



Michail Chatzidakis

Ciriacos Nereide : Antikenrezeption und Antikentransformation bei Ciriaco d'Ancona am Beispiel der Kymodoke-Zeichnung im Codex Barberini

In: Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 15.2013, S. 7-42

Berlin : Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2014

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-30810](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-30810)

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 15 · 2013

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: Barbara Lück, Birte Rubach, Maika Stobbe

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

© 2014 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

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

ISBN: 978-3-86732-152-5

ISSN: 1436-3461

CIRIACOS NEREIDE. ANTIKENREZEPTION UND ANTIKEN-
TRANSFORMATION BEI CIRIACO D'ANCONA AM BEISPIEL DER
KYMODOKE-ZEICHNUNG IM CODEX BARBERINI

MICHAIL CHATZIDAKIS

Nikolaos Chatzidakis (1921–2013) in memoriam

Der Codex Barberini in der Vatikanischen Bibliothek (Vat. Lat. 4424) gilt mit seiner repräsentativen Aufmachung als ein Glanzstück des in der Hochrenaissance zur eigenständigen Kunstgattung aufgestiegenen Mediums der Architekturzeichnung.¹ Die Folioblätter 28r–29v des prachtvollen, sorgfältig angelegten Pergamentbandes geben griechische Altertümer wieder, die auf verlorengegangene Zeichnungsvorlagen des italienischen Kaufmanns und Antikensammlers Ciriaco de' Pizzecoli, genannt Ciriaco d'Ancona (1391–1452), zurückgehen.²

Auf eine dieser Zeichnungen, die der sog. »Kymodoke« auf Folio 28r (Abb. 1), wird in der vorliegenden Studie näher eingegangen. Dabei wird der Versuch unternommen, die ungewöhnliche Ikonographie der Nereiden-Darstellung neu zu erschließen und die Bedeutung dieser einfallsreichen Bildinvention für die antiquarische Praxis Ciriacos aufzuzeigen.³ Daneben kann die Kymodoke-Zeichnung auf indirektem Wege wichtige Indizien liefern für die sonst nur spärlich überlieferten Wanderungsaktivitäten des italienischen Reisenden während seines Besuchs der Insel Kreta im Sommer/Herbst des Jahres 1445.

Auf der Zeichnung im Codex Barberini (Abb. 2) steht die phantasiereiche Bilderfindung der Nereide Kymodoke auf der unteren linken Blattseite den rationalen Bauaufnahmen der Hagia Sophia diametral entgegen, die das architekturgeschichtliche Bild der Konstantinopolitaner Hauptkirche mit erstaunlich detaillierter Sorgfalt umreißen und somit ein tiefsinniges antiquarisches Verständnis von Seiten ihres Autors offenbaren. Zum einen wird der Betrachter mit einer sachlichen Demonstration mit Hilfe der »multiplen Perspektive« – ein von Wolfgang Lotz geprägter und näher definierter Begriff – konfrontiert.⁴ Es handelt sich dabei um einen Typus der Architekturzeichnung, der bei der Wiedergabe des Gebäudeinneren die Orthogonal-Projektion mit perspektivischen Blicken in die Durchgänge kombiniert. Dieses Verfahren, das man eher einem erfahrenen Architekten bzw. Architekturtheoretiker als

1 *Die Nereide Kymodoke, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini, Vat. Lat. 4424, fol. 28r*
(Ausschnitt aus Abb. 2)

dem dilettantischen und autodidaktischen Archäologen Ciriaco d'Ancona zuzutrauen geneigt ist, hatte Giuliano da Sangallo in der Tat praktiziert und in seiner Spätzeit in der berühmten Zeichnung eines »tempio greco« (UA 131) weiterentwickelt.⁵ Zum anderen wird die Lücke am unteren linken Rand des Blattes im Sinne eines im ganzen Codex zum Tragen kommenden »horror vacui«-Prinzips durch die Darstellung des weiblichen Fabelwesens ausgefüllt, die in ihrer vermittelnden Gesamtwirkung zunächst den konkreten Gegenpol zu den wissenschaftlich fundierten kirchlichen Bauaufnahmen zu bilden scheint.

Die Zeichnung (Abb. 1) ist als Widmungsbild an die Nereide Kymodoke zu verstehen, worüber die in geschnörkelten griechischen Buchstaben im Dativ verfasste begleitende Umschrift Auskunft gibt: »ΚΥΜΟΔΟΚΗ ΝΗΡΗΙΔΩΝ ΝΥΜΦΑΙΩΝ ΥΠΕΡΤΑΤΗ ΘΕΑ«, d. h. übersetzt »Kymodoke, der höchsten Göttin unter den Nereiden und den (Meer)nymphen [gewidmet]«. ⁶ Ciriacos hohe Verehrung der Nereiden-Gruppe geht aus ihrem häufigen Auftreten in seinen Schriften als heiterer und hilfreicher Chor hervor, unter dessen Schutz Ciriaco sich stellte. Ihr Wohlwollen sowie der Beistand ihres Vaters Neptun, des Göttervaters Zeus und nicht zuletzt des Schutzpatrons Ciriacos, d. h. des Gottes Merkur, sind in Ciriacos Verständnis unabdingbare Voraussetzungen, welche die von den Naturphänomenen ungehinderten Hafeneinfahrten von Ciriacos »navis« während seiner Rundreisen in den gefährlichen Gewässern der Ägäis gewährleisten.⁷

Dass sich unter allen anderen Meernymphen ganz speziell Kymodoke (griechisch Κυμοδόκη, d. h. die »Wellenempfängerin«) bei Ciriaco höchster Wertschätzung erfreute, manifestiert sich am Schluss seines Briefes, den er am 29. September 1444 an Georgios Scholarios schickte. Ciriaco hebt dort nicht nur Kymodoke als einzige aus dem großen Nereiden-Chor hervor, sondern nennt sie sogar die »berühmteste« aller Nereiden und lässt gleichzeitig erahnen, dass sie ihm auch persönlich am nächsten stand.⁸ Den Höhepunkt der poetischen Beschreibung seiner besonderen Beziehung zu Kymodoke erreicht Ciriaco jedoch in seiner Nereiden-Elegie in einem Brief vom Januar des darauffolgenden Jahres (1445) an den Erzieher des Herrschers von Thasos Francesco Gattiluso, Johannes Pedemontano. Dort nimmt Ciriacos Verhältnis zu Kymodoke nahezu die Züge einer Liebesbeziehung an, als der Anconitaner davon erzählt, wie Kymodoke, die glorreichste aller Nereiden, bei hohem Seegang als einzige Meernymphe in sein Schiff emporranke, ihn mit ihrem nassen Körper berührte und gelegentlich mit süßen Küssen benetzte.⁹

Die Zeichnung (Abb. 1) zeigt Kymodoke im Profil und als Mischwesen. Sie besitzt einen menschlichen Oberkörper, der ab der Hüfte zu einem in spiralförmigen Windungen um sich selbst herumschlingenden doppelten Fisch- bzw. Delphinschwanz herauswächst. Auffällig ist dabei die in den Proportionen unharmonische Abstimmung zwischen dem Unterleib mit seinen plumpen, rundlichen Analogien und dem Oberkörper, wo schlankere Formen, etwa die winzigen nackten Brüste und die ungelenkten, puppenhaften Arme beherrschend sind.

Als unverkennbares Attribut der Gestalt der Kymodoke tritt der Delphin auf. Er ist viermal in der Darstellung vertreten. Ein kleines Delphinpaar im unteren Bereich ist auf eine Art und Weise wiedergegeben, die offenkundig die scheinbar schwerelos aus dem Wasser steil emporsteigenden und gleich wieder zurück in das kristallklare Nass lässig zurückfallenden Bewegungen dieser Meereskreaturen imitieren will. Seine Präsenz deutet das Element Wasser an und charakterisiert Kymodoke als eine über der imaginären Meeresoberfläche schwebende Nereide. Ein weiterer auf den Haaren Kymodokes niedergelassener Delphin, gleichzeitig mit seinem Schwanz in die Umschrift ragend, fungiert als krönendes Element der Gesamtdarstellung. Den letzten Delphin hält die Seenymphe behutsam unter ihrem eng an den Körper herangeführten rechten Arm fest. Der nur leicht angewinkelte linke Arm weist nach vorne und hält in der nach oben geöffneten Hand ein Segelschiff.

