mit ihr redete, sagte Olympias: »Schluß mit den Verleumdungen; du trägst den Zauber in dir selber.« Also wird eine rechtmäßige Ehefrau unüberwindlich, wenn sie alles in sich selber trägt, Mitgift, Ankunft, Zauber und den Gürtel der Liebesgöttin selbst, und so durch Charakter und Wert Zuneigung erwirbt.« Vgl. Homer, Il. 14.214–7; Boccaccio, Genealogiae deorum 9,2; Conti, Mythologiae IV,13 /Ed. Mulryan, Brown 2006 (Anm. 68), S. 317; ähnlich Fischart in seinem »Ehzuchtbüchlin«, siehe Müller 1988 (Anm. 94), S. 186.*
- 134 *Diverse Imprese Accomodate a diuerse moralità, con versi che i loro significati di chiarano. Tratte da gli Emblemi dell'Alciato, In Lione da Gvlielmo Rovillio 1549, siehe Green 1872 (Anm. 28), S. 164–165, Nr. 41–42; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 31, Kat. 46–48.*
- 135 *Andrea Alciato: Liber Emblematum/Kunstabuch, Frankfurt am Main 1567 (gedruckt von Sigismund Feyerabend für die Verleger Georg Raben und Simon Hüters). Die Ausgabe enthält den lateinischen Text Alciatos und Übersetzungen von Jeremias Held; vgl. Höpel 1987 (Anm. 14), S. 57–66; Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XXXIV. Die Übersetzung des Emblems LXXVIII »Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere« lautet: »Es sol*

- einer Weibs Zucht und Tugend bekannter seyn, dann ir schöne und gestalt, / In frag und antwort. Liebe Venus was wil die gestalt / Und was bedeut der Schneck so gmlt / Den du hast under dein Fuß zart / Und trittest in zu boden hart? / Also hat mich Phidias gbild/ Das ich wer und geb ein fürbild. / Dem Weiblichen Geschlecht und Art / Das sie von mir nemen zur fahrt / Ein lehr das sie in irem Hauß / Stets blieben und nit reihten auß / Darzu verschwiegen seyn und still/ Der Schneck under mein Füßen wil.«
- 136 OMNIA ANDREAE ALCIATI V. C. EMBLEMATA: Cum Commentariis, Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur: Per Claudium Minoem Diuionensem. – Antverpiae: Ex officina Christophori Plantini, 1577; Andreae Alciati Emblemata: Cum Clavdii Minois Diuionensis ad eadem Commentariis. Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur. Editio quarta, Lvgdvni, Ex Officina Plantiniana, Apud Franciscum Raphelengium 1591 (Kurzfassung des 1577 editierten Kommentars); Andreae Alciati Emblemata cvm commentariis Clavdiis Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis et Notis Lavrentii Pignorii Patavini. Novissima hac editione in continuum unius Commentarii seriem congestis, in certas quasdam quasi Classes dispositis, et plusquam dimidua parte auctis. Opera et vigiliis Ioannis Thvlii Mariaemontani Tirol. [...], Patauij apud Petrum Paulum Tozzium, 1621; Green 1872 (Anm. 28), S. 253, Nr. 152; Landwehr 1976 (Anm. 41), S. 39, Kat. 99.
- 137 Varro, De lingua latina 5, 79; Marcus Terentius Varro: De lingua latina, transl. by Roland Grub Kent, London 1936. Cicero, De div. 2, 133; Marcus Tullius Cicero: Über die Wahrsagung. De divinatione, herausgegeben und übersetzt von Christoph Schäublin, Düsseldorf/ Zürich 2002. Ovid, Ars amatoria III, 401. Publius Ovidius Naso: Liebeskunst. Ars amatoria, Lateinisch-deutsch, herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg, München/ Zürich 1985.
- 138 Vgl. auch Tobias Stimmers Holzschnitt, der Venus ebenfalls mit einem Fuß auf einer Schildkröte in einem Schlafzimmer sitzend darstellt, illustriert in: Fischarts »Ehzucht-büchlin« von 1578, siehe Müller 1988 (Anm. 94), S. 160, Abb. 1, sowie in: Antonio de Guevara: Missive oder Sendbriefe an Herrn Moises Pusch von Valentz, Straßburg, um 1580, British Museum, Reg. n.: E,7,384.
- 139 Nicht erst in dem in der Ausgabe mit dem Kommentar von Claude Mignault (vgl. Maffei 2009 (Anm. 53), S. 433–435), sondern bereits im Kommentar der Ausgabe von 1556 wird auch Apelles eine Darstellung der Venus mit Schildkröte zugeschrieben. Vgl. Settis 1966 (Anm. 68), S. 192–193 (»una dotta >fictio«); zu den naturkundlich fundierten semantischen Überlappungen von Schildkröte/Schnecke/Muschel siehe Kuechen 1979 (Anm. 99).
- 140 Pomeroy 1999 (Anm. 63), S. 11, 53–54; Schnell 2002, bes. S. 261–265.
- 141 Übers. Volkman 1923 (Anm. 14), S. 42. Emblemata Andreae Alciati Iurisconsulti Clarissimi. Lugduni, Apud Mathiam Bonhomme. 1548, fol. aiiiv–aiiir, zit. nach Lailach 2000 (Anm. 9), S. 23: »[...] Porro usus Emblematum, praeter gratiam, ac voluptatem ex iucunda nouitate, quae taedium leuat, breuem sententiae argutiam, quae animum pungit, numerosam versuum suauitatem, quae aures mulcet, τῶν εἰχουῶν picturam non inanem, quae oculos pascit, Etiam ille (inquam) usus est, ut quoties rebus vacuis complementum, nudis ornamentum, mutis sermonem, alogis rationem tribuere, aut certe affingere uelit quispiam, is ex Emblematum libello, tamquam ex promptuario instructissimo habeat quod domesticis parietibus, vitreis fenestris, aulaeis, peristromatis, tabulis, vasis, signis, anulis sigillaribus, vestimentis, mensae, fulcro, armis, gladio, supellectili denique omni, nusquam non, inscribere & impingere possit: ad hoc scilicet ut usquequaque loquax, & aspectu iucunda sit rerum ad usum communem

- spectantium facies. [...] Quisquis igitur & sententiae brevis acumine, & festiua imagine res suas decorare uolet: ex hoc libello abunde habiturus est, [...].«
- 142 Volkmann 1923 (Anm. 14), S. 48, 49; Russell 1975 (Anm. 21), S. 343–344, 346; Höpel 1987 (Anm. 14), S. 55–57.
- 143 Henkel, Schöne 1996 (Anm. 6), S. XVIII.
- 144 Suzanne Beeh-Lustenberger: Glasgemälde aus Frankfurter Sammlungen, Frankfurt am Main 1965, S. 157–61, Kat. 65; Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 505, Anm. 94.
- 145 Adrien J. J. Delen: Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, 2 Bde. mit Teilbänden, Paris 1924–1935. Bd. 2, Teil I, 1934, Pl. XVI; Kuechen 1979 (Anm. 99), S. 485. Die von Delen angegebene Quelle ist nicht verifizierbar.
- 146 Zu den Nelken vgl. Jan Massys »Flora/Venus«, Hamburg, Kunsthalle, die ebenfalls in Antwerpen geschaffen wurde und ebenfalls drei Nelken in der Hand hält; siehe Julius Held: Flora, Goddess and Courtesan, in: Millard Meiss (Hg.): De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 201–218, hier S. 216.
- 147 Bernice F. Davidsohn: Some Early Works by Girolamo da Sermoneta, in: The Art Bulletin 48 (1966), S. 55–64, hier S. 64, Anm. 49; John Hunter: Girolamo Siciolante. Pittore da Sermoneta (1521–1579), Rom 1991, S. 255, Kat. C-30, beide lehnen die auf Federico Zeri zurückgehende Zuschreibung ab.
- 148 Für das Motiv der von einem Tuch hinterfangenen nackten Beine vgl. die sog. »Venus Victrix«, Florenz, Uffizien, siehe Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1988, S. 332–333, Kat. 91, Abb. 176.
- 149 Inv. 5715. Sybille Ebert-Schifferer, in: Natur und Antike 1985 (Anm. 73), S. 415–416, Nr. 111.
- 150 Manfred Leithe-Jasper, in: Italienische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance, Waffen des 16. und 17. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Schallaburg, Wien 1976, S. 69–70.
- 151 Ebert-Schifferer 1985 (Anm. 149), S. 415; zur Statue siehe Haskell, Penny 1988 (Anm. 148), S. 320–321, Nr. 85.
- 152 Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527, Ausst.-Kat. Rom, hg. von Konrad Oberhuber, Mailand 1999, S. 139, Kat. 79.
- 153 Ebert-Schifferer 1985 (Anm. 149), S. 416.
- 154 Valeriano 1556 (Anm. 69), fol. 260r: »Aspicias forte statuum saltatorio gestu positam, ritu barbarico adornatam, digitis supra caput veluti argutum aliquid crepitantibus: ea hieroglyphice lascivas mollities, et enervatae nequitiae delicias indicat. Et uno digito caput scalpere, delicatae admodum mollitiei signum est: quod Gn. Pompeio vitio datum, usque ad inimicorum publicum cavillum, ait Plutarchus: quo super gestu Iuvenalis etiam mordaciter iocatus cum dixit: Qui digito scalpunt uno caput. Pluribus vero modis haec in digitis mollities notata gesticulatione, munditia nimia, ornatu gemmarum annulorumque sumptuoso, motuque ad minicum proprius accedente. Quare Chilonis Lacedaemonii dictum est, inter loquendum manum moveri non debere. Et Hebraico proverbio dicitur, stultum digito loqui.«
- 155 Valeriano bezieht sich auf Juvenal und Calvus: Juvenal, Satiren 9,130–133: »Ne trepida, numquam pathicus tibi derit amicus / stantibus et salvis his collibus; undique ad illos / conuenient et carpentibus et navibus omnes / qui digito scalpunt uno caput.« (Sei unbesorgt, niemals wird dir ein homosexueller Freund fehlen, solange diese Hügel stehen, von allen

- Seiten werden sie hierher herbeiströmen, zu Wagen und zu Schiff, alle, die sich mit einem Finger am Kopf kratzen.) Juvenal and Persius, transl. by G. G. Ramsay, London 1996, S. 191; Calvus, Carmina fgm. 18: »Magnus, quem metuunt homines, digito caput uno scalpit: quid credas hunc sibi velle? virum.« (Magnus [Pompeius], den die Menschen fürchten, kratzt sich mit einem Finger am Kopf. Was glaubst Du, was er für sich will? Ein Mannsbild.) Willy Morel, Karl Büchner, Jürgen Blänsdorf (Hg.): *Fragmenta Poetarum Latinorum*. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 215.
- 156 Cesare Ripa: *Iconologia*, hg. von Sonia Maffei, Turin 2012, S. 345; vgl. auch Maffei 2009 (Anm. 53), S. 59–61.
- 157 *Natur und Antike* 1985 (Anm. 73), S. 568, Kat. 314 (Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1909.243).
- 158 Max Kunze, in: Brigitte Knittlmayer, Wolf-Dieter Heilmeyer (Hg.): *Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum/Staatliche Museen zu Berlin*, Mainz 1998, S. 168–169, Kat. 96.
- 159 Settis 1966 (Anm. 68), S. 9–13.
- 160 Johann Gottfried Schadow: Briefe über die letzte Kunstaussstellung in Berlin, in: *Der Neue Teutsche Merkur* 1 (1805), S. 210–215, hier S. 211–213 (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/neuteutmerk/neuteutmerk.htm>)
- 161 Ebd.; Schadow bezieht sich auf Johann Joachim Winckelmann: Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst (Dresden 1766), in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, 10 Bde., Baden-Baden/Straßburg 1962–71, Bd. 4, 1964, S. 84 (mit Hinweis auf Plutarch *Is. et Osiris* 60): »Von dem weiblichen Geschlechte und dessen Eingezogenheit war die Schildkröte ein Bild, und Phidias hatte dieselbe in dieser Bedeutung seiner Venus zu Elis zugegeben.«
- 162 Vgl. hierzu Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 4 Bde., Leipzig 1792–1794, Vierther Theil, S. 736–739.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 ANT II, 292. – Abb. 2–5: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/L.eleg.m. 36, fol. 31r, 37v, 42v, 19r. – Abb. 6, 8–11: By permission of University of Glasgow Library, Special Collections. – Abb. 7: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 234 Poet. – Abb. 12: Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles. – Abb. 13: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main. – Abb. 14: Adrien J.J. Delen: *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Bd. 2,1, Paris 1969, Taf. XVI. – Abb. 15: © 2012. Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali. – Abb. 16: Ebert-Schiffeler 1985 (Anm. 149), S. 415–416, Nr. 111. – Abb. 17: © INTERFOTO: Alinari. – Abb. 18: *Le sculpture Farnese*, hg. von Carlo Gasparri, 3 Bde., Mailand 2009–2010, Bd. 1, 2009, Taf. XXIII.4. – Abb. 19: © Trustees of the British Museum. – Abb. 20: Haskell, Penny 1998 (Anm. 148), S. 330–331, Kat.-Nr. 90, Fig. 175. – Abb. 21: Universitätsbibliothek Mannheim, DFG-Projekt GAMEN, Heidelberg-Mannheim. – Abb. 22: Knittlmayer, Heilmeyer 1998 (Anm. 158), Kat. Nr. 96.

NEL RAGGIO DELL'IMPATTO DELLA COLLEZIONE ESEMPLARE
LA DECORAZIONE SCULTOREA DELLA CASA DI GRODZICKI SUL
TRATTO REALE A VARSAVIA

HUBERT KOWALSKI

Varsavia come Roma. Varsavia, per quanto possibile, simile a Roma. Un desiderio che Hugo Kołłątaj, per cinque anni studente – al pari di tanti altri protagonisti dell'illuminismo polacco – nella Città Eterna, partecipò a Piotr Bieliński, negli anni 70 del Settecento maresciallo (presidente) della Dieta. Per Kołłątaj la Repubblica Polacca doveva avere la sua Roma e doveva averla a Varsavia, destinata a sede di un governo posto al servizio della libertà e della Repubblica.¹ Già negli anni ottanta del Seicento Giovanni III Sobieski, il grande vincitore della battaglia di Vienna nel 1683 mise sulla facciata della sua villa suburbana a Wilanów (da villa nuova) la scritta che recita: »Quod Vetus Urbs Coluit, ut Nova Villa Tenet.«² »Vetus Urbs« è senza dubbio Roma e la »Nova Villa« è adornata in modo del tutto esemplare con numerosi rilievi e statue degli antichi che ornano l'attico e i timpani. Ben settant'anni più tardi il re Stanisław August Poniatowski (1764–95) fece simile tentativo di adornare la sua residenza estiva a Varsavia, nota come Łazienki. Ma l'ultimo re di Polonia, che era un grande ammiratore dell'arte antica, creò prima di tutto un'accademia delle belle arti, che pur non avendo le possibilità per un vero e proprio sviluppo, aveva alla sua disposizione quasi ottantamila di disegni e stampe ed oltre cinquecento calchi delle più famose sculture antiche.³ Verso 1809 la collezione reale dei calchi fu acquistata dall'Università di Varsavia che stava per essere fondata partendo dal 1808. Essa, che era continuamente arricchita con numerosi acquisti fatti a Dresda e Parigi, faceva parte della universitaria Scuola delle Belle Arti. La scuola aveva una bella sede e la collezione dei calchi venne sistemata nella spaziosa Sala Colonnata (fig. 1). Nel 1830 la collezione contava oltre 650 calchi e funzionava come collezione pubblica.⁴ Non si è ancora riusciti a misurare l'importanza di questa collezione per l'arte polacca. Però, nel campus universitario si hanno interessantissimi esempi dell'influsso delle »più belle statue di Roma«, come venivano a volte chiamati i calchi raccolti nella Sala Colonnata.⁵ Uno straordinario esempio dell'impatto della collezione universitaria ebbe luogo nei primi della seconda metà dell'Ottocento.⁶ Si tratta della decorazione scultorea del palazzo che sta di fronte dell'università a cui è dedicato il presente articolo.

1 Collezione dei calchi dell'Università di Varsavia, Sala Colonnata nel 1866, incisione da Kazimierz Krzyżanowski dopo un disegno da Franciszek Tegazzo

Nel Seicento e nel Settecento le statue all'antica decoravano le ville e i palazzi dei re e dell'aristocrazia; nell'Ottocento l'ideale classico verrà richiesto anche dalla borghesia.

EDIFICAZIONE DELLA CASA GRODZICKI E LE DESCRIZIONI DELLA SUA DECORAZIONE SCULTOREA

Verso la metà dell'Ottocento sul lotto 411 (ora Krakowskie Przedmieście 7) Henryk Marconi progettò per Józef Grodzicki uno dei più imponenti palazzi del Tratto Reale di Varsavia. Questa costruzione, ispirata all'architettura del rinascimento italiano, può annoverarsi senz'altro tra le più riuscite costruzioni di Marconi, fortunatamente sopravvissute all'incendio del 1944 e alle demolizioni del dopoguerra.

Un palazzo a due piani. Pochi ormai ricordano che la facciata vantava un tempo una decorazione scultorea estremamente variegata. Ne sono rimasti il fregio a motivi floreali, i tondi in bassorilievo, il »panneau« a tema mitologico, i geni alati dell'arcata del portale. Sappiamo inoltre delle 14 figure allegoriche a ornamento di tre finti avancorpi, scolpite da studenti della Scuola di Belle Arti a partire dai calchi in gesso della collezione di calchi in gesso dell'Università di Varsavia.⁷

Poco è noto del committente dell'abbellimento del palazzo di via Krakowskie Przedmieście 7. Gli è dedicato questo ricordo pubblicato su uno dei giornali di Varsavia:

»Alcuni giorni fa è morto nella più grande indigenza Józef Grodzicki, un tempo tra i più abbienti cittadini della capitale. La sua vita è stata ricca di esperienze e svolte che appartengono alla cronaca della nostra città e meritano pertanto di essere ricordate dal »Kurier Warszawski«. Quando l'imperatore e re Alessandro I [l'imperatore di Russia e nello stesso tempo il re del Regno di Polonia, noto come Regno Congressuale], convolò a nozze con la sua nobile fidanzata, s'istituì un fondo di 10000 złoty polacchi a beneficio della prima coppia che si fosse sposata. All'epoca in via Podwale, nel palazzo 296 (dodici), appartenente al fu cittadino Bluza, nonno degli attuali eredi, v'era un magazzino di abiti »sotto la pipa« gestito da una signorina di talento, la quale datasi in sposa al residente in loco Józef Grodzicki, gli portò in dote 1500 rubli che avrebbero costituito, riconosceva il Grodzicki, la base del suo patrimonio. Aveva cominciato da giovane a praticare presso ricchi mercanti locali, quali il già scomparso Franciszek Koehler, e in seguito presso Józef Zelt padre che sotto le arcate di via Miodowa aveva un rinomato negozio di tessuti. Imparato il mestiere di mercante, Józef

Grodzicki prese servizio presso il Deposito di Varsavia in qualità stimatore. Quasi tutti ricordiamo come sui muri fatiscenti di palazzo Mokronowski e sulla piazza antistante il defunto iniziò la costruzione del palazzo oggi di proprietà del conte Krasiński.

Successivamente acquistò alcuni altri immobili. Ma negli ultimi anni il patrimonio di Grodzicki cominciò a declinare. Sopravvissuto a moglie e figli, all'età di 82 anni si trovò in miseria. È morto il 27 aprile. La salma, accompagnata dai nipoti, è stata trasportata dalla Chiesa di Santa Barbara al cimitero Powązki. La figura del Grodzicki era familiare a quasi tutti i nostri abitanti. Alto, diritto, cieco a un occhio portava gli occhiali; fino alla più tarda età camminava agile come un giovane. Proprietario di grandi fortune, è morto indigente. Oh, ricchezza, sei vana e come il vento fuggente!«⁸

Sappiamo pertanto che il Grodzicki morì povero e dimenticato, sebbene non molto prima, sessantenne, avesse commissionato a Henryk Marconi⁹ la costruzione di un palazzo che Konstanty Hegel, uno dei professori della Scuola delle Belle Arti e i suoi studenti avevano decorato con molteplici sculture.¹⁰

3 *Particolare di fig. 2*

La prima pietra fu posta il 5 luglio 1851. Un anno dopo il palazzo neorinascimentale era pronto.¹¹ Sull'attico della facciata fece capolino il gruppo di statue che, come conferma una foto d'archivio del 1938, fu una straordinaria manifestazione di presenza della cultura antica nella Varsavia dell'Ottocento (fig. 2).

La costruzione nel Tratto Reale di un palazzo così imponente fu largamente commentata. Nel suo »Pamiętnik Sztuk Pięknych« [Diario di Belle Arti] il Podczaszyński lo descrive per alcune pagine, concludendo che insieme con il palazzo di Andrzej Zamoycki si sia splendidamente incastonato nell'architettura della via.¹²

4 *Particolare di fig. 2*

A tal proposito merita notare che nella costruzione di Palazzo Grodzicki il Marconi seppe sfruttare alcune soluzioni assai innovative apprese durante un viaggio all'estero.¹³

La foto d'archivio del 1938, ovvero il suo negativo, oggi conservato presso uno degli archivi della capitale¹⁴ è un'inapprezzabile fonte iconografica non soltanto perché consente di valutare la classe del palazzo, ma anzitutto perché facilita l'identificazione delle sculture che fino a poc'anzi rimanevano indistinte (figg. 2-4). Grazie al materiale d'archivio se ne conoscevano, ma indistintamente, i nomi, ovvero senza sapere con certezza qual nome attribuire a ciascuna di esse: in Achille taluni vedevano Ares, in Antinoe Meleagro.

Il più attendibile elenco delle sculture che fino alla seconda guerra mondiale si trovavano sull'attico della balaustra fa parte delle cartelle Korotyński conservate nell'archivio di Varsavia capitale. In una di esse si trova un appunto autografo di Konstany Hegel relativo ai lavori eseguiti da lui e dalla sua famiglia:

»Józef e Antoni Hegel, nonno e padre di Konstany eseguirono in pietra di tasso numerose figure esposte sul palazzo di Łazienki – nel giardino dell'aranciera e accanto all'anfiteatro – in parte originali, in parte antiche, antichi sono i Gladiatori in lotta e morienti, una Cleopatra distesa e due enormi vasi note come vasi Medicei (tutto in pietra) [...] 14 figure sul palazzo di Grodzicki modellate in scala ridotta sull'antico ed eseguite in pietra di tasso da studenti della Scuola di Belle Arti: sotto la direzione di Hegel [...].«¹⁵

Segue l'elenco delle sculture: Amore e Psiche, Castore e Polluce, Bacco, Achille, Vestale, Meleagro, Crispina, Cerere e Augusta, Apollo e Fauno, e, in postilla: eseguite da Józef Ploter. Quindi:

»8 bassorilievi sulla casa di Grodzicki anch'essi modellati da studenti della Scuola di Belle Arti a partire da disegni di Thorvaldsen e fatte in pietra di tasso sotto la direzione di Hegel da Slaski-Robaczek, Milkuszyk, Molatyński, Ślemiński e Czajkowski (junior)«.¹⁶

Un altro elenco delle sculture si trova nel »Diario di Belle Arti« di Podczaszyński. Vi si legge:

»I due gruppi raffigurano – l'uno Amore con Psiche, opera del sig. Leon Molatyński, già allievo della Scuola di Belle Arti, l'altra – Castore e Polluce.

Delle cinque figure senza drappeggio Apollo è opera di Adam Laski (allievo privato del prof. Hegel); Marte – del sig. Myszkowski, già studente della S.B.A.; Bacco – del sig. Daniel Zaleski, già studente della S.B.A.; Fauno – del sig. Józef Plocer, allievo del prof. Hegel; Antinoe – del sig. Władysław Milkuszyc, già allievo della S.B.A. Delle cinque figure drappeggiate Cerere è opera del sig. Kazimierz Czerkawski, già studente della S.B.A.; la Vestale – del sig. Karol Osiński, già studente della S.B.A.; Crispina – del sig. Antoni Ślemiński, allievo del prof. Hegel; Flora e Augusto – dei medesimi diretti dal prof. Hegel [...].¹⁷

Castore e Polluce, Flora e Augusto sono stati eseguiti rispettivamente da Feliks Ślaski vel Szlowski, Karol Osiński e Antoni Ślemiński.¹⁸

Dall'elenco, tratto dal »Diario di Belle Arti« si apprendono, oltre ai titoli delle sculture, anche i nomi degli autori. Se ne evince che per eseguire la commissione Hegel aveva coinvolto alcuni giovani diplomati della Scuola di Belle Arti: Kazimierz Czerkawski vi aveva studiato nel 1844–50¹⁹, Władysław Milkuszyc²⁰ nel 1848–50, Leon Molatyński²¹ nel 1845–50, Leon Myszkowski²² nel 1844–49, Karol Osiński²³, Feliks Ślaski (Szlowski)²⁴ e Daniel Zaleski nel 1845–51,²⁵ Antoni Ślemiński nel 1854–55²⁶. Su Adam Laski²⁷ e Józef Plocer non sappiamo purtroppo nulla di preciso.

Può suppersi che, come il Marte di Myszkowski fu la sua opera prima, legata all'esigenza di conseguire il diploma,²⁸ così anche le altre statue del Palazzo Grodzicki furono le opere prime dei giovani scultori.

Le sculture sulla balaustra della facciata del palazzo di Grodzicki interessarono vivamente gli abitanti di Varsavia. Nel »Diario di Belle Arti« Podczaszyński dedicava tanto alle sculture quanto al palazzo alcune pagine di riflessione e analisi.²⁹ Lodando il gruppo di statue in quanto atto a completare i presupposti architettonici di Marconi, nonché l'accuratezza dell'esecuzione delle statue, non si negava di criticare l'ideatore del progetto, chiunque egli fosse. Tra le obiezioni principali di Podczaszyński vi erano: la scala delle sculture, la nudità della metà di esse e la scelta dei modelli. Per quanto ateneva alla scala, le sculture gli parevano troppo piccoli rispetto all'altezza in cui erano state piazzate che rendeva quasi impossibile di guardarle bene, e quindi anche di ammirarle. Congratulandosi con gli autori per la qualità dell'esecuzione, lamentava che nessuno di quanti passeggiassero per il Tratto potesse rendersene conto. Quanto alla nudità di alcune figure, gli pareva giusto che nel clima polacco fosse più adatto alle sculture con drappeggio.

5 *Ercole ed Ebe,*
Palazzo Grodzicki

6 *Giove e Nemese,*
Palazzo Grodzicki

In più notava di non poter »approvare incondizionatamente [...] la scelta dei modelli«.³⁰

Oltre alle sculture della facciata del Palazzo Grodzicki, i due avancorpi laterali vantano in più due medaglioni in bassorilievo.³¹ Anche essi si riallacciano all'arte antica, ancorché prendano per unico spunto i disegni del Thorvaldsen,³² il che si spiega facilmente con il passaggio di numerosi artisti polacchi

7 *Mercurio, Bacco e
Ino, Palazzo
Grodzicki*

8 *Frammento del
fregio Alessandrino,
Palazzo Grodzicki*

per la bottega del danese.³³ Nel blocco per bozzetti di Rafał Hadziewicz ci imbattiamo in questo appunto: »Ho disegnato nel 1831 il caro e ben mi noto Thorvaldsen nella sua bottega di piazza Barberini.«³⁴

Il primo medaglione presenta Ercole ed Ebe (fig. 5), il secondo Giove e Nemesis (fig. 6). Negli altri due bassorilievi si hanno Mercurio, Bacco e Ino (fig. 7) e un gruppo di figure del fregio alessandrino³⁵ (fig. 8). Le tre prime scene erano

state eseguite nel 1808–10 dal Thorvaldsen per il Palazzo Christiansborg di Copenaghen. Quanto al fregio alessandrino, il medesimo artista l'aveva piazzato nel 1812 in una sala del Palazzo del Quirinale.³⁶ I bassorilievi del secondo avancorpo erano una replica dei bassorilievi sopra menzionati.

Il Palazzo Grodzicki, pur danneggiato e private delle sue sculture, andate tutte distrutte, è sopravvissuto alla seconda guerra mondiale. Benché lo stato delle pareti consentisse la ricostruzione, le autorità dell'epoca non fecero nulla. Nel carteggio ufficiale leggiamo:

»I lavori di demolizione nel palazzo n. 7 in via Krakowskie Przedmieście devono essere senza condizioni e subito interrotte; già il palazzo n. 4 è stato demolito senza la nostra autorizzazione – tal arbitrio dell'Azienda Edile Capitolina non può tollerarsi.«³⁷

La risposta, ancorché indiretta, si fece aspettare fino al 1948:

»All'ispezione edile di Varsavia centro. Accertato dagli organi di questa ispezione che una parete pericolante del palazzo in via Krakowskie Przedmieście 7, adiacente al cantiere di una costruzione militare, costituisce minaccia per la pubblica sicurezza, non posso permettere che l'esercito impegnato sul suo terreno fosse esposto a situazioni di rischio e di esserne responsabile. Poiché una decisione definitiva, in riferimento al parere, non può essere presa, per i suddetti motivi mi sono sentito costretto a ovviare al pericolo e nonostante il 'divieto di bloccare i lavori', mi accingo a demolire dei frammenti pericolanti del palazzo ubicato di traverso dell'immobile in via Krakowskie Przedmieście 7. La ditta, cui sono stati conferiti i lavori, l'Azienda di Restauri e Demolizioni < Bolesław Pyka, via Dygasiński 6, è obbligata ad adempiere tutte le formalità nonché responsabile dello stato dei lavori e della sicurezza. Firmato J. Zatorybowski 20 agosto 1948.«³⁸

Nella stessa pagina una postilla a matita:

»Il palazzo monumentale in via Krakowskie Przedmieście n. 7 (ubicata di traverso), nonostante l'opposizione della Sovrintendenza della società capitolina di Varsavia è stato demolito a seguito di una decisione arbitraria del Ministero della Difesa. La demolizione del palazzo, il cui stato era general-

mente buono e poteva senz'altro ricostruirsi, è stata effettuata tra la fine di agosto e la prima metà di settembre 1948.«³⁹

Negli anni cinquanta il Palazzo Grodzicki è stato rifatto dalle fondamenta.⁴⁰ Il primo progetto contemplava di rimettere le sculture sulla balaustra.⁴¹ Non si è provveduto fino a oggi.⁴²

DIMENSIONE IDEALE

Tuttora non è noto se le quattordici sculture poste un tempo sull'attico del Palazzo Grodzicki si richiamassero a un qualsiasi programma ideale. Nessun documento non autorizza ad asserire che Grodzicki e Marconi fossero mossi da considerazioni di ordine superiore né che gli importasse soltanto di chiudere bene la facciata. Le statue del 1851–52 costituiscono un gruppo raro e complesso, ma non può escludersi che siano state messe insieme per caso e nel precipuo intento di dar lustro al blasone di un imprenditore di successo, nella fattispecie Grodzicki. La seconda ipotesi prende peso se si considera che il gruppo di sculture potesse riallacciarsi, alla decorazione dei palazzi del Campidoglio a Roma.⁴³ E addirittura certo che il costruttore del palazzo di via Krakowskie Przedmieście 7 si sia ispirato, come tanti altri architetti nel corso dei secoli, a Michelangelo. Peraltro, attici affini non mancano nell'architettura di Varsavia degli anni, in cui veniva costruito il Palazzo Grodzicki.⁴⁴