Die Frage drängt sich auf: Ist Ciriacos einfallsreiche Schöpfung reines Produkt seiner kreativen Imagination? Welches konkrete Vorbild könnte Ciriaco andernfalls vor Augen gestanden haben? Wie ist er vorgegangen bei seinem Anliegen, einem ihm lediglich aus den antiken Schriften bekannten weiblichen Fabelwesen Bildgestalt zu verleihen? An dieser Stelle soll die Analyse der Darstellung anhand der drei markantesten ihr zugeordneten ikonographischen Merkmale durchgeführt werden: dem Fischeschwanz, den Delphinen und dem Motiv des Schiffhaltens.

DER FISCHSCHWANZ

Freilich ist ein spezifisches und als solches erkennbares Kymodoke-Bild aus der antiken Kunst nicht bekannt. Darstellungen von Nereiden bzw. Meernymphen sind hingegen aus antiken Mosaikfußböden und allen voran aus kaiserzeitlichen Meerthiasos-Sarkophagen zahlreich überliefert.¹⁰ Dass solche

2 Bauaufnahmen der Hagia Sophia, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini, Vat. Lat. 4424, fol. 28r

Monumente bereits im 15. Jahrhundert von den Künstlern eingehend studiert wurden, belegt die Nachzeichnung der Frontseite eines damals in der Kirche SS. Apostoli in Rom befindlichen Meerwesen-Sarkophags auf Folio 15v des Codex Escorialensis (Abb. 3).¹¹ Mantegnas berühmter Stich mit der »Schlacht der Seekentauren« und Andrea Riccios »Armonia-Relief« auf der Basis seines Osterleuchters im Santo zu Padua beruhen mit Sicherheit auf ganz konkreten,

3 *Nachzeichnung der Frontseite eines Meerwesen-Sarkophags damals in SS. Apostoli in Rom, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Codex Escorialensis, inv. 28-II-12, fol. 15v*

4 *Meerwesen-Sarkophag, Paris, Louvre*

wenn auch frei adaptierten Vorstellungen von antiken Denkmälern dieses Typus.¹²

Ähnliches kann allerdings für Ciriacos »Kymodoke« nicht behauptet werden. Das von den antiken Mosaiken bzw. Meerthiasos-Darstellungen auf antiken Sarkophagen geprägte, kanonische Bild einer Nereide zeigt die Seegöttin nackt in Menschengestalt, mit über dem Kopf gebauschtem Schleier auf Seekentauren bzw. Hippokampen reitend (Abb. 4)¹³ oder auf einer von Seepferden gezogenen Wasserquadriga stehend (Abb. 5).¹⁴ Diesem Darstellungsmodus folgen leicht modifiziert die Meernymphen sowohl in Mantegnas Stich als auch in der berühmtesten Malerei maritimer Thematik der Hochrenaissance, in Raphaels Galatea-Fresko in der Villa Farnesina in Rom.¹⁵ Dabei ist zu beachten, dass in beiden Fällen, wie in den antiken Vorlagen auch, die Nereiden menschliche untere Gliedmaßen haben. Bei Ciriaco hingegen ist Kymodokes Mobilität im Wasser nicht durch Ichthyokentauren bzw. Seepferde, sondern durch den hinzugefügten Fischschwanz gewährleistet (Abb. 1). Ciriacos Kymodoke ist auf das Seereiten nicht angewiesen, weil sie – von ihrem Schöpfer zu einem Mischwesen transformiert – selbständig agieren kann.

*6 Gigant der Stoa im
Odeon des Agrippa in
Athen*

Doch warum hatte Ciriaco seine Nereide mit dem auf den ersten Blick aus antiquarischer Sicht inkonsequenten Zusatz des Delphinschwanzes versehen? Bereits im Jahre 1889 hatte Emil Reisch bei der ersten erprobten Auslegung der Zeichnungen Ciriacos im Codex Barberini die scharfsinnige Beobachtung gemacht, dass auf Folio 27r des gleichen Codex, der eine Ansicht der Porta Tiburtina in Rom zeigt, unter der Bogenarkade eine Nachzeichnung eines der Giganten der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen eingestellt ist (Abb. 6, 8).¹⁶ Die Autorschaft Ciriacos der Vorlage für diese Zeichnung konnte dadurch abgesichert werden, dass sich das gleiche Objekt auf Folio 88v des Berliner Codex Hamilton 254 wiederfindet, der Ciriacos Athener Exzerpte für den Bischof von Padua Pietro Donato enthält (Abb. 7).¹⁷ Wie Christian Hülsen und anschließend Bernard Ashmole geltend machen konnten, hat dieser Atlant, dessen Geschlecht Ciriaco verwechselte und wegen des markanten schuppigen Schwanzes für eine Seekreatur gehalten hatte, Pate für den Torso samt Unterleib seiner Kymodoke gestanden.¹⁸

7 Gigant der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen, Staatsbibliothek zu Berlin, Codex Hamilton 254, fol. 88v (Ausschnitt)

8 Gigant der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini, Vat. Lat. 4424, fol. 27r (Ausschnitt)

Damit war aber noch nicht das letzte Wort gesprochen. Carlo Roberto Chiarlo äußerte Jahre später vorsichtig die plausible Vermutung, dass sich in Kymodokes Unterkörper die Erinnerung an ein weiteres antikes Werk, diesmal ein Objekt der Kleinkunst im Besitz Ciriacos, niedergeschlagen haben könnte.¹⁹ Aus Ciriacos Briefwechsel weiß man, dass der Anconitaner einen berühmten Stein mit der Darstellung des Meerungeheuers Skylla besaß, auf den er besonders stolz gewesen sein muss. Repliken dieser Kamee schenkte Ciriaco hochangesehenen Personen, wie etwa Jacopo Zeno, Bischof von Padua, Angelo Grassi, Bischof von Ariano, und dem griechischen Humanisten Theodor Gaza aus Thessaloniki. Die Rezipienten bedankten sich dafür in ihren an Ciriaco gerichteten Lobbrieffen herzlich.²⁰ Wichtig ist in unserem Zusammenhang, dass Angelo Grassi in einem solchen Dankesbrief eine ausführliche Beschreibung des heute verschollenen Sardonyx liefert. Er beschreibt darin

die in ihrer hellweißen Farbigekeit vor dem dunklen Hintergrund abgehobene Skylla-Figur als eine nackte Jungfrau, die einen aus Wolffischen zusammengesetzten Rock trug und deren Unterleib zu einem spiralförmigen Delphinschwanz, ähnlich demjenigen Kymodokes, auslief.²¹ Diese »Ekphrasis« Grassis, welche die entsprechende Skylla-Textstelle in Vergils Aeneis (III, 426–428) in Erinnerung ruft,²² korrespondiert allerdings mit keinem bekannten, noch heute erhaltenen Objekt der antiken Kleinkunst.²³

DIE DELPHINE

Mit dem überdurchschnittlichen, ja nahezu fetischistisch anmutenden Vorkommen von Delphinen im Kymodoke-Bild wird bezeichnenderweise einem sowohl bei Ciriaco als auch bei Giuliano da Sangallo beliebten Motiv Tribut gezollt.

Die obere Hälfte des Folio 54v des Codex Monacensis Latinus 716 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Abb. 9), der lange Exzerpte aus Ciriacos kykladischem Reisetagebuch enthält, wird von der Figur eines auf einem

Delphin reitenden nackten Jünglings eingenommen.²⁴ Die erläuternde lateinische Überschrift »Pisce super curvo vectus cantabat Arion« (Arion sang beim Reiten auf dem gekrümmten Fisch), weist auf die mythische Rettung des Dichters Arion hin, die bei Herodot und Vergil nachzulesen ist.²⁵ Als Arion einst von Tarent nach Korinth fuhr, um seinen Freund, den weisen Periander, zu besuchen, wollten ihn die Seeleute bei Tainaron ins Meer werfen, gierig nach seinem Hab und Gut. Er bat sie, vor seinem Tod noch einmal singen zu dürfen. Die Räuber wollten den berühmten Sänger hören und machten ihm Platz. Er legte seinen vollen Sängerschmuck an, ergriff die Kithara, sang und stürzte sich im vollen Schmuck ins

9 München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Monacensis Latinus 716, fol. 54v

Meer. Ein Delphin aber rettete ihn ans Ufer. Auf Tainaron, dem südlichsten Kap des griechischen Festlands, vor dem das Ereignis stattgefunden haben soll, kennt Herodot eine Marmorgruppe, die dort zur andauernden Konservierung der Memoria an das vollzogene Wunder errichtet wurde.²⁶