Questa seconda ipotesi è tanto più fondata che l'esposizione sull'attico di una decina abbondante di sculture poteva volersi riallacciare – almeno formalmente – alle ornamentazioni dei famosi palazzi della Piazza del Campidoglio a Roma, disegnati da Michelangelo, e a quelle delle residenze reali di Łazienki e Wilanów nella capitale polacca. Giova inoltre aggiungere che al Tratto Reale, non lontano dal Palazzo Grodzicki, si trovavano, tra altre, le residenze dei principi Czartoryski e Radziwiłł, gli attici e i timpanoni delle quali erano anch'essi addobbati con copie di sculture antiche. L'impatto del modello romano, che Marconi conosceva a menadito, sembra tuttavia prevalente. Al pari dei palazzi capitolini anche il Palazzo Grodzicki, incrustato in uno spazio ristretto (nella fattispecie quello di una via), poteva vedersi in raccorcio prospettico. L'opportunità di vederlo dal fronte più che regola era un'eccezione, anche se l'architettura dell'epoca conta a Varsavia altri attici del genere.⁴⁵ Neanche il Palazzo Grodzicki costituiva un caso unico di recezione dell'antichità nell'ar-

chitettura di Varsavia della metà dell'Ottocento. Viene subito a pensare alla già menzionata Casa Zamoyski:

»Il bellissimo frontone della enorme >casa del Conte Andrzej Zamojski< [...] è stato eseguito qualche settimana orsono dal sign. Maliński, uno scultore di talento di Varsavia. In mezzo c'è Minerva, a destra Cerere, e al suo fianco Triptolo, cui si attribuisce l'invenzione dell'aratro; a sinistra Mercurio, dietro di lui Giasone, capo della spedizione partita alla conquista del vello d'oro. A un'estremità del frontone si ha una figura maschile con un remo in mano, circondata da esseri acquatici, simboleggia il fiume Bug; all'altra una donna coperta con un sacco di foglie acquatiche rette in mano, insieme con la sirene che le mette addosso i covoni, indicano la nostra eterna Vistola. Tutto insieme rappresenta l'industria nazionale cui il proprietario della casa volge tutto il suo operato. Il Bug e la Vistola, la cui sirene affastella i covoni, sono una bellissima allegoria della navigazione a vapore, così utile al paese, di cui il distinto proprietario è il primo artefice.«⁴⁶

Analizzando la decorazione scultorea d'altro canto, occorre notare che si hanno cinque statue drappeggiate e cinque non drappeggiate e due gruppi composti di due figure. La terza statua a sinistra (Crispina?), come quella corrispondente a destra (Augusta?), è un'imperatrice. Dalla descrizione di Hegel⁴⁷ si evince che sul lato estremo a sinistra doveva trovarsi Achille, e a destra Meleagro: avremmo quindi a che fare con eroi nudi morti in battaglia.⁴⁸

Tra gli accenti decorativi spiccano due gruppi scultorei. L'uno è composto da Amore e da Psiche: gli amanti sono ricongiunti sull'Olimpo un attimo prima che Psiche beva l'elisir dell'immortalità. Una raffigurazione della forza dell'amore: >omnia vincit amor<, ma anche un'allegoria delle sofferenze dell'anima umana prima di diventare immortale. L'altro gruppo, Castore e Polluce, rappresenta verosimilmente Ipnosi (dio del sonno) e Thanatos (dio della morte), quindi la morte quale estinzione provvisoria della vita.

A tal manifesto della vita e dell'amore eterno dobbiamo ancora aggiungere i medaglioni e anche due bassorilievi posti sulla facciata a esemplificazione del proprietario. Il primo, con Ercole ed Ebe, è un altro richiamo all'immortalità.

»Ercole, che ha già conseguito il suo riposo, si asside sul vello del Leone Numidio, e appoggia il fianco alla clava, simbolo della sua fortezza [...] La candida Ebe gli mesce il liquore della vita celeste in un ampio cratere: e

come quella, che è la Dea della giovinezza, è tutta pura, e pudica, e la diresti perfusa del nettare, ch'Ella dispensa.«⁴⁹

Il secondo, con Giove e Nemese, è un'allegoria della giustizia:

»Questo basso rilievo rappresenta una Diva, che mostra a Giove la Tavola dei Fati [...] Non senza un buon documento va questa Scultura, mostrandoci come tutto alfin cede alla forza dei destini, fino l'orgoglio del celeste Tiranno, gaudente della folgore, e del tuono atterritore de'Mortali.«⁵⁰

Il primo bassorilievo, con Mercurio e il piccolo Bacco, allude forse al lato meno amabile: il troppo orgoglio, forse addirittura l'arroganza, del carattere del fondatore.

»Gli antichi hanno giocato molto sull'immaginazione di Baco, e Cerere, divinizzando li due principali alimenti dell'umana vita, le due sostanze materiali le più incorrotte.«⁵¹

Tal interpretazione prende peso alla luce dei simboli individuabili nell'ultima opera. Il secondo dei bassorilievi rappresenta uno straordinario frammento del fregio alessandrino: il tesoriere di Dario Bagofane ordina di dare il benvenuto ad Alessandro Magno esponendo nelle vie di Babilone tutti gli altari. Un altare portato via da un tempio per addobbare la facciata di un palazzo del centro di Varsavia: non era una cosa da poco. Il fondatore Józef Grodzicki ben sapeva che proprio questo bassorilievo sarebbe andato soggetto a molteplici interpretazioni:

»Se non che se Mazzeo indotto da panico timore venne in atto miserando a presentare i figli, e l'aspetto calamitoso della sua canizie per implorare perdono; costui inchinando più l'animo alla viltà adulatoria, volle far credere al Macedone ch'Èi lo stimava un Dio. Perchè fece disporre Are d'argento sulla via, le quali non sol d'incenso, ma d'ogni maniera d'odori cumulò, come dal presente basso rilievo si scorge: avvegnachè de'servi suoi altri innalza l'altare, altri reca il fuoco, altri s'occupa de'profumi, ed esso Bagofane indica il luogo, ove ei vuole, che l'ara sia posta.«⁵²

Queste figure, come peraltro tutta l'ornamentazione scultorea della facciata, erano un'inequivocabile conferma dell'impatto della collezione universitaria

di gessi sull'ambiente culturale di Varsavia. Ricordiamo ancora una volta si trovava proprio di fronte al palazzo, a ridosso del portone dell'università.

Il gabinetto dei modelli in gesso »acquisito nel 1810 dagli eredi di Stanislao Augusto dall'Università di Varsavia costituì un ponte artistico tra la corte di Stanislao Augusto e una nuova generazione di artisti e intenditori, i quali seguitavano a vedere nella scultura antica un ideale inarrivabile.«⁵³

Dal momento in cui arrivarono all'università nel 1817, i calchi di gesso facilitarono sensibilmente il processo didattico, integrando le collezioni di stampe e quadri.⁵⁴ Va ricordato inoltre che il gabinetto vantava una biblioteca ausiliare di alcune centinaia di volumi tra i più utili per docenti e discenti.⁵⁵ Chiunque avesse superato il corso elementare di disegno, doveva prima o dopo confrontarsi con uno dei gessi.

I gessi universitari funsero da modelli per l'esecuzione di altre copie destinate alla didattica universitaria o semplicemente ad abbellire i palazzi di Varsavia.⁵⁶ Tra cui il Palazzo Grodzicki: come si è già detto, tutte le sculture dell'attico si ricollegano ai calchi di gesso disposti nelle aule universitarie.

Le copie di sculture antiche famose, un tempo destinate a dare splendore alle residenze reali di Wilanów e Łazienki, poi anche alle residenze ducali – tra cui quelle dei Czartoryski e dei Radziwiłł – costruite lungo il Tratto Reale, dovevano infine nobilitare un ricco rappresentante della borghesia. Il Grodzicki, buon conoscitore della collezione universitaria di calchi, e magistralmente sorretto da Henryk Marconi, ottimo conoscitore dei modelli romani, volle partecipare alla costruzione di una nuova Roma a Varsavia, o almeno lungo il suo Tratto Reale.

Quelle figure, al pari di tutta la decorazione scultorea della facciata, ricordano l'importanza della collezione universitaria, ospitata in un palazzo ubicato a ridosso del portone e pertanto antistante la »casa di Grodzicki«, per l'ambiente artistico della capitale.

LE SCULTURE

Il gruppo di quattro statue dell'avancorpo sinistro

I. Achille/Ares Borghese del Louvre di Parigi⁵⁷ (fig. 9), alt. 2,12 m; copia in marmo dell'originale romano di Alcamene in bronzo, c. 420 a. C.; nell'Ottocento vi si vedeva anche la scultura di un giovane eroe, in sede di restauro trasformato dal Visconti in Achille.⁵⁸ Nell'»Inventario« scrisse il Batowski al

9 *Ares / Achilles Borghese*, in: *Musée des Antiques* (nota 58), vol. 2, fig. 14

10 *Cerere*, in: *Clarac 1821-1853 (nota 58)*,
vol. 3, fig. 754

11 *Cerere, Antica Aranciera del Parco Reale di
Lazienki*

numero 256: »L'Ares Borghese, già chiamato »Achille«, di grandezza naturale, nudo con l'elmo e una lancia, rimasta in parte, nella mano sinistra, Parigi, Louvre.«⁵⁹ Il calco in gesso approdò alla collezione probabilmente nel 1830.⁶⁰

II. *Cerere/Crispina*, moglie di *Commodo*, è probabilmente *Cerere* della collezione romana adesso nel Louvre a Parigi⁶¹ (fig. 10); nell'»Inventario« al numero 262 leggiamo: »Giovane donna in abito romano con spighe e capsule del papavero nella mano sinistra, »Imperatrice *Crispina*«, grandezza naturale.«⁶² Al numero 281 tuttavia leggiamo: »*Demeter (Cerere)* con una corona di spi-

12 *Crispina, Antica Aranciera
del Parco Reale di Łazienki*

ghe e fazzoletto in testa, due capsule del papavero nella mano sinistra, e uno scettro (bastone), rimasto in parte, nella mano destra alzata.⁶³ Poiché sia la scultura seguente – Cerere Mattei – veniva chiamata Crispina, sia la Cerere donata dal Potocki⁶⁴ è accompagnata da una scritta tra parentesi »Crispina«, oggi nell'Antica Aranciera del Parco Reale di Łazienki (fig. 11).

III. Crispina/Cerere, Mattei dei Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri⁶⁵, alt. 1,065 m; copia tardoellenistica di una statua del III sec. a. C.⁶⁶ Nell'»Inventario« al numero 262 leggiamo: »Giovane donna in abito romano con spighe e capsu-

13 *Apollino*, in: *Clarac 1821-1853 (nota 58)*, vol. 3, fig. 477

le del papavero nella mano sinistra, »Imperatrice Crispina«, grandezza naturale«;⁶⁷ oggi nell'Antica Aranciera del Parco Reale di Łazienki (fig. 12).⁶⁸

IV. Apollon, piccolo Apollo (fig. 13), alt. 1,41 m, Apollino ovvero Apollo Medici di Firenze, Uffizi, Tribuna⁶⁹. Forse un adattamento della statua Apollon Lykeios di Prassitele,⁷⁰ una copia tardoellenistica o romana del I sec. a. C.;⁷¹ »Le Petit Apollon d'après celui de Médicis«⁷²; due teste della statua si conservano nell'Antica Aranciera di Łazienki.⁷³

Gruppo di sei statue dell'avancorpo centrale

V. Fauno con il caprettino, Madrid, Prado⁷⁴, alt. 1,36 m.; statua del II sec. d. C., ispirata a un'opera greca dell'inizio del III sec. a. C.⁷⁵ Nell'»Inventario«, numero 421: »Fauno (Satiro) con il capretto in braccio.«⁷⁶ Il calco è fino a oggi conservato nell'Antica Aranciera di Łazienki (fig. 14).⁷⁷

14 *Fauno con il capretto, Antica
Aranciera del Parco Reale di Łazienki*

VI. »Castore e Polluce/I Dioscuri«, gruppo di S. Ildefonso, Madrid, Prado⁷⁸, alt. 1,58 m; prima metà del I sec. d. C.⁷⁹ »Due giovani poggianti l'uno sull'altro, un tempo chiamati »Castore e Polluce« [...] gruppo di significato indefinito.«⁸⁰ »Castor et Pollux (la fiamma della torcia danneggiata)«⁸¹; il calco (danneggiato) si trova tuttora nell'Antica Aranciera di Łazienki (fig. 15).⁸²

*15 Castore e Polluce, Antica
Aranciera del Parco Reale di
Lazienki*

VII. »Amore e Psiche« che per noi è stata una gran sorpresa perché il gruppo, disposto sulla balaustra, è una copia del gruppo »Amore e Psiche« di Thorvaldsen (fig. 16).⁸³ Ciò significa che probabilmente a Hegel il calco di Thorvaldsen fu da copia antica di una delle versioni del gruppo conservato a Roma nei Musei Capitolini.⁸⁴ Più precisamente si tratta di una versione Lansdowne (1,03 m), attualmente nel Museum of Art di San Antonio.⁸⁵ Thorvaldsen eseguì quel gruppo probabilmente verso il 1807 durante un soggiorno a Roma⁸⁶ rappresentando Amore e Psiche sull'Olimpo un attimo prima che Psiche bevesse l'elisir dell'immortalità.⁸⁷

VIII. »Flora Farnese«, Napoli, Museo Nazionale⁸⁸, alt. 3,42 m; copia romana di un'Afrodite del IV sec. a. C. Nella ricostruzione romana le è stata aggiunta una ghirlanda, sostituita nell'Ottocento da un mazzo di fiori.⁸⁹

16 Bertel Thorwaldsen: *Amore e Psiche*,
1807, Museo di Thorwaldsen, Copenaghen

Il gruppo di quattro statue dell'avancorpo destro

IX. »Dionisio Borghese«, la statua si trovava nella collezione Borghese⁹⁰, alt. 2,13 m; »Un giovane Dionisio (Bacco), addobbato di convolvolo e grappoli, poggiato su un tronco, con nella mano sinistra un grappolo d'uva, e in quella destra un tirso di grandezza naturale.«⁹¹ Conservata nell'Antica Aranciera di Łazienki (fig. 17);⁹² può distinguersi in un disegno della Sala delle Colonne fatto da Kazimierz Krzyżanowski e inciso da Franciszek Tegazzo (fig. 1);⁹³ attualmente l'originale si trova al Louvre.⁹⁴

X. L'Imperatrice Augusta, in realtà »La piccola Ercolanese« di Dresda, Albertinum⁹⁵, alt. 1,80 m; copia romana di una statua greca del c. 330 a. C.⁹⁶ »Una Vestale minore, anch'essa di Ercolano.«⁹⁷ Nell'»Inventario« al numero 270

leggiamo: »Figura di una giovane donna in abito romano (la copia del numero 262)«. ⁹⁸ La mano destra alza verso il braccio sinistro il lembo del mantello, la mano sinistra è coperta dal mantello. »L'Imperatrice Augusta Regina, rappresentata in tutta la persona, grandezza naturale [...]« ⁹⁹ conservata nell'Antica Aranciera di Łazienki (fig. 18). ¹⁰⁰

XI. »Vestale/La grande Ercolana«, Dresda, Albertinum ¹⁰¹, alt. 1,98 m; »Una Vestale di enorme grandezza chiamata la Vestale di Ercolano«; ¹⁰² nell'»Inventario« al numero 278 leggiamo: »Figura femminile, di naturale grandezza con un fazzoletto in testa e in vesti lunghe fino a terra (chitone e chimatione) statua di una donna romana di Ercolano, la cosiddetta »Grande Ercolana« (già chiamata Vestale o kore), proveniente da Ercolano, un'altra uguale al numero 243«; ¹⁰³ »Figura femminile di naturale grandezza con un fazzoletto in testa e in vesti lunghe fino a terra, la cosiddetta »Grande Ercolana« proveniente da Ercolano (vestale).« ¹⁰⁴

18 *Piccola Ercolanese, Antica Aranciera del
Parco Reale di Łazienki*

XII. »Meleagro/Antinous« è l'Antinous dei Musei Vaticani di Roma al Belvedere¹⁰⁵, alt 1,95 m; attualmente chiamato »Hermes del Belvedere«;¹⁰⁶ copia adriana di un origine della seconda metà del IV sec. a. C.;¹⁰⁷ »Meleagro [...] Figura maschile rappresentata in tutta la persona in grandezza supranaturale, nuda, con il mantello avvolto sulla mano sinistra [sfarinatasi dal gomito in giù] e gettato all'indietro sul braccio sinistro. Nella parte sinistra il ceppo del tronco di una palma«;¹⁰⁸ in aggiunta l'»Inventario« precisa: »Antinous, d'après celui du Capitole«;¹⁰⁹ fatto il raffronto tra il Meleagro di Versailles e l'Antinoe del Belvedere, non sorprende che la nomenclatura sia talvolta errata; nell'Antica Aranciera di Łazienki si trovano frammenti della scultura; ne sono rimaste soltanto le gambe.¹¹⁰

NOTE

- 1 Jerzy Miziołek: *Inspiracje śródziemnomorskie* [Ispirazioni mediterranee], Varsavia 2004, p. 366.
- 2 Henning Wrede: *Cunctorum splendor ad uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus*, Stendal 2000, p. 14.
- 3 Zygmunt Waźbiński: *Stanisławowska galeria rzeźby, jej geneza i funkcje* [La galleria di sculture del re Stanislao Augusto, le sue origini, le sue funzioni], in: *Kronika Zamkowa* 19 (1989), pp. 18–34.
- 4 Hubert Kowalski: *Antyczne Tradycje w dekoracji rzeźbiarskiej gmachów Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu* [La tradizione antica nella decorazione scultorea dei palazzi dell'Università di Varsavia in via Krakowskie Przedmieście], Varsavia 2008, p. 22.
- 5 *Kurier Warszawski* [Il Corriere di Varsavia], 5 ottobre 1822, n. 238, pp. 1–2.
- 6 *Sull'impatto della collezione universitaria vedi Kowalski 2008 (nota 4).*
- 7 *I legami del palazzo di Grodzicki con l'Università di Varsavia non riguardavano unicamente gli studi. Il palazzo ospitava la pasticceria di Tour, da taluni chiamata »l'altro uditorio«, »amata da professori e studenti dell'Università di Varsavia«; Archivio della città capitolina di Varsavia, fondo Przyborowski, III, p. 251.*
- 8 *Kurier Warszawski* [Il Corriere di Varsavia], 1 maggio 1874, n. 94, pp. 1–2.
- 9 Katarzyna Mikocka-Rachubowa: *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)* [La cerchia di Canova e i polacchi (1780–1805 c.)], Varsavia 2001, vol. 2, p. 211; Tadeusz S. Jaroszewski, Andrzej Rottermund: *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie* [Il catalogo dei disegni di Henryk e Leandro Marconi nell'Archivio Centrale di Atti Antichi di Varsavia], Varsavia 1977, p. 10.
- 10 *Słownik Artystów Polskich*, 8 voll., Varsavia 1971–2007, vol. 3, 1979, p. 42, s.v. Hegel Konstanty (Aleksandra Melbechowska-Luty).
- 11 Tadeusz S. Jaroszewski: *Kamienica przy Krakowskim Przedmieściu 7* [Il palazzo in via Krakowskie Przedmieście 7], Varsavia 1993, p. 9; nel 1852 il palazzo era »in larga parte abitato«; Bolesław Podczaszyński: *Pamiętnik Sztuk Pięknych* [Diario di Belle Arti], Varsavia 1854, p. 147.
- 12 *Podczaszyński 1854 (nota 11)*, pp. 180–181.
- 13 *Tygodnik Ilustrowany* [Il Settimanale illustrato], 18 aprile 1863, n. 186, pp. 149–151; Jaroszewski, Rottermund 1977 (nota 9), p. 10.
- 14 *Presso Narodowy Instytut Dziedzictwa* [Centro Nazionale per lo Studio e la Documentazione], n. 72995.
- 15 *Archivio della città capitolina di Varsavia, fondo Korotyńskich, Kor XI/770.*
- 16 *Ibid.*
- 17 *Podczaszyński 1854 (nota 11)*, pp. 180–181.
- 18 *Jaroszewski 1993 (nota 11)*, p. 10.
- 19 *Vedi Irena Jakimowicz, Andrzej Ryszkiewicz: Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie* [La Scuola di Belle Arti di Varsavia], in: *Rocznik Warszawski* [Annuario di Varsavia] 4 (1963), pp. 58–118, p. 90.
- 20 *Nato nel 1834, morto nel 1908; ricorrenti, nell'opera di questo scultore, i riferimenti all'antico: ad es. nel palazzetto di Wronsk nei pressi di Radom ebbe a scolpire 17 busti mitologici, 4 cariatidi e un statua di satiro; vedi ibid., p. 103.*

- 21 Nato nel 1825, morto nel 1898; anche nell'opera di Molatyński ci imbattiamo in riferimenti all'arte antica: ad es. nel palazzetto di Helenów vicino a Varsavia eseguì busti di Terpsicore, Talia, Meleagro, le statue di Giunone e Igia (conservatesi) nonché le figure di Pomona e Vertumno per la Nuova Aranciera di Łazienki; vedi *ibid.*
- 22 Si sa soltanto che dopo essersi diplomato al Ginnasio del Governatorato, all'età di 14 anni cominciò gli studi alla Scuola di Belle Arti; conseguito il diploma nel 1850, morì cinquantasettenne nel 1888; vedi *ibid.*, p. 103.
- 23 Se ne sa soltanto che, sedicenne, nel 1845 si iscrisse alla Scuola di Belle Arti dove si diplomò nel 1852; vedi *ibid.*, p. 104.
- 24 Allievo del Ginnasio Reale, quindicenne s'iscrisse alla Scuola di Belle Arti; prese parte all'insurrezione di gennaio, morendo a Brynica nel 1863; vedi *ibid.*, p. 110.
- 25 Figlio di Andrea, dopo la scuola artigianale cominciò ventenne a studiare scultura alla Scuola di Belle Arti per laurearsi nel 1852; vedi *ibid.*, p. 113.
- 26 Allievo del Ginnasio Reale, ventiquattrenne si iscrisse alla Scuola di Belle Arti, vedi *ibid.*, p. 110.
- 27 Manca in *Słownik Artystów Polskich* (nota 10); con Józef Płocer e Antoni Ślepiński era un allievo privato del professor Konstanty Hegel.
- 28 Aleksandra Sośnierz: *Zycie i twórczość Leona Myszkowskiego* [Vita e opera di Leon Myszkowski], Varsavia 1982, tesi di laurea, sotto la direzione di Janusz Pokora, Akademia Sztuk Pięknych [Accademia di Belle Arti] di Varsavia, dattiloscritto, p. 4.
- 29 Podczaszyński 1854 (nota 11), pp. 147-149.
- 30 *Ibid.*, p. 181.
- 31 »Sulla casa dell'Ecc.mo Grodzicki vediamo quattordici figure in pietra di tasso su acrotere tra la balaustra, modellate dal sig. Hegel, che ha prese a modello antichità varie, ed eseguite dai suoi studenti della Scuola di Belle Arti. Vi si trovano inoltre otto bassorilievi, anche esse in pietra, modellate sui disegni del Thorvaldsen«, in: *Dziennik Warszawski* [Il Giornale di Varsavia] 286 (1855), p. 2.
- 32 Artur Badach: *Wierność i kompromis w twórczości polskich uczniów Thorvaldsena* [Fedeltà e compromesso nell'opera degli allievi polacchi di Thorvaldsen], in: *Thorvaldsen w Polsce* [Thorvaldsen in Polonia], catalogo della mostra, a cura di Ilona Zatorska-Antonowicz, Varsavia 1995, pp. 51-54.
- 33 Vedi *ibid.*, pp. 171-205, 211-223.
- 34 Museo Nazionale di Varsavia, Rafał Hadziewicz: *Szkicownik* [Blocco per bozzetti], disegno 5983, p. 59; su Thorvaldsen e la sua bottega romana vedi Harald Tesan: *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Vienna 1998.
- 35 Frammenti di quel fregio si rinvennero nel blocco del 1829-31 di Rafał Hadziewicz, conservato nel Museo Nazionale di Varsavia, cronaca di monumenti visti da Hadziewicz a Roma. Nel 1822-26 studiò alla Sezione di Belle Arti dell'Università di Varsavia; dal 1846 insegnò pittura alla Scuola di Belle Arti. Può ragionevolmente supporre che Hegel si consultasse con Hadziewicz durante la decorazione della facciata del Palazzo Grodzicki.
- 36 Bjarne Jørnaes: *Thorvaldsen's »Triumph of Alexander« in the Palazzo del Quirinale*, in: *Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito*, a cura di Patrick Kragelund, Mogens Nykjær, Roma 1991, pp. 35-41.
- 37 Archivio della Città capitolina di Varsavia, sezione di Otwock, Dipartimento di architettura BOS, sign. 299, p. 1, lettera del 5 settembre 1945 firmata dall'arch. ing. W. Netto.
- 38 Archivio della Città capitolina di Varsavia, sezione di Otwock, Dipartimento di architettura BOS, sign. 299, p. 22.

- 39 Firmato 15 novembre 1948 da Bronisław Irańczyk, architetto e ispettore della Sovrintendenza della città capitolina di Varsavia.
- 40 La facciata fu ricostruita nel 1951–52; Jaroszewski 1993 (nota 11), p. 17.
- 41 »In risposta alla lettera L. dz. IB/C-2d 8584/51 di giorno 20.IX.1951r. la Sovrintendenza della città capitolina di Varsavia recapita in allegato il progetto del palazzo in via Krakowskie Przedmieście 7 dopo averlo approvato a condizione di ridisegnare il camino, aggiungere 12 sculture sull'attico, progettare il portone. Nel contempo la Sovrintendenza chiede di far recapitare nel suo archivio una copia del progetto.« Archivio della Città capitolina di Varsavia, sezione di Otwock, Dipartimento di architettura BOS, sign. 299, p. 42, lettera 1 ottobre 1951 alla Presidenza del Consiglio della città: »Con la presente la Sovrintendenza della città capitolina di Varsavia rileva che i quattro tubi di scarico della facciata del palazzo monumentale di via Krakowskie Przedmieści 7 non armonizzano con l'insieme del palazzo, pertanto occorre rifarle in modo che passino per i cornicioni del primo e del secondo piano, come in passato. Nel contempo la Sovrintendenza rammenta le sculture nel numero di 12 da porsi sull'attico del palazzo in parola, finora non sottoposte ad approvazione.« Archivio della Città capitolina di Varsavia, sezione di Otwock, Dipartimento di architettura BOS, sign. 299, p. 46, lettera del 25 gennaio 1952 alle Aziende Edili Comunali.
- 42 La cartella contraddistinta dal numero 299 contiene inoltre il carteggio del 1945–51 relativo al Palazzo Grodzicki, mentre la cartella n. 300, una lettera riguardante i camini del palazzo in via Krakowskie Przedmieście 7.
- 43 Vedi Simona Benedetti: *Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma 2001; Henning Wrede: *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, Rom, 21.–23. Oktober 1992, Magonza 1998, pp. 83–115.
- 44 Tra altri il Palazzo di Wilanów, il Palazzo del Governatore, il Palazzo Pac, vedi Juliusz A. Chrościcki, Andrzej Rottermund: *ArchitekturAtlas von Warschau, Varsavia 1978*, passim.
- 45 Vedi *ibid.*
- 46 *Kurier Warszawski* [Il Corriere di Varsavia], 6 ottobre 1850, n. 263, p. 1404.
- 47 Solo pochi anni dopo Achille veniva chiamato Ares e Meleagro Antinoe; propendiamo per le prime attribuzioni perché fatte da Hegel.
- 48 In una versione del mito riportata già da Omero (Hom. Il. 9. 549–571) Meleagro viene ucciso da Achille in uno scontro tra Etoli e Cureti. Alla stessa versione si richiamano Hyg. Fab. 171–174 e Apollod. 4. 34, 4. 48 e alcuni sarcofaghi, vedi Guntram Koch: *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. 12,6: *Die mythologischen Sarkophage, Meleager*, Berlino 1975, nn. 81–113; Jane Davidson Reid: *The Oxford Guide to the Classical Mythology in the Arts*, 1300–1900s, 2 voll., New York 1993, vol. 2, p. 653; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 8 voll. e supplementi, Zurigo/Monaco/Düsseldorf 1981–2009, vol. 6,1, 1992, pp. 414–415, s.v. Meleagros (Susan Woodford); Karl Kerényi: *Mitologia Greków* [La mitologia dei Greci], Varsavia 2002, pp. 350–353.
- 49 Melchior Missirini: *Intera Collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal cav. Alberto Thorwaldsen*, 2 voll., Roma 1831, vol. 1, n. 8.
- 50 *Ibid.*, n. 11.
- 51 *Ibid.*, n. 17.
- 52 *Ibid.*, n. 36.
- 53 Andrzej Rottermund: »Nowy Rzym«. O roli Rzymu w formowaniu zbiorów rzeźby

- Stanisława Augusta [Dell'importanza di Roma nella formazione della collezione di sculture di Stanislao Augusto], in: Thorvaldsen w Polsce 1995 (nota 32), p. 22.
- 54 Zygmunt Batowski: Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego [Sculture di artisti di Stanislao Augusto nella collezione di calchi in gesso dell'Università di Varsavia], Varsavia 1922, passim; sulle altre collezioni artistiche della prima Università vedi Tomasz Kędziora: Zbiory naukowe i artystyczne polskich szkół plastycznych w XVIII i XIX wieku. Historia, gromadzenie i użytkowanie, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Wiesława Bieńkowskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim [Collezioni scientifiche e artistiche delle scuole di belle arti polacche nel Sette e Ottocento. Storia, acquisizione e uso; dissertazione di dottorato promossa dal prof. Wiesław Bieńkowski], Cracovia 1987; Konrad Ajewski: Zbiory artystyczne Uniwersytetu Warszawskiego w XIX w., praca magisterska napisana pod kierunkiem Jerzego Kowalczyka na Uniwersytecie Warszawskim [Collezioni artistiche dell'Università di Varsavia nell'Ottocento, tesi di laurea promossa all'Università di Varsavia da Jerzy Kowalczyk], Varsavia 1976; id.: Zbiory artystyczne Uniwersytetu Warszawskiego w dobie Królestwa Kongresowego [Collezioni artistiche dell'Università di Varsavia all'epoca del Regno di Polonia], in: *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 1 [Rivista trimestrale di scienza e tecnica] (1993), pp. 51-76.
- 55 Archivio Statale per la Città capitolina di Varsavia, Università Imperiale di Varsavia, segn. 182, elenco dei libri del gabinetto dei calchi di gesso.
- 56 Archivio del Museo Nazionale di Varsavia, segn. 1, Atti del Museo di Belle Arti di Varsavia relativi alla proprietà del Museo, 1862-1902, comunicazione del marzo 1864 con cui il formatore Jan Zbranicki è autorizzato a »sformare« le sculture di Antinous e Crispina.
- 57 Georg Lippold: *Griechische Plastik*, Monaco 1950 (*Handbuch der Altertumswissenschaft*, Abt. 6, *Handbuch der Archäologie* 3), p. 186, fig. 68; LIMC 2,1, pp. 512-513, s.v. Ares/Mars (Erika Simon), pp. 480-481, no. 23; Kim J. Hartwick: Ares Borghese reconsidered, in: *Revue archéologique* 2 (1990), pp. 227-283; Philippe Bruneau: Le Rayonnement de l'Ares Borghese, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 117 (1993), pp. 401-405.
- 58 Frédéric Clarac: *Musée de sculpture antique et moderne, ou, Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties [...] et des plus de 2500 statues antiques [...] tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe, accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine [...]* Continué, sur les manuscrits de l'auteur par Alfred Maury, 6 voll. e tavole, Parigi 1821-53, vol. 1, p. 245; *Musée des Antiques choix des plus belles statues, bas-reliefs etc. Dessinés et gravés par P. Bouillon*, 3 voll., Parigi 1864, vol. 2, fig. 14.
- 59 Zygmunt Batowski: *Inwentarz zbioru odlewów gipsowych i rzeźb [Inventario della collezione di calchi in gesso e sculture] (Istituto di storia dell'arte dell'Università)*, 1917, Biblioteca dell'Università di Varsavia, sez. manoscritti, man. Akc. 331, p. 36.
- 60 »Aggiunto a seguire. In conformità con il rescritto della Commissione Governativa per le Confessioni religiose e l'Educazione pubblica del 5 agosto 1830« al numero »L'Achille Borghese«; *Spis biustów rozmaitych figur znajdujących się pod dozorem Profesora Blanka Królewskiego Warszawskiego Uniwersytetu [Elenco dei busti e altre diverse figure sotto la vigilanza del professor Blank dell'Università di Varsavia]*, Museo Nazionale di Varsavia, sez. documentazione, manoscritto 1224, k. 19.
- 61 Clarac 1821-53 (nota 58), vol. 1, n. 792 C, fig. 28. Una statua simile è la Cerere di proprietà di Milord Pamerston in Inghilterra; vedi *Raccolta d'Antiche Statue Busti Bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Scultore romano*, Roma 1768, n. 10.