Auch Ciriaco besuchte den Tainaron bei seiner späteren Peloponnes-Rundreise im Jahr 1448, die sich an die kykladische Expedition unmittelbar anschloss. Keines der von ihm eigenhändig dokumentierten Denkmäler der Region im Mailänder Codex Trotti 373 lässt sich jedoch mit einer Delphingruppe identifizieren.²⁷ Ich halte in jedem Fall die geäußerten Vermutungen von Otto Jahn und Otto Rubensohn für verfehlt. Sie wollten im delphinreitenden Jüngling eine Rezeption des Frieses des Lysikrates-Denkmal in Athen²⁸ bzw. eine Übertragung auf die Bildsprache der kaum bekannten Sage des bei einem Schiffbruch von einem Delphin geretteten Koiranos aus Paros erkennen.²⁹ Wie die über der Gruppe hinzugefügten Worte verraten, ist hier ganz eindeutig Arion gemeint. Wenngleich die seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die Römerzeit häufig anzutreffenden Bilder eines nackten auf einem Delphin

reitenden Jünglings es erheblich erschweren, ein konkretes Vorbild für Ciriacos Zeichnung nachzuweisen – eine Suche, die wenig erfolgversprechend scheint, da Schedels Zeichnung keine sehr getreue Wiedergabe der Vorlage von Ciriaco ist –, so möchte ich doch als alternative potentielle Inspirationsquellen für Ciriacos Komposition zwei Darstellungen in unterschiedlichen Kunstmedien zum Thema vorschlagen, die aus Orten stammen, die Ciriaco nachweislich besucht hatte: ein Mosaikfußboden aus dem sogenannten

11 *Arion-Münze, Insel Lesbos, 2.–1. Jh. v. Chr., Athen, Numismatisches Museum, Empedokles-Sammlung Nr. 5527*

Haus der Delphine (!) auf Delos³⁰ (Abb. 10) und eine Arion-Münze von der Insel Lesbos (2.–1. Jahrhundert v. Chr.) (Abb. 11).³¹ Muss die Suche nach der konkreten antiken Vorlage von Ciriacos Zeichnung mit dem delphinreitenden Knaben zunächst erfolglos bleiben, so könnte der Nachzeichnung Ciriacos eine potentielle Vermittlerrolle für das Zwickelmarmorrelief Agostino di Duccios mit dem delphinreitenden Putto in der Giebelzone der Eingangstür der Grabkammer Sigismonodo Malatestas zugewiesen werden (Abb. 12), zumal die Aufnahme von Zitaten aus Ciriacos Antikenstudien in das Dekorationsprogramm des Tempio Malatestiano in Rimini mehrfach bezeugt ist.³²

Man fragt sich, ob es nur ein Zufall ist, dass die Delphine auch bei der Kapitellausschmückung der elaborierten, reich dekorierten Säule, welche Felice Feliciano der Ausgabe der Ciriaco-Vita vorangestellt hatte, in Erscheinung treten.³³ Feliciano hätte sicherlich keine symbolträchtigere Chiffre auswählen können, um den Anconitaner zutreffend zu charakterisieren. Durch die Säulenmetapher wird Ciriaco posthum die ehrenvolle Anerkennung seiner leitenden, »tragenden« Funktion für alle Nachkommenden im Bereich der Erschließung der Zeugnisse des antiken Altertums erwiesen. Nicht nur sein Name ist am Säulenschaft an prominenter Stelle angebracht, sondern das Delphinpaar, das in achsensymmetrischer Anordnung die Kapitellform prägt, zollt einem der Lieblingsmotive Ciriacos Tribut.

Ein letzter Aspekt sei hinsichtlich der übermäßigen Vertretung des Delphinmotivs in der Zeichnung der Kymodoke hinzugefügt. In seinem mittler-

weile zum Klassiker gewordenen Ciriaco-Vortrag hatte Bernard Ashmole vorgeschlagen, die Delphin-Präsenz auch im Sinne eines von Ciriaco intendierten kryptischen Wortspiels zu interpretieren. Seiner These zufolge würde dann der angeblich älter aussehende, unter dem Schutz der Nereide stehende Delphin für Giovanni Delphino stehen, einen venezianischen Kommandeur, an Bord dessen Schiffes Ciriaco sich im Sommer des Jahres 1445 vor Kreta befunden hatte.³⁴ Die Hypothese mag in Teilen zutreffend sein, zumal in Ciriacos Erzählung mehrere Schiffskapitäne namens Delphinus vorkommen. Außer dem besagten Giovanni berichtet Ciriaco von einem eigenen Epigrammentwurf in Candia zu Ehren Bertutio Delphinos, des venezianischen Oberkommandeurs der alexandrinischen Flotte.³⁵ Ciriaco beherrschte solche humanistischen Wortspielereien sehr gut, wie er in zahlreichen anderen Fällen bewiesen hat. So ist z. B. Ciriacos Bezeichnung »cavata ex nicolo« für eine in der Sammlung Niccolo Niccolis gesehene Gemme als humanistische Anspielung auf den Namen des Besitzers zu verstehen,³⁶ während im Falle des »navarchos« Hilarion, die Namenssemiotik (»hilaris« = »ausgelassen«) in Ciriacos »narratio« als hervorstechendes Charaktermerkmal des Kapitäns proklamiert wird.³⁷ Die Begriffe »Cetea oneraria« für die großen walähnlichen Cargo-Schiffe und »Delphina« für die kleineren Galeeren verwendet Ciriaco außerdem des Öfteren in seinen Notizen, um durch die Tiermetaphorik die ihm bei seinen Rundreisen im Transportdienste gestandenen »naves« als beseelte Wesen zu charakterisieren.³⁸ Eine solche »Delphina«, eine venezianische Galeere mit acht doppelten Ruderreihen, präsentiert seine gezeichnete Kymodoke in ihrer linken Hand.

13 *Vittore Carpaccio: Rückkehr der Gesandten, 1497–98, Venedig, Galleria dell'Accademia (Ausschnitt)*

DAS SCHIFFHALTEN

Die dargestellte Zone im Hintergrund links in der »Rückkehr der Gesandten« (Abb. 13) des Vittore Carpaccio (um 1455–1526) aus dem Ursula-Zyklus, geschaffen für die gleichnamige Bruderschaft in Venedig, zeigt die zwei hauptsächlichen Schiffskategorien, die damals im Levante-Handel eingesetzt wurden und derer sich Ciriaco seinem Reisebericht zufolge für Transportzwecke mehrfach bediente. Im Hintergrund ist ein Rundschiff zu sehen, das ausschließlich gesegelt wurde und das den Venezianern, aber vor allem den Genuesern zum Transport voluminöser Massenfracht (z. B. Alaun aus Phokäa) diente. Vorne ist die beweglichere langgestreckte Galeere wiedergegeben, die sowohl gerudert als auch gesegelt werden konnte und die von den Venezianern vor allem für den raschen Transport teurer Ware von geringem Volumen sowie als Kriegsschiff eingesetzt wurde.³⁹ Eindeutig zur zweiten Kategorie gehört das Schiff, das Kymodoke demonstrativ in ihrer weit ausgestreckten Hand präsentiert und das von Ashmole sogar konkret als das vermeintliche Kommandoschiff des in den Delphin-Zitaten angesprochenen Giovanni Delphino identifiziert wurde.

14 *Apokalypse, Par. Gr. 74, sog. Tetraevangelion aus Stoudion, London, British Library, zweite Hälfte
11. Jahrhundert*

*15 Das Jüngste Gericht, Mosaik,
Torcello, Santa Maria Assunta,
11. Jahrhundert*

Über die ikonographischen Ursprünge des Motivs des Schiffhaltens an sich, das eine hervorstechende Komponente von Ciriacos Bildinvention darstellt, haben hingegen meines Wissens weder Ashmole noch Hülsen, noch ein anderer Forscher reflektiert. Es sieht so aus, als sei Ciriacos unternommene Säkularisierung eines dem eschatologisch-apokalyptischen Themenbereich der byzantinischen Ikonographie entstammenden Motivs der Forschung bisher entgangen. Denn das Motiv eines von einem weiblichen Meerwesen gehaltenen Schiffes lässt sich mit ziemlicher Sicherheit auf Darstellungen des personifizierten, die Toten herausgebenden Meeres in Bildern des Jüngsten Gerichts zurückführen. Gefragt war von den Künstlern die Erfindung eines Kompositionsschemas für die Illustration des entsprechenden Passus im 20. Kapitel der Apokalypse des Johannes, in dem von der Auferstehung der Toten vor ihrem anschließenden Auftritt vor dem Weltenrichter die Rede ist:

16 *Die Personifizierung
des Meeres, Ausschnitt aus
Abb. 15*

»Und das Meer gab die Toten heraus, die in ihm waren und der Tod und die Unterwelt gaben ihre Toten heraus, die in ihnen waren. Sie wurden gerichtet, jeder nach seinen Werken.«⁴⁰

Interessanterweise scheint diese Textstelle in den abendländischen bildlichen Wiedergaben des Jüngsten Gerichts unberücksichtigt geblieben zu sein, während in Darstellungen des gleichen Themas in der östlichen, d.h. byzantinischen Kunsttradition vom 11. Jahrhundert an zur vollen Ausprägung gelangte. Im sog. Tetraevangelion aus Stoudion (Par. Gr. 74, British Library), datiert in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, wird die Textstelle im vorletzten Register auf summarische Weise in der Gestalt von Raubfischen, von deren Schlünden Menschenglieder ausgespien werden, visualisiert (Abb. 14).⁴¹ Elaborierter zeigt sich die Personifizierung des Meeres in den Mosaiken der Kathedrale von Torcello (11. Jahrhundert) (Abb. 15–16).⁴² Hier sind viele der in der Folgezeit kanonisch gewordenen ikonographischen Merkmale zum ersten Mal anzutreffen. Die Personifizierung des Meeres nimmt eine eigene Kreissegmentzone rechts im mittleren Bildregister der Gesamtdarstellung ein. Das

*17 Das Jüngste Gericht,
Ikone aus Sinai, Mitte
12. Jahrhundert*

Meer ist als halbnackte junge Frau dargestellt. Sie reitet auf einem nicht näher zu bestimmenden Seemonster, aus dessen Maul ein Toter ausgespien wird. Mit der rechten Hand hält sie einen Fisch, aus dessen Maul ein Auferstandener in Demutsgestus heraustritt. Ihre königliche Würde ist durch die Hinzufügung eines füllhornähnlichen Zepters angedeutet.

Innerhalb dieses schrittweise ausgestalteten ikonographischen Grundschemas scheint sich anschließend folgende in unserem Zusammenhang nicht unbeträchtliche Modifizierung vollzogen zu haben. Auskunft darüber gibt eine Ikone aus Sinai aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 17–18).⁴³ Die Wiedergabe des personifizierten Meeres weist etliche Gemeinsamkeiten mit dem Mosaik aus Torcello auf (halbnackte Jungfrau, Reitmotiv, einen Toten herauspuckendes Seeungeheuer), doch weicht sie in einem entscheidenden

18 *Die Personifizierung des Meeres,*
Ausschnitt aus
Abb. 17

Detail von jenem Vorläufer ab. Anstelle des Fisches in der Hand des Meeres ist nun ein Schiff zu erkennen. Diese kleine Änderung brachte eine weitere mit sich: Durch den vorgenommenen Ersatz konnte auch der langgestreckte Gegenstand in der anderen Hand der Figur von einem Zepter zu einem mit der Schiffspräsenz kohärenteren Steuerruder umgewandelt werden.⁴⁴ Dieser ikonographische Typus für die Wiedergabe der Personifikation des Meeres in Darstellungen des Jüngsten Gerichts, der seinen Siegeszug in der byzantinischen Kunst ab dem 13. Jahrhundert angetreten zu haben scheint, muss Ciriaco vor Augen gestanden haben. Dass sein Interesse an der byzantinischen Kunst ein lebhaftes war, lässt sich nicht zuletzt aus einer Reihe von Inschriften byzantinischer Fresken aus einer Klosterkirche schließen, die, bestehend aus den Namen und Sprüchen von Heiligen samt topographischen Vermerken, aus Ciriacos Hand auf den Folios 19v–20v im Berliner Codex Gr. qu. 89 überliefert sind.⁴⁵

Es drängt sich anschließend die Frage nach dem konkreten byzantinischen Vorbild für das Motiv der schiffhaltenden Kymodoke Ciriacos auf. Bekanntlich sind hauptstädtische Bildzeugnisse – von der Buchmalerei ausgenommen – in verhältnismäßig geringer Anzahl erhalten geblieben und wenn, dann sehr oft in fragmentarischem Zustand, so dass wir auf Kunstwerke in der Peripherie

19 *Die Personifizierung des Meeres, Fresko, Kreta, Kirche der Panagia bei Anisaraki, um 1380*

20 *Die Personifizierung des Meeres, Fresko, Kreta, Kirche Johannes des Täufers bei Deliana, Anfang 14. Jahrhundert*

des byzantinischen Territoriums angewiesen sind. Ohne völlig ausschließen zu können, dass Ciriacos Konzeption des Motivs des Schiffhaltens für seine Kymodoke aus einem Konstantinopolitaner Beispiel dieser Art übernommen wurde, möchte ich trotzdem eine alternative These aufstellen und das gesuchte Vorbild in einer kretischen Kirche verorten.

Die Darstellung der Personifikation des Meeres, die die Toten herausgibt, begegnet uns in zahlreichen byzantinischen Freskenzyklen auf der Insel Kreta. Zwei solche Beispiele seien hier für die weite Verbreitung, der sich das Thema auf kretischem Boden erfreute, exemplarisch aufgegriffen. Sie stammen beide aus Westkreta, das erste (Abb. 19) aus der Kirche der Panagia bei Anisaraki,

21 *Kapelle des Erzengels Michael bei Archanes, Kreta, Bezirk Temenos*

die um 1380 mit einem Freskenzyklus reich ausgeschmückt wurde und das zweite (Abb. 20) aus der Kirche Johannes des Täufers bei Deliana, deren Dekorationsprogramm auf Anfang des 14. Jahrhunderts datiert wird.⁴⁶

Ebenfalls im frühen 14. Jahrhundert entstanden und durch die Weihinschrift konkret in die Jahre 1315–16 wird eine weitere Darstellung des besagten Bildtypus datiert, diesmal aus einer ostkretischen Kirche. Es handelt sich um die einfache Einraumkapelle des Erzengels Michael, gelegen im Bezirk Temenos, unweit des Dorfes Archanes nahe Herakleion gelegen (Abb. 21).⁴⁷ Die Kirche wurde von Michail Patsidiotes und seiner Gemahlin gestiftet. Das Stifterpaar ist an der linken Westwand unterhalb der Darstellung der personifizierten Erde abgebildet, wie es kniend in Demutsgestus dem Kirchenpatron das Baumodell darreicht. An der rechten Westwand, auf gleiche Höhe dem Bild der Erde gegenübergestellt, ist das personifizierte Meer im beschriebenen Modus dargestellt, als Frauengestalt, umgeben von springenden Fischen, auf einer schuppigen Seekreatur reitend und die Attribute – ein Steuerruder und ein Schiff – in den Händen haltend (Abb. 22).

22 *Die Personifizierung des Meeres, Fresko, Kapelle des Erzengels Michael bei Archanes, Kreta, Bezirk Temenos*

Es ist diese Darstellung, die ich als konkrete Inspirationsquelle für die obere Hälfte von Ciriacos Kymodoke-Konzeption anführen möchte. Stilkritische Argumente könnten die hier formulierte Hypothese bekräftigen. Die in klaren Linien eingezeichneten Körperkonturen und die etwas lockere und nachlässige Zusammensetzung des Ganzen aus einzelnen Teilen bei der Gestaltung der menschlichen Figur auf dem kretischen Fresko sind als Wesensmerkmale dieses Stils noch der einheimischen, sog. »archaisierenden« kretischen Kunsttradition des späten 13. Jahrhunderts verhaftet. Diese Kunstrichtung muss den italienischen Reisenden besonders angesprochen haben, kommt sie dem linearen, in den Gesamtproportionen unharmonischen, dilettantischen zeichnerischen Stil des Anconitaners, wie er in seinen eigenhändigen Peloponnes-Skizzen überliefert ist, doch sehr nahe.