- 62 Batowski 1917 (nota 59), p. 36.
- 63 *Ibid.*, p. 39.
- 64 »Tra le donazioni del 1830 si trovarono le statue donate dall'Ecc.mo Stanisław Potocki, ministro delle Confessioni e l'Educazione pubblica.« »Cerere di grandezza naturale (Crispina)«, Elenco dei busti e altre diverse figure (nota 60); Marta Korotaj, Tomasz Mikocki: *Odlawy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach* [Archivio filologico del Comitato scienze sull'antichità dell'Accademia Polacca delle Scienze] XLVII, Wrocław 1989, p. 53.
- 65 Georg Lippold: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlino 1956, vol. 3.2, pp. 410–411, n. 75, figg. 174–175; Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, 4 voll., 4. Auflage, Tubinga 1963–72, vol. 1, 1963, n. 568.
- 66 Walther Amelung: *Führer durch die Antiken in Florenz*, Monaco 1897, pp. 49–50, n. 69; Helbig 1963 (nota 65), p. 447; Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique*, Londra 1994, p. 181–182, n. 22, fig. 94.
- 67 Batowski 1917 (nota 59), p. 36.
- 68 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 31, n. 75 a, b, fig. 75 a, b.
- 69 Guido Mansuelli: *Galleria degli Uffizi. Le Sculture*, Roma 1958, vol. 1, pp. 74–76, n. 229, fig. 46 a, b; Haskell, Penny 1994 (nota 66), pp. 146–148, n. 7, fig. 76.
- 70 Margarete Bieber: *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, p. 18.
- 71 Haskell, Penny 1994 (nota 66), p. 148.
- 72 Elenco dei busti e altre diverse figure (nota 60); Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 46.
- 73 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 35, nn. 94–95, figg. 94–95.
- 74 Antonio Blanco, Manuel Lorente: *Catálogo de la escultura*, Madrid 1969, p. 24, n. 29, fig. 11.
- 75 Haskell, Penny 1994 (nota 66), p. 212.
- 76 Batowski 1917 (nota 59), p. 63.
- 77 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 32, n. 79, fig. 79.
- 78 Maurizio Borda: *La scuola di Pasitele*, Bari 1953, p. 70; Blanco, Lorente 1969 (nota 74), pp. 22–24, n. 28, fig. 14; Paul Zanker: *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Magonza 1974, p. 28; Haskell, Penny 1994 (nota 66), pp. 173–174, n. 19, fig. 90; Anna Sadurska: *Archeologia Starożytnego Rzymu* [Archeologia di Roma Antica], Varsavia 1975–80, vol. 1, p. 186, fig. 138.
- 79 Haskell, Penny 1994 (nota 66), p. 174; Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 39.
- 80 Batowski 1917 (nota 59), p. 38, n. 271.
- 81 »Si è aggiunto a seguire. In conformità con il rescritto della Commissione Governativa per le Confessioni religiose e l'Educazione pubblica del 5 agosto 1830« al numero 2; Elenco dei busti e altre diverse figure (nota 60); Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 53.
- 82 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 39, n. 112 a, b, fig. 112 a, b.
- 83 Jürgen B. Hartmann: *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, bearbeitet und hg. von Klaus Parlasca, Tubinga 1979, pp. 118–124; Intera Collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal cav. Alberto Thorvaldsen incisa a contorni con illustrazioni del chiarissimo abate Misserini dedicata a sua Eccellenza Rodolfo Conte di Lütзов, 2 voll., Roma 1851, vol. 1, fig. 4; esiste la copia di gesso della scultura nel Museo di Thorvaldsen, vedi Mogens Nykjær: *Motivi classici nell'arte danese del primo Ottocento*, in: Kragelund, Nykjær 1991 (nota 36), p. 207, fig. 12.
- 84 Henry Stuart-Jones: *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, pp. 185–186,

- fig. 45; Haskell, Penny 1994 (nota 66), pp. 189–191, n. 26, fig. 98. Una simile versione del gruppo, che Ippolito Buzzi compose ricorrendo a frammenti originali, è esposta nella Sala della Duchessa del Palazzo Altemps a Roma; vedi Francesco Scoppola, Stella D. Vordemann: Palazzo Altemps, Roma 1997, fig. 184; Scultura antica in Palazzo Altemps: Museo Nazionale Romano, a cura di Matilde De Angelis d'Ossat, Milano 2002, p. 246.
- 85 Michalis Yiangou Aspris: Statuarische Gruppen von Eros und Psyche, Bonn 1996, pp. 71–88; Joachim Raeder: Die Statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, Francoforte sul Meno 1983, passim; Adolf Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain, Cambridge 1882, pp. 456–457.
- 86 Sul soggiorno di Thorvaldsen a Roma vedi Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, catalogo della mostra, a cura di Gerhard Bott, Norimberga 1991; Elena Di Majo, Bjarne Jørnaes, Stefano Susinno: Bertel Thorvaldsen 1770–1844 scultore danese a Roma, Roma 1989, p. 140, fig. 7.
- 87 La scultura si trova nel Museo di Thorvaldsen a Copenaghen, inv. A28; Dyveke Helsted, Eva Henschen, Bjarne Jørnaes: Thorvaldsen, Copenaghen 1990, p. 63; Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen, catalogo della mostra, a cura di Gerhard Bott, Colonia 1977, pp. 166–167.
- 88 Renata Cantilena: Museo archeologico nazionale. Le collezioni del Museo nazionale di Napoli: la scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica, Milano 1989, p. 178; Haskell, Penny 1994 (nota 66), p. 217, fig. 113.
- 89 Stefano De Caro: The National Archaeological Museum of Naples, Napoli 1996, p. 337; Hans Ost: Falsche Frauen: zur Flora im Berliner und zur Klytia im Britischen Museum, Colonia 1984, pp. 73–89; Mariusz Karpowicz: Sztuka oświeczonego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III [L'arte del sarmatismo illuminato. Antichizzazione e classicizzazione a Varsavia all'epoca di Giovanni III], Varsavia 1986, p. 31, figg. 12–13; nonché Anna Sadurska: Flore Farnèse, ou la beauté oubliée, in: Archeologia 38 (1988), pp. 13–23.
- 90 Salomon Reinach: Répertoire de la statuaire grècque et romaine, 6 voll. Parigi 1897–1930, vol. 2, 1897, p. 112, n. 7; Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 40, n. 120, fig. 120.
- 91 Batowski 1917 (nota 59), p. 35, n. 253.
- 92 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 40, n. 120, fig. 120.
- 93 Tygodnik Ilustrowany [Il Settimanale illustrato] 13/14 (1866), p. 124.
- 94 Inv. MR 107.
- 95 Poy Hermann: Verzeichnis der Antiken Originalbildwerke der Staatliche Skulpturensammlung zu Dresden, Dresda 1925, n. 327; Lippold 1950 (nota 57), p. 242, fig. 86, 2; Kordella Knoll, Heiner Protzmann, Ingeborg Raumschüssel, Martin Raumschüssel: Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung, Magonza 1993, p. 31, n. 14; Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden, a cura di Jens Daehner, Monaco 2008, passim.
- 96 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 29.
- 97 »Delle donazioni del 1830, Sculture donate da Stanisław Potocki ministro delle Confessioni e l'Educazione pubblica«; Elenco dei busti e altre diverse figure (nota 60); Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 53.
- 98 Il Batowski identifica l'Ercolana con la statua numero 262 in quanto assai simile alla »Cerere Mattei«.
- 99 Batowski 1917 (nota 59), p. 37.

- 100 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 29, n. 63, fig. 63.
- 101 Hermann 1925 (nota 95), n. 326; Knoll, Protzmann, Raumschüssel 1993 (nota 95), p. 30, n. 13; Daehner 2008 (nota 95).
- 102 »Delle donazioni del 1830, Sculture donate da Stanisław Potocki ministro delle Confessioni e l'Educazione pubblica«; Elenco dei busti e altre diverse figure (nota 60); Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 53.
- 103 Batowski 1917 (nota 59), p. 39.
- 104 Ibid., p. 34.
- 105 Walther Amelung: Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, Berlin 1908, vol. 2, n. 53, fig. 12; Helbig (nota 65), vol. 2, 1966, n. 246; Haskell, Penny 1994 (nota 66), pp. 141-143, n. 4, fig. 73.
- 106 Giandomenico Spinola: Il Museo Pio-Clementino, vol. 1: Il settore orientale del Belvedere. Il Cortile Ottagono e la Sala degli Animali, Vaticano 1996, fig. 11.
- 107 Helbig (nota 65), vol. 1, 1963, p. 190-191.
- 108 Batowski 1917 (nota 59), p. 11, n. 31.
- 109 Ibid., n. 255, p. 35; n. 282, p. 39.
- 110 Korotaj, Mikocki 1989 (nota 64), p. 28, n. 59, fig. 59.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1: Tygodnik Ilustrowany [Il Settimanale Illustrato] 13/14 (1866), p. 124. – Figg. 2-4: Varsavia, Centro Nazionale per lo Studio e la Documentazione, n. 72995, foto: Czesław Olszewski. – Figg. 5-8, 11-12, 14-15, 17-18: H. Kowalski. – Fig. 9: Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar. – Figg. 10, 13: Clarac 1821-1853 (nota 58), vol. 3, figg. 754, 477. – Fig. 16: Bertel Thorvaldsen 1977 (nota 87), p. 167, n. 44.

VOM NEUEN MUSEUM ZUM STRAUSSENHAUS UND ZURÜCK
NACH ÄGYPTEN
ZUR AUFNAHME DER ÄGYPTISCHEN SAMMLUNG BERLIN IM
19. JAHRHUNDERT

VEIT VAELSKE

Die zunehmend verwissenschaftlichte Betrachtung der Antike ging im 19. Jahrhundert mit einer Verfügbarkeit und Trivialisierung, das heißt mit einem ›Normativitätsverlust‹ derselben Antike einher.¹ Das Altertum war nicht mehr nahe liegendes, alleiniges Vorbild oder unantastbarer Maßstab. Ein historisches Zitat konkurrierte mit zahlreichen anderen und war in seiner allgemeinen Aussage modernen Zwecken unterworfen. Die archäologischen Missionen und Expeditionen, Museen und Publikationen lieferten dazu neue Kenntnisse und zahllose illustrative Vorlagen. Die Entwicklung ist beispielhaft an den Auswirkungen der preußischen Ägyptenexpedition der Jahre 1842 bis 1845 nachzuvollziehen, die unter der Führung Karl Richard Lepsius' (1810–84) die Ägyptenforschung auf eine neue Stufe der deskriptiven Präzision und historischen Analyse hob.² Das Unternehmen resultierte aber nicht nur in vielen Artefakten, Zeichnungen, Gipsen und Abklatschen: zusammen mit der Publikation der ›Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien‹ kann die Ausgestaltung der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum (Abb. 1–2) als ebenfalls von Lepsius geplantes Ergebnis der Expedition gelten. Zusätzlich zu einer akademischen erzeugte dieses neue Museum eine populäre Resonanz, die es folgend zu untersuchen gilt. Im Zentrum wird dabei das heute zerstörte Straußenhaus (1901–55) im Berliner Zoologischen Garten stehen. Bei dessen Beobachtung lässt sich der Grad des eingangs erwähnten ›Normativitätsverlusts‹ wie auch die Ambivalenz der Rezeption feststellen, die die Transformation der archäologischen Resultate zur Rückschau auf ein als authentisch und erstrebenswert empfundenes Ägypten benutzte.

Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum soll bereits vor der endgültigen Eröffnung des Baus 1855 auf nicht wenig Tadel gestoßen sein.³ Da waren zunächst die ägyptischen Stilformen und Ikonographien selber, die von der allgemeinen Öffentlichkeit als fremdartig bzw. irritierend empfunden worden sein mögen. Richard Lepsius, dessen Erträge aus der Expedition nach Ägypten als Grundlage des musealen Konzepts gedient hatten, exponierte einige Jahre später diese Sichtweise:

*1 Grundriss der
Ägyptischen Abteilung im
Neuen Museum, Berlin*

»Es ist nicht zu verwundern, wenn unser gewöhnliches, künstlerisch gar nicht oder höchstens modern gebildetes Publikum, bei der Betrachtung einer ägyptischen Statue nichts als kindische Unvollkommenheiten [...] sieht. [...] In einem der Leitfaden, die an der Thüre des Berliner Museum den Eintretenden zu ihrer Belehrung verkauft werden, beginnt ein Hauptabschnitt mit den Worten: »Wenn wir das alte Ägypten verlassen, so haben wir nur den Vorsaal zu überschreiten und wir sind im Bereiche des alten Nordens, der skandinavischen Götterlehre. Wir vertauschen also ein Reich der Hässlichkeit mit dem anderen. Nur daß das uralte Ägypten in der Bildung seiner unförmlichen [sic] Gestalten die Anciennetät für sich hat.«⁴

Die gebildete Kritik allerdings stieß sich an der ägyptisierenden Ausstattung der Ausstellungsräume in ihrer überbordenden Farbigkeit und ihrer keine Lücke duldenden Informationsfülle, die drohte, den Besucher von den Monumenten des eigentlichen Altertums abzulenken. Karl Gutzkow äußerte sich wenige Jahre nach der Eröffnung des Museums entsprechend:

»Es findet sich auch im Neuen Museum Manches, was so nicht sein sollte. Es hat eine ägyptische Abtheilung, die eine Spielerei geworden ist. Um ja den Charakter der alten Hieroglyphenzeit zu treffen, hat man die Wände mit Inschriften bedeckt, die Herr Lepsius erfand, hat man falsche Mumien unter die echten gemengt, Pyramideneingänge gebaut und ähnlichen Spaß getrieben, der eines Museums, das vor allen Dingen instructiv sein soll, nicht würdig ist. Man muß beim dritten der hier vorgeführten Symbole fragen: Ist dieser Gegenstand echt oder nachgeahmt?«⁵

Ähnlich äußerten sich Fachkollegen.⁶ Diese beiden Pole der Kritik dürfen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Abteilung mittelfristig mehr Ansehen als Ablehnung erntete: Die Skepsis der Berliner gegenüber ägyptischer Kunst, wie sie der beleidigte Lepsius feststellen wollte, entsprach keiner ständigen Entfremdung, sondern produzierte Neugierde und schließlich Gewöhnung. Die üppige Ausstattung mit Originalen, Nachbildungen und Wandgemälden, deren Führer immerhin in mehreren Auflagen erscheinen musste,⁷ verschüchterte und verwirrte das Publikum nicht, sondern bescherte dem Haus hohe Besucherzahlen. Georg Ebers erfasste diese von den Gelehrten offenbar peinlich empfundene Diskrepanz zwischen dem Museum als Gegenstand der intellektuellen Debatte und als notwendiger Rahmen eines populären Spektakels:

»[...] von manchen Seiten wird behauptet, daß die bildlichen Darstellungen an den Wänden, das Nebenwerk, die Aufmerksamkeit der Besucher zu mächtig an sich und von der Betrachtung der Monumente, auf die es allerdings besonders ankommt, abzieht. Es liegt etwas Wahres in diesem Einwand; aber es gilt doch zunächst der Sammlung überhaupt Besucher zu schaffen, und gerade die Ausschmückung des Berliner ägyptischen Museums ist es, welche ihm seine besondere Anziehungskraft verleiht.«⁸