Freilich muss jede Diskussion über Ciriacos Qualitäten als Zeichner die Tatsache berücksichtigen, dass die einzigen gesicherten Skizzen aus Ciriacos Hand heute lediglich aus dem berühmten Codex Trotti 373 in der Ambrosiana in Mailand überliefert sind.⁴⁸ Diese stammen von seiner späteren Pelo-

23 Zeichnungen nach antiken Spolien, darunter ein Totenmahrelief aus der Panagia-Kirche zu Merbaka in Argolis (oben), Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 115r

ponnes-Reise aus den Jahren 1447–48 (30.7.1447–17.4.1448). Zur Zeit ihrer Entstehung war Ciriaco in den mittleren Fünfzigern. Aus diesen Skizzen sei stellvertretend die Zeichnung eines Totenmahreliefs aus der Panagia-Kirche zu Merbaka in Argolis aufgegriffen (Abb. 23–24).⁴⁹ Allgemein lässt sich feststellen, dass Ciriaco sich in diesen Zeichnungen im Großen und Ganzen als trainierter, zuverlässiger Zeichner bewährt. Sämtliche einzelne Bestandteile der Gesamtkomposition sind in seiner Skizze wiederzufinden. Man beachte im Vergleich zum Original neben der überzeugenden Schaffung einer räumlichen Staffelung die getreue Charakterisierung der Adorantenschar in ihrer

24 *Totemabrelief, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1594*

Reihung von einem Bärtigen ›capite aperto‹, gefolgt von einer Gruppe weiblicher Gestalten ›capite velato‹ und einer weiteren Frau ›capite aperto‹. Der Zug bewegt sich von links nach rechts in rhythmischer Gruppierung. Gewisse Motive, wie etwa der kleine Junge mit dem Hund, die Verknotung der sich zu den Speisen emporwindenden, in sich selbst verschlingenden Schlange am Fuß des Bettes oder der über den Fensterrahmen hinausragende, an Lebendigkeit kaum zu überbietende Pferdekopf weisen eine große Plastizität auf, in der sich die besondere Faszination ausdrückt, die das Relief auf den Anconitaner ausgeübt haben muss.

Andererseits lässt sich nicht bestreiten, dass Ciriaco sich in seiner Wiedergabe der antiken Spolie einen gewissen Modifizierungsspielraum erlaubt – wobei hierfür entfernungsbedingte Gründe nicht auszuschließen sind. Davon zeugen beispielsweise die Hinzufügung einer Figur in der linken Adorantengruppe und das disproportionale Größenverhältnis der Protagonisten auf der Kline zur Figurengruppe links. Ciriaco ändert die Haltung des rechten Arms der weiblichen Sitzfigur, der nun auf dem Schoß ruht, statt wie im Original in einer der Körperhaltung entgegengesetzten Drehung nach innen geführt zu

25 *Cristoforo Buondelmonti: Ansicht des Berges Juctas bei Archanes, Descriptio Insulae Cretae, um 1418, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms Plut. XXIX. 42, fol. 18r*

sein. Die antiken Formen wirken in Ciriacos Skizzen verlebendiger. In den Händen des Autodidakten im Medium der antiquarischen Zeichnung wird der antiken Form ihre Strenge und Steifheit entzogen, aber auch ihrer Anmut und verhaltenen Sinnlichkeit zugunsten einer »psychologisierenden« Interpretation der Antike beraubt.⁵⁰

Der in den Peloponnes-Zeichnungen konstatierte volkstümliche, naive, lineare Stil Ciriacos lässt sich trotz Sangallos Intervention auch im Falle der Kymodoke feststellen.⁵¹ Wie bereits erwähnt, ist dieser Stil in seinen Hauptzügen auch in der kretischen Freskenmalerei anzutreffen, die meiner Ansicht nach Pate für die obere Hälfte des Kymodoke-Bildes gestanden hat (vgl. Abb. 1, 2). Vor allem im Bereich der beiden Arme sind die formalen Ähnlichkeiten zwischen dem Nereiden-Bild im Codex Barberini und der Meeresdarstellung in der kretischen Kirche unübersehbar. In beiden Fällen wirken die Arme

der Figuren ungelenkt und puppenhaft, ihre Haltung ist nahezu die gleiche. Die Unterschiede bestehen nur darin, dass die Linke der Kymodoke minimal stärker angewinkelt ist und die Rechte, bedingt durch den vollzogenen Austausch des Ruders mit dem Delphin, näher an den Körper herangeführt wurde.

Freilich setzt mein Vorschlag voraus, dass Ciriaco die Erzengel-Michael-Kirche bei Archanes tatsächlich besichtigt hat. Leider sind seine Reisetagebücher von der Kreta-Expedition im Sommer/Herbst des Jahres 1445 zum großen Teil verlorengegangen. Aus den wenigen erhaltenen, auf diese Reise bezogenen Notizfragmenten und Briefen, die vereinzelt von Ciriaco abgeschriebene antike Inschriften aus Orten in allen vier großen Präfekturen Kretas überliefern, geht aber deutlich hervor, dass er bei seinem mehrmonatigen Aufenthalt die Insel in alle Richtungen durchkämmt haben muss.⁵²

Auf Ciriacos Präsenz speziell in der Umgebung von Archanes deutet ein weiteres Indiz hin. Das Dorf Archanes liegt am Abhang des Berges Juctas. Dem anthropomorphen Zeus-Berg hatte der Florentiner Priester Cristoforo Buondelmonti in seinem um 1418 verfassten Traktat »Descriptio Insulae Cretae« eine Zeichnung gewidmet (Abb. 25).⁵³ Am Fuße des Berges lag das vermeintliche »Sepulchrum Jovis«, das als eine der Hauptattraktionen der Insel galt und auf der ausführlich beschrifteten Inselkarte in Buondelmontis anderem Traktat, dem »Liber Insularum Archipelagi«, angezeigt ist. Ciriaco besaß nachweislich Abschriften beider Traktate Buondelmontis und trug sie höchstwahrscheinlich bei seinen Rundreisen in der Ägäis mit sich.⁵⁴ In Buondelmontis Kreta-Traktat muss eine noch größere, gefaltete Kreta-Karte enthalten gewesen sein, und Ciriaco muss sie eingehend studiert haben. In einer langen Passage in seinem Tagebuch berichtet er von seiner sehnsüchtigen Suche – mit Hilfe skythischer Stiefel und eines lokalen Führers – nach den legendären immergrünen Zypressen auf den sog. Weißen Bergen, eine von Buondelmontis Beschriftung dieser Ortschaft auf seiner Kreta-Karte »verbatim« übernommene Information zur kretischen Flora und Fauna.⁵⁵ Sicherlich hat es Ciriaco bei seinem langen Kreta-Aufenthalt nicht versäumt, auch nach Archanes zum »Sepulchrum Jovis« am Abhang des Berges Juctas einen Ausflug zu unternehmen und die nahegelegene Erzengel-Kirche des Patsidiotes zu besuchen.

SCHLUSSWORT

Ciriacos Kymodoke-Bilderfindung (Abb. 1) erweist sich nach eingehender Untersuchung nicht als willkürliches Phantasieprodukt einer zügellosen Einbildungskraft, sondern als eine bewusste, höchst gelehrte Zusammensetzung aus heterogenen antiken Zitaten und Einzelmotiven (der Gigant des Odeon aus Athen, die Skylla-Kamee, dazu vielleicht die Reminiszenz an Delphindarstellungen in antiken Mosaiken und Münzen), gemischt mit einer kleinen Portion »zeitgenössischer«, d. h. byzantinischer Kunst durch die Übernahme des Motivs des Schiffhaltens aus byzantinischen Darstellungen des personifizierten Meeres. Hinzu kommt, dass die gefühlsbetonte und mit schöpferischer Phantasie versehene Komposition in der Gestalt des Delphins eine sorgfältig verhüllte, humanistisch-spielerische Allusion auf Ciriacos Freunde gleichen Namens mit einschloss.

Die ausführlich behandelte Zeichnung der Kymodoke erlaubt einen ersten Zugang zu einer bisher in der Forschung unbeachteten Facette der Persönlichkeit Ciriacos d'Ancona: sein dichterisch-schöpferischer Umgang mit antiken Formen. Ergibt sich aus einer Gesamtuntersuchung von Ciriacos Herangehensweise an die kulturellen Zeugnisse des Altertums weitgehend das Bild einer als hermeneutisch-exegetisch zu bezeichnenden protoarchäologischen Arbeitsmethode – die Peloponnes-Zeichnungen legen ein deutliches Zeugnis davon ab –, so erinnert das hier analysierte Beispiel daran, dass im Feld der Antikenrezeption – nicht nur im Quattrocento – akribisches Antikenstudium und einfallsreiche Abwandlungen der Antike mit Überschneidungen des eigenen Zeitgeistes, um sie aus dem mechanischen Kopienverhältnis heraus zu neuem Eigenleben zu erheben, sich nicht zwangsläufig gegenseitig ausschließen. Vergleicht man Ciriacos dilettantischen Zeichenstil mit dem des eine Generation jüngeren Felice Feliciano – übrigens ein glühender Verehrer Ciriacos –, wie er in den Illustrationen antiker Monumente in der zweiten Redaktion von Giovanni Marcanovas »Collectio Antiquitatum« überliefert ist, trifft man auf eine ähnlich geringe Qualität.⁵⁶ Doch über die Praxis des mechanischen Kopierens hinaus, die Feliciano konsequent praktizierte, zeigt sich Ciriacos Umgang mit den antiken Formen in seinen Skizzen komplexer und facettenreicher. Ciriaco beschränkt sich nicht nur auf das bloße Dokumentieren, sondern bemächtigt sich der antiken Form gelegentlich rezeptiv und scheut nicht davor zurück, antike Formen in neuen Synthesen schöpferisch auszuwerten, um zu innovativen und genialen antikisierenden Stimmungs-

bildern zu gelangen, die die Antike gar nicht kannte. So erfand Ciriaco im Fall der Kymodoke-Zeichnung mit Hilfe eines synthetischen Verfahrens das Bild seiner Lieblingsnymphe, wofür er sich an kein eigenständiges Vorbild aus der antiken Welt anlehnen konnte, neu.