Das retrospektive Urteil Adolf Ermans, dass die Räume »dem Geist der Zeit Friedrich Wilhelms IV. entsprechend« geschaffen worden seien,⁹ ist in dieser

2 *Friedrich August Stüler: Ansicht des Ägyptischen Hofes im Neuen Museum, Berlin, 1853*

Hinsicht ebenfalls entlarvend, als es nicht nur eine gewisse Aversion dokumentiert, sondern eben vor allem die Popularität des Wandschmucks akzeptiert. Die akademische Angst, das Berliner Publikum könnte das Ägyptische Museum nicht ausreichend goutieren, erwies sich als unbegründet. Nicht nur das Dekor, sondern natürlich ebenso die Ausstellungsstücke selber fanden bei den Besuchern ihre Liebhaber; das Inventar wurde auf unterschiedliche Weise, aber jedenfalls angeregt rezipiert.¹⁰ Auch die Belletristik der damaligen Zeit hält dazu einige Hinweise bereit. So lässt Theodor Fontane eine seiner Protagonistinnen das Neue Museum besuchen:

»Und weil die Woche so viele Tage hatte, so mußte sie sich zuletzt zu Museum und Nationalgalerie bequemen. Aber sie hatte keine rechte Stimmung dafür. Im Cornelius-Saal interessierte sie, vor dem einen großen Wandbilde, nur die ganz kleine Predelle, wo Mann und Frau den Kopf aus der Bettdecke strecken, und im Ägyptischen Museum fand sie eine merkwürdige Ähnlichkeit zwischen Ramses und Vogelsang.«¹¹

3 *Straußenhaus im
Berliner Zoologischen
Garten, Westfront,
1930er Jahre*

Mag in dieser Passage auch ein gewisser gutmütiger Spott über die Sammlung und ihr Erscheinungsbild feststellbar sein, so wäre doch ohne deren Kenntnisnahme seitens einer wohlwollenden, gewöhnten Öffentlichkeit weder für Fontane noch auch für andere Schriftsteller¹² die Anspielung möglich gewesen. Neben die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Neuen Museum ist also gleichberechtigt die vielleicht undifferenzierte, aber unverkennbare Aufnahme und Aneignung durch die Besucher zu stellen. Dass letztere sich nicht ausschließlich textlich niederschlug, wurde bereits angedeutet;¹³ entsprechend könnte noch nach anderen bildkünstlerischen Reflexen gefahndet werden.

Eine Verbindung zwischen der Ägyptischen Abteilung des Neuen Museums und dem heute verlorenen Straußenhaus im Zoologischen Garten (Abb. 3–4)¹⁴ zu erwägen, ist dabei umso berechtigter, als der Berliner Bestand

an öffentlicher ägyptisierender Architektur ansonsten nicht gerade viele andere Möglichkeiten des Vergleichs bereithält. Freilich sind beide Fälle, obgleich es sich jeweils um Ausstellungsbauten handelt, nicht einfach und ohne Berücksichtigung ihrer jeweiligen Funktion zu parallelisieren. Auch würde die ägyptisierende Motivik für sich genommen nicht ausreichen, um eine deutliche Verbindung oder sogar ein Abhängigkeitsverhältnis zu rekonstruieren; der Museumsbau kann nicht die einzige Anregung bei der Stilwahl des Tierhauses gewesen sein.

Das Straußenhaus ist zunächst aufgrund der historischen Bedingungen und der organisatorischen Notwendigkeiten des Zoologischen Gartens zu verstehen. Aus wissenschaftlichen Gründen und zur Attraktion des Publikums wurde dieser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als bauliches und (tier-)gärtnerisches Ensemble immer stärker definiert.¹⁵ Dazu gehörte die Anlage von einzelnen Gebäuden, die der Unterbringung einer Tierart oder -familie dienen sollten und in weitester Anlehnung an deren topographische Herkunft architektonisch zu stilisieren waren, um die Beobachtung der Tiere in ihrer vermeintlich natürlichen Umgebung zu gewährleisten.¹⁶ Erstes und heute noch existierendes Gebäude dieser Art war das sogenannte Antilopenhaus von 1871/72,¹⁷ dann folgten die orientalisierenden Entwürfe der Elefantenpagode

5 *Elefantenhaus im Zoo von Antwerpen, heutige Ansicht*

von 1873 und des Neuen Vogelhauses (ab 1895). Es war also nur eine Frage der Zeit, bis auch an einen ägyptisierenden Bau gedacht wurde, zumal andere Zoologische Gärten – besonders prominent der Zoo von Antwerpen (ab 1856) (Abb. 5) – bereits über entsprechende Architekturen verfügten.¹⁸ Die Problematik eines solchen Entwurfes musste aber darin liegen, dass er komplizierter ikonographischer Gefüge bedurfte, um seine kulturelle Distinktion unter Beweis zu stellen. ›Ägyptisch‹ bedeutete für gewöhnlich nicht nur die Ansammlung einzelner Chiffren oder banaler Motive, sondern zusätzlich die Anwendung einer unverwechselbaren Bildsprache bzw. spezifischer figürlicher Typen sowie deren stilistische Prägung; dem gewünschten Eindruck günstig war außerdem die Applikation hieroglyphischer Inschriften. Zusätzlich war im Berliner Zoo den räumlichen und tiergärtnerischen Rahmenbedingungen Rechnung zu tragen. Mit anderen Worten: Während für die meisten Stilbauten auf eingefahrene Muster zurückgegriffen wurde, konnte man sich bezüglich des Straußenhauses darauf nicht verlassen. Wenn auch das Antwerpener Gebäude vom Thema her inspirierend gewirkt haben mag, so musste doch in Berlin ein völlig neuer, den Gegebenheiten angepasster Entwurf vorgelegt werden. Die Komplexität des Projekts ist bereits durch die Zahl der beteiligten Personen erkennbar: Die Gesamtausführung übernahm – wie auch bei anderen

Zoobauten – das in Berlin bewährte Architekturbüro Groszheim & Kayser.¹⁹ Das Diorama im Inneren wurde vom Orientaler Eugen Bracht (1842–1921) angefertigt, der plastische Schmuck an den Seiten durch den Bildhauer Gotthold Riegelmann (1864–1935). Für diese Personen sind nicht solche besonderen ägyptologischen oder archäologischen Interessen überliefert, wie es für den vierten Beteiligten zutrifft, dem entsprechend ein gewisses Votum bei der Bauplanung unterstellt werden darf: »Die künstlerischen Motive, sowie die Inschriften sind unter der Anleitung des Aegyptologen Dr. Kurth dem altägyptischen Formenkreis entnommen.«²⁰ Jene Person, von der längere Zeit nicht mehr als der Name bekannt war, konnte erfolgreich als der Archäologe und Berliner Pastor Julius Kurth (1870–1949) identifiziert werden.²¹ Für seine ägyptische Privatsammlung, die nach dem Zweiten Weltkrieg an das Robertinum in Halle gelangte, verfasste Kurth einen handschriftlichen Katalog, dessen Einleitung wichtige biographische Informationen liefert. Daraus geht unter anderem hervor, dass er sich als Schüler und Student intensiv mit dem Dekor im Neuen Museum befasste und Kopien anfertigte:

»In diesen Jahren sah das ägyptische Museum wesentlich anders aus. Es war viel kleiner, aber die Wände seiner Säle bedeckten Farbenbilder aus allen Zeiten des alten Wunderlandes, zu denen Lepsius die Vorlagen gegeben hatte. Heute leuchtet das nüchtern-wissenschaftliche Weiß von den Wänden,²² und nur das Peristyl zeigt noch die versunkene Pracht.«²³

7 *Unbekannter Künstler: Innenansicht des Straußenhauses, frühes 20. Jahrhundert, Berlin, Sammlung Kurt Goedicke, Aquarell*

Ein Bedauern spricht deutlich aus diesen Zeilen, die sich wie ein Gegentext zu Gutzkow lesen; und wenn auch der Eingriff Kurths in die Planung und Gesamtanlage des Straußenhauses aufgrund fehlender Unterlagen nicht genau zu definieren ist, so berechtigt dieses Zitat doch zusätzlich zu der Annahme einer Relation zwischen dem Museumsbau und dem Zoogebäude. Das Zitat empfiehlt ebenso, diese Verbindung nicht allein in der schlichten Gegenüberstellung zweier Bauten zu suchen. Vielmehr wäre es sinnvoll, die ägyptische Abteilung in der Form zu begreifen, wie sie dem Besucher, Studenten oder Wissenschaftler seinerzeit entgegentrat: als Institution, als fruchtbarer Raum, der ägyptisierende Hauptmotive ebenso prägte und transportierte wie er zur

9 *Innenansicht des Straußenhauses, 1930er Jahre*

Beschäftigung mit Originalen und deren Rezeption anregte, und wie er zur Lektüre der im Rahmen dieser Einrichtung entstehenden oder ihrer zugrundeliegenden Forschungsliteratur – zuallererst natürlich der »Denkmaeler« Richard Lepsius’ – aufforderte.²⁴ Die Summe all dieser Bereiche musste für Julius Kurth und seine Kollegen die ägyptische Abteilung darstellen, und aus all diesen Bereichen finden sich Reflexe im Straußenhaus.

Eine Übereinstimmung besteht zunächst in dem gestreckten Grundriss (Abb. 6), der an das Hypostyl im Neuen Museum (Abb. 1) erinnert. Wie dort wurde auch im Zoogebäude der Blick des Besuchers der Hauptachse entlang zu einem statuarisch ausgestatteten Quasi-Sanktuar geführt (vgl. Abb. 7 und 9 mit 8): Während im Museum eine Kolossalstatue des Tutanchamun (vormals als Haremhab bzw. als Eje gedeutet) diesen Fluchtpunkt markierte,²⁵ nahm im Straußenhaus ein Gemälde der Memnonkolosse diesen Platz ein. Die Decke des Inneren des Zoogebäudes schmückten Malereien (Abb. 10), wie sie gleichartig teils heute noch auf der Museumsinsel zu entdecken sind (Abb. 11): die Sothis/Orion-Szene der Pronaos-Decke im Isis-Tempel von Philae und der Zodiakos von Dendera.²⁶ Eine weitere Entsprechung ergab sich bei der Sich-

10 Innenansicht des Straußenhauses, 1930er Jahre

tung privater Nachkriegsaufnahmen des ansonsten schlecht dokumentierten Straußenhauses: Innerhalb des Vestibüls wurde der Haupteingang links und rechts von Nachbildungen des sogenannten »Blinden Harfners« aus dem Grab Ramses' III. in Theben-West (KV 11) flankiert (Abb. 12–14). Zwar war dieses figurale Motiv in Europa seinerzeit nicht unbekannt,²⁷ interessanter-

11 *Zodiakos im
ehem. Mytho-
logischen Saal des
Neuen Museums,
heutiger Zustand*

12 *Detailansicht
des Vestibüls des
Straußenhauses,
um 1950*

13 *Ausschnitt
aus Abb. 12*

14 Harfner vor dem Gott Schu, rechte Wand im Seitenraum des Grabes Ramses' III (KV 11); aus: *Déscriptions de l'Égypte*, 1812, Taf. 91

weise wurde das antithetische Arrangement aber ebenfalls für das erste Säulenpaar im Hypostyl des Neuen Museums angewandt (Abb. 15 und 16)²⁸ – also wie im Straußenhaus auf der dem »Sanktuar« gegenüberliegenden Stirnseite des langrechteckigen Raumes.

Die Übereinstimmungen zwischen beiden Häusern setzen sich an der Außenseite des Straußenhauses weiter fort, so etwa in den Bauinschriften: Während im Neuen Museum Friedrich Wilhelm IV. mit pharaonischer Titulatur gefeiert wurde,²⁹ war es am Straußenhaus sein Nachfolger Wilhelm II. Die beiden Seiten des Haupteingangs (sichtbar in Abb. 3–4) wurden dort von langen Textkolumnen gerahmt, deren jeweiliger Inhalt sich als identisch erweist: »Regierungsjahr 13 unter der Majestät des Herrschers, des Herrn der

beiden Länder, Wilhelm II., Leben, Heil, Gesundheit! Erbaut wurde dieses Haus für diese von den Straußen und den zahlreichen Vögeln der Ebene« (Übersetzung E. R. Lange). Auch an anderen Stellen des Tierhauses wurde die Dauer der Hohenzollernmonarchie epigraphisch beschworen: etwa über der Darstellung der Göttin Ma'at an der linken Ante des Eingangs oder über den seitlichen Eingängen, welche die Innen- mit den Außenstallungen verbanden.

Der äußeren Fassade des Straußenhauses war es vorbehalten, die im Zusammenhang des Zoologischen Gartens gewünschten exotischen Bildthemen aufzuweisen. In Erweiterung und Umformung geeigneter Szenen ägyptischer Flächenkunst, wie sie im Neuen Museum bequem nachvollzogen werden konnten, wurden hier die Straußen als Jagd- oder Nutztiere mehrfach in

17 Südfassade des Eingangs des Straußenhauses mit Straußenherde, 1930er Jahre

Szene gesetzt. Der Umfang der Adaption wird begreiflich angesichts der Tatsache, dass der Straußenvogel als solcher und erst recht in seiner adulten Erscheinungsform im altägyptischen ikonographischen Inventar eine bestenfalls untergeordnete Rolle spielt. Für die Übersetzung seien nur einige Beispiele erbracht: Für die Szenen mit Straußenherden, die sich identisch in den oberen Registern der Seitenwände des Eingangstores befinden (Abb. 17), wurde auf eine Darstellung aus dem Grab des Chnumhotep II. bei Beni Hassan zurückgegriffen (Abb. 18), die sowohl in den »Denkmaelern« wie an der Ostwand des Historischen Saales im Neuen Museum reproduziert worden war.³⁰ Die Jagdszene, die sich in Nord-Süd-Richtung über die beiden Fronten der Seitenschiffe des Straußenhauses zieht (Abb. 19 und 20) dürfte der bekannten Darstellung Ramses' II. als Städteeroberer im Hypostyl des Ramesseum nachempfunden sein (Abb. 21) – wiederum in den »Denkmaelern« und ehemals an der Ostwand des Historischen Saales kopiert.³¹ Die Adaption ist hier nicht

allein stilistischer oder ikonographischer Natur, sondern besteht auch in der Umwandlung des kämpfenden in einen jagenden Pharao. An der gegenüberliegenden Wand des Straußenhauses jagt ein einzelner Bogenträger (Abb. 20), der erneut Parallelen im Grab des Chnumhotep II. hat (Abb. 22).³² Zuletzt ist nicht zu vergessen, dass den Schöpfern des Tierhauses außerdem die Darstellungen auf original-ägyptischen Ausstellungsstücken und auf Gipsabformungen in Berlin als Anregung zur Verfügung gestanden haben dürften: Der Träger der Dorkas-Gazelle, der dem Jäger im Wagen auf der linken Seite des Straußenhauses folgt (Abb. 19), ist fast identisch auf einem Gipsabguss nach einem Relief aus einem Grab des Alten Reiches wiederzufinden.³³

Die erbrachte skizzenhafte Zusammenfassung der Entsprechungen zwischen der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum und dem Straußenhaus bleibt unbefriedigend, solange sie sich mit der Komplementarität einzelner Motive oder Szenen begnügt. Zusätzlich sollten die beiden Entwürfe hinsichtlich ihres ägyptisierenden Gesamtanspruches in Relation zueinander gesetzt werden.

Für das Straußenhaus ist dabei der Blick auf das Verhältnis zwischen Funktion und Dekoration des Gebäudes aufschlussreich: Anders nämlich als etwa

19 Nördlicher Abschnitt der Front des Straußenhauses mit Straußenjagd, 1930er Jahre

20 Südlicher Abschnitt der Front des Straußenhauses mit Straußenjagd, 1930er Jahre

21 *Ramses II., Relief aus dem Ramesseum*

22 *Jagdszene im Grab des Chnumhotep II*

das Elefantenhaus in Antwerpen (siehe oben) entsprach der Berliner Bau nur zum Teil seiner tiergärtnerischen Aufgabe, indem gerade seine ägyptisierende Ausgestaltung die beherbergten Lebewesen nicht bloß illustrierend ergänzte, sondern visuell zu übertrumpfen drohte und potentiell danach strebte, den Besucher dem zoologischen Zusammenhang zu entfremden. Bereits die Register der Frontseite enthalten Szenen, die über exotische Plakativität weit hinausgehen, indem durch neue Bildschöpfungen der Blick auf das Verhältnis zwischen Straußenvögeln und jagendem bzw. residierendem Monarchen konzentriert wird. Die zitierten hieroglyphischen Inschriften unterstreichen die Eigenwertigkeit dieses Programms: Es handelt sich beim Straußenhaus nicht um eine bloße Tempelkulisse für die Tiere bzw. für die Zoobesucher, impliziert ist eher die Schaffung eines neuen architektonischen Kontextes, eines Tempels. Auf dem Weg nach innen steigert sich der Eindruck von sakralisiertem Raum: Ungeachtet der links und rechts abgehenden Ställe wurde der Besucher auf das Diorama der Memnonkolosse hingezogen.³⁴ Das romantische Motiv der beiden Statuen, die just in demjenigen Moment dargestellt waren, da sie, von der aufgehenden Sonne angestrahlt, zu ›singen‹ beginnen könnten, musste den Betrachter gleich in doppelter Weise von seinem ursprünglichen Vorhaben der Besichtigung der Tiere abbringen: Zum einen scheint die Gebäudeachse zu den Kolossen hin oder sogar zwischen ihnen hindurch nach Ägypten verlängert. Zum anderen wird diese Bewegung, die das antike und moderne Pilgern zum Totentempel Amenhoteps III. auf der thebanischen Westbank fortzusetzen scheint,³⁵ von der eigentlichen Bildaussage unterstützt: Das ›Singen‹ der Statuen (genauer gesagt: der rechten Statue) gilt seit der römischen Antike als Orakel, als verheißene Wiederbelebung toter Materie und als Sinnbild für die Gegenwärtigkeit des vergangenen Ägyptens, das selber sprechend seine Existenz beweist.³⁶ Insofern sind die beiden Statuen auch im Straußenhaus Adressaten und Absender zugleich – beides hat nichts mehr mit dem eigentlichen Zweck des Zoogebäudes zu tun. Dessen Dekoration wird zusehends zum Selbstzweck: Das ägyptische Altertum wird nicht mehr nur naiv nachgeschaffen und instrumentalisiert, um in historisierender Weise einem zeitgenössischen Bedeutungskontext zu assistieren;³⁷ es ist nicht Mittel, sondern Plan, Zweck und Ziel. Gleichwohl bleibt die letztendliche Bestimmung ungewiss und oszilliert zwischen dem romantisch-poetischen Versprechen des Dioramas und der induzierten, aber unerfüllten Sehnsucht des Betrachters.

Diese ganze Konstruktion ist als in den Traditionen europäischer Ägyptomanie begründet zu sehen, also in der Voraussetzung des in Hieroglyphen,

Bildern und Bauten versteckten Urwissens und Erhabenen.³⁸ Bedeutend ist im vorliegenden Zusammenhang vor allen Dingen jedoch, dass das Straußenhaus sich hierin evident von der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum unterscheidet. Mag es auch frappierende Übereinstimmungen hinsichtlich des Grundrisses, der farbigen Bilderfülle der Wände und deren einzelner Szenen gegeben haben, so war die Zielrichtung des Museums doch enzyklopädisch-didaktisch und nicht etwa initiatorisch oder soteriologisch. Mit der Prävalenz, die Lepsius den ägyptischen Quellen bei der Erforschung ägyptischer Kunst und Geschichte einräumte, definierte er gleichzeitig die Abkehr von der stark durch die griechisch-römischen Autoren geprägten Frühphase der Ägyptologie.³⁹ Die alte »Schwarmgeisterei um ägyptische Weisheit«⁴⁰ sollte ihr Ende finden. Ungeachtet der Tatsache, dass dieser Vorgabe nicht immer konsequent gefolgt wurde,⁴¹ organisierte Lepsius die Aufstellung der Originale, die Einrichtung des Baus und seine Ausgestaltung doch zuerst nach kunst- und kulturhistorischen Gesichtspunkten.⁴² Sein Ziel war die Darbietung eines Gesamtbildes von Ägypten, wie es ihm aufgrund aktueller Forschungsergebnisse sinnvoll erschien. Wo ihm kein Original zur Verfügung stand, wurden die Lücken durch Repliken gefüllt, die sich gleichwohl genau am Original zu orientieren hatten.

»Bei der Anordnung der Räume des Aegyptischen Museums hatte man sich die Aufgabe gestellt, nicht nur einen räumlichen, sondern zugleich einen historischen und kunstgeschichtlichen Hintergrund zu gewinnen [...]. Ein Ueberblick der Geschichte, der Mythologie und des Privatlebens der alten Ägypter in Wandgemälden dem Auge vorgeführt, sollte in den sachlichen Kreis der aegyptischen Vorstellungen, aus welchem ihre Denkmäler hervorgegangen waren, einführen, und die Beschränkung hierbei auf Kopieen vorhandener altaegyptischer Darstellungen machte es möglich, durch treueste Nachbildungen des aegyptischen Styls und der aegyptischen Formen in grösseren Dimensionen und reicherer Auswahl, als sie irgend eine Sammlung von Originalen darbieten kann, den Eintretenden sogleich auf den Boden der aegyptischen Kunstanschauung zu versetzen, aus deren Zusammenhang das Einzelne beurtheilt werden muss.«⁴³

Das Publikum sollte das Phänomen Ägypten als historischen Prozess schätzen und verstehen lernen – damit war aber keinesfalls eine mystische Überhöhung verbunden, obgleich den ausgestalteten Räumen eine theatralische Wirkung

durchaus immanent war und manche Exponate dem einen oder anderen Besucher fremd und ›mysteriös‹ erschienen.⁴⁴

Wenn also das Straußenhaus im Berliner Zoo ohne Berücksichtigung der in ihm vereinten und durch das Neue Museum prominent gemachten Motive nicht zu verstehen wäre, so nutzte es diese akademische, museale Unterstützung nicht aus, um allein seiner eigentlichen tiergärtnerischen Aufgabe und der geforderten Exotik nachzukommen. Zwar abhängig von wissenschaftlichem Fortschritt, entledigte es sich aber dieses Anspruchs und kehrte – erkennbar an der ahistorischen Kombination von Motiven unterschiedlicher Zeitstufen und an der mystischen, letztlich den antiken griechisch-römischen Traditionen über Ägypten verpflichteten Ausrichtung – zu älteren Entwicklungsstufen der Ägyptomanie zurück. Die Verwissenschaftlichung der Darstellungsformen geht in diesem Fall nicht mit einem ›Normativitätsverlust‹ der Antike einher (siehe oben), sondern begründet und legitimiert deren Vorbildcharakter. Die in einem Vortrag Heinrich Abekens zu findende Phrase vom ›Eintreten in Ägypten‹⁴⁵ war hinsichtlich des Neuen Museums vor allem rhetorisch gemeint und zielte auf den didaktischen Modellcharakter des Ensembles – angewandt auf das Straußenhaus wäre sie fast wörtlich zu verstehen gewesen.

Letztlich wäre darüber zu streiten, ob es erklärte Absicht seiner Schöpfer war, das Straußenhaus vom Vorbild bzw. vom direkten funktionalen Kontext zu emanzipieren und als kritiklose Verherrlichung und Neubildung altägyptischer Antike zu verselbständigen. Die Popularität des Hauses im urbanen Umfeld des zeitgenössischen Berlins und seine Sichtbarkeit über die Zoogrenze hinaus (Abb. 23) werden dieses Resultat aber wenigstens unterstützt haben. Es ist ebenso deutlich, dass die beschriebenen Phänomene zeitgenössisch nicht ohne Parallele sind: Abseits von der modischen, eher harmlos-spielerischen Freude am ägyptischen, esoterischen Motiv kam es im späten 19. Jahrhundert auch zu ernsthaften, religiös gelenkten Varianten der Ägyptomanie.⁴⁶ Es sei in diesem Zusammenhang etwa auf die sogenannte Beuroner Klosterkunst hingewiesen, die zu jener Zeit in den künstlerischen Formen des Nillandes das geeignete Mittel sah, um christlichen Ideen Gestalt zu verleihen.⁴⁷ Das auslösende Moment dieser Bewegung lag allerdings im akademischen Umfeld, das eine gründliche Erarbeitung des Komplexes Ägypten erst ermöglichte: Peter (später Pater Desiderius OSB) Lenz (1832–1928) kam gerade durch die Lektüre der »Denkmaeler« zu der Erkenntnis: »Es gibt keine andere religiöse Kunst als die ägyptische, und alles andere ist es nur, insoweit sie mit dieser über-

einstimmt.«⁴⁸ Heinrich Schäfer, ab 1914 Direktor des Ägyptischen Museums Berlin, beanspruchte in einem Essay über den zeitgenössischen Stellenwert ägyptischer Kunst, dass der Enthusiasmus den jungen Bildhauer und späteren Benediktiner nicht bloß angesichts der Publikationen des Vorgängers im Amt, sondern sogar im eigenen Haus ergriffen habe:

»Wohl gab es bald auch eine noch jetzt tätige Kunstschule, im Kloster Beuron, deren Vater, der Bildhauer Lenz, von der Größe der ägyptischen Kunst gepackt – was übrigens gerade in der ägyptischen Abteilung unseres Berliner Museums geschah – ihr in hingebender reiner Liebe die Grundgesetze einer auf Maß und Zahl gegründeten hieratischen Kunst zu entlocken suchte.«⁴⁹

Es würde zu weit gehen, nun auch noch einen Umgang zwischen Julius Kurth und den Beuroner Künstlern – den es zweifellos gegeben hat⁵⁰ – für einen Rückschluss auf das Straußenhaus zu strapazieren. Am Ende ist vielmehr wieder zum Neuen Museum zurückzukehren.

Richard Lepsius leistete der deutschen Ägyptenforschung mit den Erträgen der Preußischen Expedition und mit der wissenschaftlichen Gestaltung einer neuen ägyptischen Sammlung unmessbare Dienste. Abseits der zeitgenössi-

schen Vorwürfe und Querelen ist indes auch auf zwei Schwächen zu verweisen, die sich langfristig nachteilig auswirken sollten: Zum einen mussten selbst die damaligen Ergebnisse und Einsichten zeitgebunden und damit tendenziell überholbar sein, während die Ausstattung des Museums auf Jahrzehnte hinaus eine festgeschriebene Objektivität des wissenschaftlichen Resultats suggerierte. Zum andern lag gerade in der konzentrierten Aufreihung und Verfügbarmachung authentischer ägyptischer Kunstformen unter Gleichsetzung von Originalen und Kopien⁵¹ eine der Ursachen für die Entzauberung und Banalisierung Ägyptens in der Folgezeit und bis heute.⁵² Für den vorliegenden Zusammenhang ist aber nicht die allzu billige Kritik an diesen Aspekten entscheidend, sondern eher die Tatsache, dass ungewollt noch eine zusätzliche Tradition begründet wurde: Durch die Verwendung einzelner Vorlagen aus der Ägyptischen Sammlung und unter Rückgriff auf ältere romantische Traditionen wurde die Bestimmung eines dritten Umgangs mit Ägypten und darin die Wiederbelebung einer letztlich unerfüllten Ägyptensehnsucht möglich. Als Beispiel dafür kann das Berliner Straußenhaus dienen – aber ebenso als Exempel für die Geltung des neuen wissenschaftlichen, ägyptologischen Anspruchs und gleichzeitig für die zunehmende Disponibilität wissenschaftlich gesicherter Ägyptenmotivik.

ANMERKUNGEN

Ich danke herzlich Herrn Bernhard Blaszkiewitz, Direktor des Zoologischen Gartens Berlin, Herrn Kurt Goedicke und Herrn Uwe Rutecki für die freundliche Bereitstellung des Bildmaterials sowie Frau Martina Borchert für ihre Unterstützung.

- 1 Vgl. Thorsten Valk: Einleitung, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, hg. von Ernst Osterkamp, Thorsten Valk, Berlin 2011, S. 1–19. Vgl. Adolf H. Borbein: *Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*, hg. von Willmuth Arenhövel, Christa Schreiber, Berlin 1979, S. 102–103, 126–129.
- 2 Richard Lepsius: *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm IV. nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842–1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition*, 12 Bde., Berlin 1849–1859. Zur Einführung siehe Elke Freier, Stefan Grunert: *Eine Reise durch Ägypten nach den Zeichnungen der Lepsius-Expedition in den Jahren 1842–1845*, Berlin 1984; Cornelia Essner: *Karl Richard Lepsius*, in: *Berlinische Lebensbilder*, 4. Geisteswissenschaftler, hg. von Michael Erbe, Berlin 1989 (Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 60), S. 143–155; Christina Hanus, Verena M. Lepper, Friederike Kamp-Seyfried, Olivia Zorn (Hg.): *Carl Richard Lepsius 1810–1884. Wegbereiter der Ägyptologie*, Berlin 2010; Hartmut Mehltz: *Richard Lepsius. Ägypten und die Ordnung der Wissenschaft*, Berlin 2011.
- 3 Renate Petras: *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlin 1987, S. 76; Dietrich Wildung: *Auf Berliner Weise*, in: *Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten*, Ausstellungskatalog Paris/Berlin, Straßburg 1990, S. 227–228; *Ägyptisches Museum*, hg. von Karl-Heinz Priese, Mainz 1991, S. X; Guido Messling: *Historismus als Rekonstruktion. Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum*, in: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums*, hg. von Alexis Joachimides u. a., Dresden/Basel 1995, S. 57; Mehltz 2011 (Anm. 2), S. 210–211.
- 4 Richard Lepsius: *Über einige Aegyptische Kunstformen und ihre Entwicklung. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 3.12.1868*, in: *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1871*, Berlin 1872, S. 5–6.
- 5 Karl Gutzkow: *Eine Woche in Berlin*, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 2, 25 (1854), S. 442–447, das Zitat ebd. S. 442. Der Text wiedergegeben durch das Editionsprojekt Karl Gutzkow an der University of Exeter: <http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/gesamtausgabe/index.htm> [03.07.2012].
- 6 Conrad Leemans: *L'égyptologue Conrade Leemans et sa correspondance. Contribution à l'histoire d'une science*, Leiden 1973, S. 64–65. Eine Aversion a priori gegen einen allzu farbenreichen Neuentwurf für ein Berliner Ägyptisches Museum enthielt bereits der Vorschlag Giuseppe Passalacqua, der gleichfalls ägyptisierend gedacht war, allerdings nicht berücksichtigt wurde: Joseph Passalacqua: *Entwürfe zu einem neuen Gebäude für das Königlich-Preußische Museum aegyptischer Alterthümer*, Berlin 1843. Vgl. Joachim S. Karig, Hannelore Kischkewitz: *Ein ungebautes Ägyptisches Museum für Berlin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34 (1992), S. 83–103.
- 7 Richard Lepsius: *Koenigliche Museen. Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer. Die Wandgemaelde der verschiedenen Raume*, 37 Tafeln nebst Erkläerung, Berlin 1855, 2. Auflage 1870; hier zitiert nach der 3. Auflage 1882.