Es gibt keine andere zeitgenössische Künstlerpersönlichkeit, die sich in dieser Hinsicht besser mit Ciriaco vergleichen ließe als Jacopo Bellini – in Degenharts und Schmitts Worten »der erste Frührenaissance Meister, der der Antike die Bildvorstellungen des eigenen Zeitgeistes überlagerte«.⁵⁷ Selbst wenn die verlockende Hypothese, es sei ein Lysimachus-Stater Ciriacos gewesen, der als Vorlage für die Darstellung der sitzenden Athena Nikephoros als dekoratives Element der Estrademauer vor dem Kirchengebäude im »Tempelgang Mariens« (fol. 28r) aus dem Pariser Skizzenalbum Jacopo Bellinis gedient habe, angesichts der dünnen Beweislage dahingestellt bleiben muss,⁵⁸ so ist es zumindest höchst wahrscheinlich, dass die beiden nahezu gleichaltrigen Antikenverehrer sich in Venedig persönlich gekannt und über antiquarische Fragen ausgetauscht haben.⁵⁹

ANMERKUNGEN

- 1 Zum Codex generell siehe die Faksimile-Ausgabe von Christian Hülsen: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 Bde., Leipzig 1910 (Nachdruck 1984); Stefano Borsi: *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, S. 39–248, bes. S. 149–157; *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, *CensusID* 60193. Vgl. Arnold Nesselrath: Rezension von: Christian Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424*, 2 Bde., Leipzig 1910, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 281–292.
- 2 Zu diesen Blättern siehe Hülsen 1910 (Anm. 1), S. 35–45; Emil Reisch: *Die Zeichnungen des Cyriacus im Codex Barberinus des Giuliano da Sangallo*, in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 14 (1889), S. 217–228.
- 3 Von Emil Reisch als Produkt einer »antikisierend dichterischen Stimmung« aufgefasst, war die Kymodoke-Darstellung für Ashmole hingegen das Paradebeispiel für »Cyriacus' deliberate fantasy«. Siehe Reisch 1889 (Anm. 2), S. 220; Bernard Ashmole: *Cyriac of Ancona*, in: *Proceedings of the British Academy* 45 (1959), S. 25–41, hier S. 40.
- 4 Siehe Wolfgang Lotz: *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7, 3–4 (1956), S. 193–226.
- 5 Die Zeichnung ist auf der Rückseite »tempio greco« bezeichnet: Cornelius von Fabriczy: *Die Handzeichnungen Giuliano da Sangallos*, Stuttgart 1902, S. 96, Alfonso Bartoli: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 Bde., Florenz 1914–22, Bd. 6, Abb. 96 und Giuseppe Marchini: *Giuliano da Sangallo*, Florenz 1942, S. 102 deuten sie als eine ideale Rekonstruktion der Diokletiansthermen, während Lotz 1956 (Anm. 4), S. 210–211 und Anm. 45 sie mit der Planung von St. Peter in Zusammenhang bringen will. Vgl. auch Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 129 und Abb. 24.
- 6 Reisch 1889 (Anm. 2), S. 220 gibt das vierte Wort falsch als »ΥΨΙΣΤΑΘΙ« wieder. Vgl. hingegen die richtige Lesung »ΥΠΙΕΡΤΑΘΙ« bei Hülsen 1910 (Anm. 1), S. 39; vgl. auch Ashmole 1959 (Anm. 3), S. 40, Anm. 2.
- 7 Zu entsprechenden Belegstellen siehe Edward W. Bodnar, Charles Mitchell: *Cyriacus of Ancona's journeys in the Propontis and the Northern Aegean (1444–1445)*, Philadelphia 1976 (*Memoirs of the American Philosophical Society* 112), S. 37, 59; Edward W. Bodnar, Clive Foss: *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Cambridge, Mass. 2003, S. 22–23, 96–97, 142–143, 216–217, 250–251. Zu einem weiteren von Ciriaco verfassten Bittgebet an die Nereiden siehe Degli Abati Olivieri Giordani, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*. Pisaurii 1763, S. 68. Zu einer ausgiebigen philologischen Analyse des Nereiden-Auftritts in Ciriacos kunstvollem und poetisch überhöhten lateinischen Prosabrief im Januar 1445 an den Erzieher des Herrschers von Thasos Francesco Gattilusio, Johannes Pedemontano (Bodnar, Mitchell 1976, S. 59; Bodnar, Foss 2003, S. 142–143) siehe Karl August Neuhausen: *Cyriacus und die Nereiden. Ein Auftritt des Chors der antiken Meer-nymphen in der Renaissance*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 127 (1984), S. 174–192.
- 8 »Nereidum clarissima favitante placidissima Cymodocea«. Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 96–97; vgl. Neuhausen 1984 (Anm. 7), S. 185.
- 9 »Natante ac alto ab aequore modulante meque interdum osculis dulciter perrorante nympharum omnium praeclarissima Cymodocea«. Siehe Bodnar, Mitchell 1976 (Anm. 7), S. 59; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 142–143; Neuhausen 1984 (Anm. 7), S. 188–189.

- 10 Verwiesen sei auf die zahlreichen Beispiele bei den wichtigsten Sarkophag-Corpora, allen voran bei: Andreas Rumpf: Die antiken Sarkophagreliefs: Mit Benutzung der Vorarbeiten von Friedrich Matz d. Ä. und Carl Robert, hg. von Gerhart Rodenwaldt, Bd. 5.1: Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1939.
- 11 Siehe: Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, hg. von Hermann Egger, unter Mitwirkung von Christian Hülsen, Adolf Michaelis, 2 Bde., Wien 1905–06 (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 4), Bd. 1 (Tafeln), fol. 15v, Bd. 2 (Text), S. 75–76. Vgl. Rumpf 1939 (Anm. 10), S. 16, Nr. 43, Abb. 24; *CensusID* 48392. Vgl. auf Folio 5v im gleichen Codex die Nachzeichnung eines weiteren Meerwesen-Sarkophags, heute im Louvre, der sich der ortsangehenden Beischrift zufolge im 15. Jahrhundert in »san fra(n)cescho i(n) testeveri« (d.h. im Kloster S. Francesco a Ripa in Trastevere) befand. Siehe Egger, Hülsen 1905–1906, Bd. 1 (Tafeln), fol. 5v, Bd. 2 (Text), S. 60–61; Rumpf 1939 (Anm. 10), S. 56–8, Nr. 132, Abb. 87, 88, Taf. 39–40; *CensusID* 48358.
- 12 Ein konkretes Vorbild lässt sich in beiden Fällen nicht festlegen. Zu den möglichen antiken Quellen bei Mantegna siehe Fritz Eichler: Mantegnas Seekentauren und die Antike: ein römischer Fries mit Meerthiasos, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959, hg. von Otto Benesch, Wien 1959, S. 91–95; Michael A. Jacobsen: The meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters, in: *The Art Bulletin* 64 (1982), S. 623–629, hier S. 623–624 und Anm. 2 mit weiterführender Literatur. Zu Riccio siehe Leo Planiscig: Andrea Riccio, Wien 1927, S. 265–266, Abb. 301.
- 13 Stellvertretend sei hier ein Meerwesen-Sarkophag aus der Villa Borghese, heute im Louvre, angeführt. Siehe Rumpf 1939 (Anm. 10), S. 28, Nr. 72, Abb. 42, Taf. 25. Zum Motiv des sich im Bogen bauschenden Gewands bei reitenden Nereiden siehe ebd. S. 121–122.
- 14 Für das letztere Motiv sei z.B. das berühmte kaiserzeitliche Mosaik mit Poseidon und Amphitrite aus dem Nationalmuseum von Bardo in Tunis angeführt.
- 15 Siehe Christof Thoenes: Zu Raffaels Galatea, in: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag, hg. von Lucius Grisebach, Frankfurt am Main 1977, S. 220–272, hier S. 231 und Anm. 67, 232–233.
- 16 Siehe Reisch 1889 (Anm. 2), S. 219.
- 17 Siehe dazu Theodor Mommsen: Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen* 4 (1883), S. 73–89; Helmut Boese: Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin, Wiesbaden 1966, S. 127.
- 18 Hülsen 1910 (Anm. 1), S. 35–36 und Abb. 35; Ashmole 1959 (Anm. 3), S. 40.
- 19 Carlo R. Chiarlo: Gli frammenti della sancta antiquitate: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 1 (*L'uso dei classici*), 1984, S. 271–297, hier S. 295.
- 20 Ludwig Bertalot, Augusto Campana: Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d'Ancona, in: *La Bibliofilia* 41 (1939), S. 356–376, hier S. 373; *Degli Abati Olivieri* 1763 (Anm. 7), S. 37, 54; Denis A. Zakythinos: Poèmes inédits de Ciriaco d'Ancona (avec une épigramme de Théodore Gaza), in: *Byzantinische Zeitschrift* 28 (1928), S. 270–272; Jean Colin: Cyriaque d'Ancone: le voyageur, le marchand, l'humaniste, Paris 1981, S. 556–559. Vgl. Mary Bergstein: Donatello's Gattamelata and its Humanist Audience, in: *Renaissance Quarterly* 55, 3 (2002), S. 833–868, hier S. 854–856 und Anm. 68. Der Panegyricus Grassis ist enthalten auf Folios 48v–54r des Codex Lat. 557 der Berliner Staatsbibliothek.