- 8 Georg Ebers: Richard Lepsius. Ein Lebensbild, Leipzig 1885, S. 224–225.
- 9 Adolf Erman: Mein Werden und mein Wirken. Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten, Leipzig 1929, S. 192. Vgl. Angelika Wesenberg: Freistätte für Kunst und Wissenschaft. Die Berliner Museumsinsel, in: Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag, Ausstellungskatalog Potsdam, Potsdam 1995, S. 78–84 und ebd. S. 267–270.
- 10 Man orientierte sich z.B. bei der Grabgestaltung auf Berliner Friedhöfen an Objekten der Sammlung: Veit Vaelske: Am besten immer noch im ägyptischen Stil! Ägyptisierende Gräber auf Berliner Friedhöfen, in: Isched Onlinebeiträge 1 (2012) S. 12–13, zu konsultieren auf: aefobe.de/html/onlinebeitraege/onlinebeitraege.htm [03.07.2012].
- 11 Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel, hg. von Helmuth Nürnberger, München 1997, S. 165–166, vgl. ebd. S. 239.
- 12 Wilhelm Raabe: Drei Federn, in: ders.: Ausgewählte Werke, 6 Bde., Berlin/Weimar 1964–1965, Bd. 3, 1964, S. 602: »Jemand sagte: ›Sie brauche ich wahrhaftig nicht zu fragen, ob Sie es sind. Ach, du barmherziger Himmel! Jawohl, wenn Sie nicht der ägyptische Herr aus dem Glaskasten im Neuen Museum rechts hinter der Tür sind, so sind Sie der Pate Hahnenberg und ich wünsche Ihnen einen guten Abend [...]‹«. Heinrich Seidel: Kinkerlitzchen. Allerlei Scherze, Berlin/Stuttgart 1909, S. 94: »Die Bildhauer dieses Landes [= Ägypten] machten sich die Sache insofern sehr bequem, als sie fast alle ihre Statuen sitzen liessen, die Hände auf den Knien liegend und die Augen auf den Horizont gerichtet. Im neuen Museum zu Berlin sieht man in der ägyptischen Abteilung sehr schöne Beispiele dieser Kunst, auch sind dort verschiedene eingepökelte und recht gut erhaltene Künstler dieses Landes vorhanden, einige noch in der Originalverpackung.«
- 13 Siehe oben Anm. 10.
- 14 Siehe bisher: Kurt Goedicke, Eva Lange, Veit Vaelske: Ein Tempel der Tiere in Berlin. Das Straußenhaus im Berliner Zoo 1901–1956, in: Ägypten. Ein Tempel der Tiere, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Veit Vaelske, Manuela Gander, Eva Lange, Marc Loth, Daniela Rosenow, Berlin 2006, S. 130–137. Das Straußenhaus wurde zunächst Opfer des Zweiten Weltkriegs, überstand diesen aber soweit, dass es bis Anfang der 1950er Jahre als Notstall weitergenutzt werden konnte. Letztlich fiel es einer Erweiterung des Hardenbergplatzes und der damit verbundenen Westverlegung der Zoogrenze zum Opfer.
- 15 Für das Folgende: Heinz-Georg Klös, Ursula Klös (Hg.): Der Berliner Zoo im Spiegel seiner Bauten 1841–1989. Eine baugeschichtliche und denkmalpflegerische Dokumentation über den Zoologischen Garten Berlin, Berlin 1990.
- 16 Vgl. Stefan Koppelkamm: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa, Berlin 1987, S. 176–179.
- 17 Hermann Ende, Wilhelm Böckmann: Der zoologische Garten zu Berlin, in: Zeitschrift für Bauwesen 25 (1875), S. 10: »Für die Gestaltung der äußeren Architektur führte die Rücksicht auf die Heimath vieler der eingehetzten Thiere zu einem Anlehnen an arabische und orientalische Architekturformen.«
- 18 Eugene Warmenbol, Petra Maclot: Tempel en stal in één: de Egyptische tempel in Antwerpse zoo in kunsthistorisch en historisch perspectief, in: Monumenten en Landschappen 7 (1988) 2, S. 24–35.
- 19 Michaela Diener: »Ein Fürst der Kunst ist uns gestorben«. Gedanken zum Nachruhm Adolph von Menzels in den Jahren 1905–1910, in: Adolph Menzel im Labyrinth der Wahrnehmung, Kolloquium Berlin 1997, hg. von Thomas W. Gaehtgens, Beiheft Jahrbuch der Berliner Museen 41 (1999), S. 313–324, hier S. 314, Anm. 5: »Trotz zahlreicher Bauauf-

- gaben des Architekturbüros Groszheim & Kayser muß es erstaunen, daß deren Wirken kunsthistorisch bisher wenig aufgearbeitet ist.«
- 20 Adolf Hofmann: Die Umwandlung und die Neubauten des Zoologischen Gartens in Berlin, in: Deutsche Bauzeitung 36 (1902), S. 545.
 - 21 Auf die Identität hat mich Frau Eva R. Lange aufmerksam gemacht. Allgemein zu Kurth siehe Veit Vaelske: Julius Kurth – Ein Interim der Forschung, in: Isched. Journal des Aegypten Forum Berlin 1 (2010), S. 44–45; jetzt aber Henryk Löhr: Ein vielseitiger Gelehrter, in: Forscher – Pfarrer – Sammler. Die ägyptischen Altertümer des Dr. Julius Kurth, Leipzig 2011 (Kleine Schriften des Ägyptischen Museums der Universität Leipzig 8), S. 7–9.
 - 22 Gemeint ist die Übertünchung der Wände unter dem Direktorat Heinrich Schäfers.
 - 23 Ägyptische Altertümer, aquarelliert und erklärt von Dr. Julius Kurth, Berlin 1940, S. 48 (unpubliziertes Autograph im Besitz des Archäologischen Museums der Universität Halle, Robertinum).
 - 24 Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, dass die Ägyptische Abteilung und die zugrundeliegenden »Denkmaeler« auch andernorts als Vorbild musealer Gestaltung wieder aufgegriffen wurden. Zunächst 1860 im zweiten Entwurf von Charles Servais für die Dekoration des Antwerpener Elefantenhauses, dazu Warmenbol, Maclot 1988 (Anm. 18), S. 30: »We weten namelijk dat in de loop van 1859 Richard Lepsius' »Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopiën« aan de Antwerpse stadsbibliotheek geschonken wordt [...] Zijn werk is ongetwijfeld de bron geweest voor de tweede decoratiefase.«; dann im 1891 eröffneten Wiener Hofmuseum, dazu Ernst Czerny: Von Lepsius bis Klimt – Die Bildwerdung des Alten Ägypten im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, in: Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen, hg. von Ingelore Hafemann, Berlin 2010, S. 61–95.
 - 25 Richard Lepsius: Koenigliche Museen. Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer. Verzeichnis der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse, 3. Auflage, Berlin 1875, S. 34; vgl. Dietrich Wildung: Preußen am Nil, Berlin 2002, S. 48–49, Abb. 31.
 - 26 Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 8, 35.
 - 27 KV (Kings Valley) 11 trug seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auch den Namen »Bruce's Tomb«, weil der schottische Reisende James Bruce es noch vor der Expédition française bekannt gemacht hatte: Nicolas Reeves, Richard H. Wilkinson: The Complete Valley of the Kings. Tombs and Treasures of Egypt's Greatest Pharaohs, Kairo 2002, S. 53 und S. 64, 159–160; siehe auch Mara Reissberger: Die »ägyptischen Stilklassen« in Berndorf als Beispiel historistischer Aneignungspraxis, in: Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute, hg. von Wilfried Seipel, Mailand 2000, S. 48–49, Abb. 25, 26; Vaelske 2012 (Anm. 10), S. 15, Abb. 20.
 - 28 Die Abbildung wurde Erika Tophoven: Becketts Berlin, Berlin 2005, S. 86 entnommen. Diese Publikation protokolliert nicht nur die Stationen Samuel Becketts in Berlin, sondern sie dokumentiert auch (S. 85–87) dessen persönliche Eindrücke in der dortigen Ägyptischen Sammlung.
 - 29 Lepsius 1882 (Anm. 7), S. 4, Taf. 2; Eva Börsch-Supan: Der Ägyptische Hof im Neuen Museum, in: Preußen in Ägypten 2010 (Anm. 24), S. 17: »Sonnenaar, Pächter Preußens, Sohn der Sonne, Friedrich Wilhelm IV. Philopator, Euergetes, Eucharistos, der in diesem Gebäude hat aufstellen lassen Statuen, Bildwerke [...] und vieles andere Gute.«
 - 30 Die beiden Straußenwärter finden sich sehr ähnlich in Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. II, Bl. 61b; vgl. ebd., Bl. 132, sowie Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 11.
 - 31 Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. III, Bl. 166; Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 13.

- 32 Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. II, Bl. 131; Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 11.
- 33 Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse, Berlin 1914, S. 6, Nr. 1111 (= inv. G254); der Abguss entstand nach einem Papierabdruck, der bereits 1876 in Kairo erworben wurde.
- 34 Vgl. die mündliche Überlieferung, aufgezeichnet in: Ägypten. Ein Tempel der Tiere 2006 (Anm. 14), S. 132.
- 35 Strabo 17, 1, 46 über den gemeinsamen Besuch mit Aelius Gallus. Die erste kaiserliche Prominenz vor Ort überliefert Tacitus, Ann. 2, 61: »Ceterum Germanicus aliis quoque miraculis intendit animum, quorum praecipua fuere Memnonis saxa effigies, ubi radiis solis icta est, vocalem sonum reddens.« Siehe auch André Bernard, Étienne Bernard: Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon, Paris 1960 (Bibliothèque d'étude 31).
- 36 Bettine Menke: Memnons Bildsäule. Über ein Emblem der romantischen Poesie, in: Ägyptomanie 2000 (Anm. 27), S. 311–321.
- 37 Ganz anders etwa beim sogenannten Kaiserdiorama im Ausstellungspark am Lehrter Stadtbahnhof (um 1885 ebenfalls unter Rückgriff auf ägyptische Formen geschaffen), dessen Dioramen vor allem die Kolonialpolitik des Deutschen Reiches verherrlichten. Eine der ganz seltenen Wiedergaben dieses temporären Bauwerks findet sich in Hermann von Baudissin: Ausstellungsbriefe, in: Die Gartenlaube 26 (1886), S. 457.
- 38 Friederike Werner: Ägypten als Inbegriff des Erhabenen in der Baukunst, in: Ägyptomanie 2000 (Anm. 27), S. 83–104; Dictionary of Gnosis & Western Esotericism, hg. von Wouter J. Hanegraaff, Leiden 2006, S. 328–330, s. v. Egyptomania (Antoine Faivre).
- 39 Jan Assmann: Karl Richard Lepsius und die altägyptische Religion, in: Karl Richard Lepsius. Der Begründer der deutschen Ägyptologie, hg. von Verena Lepper, Ingelore Hafemann, Berlin 2012, S. 79–100.
- 40 Ludwig Morenz: Die Begegnung Europas mit Ägypten, Zürich 1969, S. 135.
- 41 So subsummiert er am 11. Juli 1845 in einer brieflichen Skizze zum neu einzurichtenden Museum »Memnon, und die klingende Statue« dem Neuen Reich, obwohl das »Klingen« erst in augusteischer Zeit begann: Richard Lepsius: Briefe aus Aegypten, Aethiopen und der Halbinsel des Sinai, Berlin 1852, S. 365. Auf weitere Inkonsistenzen hat Jan Assmann (Anm. 39) aufmerksam gemacht.
- 42 Dies durchaus in Übereinstimmung mit den Vorgaben seiner künftigen Vorgesetzten: Elsa van Wezel: Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, in: Jahrbuch der Berliner Museen 43 (2001), Beiheft, S. 137–145; Mehlitz 2011 (Anm. 2), S. 204.
- 43 Einleitung in Lepsius 1882 (Anm. 7), ohne Paginierung.
- 44 Messling 1995 (Anm. 3), S. 56; vgl. Mehlitz 2011 (Anm. 2), S. 208–209.
- 45 Heinrich Abeken: Das ägyptische Museum in Berlin. Ein Vortrag, auf Veranstaltung des Evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke, Berlin 1856, S. 6: »Treten Sie denn mit mir in Gedanken aus der Vorhalle des ganzen Gebäudes in den ersten Raum des Aegyptischen Museums ein [...]. Da sind Sie in Ägypten.«
- 46 Erik Hornung: Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland, München 1999, S. 145: »Erst die Theosophen haben im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts das Ägypten der Weisheit und der Initiation wieder in den Vordergrund gestellt.«; ebd. S. 146–159. Diese und andere Erscheinungen stehen in deutlichem Gegensatz zum frühen 19. Jahrhundert, als der Einsatz ägyptischer Motive als unchristliches Ärgernis und als implizite Religionskritik verstanden werden konnte: James S. Curl: Egyptomania. The

- Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste, Manchester 1994, S. 181–183.
- 47 Nancy Davenport: Pater Desiderius Lenz at Beuron: History, Egyptology, and Modernism in Nineteenth-Century German Monastic Art, in: *Religion and the Arts* 13 (2009), S. 14–80.
- 48 Ebd., S. 33–34; vgl. Peter Lenz: Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Beuron 1898, S. 26–27.
- 49 Heinrich Schäfer: Ägyptische und heutige Kunst und Weltgebäude der Ägypter. Zwei Aufsätze, Berlin/Leipzig 1928, S. 6. Diese ›Initiation‹ hatte freilich bereits früher stattgefunden: Anna zu Stolberg: Die Pausen des Peter Lenz. Eine ägyptologische Spurensuche, in: *Ägypten, die Moderne, die ›Beuroner Kunstschule‹. Arbeitstagung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe* 5.–6. Oktober 2007, hg. von Harald Siebenmorgen, Anna zu Stolberg, Karlsruhe 2009, S. 78–79.
- 50 Julius Kurth: Die Wandmosaikien von Ravenna, Leipzig/Berlin 1902, 2. Auflage, München 1912, S. VI: »[...] und lernte hier die Häupter der Beuroner Malerschule mit ihrem Gründer, dem Pater Desiderius, kennen, aus deren Lehren ich vieles dankbar entgegennahm.«; ebd. S. 4: »Unser Jahrhundert des Eklektizismus, in dem sich alle Richtungen der Vergangenheit widerspiegeln, hat auch oft den Versuch gemacht, die echte christliche Kunst wieder auf den Thron zu heben. Man denke an die Nazarener, die Präraffaeliten, die Gedanktiefe, in ihren Formen so strenge und einfache und in ihren Kompositionen doch so gewaltige Klosterschule von Beuron.«
- 51 Zusätzlich zur Praxis, Lücken in der historischen Sequenz der Originale durch Repliken zu füllen (siehe oben), siehe Lepsius 1852 (Anm. 41), S. 370: »Denn man würde jede vorilige Kritik auf die Originale verweisen, denen ihr höchst wichtiger Platz in der Kunstgeschichte des Menschengeschlechts durch keine grämlichen Feuilletonisten geraubt werden kann. Man würde jedem sagen, daß er erst die Originale zu studieren habe, ehe er sich an die Beurtheilung der treuen Kopieen derselben wagen dürfe.«
- 52 Vgl. Morenz 1969 (Anm. 40), S. 155: »Die geheime, im Mysterium eingefangene ägyptische Weisheit zeigt sich durch die im historischen Raum abgebildete Wirklichkeit abgelöst.«; Karin Rhein: *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Entwicklung und Charakteristika*, Berlin 2003, S. 218–219.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Lepsius 1875 (Anm. 25), s. p. – Abb. 2, 8: Friedrich August Stüler: Das neue Museum in Berlin, Potsdam 1853, Taf. 7. – Abb. 3, 9, 10, 17, 19, 20: Fotoarchiv Zoologischer Garten Berlin. – Abb. 4: Sammlung Veit Vaelske, Berlin. – Abb. 5: Foto: Kurt Goedicke, Berlin. – Abb. 6: Hofmann 1902 (Anm. 20), S. 162. – Abb. 7: Sammlung Kurt Goedicke, Berlin. – Abb. 11: Foto: Veit Vaelske, Berlin. – Abb. 12, 13: Foto: Elisabeth Kaluza, Berlin. – Abb. 14: Edme François Jomard (Hg.): *Déscription de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches etc.*, Paris 1809–1828, *Antiquités Planches*, Bd. 2, 1812, Taf. 91. – Abb. 15, 16: Topoven 2005 (Anm. 28), S. 86. – Abb. 18, 21: Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. II, Bl. 132, Abt. III, Bl. 166. – Abb. 22: Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 11. – Abb. 23: Sammlung Uwe Rutecki, Berlin.