- 21 »Phorcigenae, Kyriace, tuae simulacra recepi / Grata fatis, quorum primum pulcherrima virgo / Clunibus usque tenus, minibus temone locato / Anteferens, uterum properat geminata luporum / Ora, sed a tergo sinuato corpore delphin [...] Angelus Arejanensium Pontifex«. Siehe Degli Abati Olivieri Giordani 1763 (Anm. 7), S. 54. Vgl. Bertalot, Campana 1939 (Anm. 20), S. 368.
- 22 »Prima hominis facieset pulchro pectore uirgopube tenus, postrema immani corpore pistrix delphinum caudas utero commissa luporum« (Ihr oberer Teil hat menschliches Aussehen, und bis zum Schoß ist sie eine junge Frau mit einer schönen Brust, ihr unterer Teil ist ein Meerungeheuer, das die Schwänze von Delphinen mit dem Leib von Wölfen zusammenfügt). Siehe Vergil, Aeneis, III, 426–428. Vgl. Bergstein 2002 (Anm. 20), S. 856.
- 23 Vgl. eine Skylla-Gemme, abgebildet bei Marie-Louise Vollenweider: Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden-Baden 1966, Taf. 77.3.
- 24 Zum Codex siehe Giovanni Battista de Rossi: Dell'opus de antiquitatibus di Hartmanno Schedel Noremberghese, in: Istituto di Corrispondenza Archeologica, Nuove Memorie (1865), S. 501–514, hier S. 506–507; Joseph Dernjac: Die Handzeichnungen im Codex Latinus Monacensis 716, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 2 (1879), S. 301–308; Die Graphiksammlung des Hartmann Schedel, Ausstellungskatalog München, Bayerische Staatsbibliothek, hg. von Béatrice Hearnard, München 1990, S. 103–104; Edward W. Bodnar: Ciriaco's Cycladic diary, in: Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio Ancona 1992, hg. von Gianfranco Paci, Sergio Sconocchia, Reggio Emilia 1998, S. 49–70, hier S. 53–54.
- 25 Herodot, Historie, 1.23; Vergil, Eclogae, 8.56. Vgl. Aelians De Natura Animalium, 12.45.
- 26 Herodot, Historie, 1.23.
- 27 Zum Codex Trotti 373, siehe Remigio Sabbadini: Ciriaco d'Ancona e la sua decorazione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta, in: Miscellanea Ceriani, Mailand 1910, S. 183–247; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 298–343.
- 28 Otto Jahn: Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer, in: Aus der Altertumswissenschaft, Bonn 1868, S. 333–352, hier S. 351.
- 29 Otto Rubensohn: Geschichte der wissenschaftlichen Erforschung von Paros, in: Mitteilungen des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 25 (1900), S. 341–372, hier S. 360.
- 30 Νικόλαος Κοντολέων, Οδηγός της Δήλου, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία. Αρχαίοι τόποι και μουσεία της Ελλάδος 3 [Nikolaos Kontoleon: Führer durch Delos. Antike Stätten und Museen Griechenlands 3], Athen 1950, S. 111–113 und Abb. 60; Philippe Bruneau, Jean Ducat: Guide de Délos, Paris 1965, S. 240–243 und Abb. 89. Es sei angemerkt, dass das »Haus der Delphine« in der Topographie der Insel zur Theaterregion gehört. Ciriacos Nachzeichnungen von antiken Monumenten in der Umgebung des antiken Theaters auf Delos finden sich in den Codices Vat. Lat. 5252 und Monac. Lat. 716. Siehe Edward W. Bodnar: A Visit to Delos in April 1445, in: Archeology 25 (1972), S. 210–215; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 156–157, 389–390.
- 31 Mein Dank gilt Dr. Evaggelia Apostolou vom Numismatischen Museum in Athen für die Bereitstellung der Abbildungsvorlage dieses Münzexemplars. Siehe auch Karl Schefold: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1997, S. 157, Abb. 70. Vgl. auch auf S. 73 bei Schefold eine Silbermünze aus Tarent, die das Bild des Phalantos – Sohn des Poseidon und heroischer Gründer von Taras –, auf einem Delphin nach links reitend, wiedergibt. Zu Ciriacos bezeugten numismatischen Interessen siehe kürzlich Michail

- Chatzidakis: Ciriacos Numismata und Gemmae. Die Bedeutung der Münz- und Gemmenkunde für die archäologische Methode Ciriacos d'Ancona, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 1 (2010–12), S. 31–58.
- 32 Matteo de Pasti, der Oberbaumeister des Tempio Malatestiano, hatte mit ziemlicher Sicherheit in den 1460er Jahren autographe Ciriaco-Manuskripte sorgfältig studiert bzw. konsultiert. Siehe Fritz Saxl: *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940–41), S. 19–46, hier S. 35; Bodnar 1998 (Anm. 24), S. 50, 57–59. Zur Rezeption von Ciriacos berühmter Zeichnung des vermeintlichen »Aristoteles« aus Samothrake im Hauptrelief der Cappella degli Antenati siehe Saxl 1940–41 (siehe oben), S. 37 und Taf. 6 d, f.
- 33 Siehe *In the Light of Apollo, Italian Renaissance and Greece*, Ausstellungskatalog, hg. von Mina Gregori, 2 Bde., Athen 2003, Bd. 1, S. 146, Kat. Nr. L18, Bd. 2, Abb. S. 36.
- 34 Siehe Ashmole 1959 (Anm. 3), S. 41.
- 35 Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 206–207.
- 36 Francesco Scalamonti, Charles Mitchell, Edward W. Bodnar: *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, Philadelphia 1996 (*Transactions of the American Philosophical Society* 86,4), Abs. 102, S. 70, 132 und Anm. 161, S. 158.
- 37 Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 286–287.
- 38 Siehe z. B. ebd., S. 20, 274.
- 39 Siehe Arnold Esch: *Landschaften der Frührenaissance: auf Ausflug mit Pius II.*, München 2008, S. 98 und Abb. 22. Vgl. Colin 1981 (Anm. 20), S. 136.
- 40 Johannes, *Apokalypse*, 20.13.
- 41 Valentino Pace (Hg.): *Alfa e Omega: il giudizio universale tra oriente e occidente*, Castel Bolognese 2006, S. 54–55 und Abb. S. 52; Martin Zlatohlavek, Christian Rättsch, Claudia Müller-Ebeling: *Das Jüngste Gericht: Fresken, Bilder und Gemälde*, Düsseldorf 2001, S. 106–107; Yves Christe: *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban 1999, S. 27, 37 und Abb. 8.
- 42 Pace 2006 (Anm. 41), S. 58: »Il mare [...] è personificato da una donna incoronata che regge uno scettro e siede su di un mostro marino che sputa un corpo resuscitato«. Vgl. Christe 1999 (Anm. 41), S. 46 und Abb. 11.
- 43 Pace 2006 (Anm. 41), S. 58–60, Abb. S. 59; Georges und Maria Sotirion: *Îcônes du Mont Sinai*, 2 Bde., Athen 1956–58 (*Collection de l'Institut Français d'Athènes*), Bd. 1, 1956, Taf. 151.
- 44 Das Ruderwerkzeug ist als begleitendes Attribut des personifizierten, auf einem Seeungeheuer sitzenden Meeres bereits im frühen 6. Jahrhundert anzutreffen und zwar in einer der bedeutendsten wissenschaftlichen Prachthandschriften der Spätantike bzw. der frühbyzantinischen Periode. Freilich fehlt dabei das Motiv des Schiffhaltens, weil dort die Präsenz des Meerwesens einem ganz unterschiedlichen inhaltlichen Zusammenhang zugeordnet wird. Die Rede ist hier von der eigenwilligen Darstellung des vielverästelten Korallenbaumes mit der halbnackten Seefrau als Illustration zu einem Gedicht über das heilkräftige Potenzial etlicher Pflanzen, welches (fol. 388–392) dem pharmakologisch-botanologischen Traktat des im Konstantinopolitaner Umfeld entstandenen sog. »Wiener Dioscurides« (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Codex Med. Gr. 1*, um 512 n. Chr. datiert) angehängt ist. Die Handschrift erfreute sich in der Folgezeit großer Verbreitung, wovon die zahlreichen nach ihr angefertigten Kopien zeugen – darunter auch Exemplare aus der Paläologen-Zeit, wie z. B. der zu Beginn des 15. Jahrhunderts datierte *Codex Chis. F. VII 159* im Vatikan. Wengleich sich die Wasserfrau im »Wiener Dioscurides« von der oben

beschriebenen kanonischen Ikonographie des personifizierten Meeres in byzantinischen Darstellungen des Jüngsten Gerichts in wesentlichen Aspekten unterscheidet (hörnerförmige Krebscheren als Kopfaufsatz, auffälliger Goldschmuck, wie Ohrgehänge und Armbänder, das Fehlen des Motivs des Schiffhaltens), bedient sie sich dennoch wie diese in ihrem Kernbestand – d. h. in der Gestalt der reitenden halbnackten Seefrau – aus dem gleichen klassischen Formvokabular, welches sich bis in die Kunst der hellenistischen Periode zurückverfolgen lässt. Als bindendes Glied zwischen Antike und Mittelalter sei das Bild des personifizierten Meeres im »Wiener Dioscurides« als ein beredtes Beispiel genannt für die große Experimentierfreude und die unerschöpflichen Variationsmöglichkeiten, welche bei der Adaption und Transformation antiker Vorbilder durch ihre Aufnahme in späteren Perioden zum Tragen kommen konnten. Zur Darstellung der Koralle mit der Frauengestalt im »Wiener Dioscurides« siehe Antonius de Premierstein, Carolus Wessely, Iosephus Mantuani: *De Codicis Dioscuridei Aniciae Iulianae, nunc Vindobonensis Med. Gr. 1, Lugduni batavorum 1906*, hier S. 470–471 und die vorzügliche Faksimile-Ausgabe: *Der Wiener Dioscurides. Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, hg. von Otto Mazal, Graz 1998–1999 (Glanzlichter der Buchkunst 8/1), 2 Bde., Bd. 1 (Text), fol. 391v; Bd. 2 (Kommentar), S. 47. Vgl. auch dazu Kurt Weitzmann: *The Classical Heritage in the Art of Constantinople*, in: *Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination*, hg. von Herbert L. Kessler, Chicago/London 1971, S. 126–150, hier S. 146 und Abb. 146–147.

- 45 Möglicherweise stammen die Inschriften aus der berühmten byzantinischen Klosteranlage von Hosios Lukas in Phokis in Mittelgriechenland. Siehe dazu Paul Maas: *Ein Notizbuch des Cyriacus von Ancona aus dem Jahre 1436*, in: *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal 1 (1915)*, S. 5–15, hier S. 8. Vgl. Carlo Moroni: *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, Rom 1660, Nr. 211.
- 46 Gerola listet insgesamt 48 Beispiele auf. Siehe Giuseppe Gerola: *Monumenti veneti nell' isola di Creta*, 4 Bde., R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venedig 1905–32. Zur Kirche Johannes des Täufers in Deliana, siehe Μιχάλης Ανδριανάκης: *Ο ναός του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στα Δελιανά Κισσάμου* [Michail Andrianakis: *Die Kirche Johannes des Täufers bei Deliana in Kissamos*], in: *Πρακτικά της Γ' Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου* [Aktenband der dritten Begegnung der griechischen und zypriotischen Byzantinologen], Rethymnon 2000. Zur Panagia-Kirche in Anisaraki bei Kandanos, siehe Manolis Borboudakis, Klaus Gallas, Klaus Wessel: *Byzantinisches Kreta*, München 1983, S. 222; *Διοικητικό Συμβούλιο Πολιτιστικού Συλλόγου Καντάνου 1997–99: Οι Βυζαντινές Εκκλησίες της Καντάνου* [Direktion des Kulturvereins von Kandanos 1997–99: *Die Byzantinischen Kirchen von Kandanos*], S. 40–41, wo jedoch die dargestellte Szene als eine Illustration der Textstelle zur Hure von Babylon falsch ausgelegt wird.
- 47 Borboudakis, Gallas, Wessel 1983 (Anm. 46), S. 106–107, 383–386.
- 48 Siehe Sabbadini 1910 (Anm. 27), *passim*.
- 49 Das Relief wurde 1897 in Athen erworben und ist identifizierbar mit demjenigen, das Ph. Le Bas im späten 19. Jahrhundert in Merbaka gesehen und in seinem Werk »Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure«, Paris 1888, Tav. 101.2 dokumentiert hat. Es ist von seitlichen Pfeilerkanten, einem durch Stirnziegel bekrönten Architrav und einer Standleiste eingefasst (sog. *Ναῖσκος*) und gehört zu einer von weit über 100 Reliefs und Relieffragmente überlieferten attischen Reliefsriehe im Totenmahlschema aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Siehe dazu Rhea Thönges-Stringaris: *Das griechische Totenmahl*, in:

- Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 80 (1965), S. 1–99, hier Nr. 127; Jean-Marie Dentzer: *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J. C.*, in: *Bibliothèque des écoles Françaises d'Athènes et de Rome* 246 (1982), Nr. 268. Summarischer Forschungsstand und neuere Literatur bei Johanna Fabricius: *Die hellenistischen Totenmahlreliefs, Grabre-präsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, München 1999, S. 13–15. Das hier diskutierte Totenmahlrelief darf mit ziemlicher Sicherheit mit der Variante in der Kopenhagener Glyptothek (Nr. 1594) identifiziert werden (Abb. 24). Vgl. Loretta Vandi: *Ciriaco d'Ancona: lo stile all'antica nella scrittura e nell'immagine*, in: *Prospettiva* 95–96 (1999), S. 122–130, hier S. 128. Die eigenhändige Zeichnung Ciriacos (Abb. 23) findet sich auf Folio 115r im Codex Trotti 373 in der Ambrosiana in Mailand. Siehe Sabbadini 1910 (Anm. 27), S. 228–229, Abb. 11; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 336–339 und Tafel X.
- 50 Zu einer zutreffenden Charakterisierung von Ciriacos zeichnerischem Stil vgl. Saxl 1940–41 (Anm. 32), S. 34–35.
- 51 In meiner Arbeitshypothese wird davon ausgegangen, dass die Kymodoke-Zeichnung Sangallos eine möglichst getreue Wiedergabe des verlorenen Originals von Ciriaco darstellt. Dies ist naheliegend angesichts der augenfälligen Übereinstimmung von Sangallos oben bereits erwähnter Nachzeichnung eines der Giganten der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen auf Folio 27r im gleichen Codex Barberini mit der Darstellungsweise des gleichen Objekts auf Folio 88v des Berliner Codex Hamilton 254 (vgl. Abb. 6–8), für dessen Anfertigung eine enge Zusammenarbeit zwischen Ciriaco und einem anonymen Kopisten vermutet wird. Siehe dazu Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt: *Jacopo Bellini und die Antike*, in: *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300–1450*, Teil II. Venedig, Jacopo Bellini, Berlin 1990, Bd. 5, S. 192–233, hier S. 194, Anm. 3.
- 52 Von Ciriaco abgeschriebene antike Inschriften werden für die Orte Kydonia (Präfektur Chania), Berg Ida, Lappa (Präfektur Rethymnon), Candia, Lyttos (Präfektur Herakleion), Hierapytna (Präfektur Lassithi) nachgewiesen. Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 178–209. Zu Ciriacos kretischer Reise im Sommer/Herbst 1445 erscheint demnächst mein Aufsatz in griechischer Sprache (»Auf den Spuren Cristoforos Buondelmonti. Ciriaco d'Ancona auf Kreta im Sommer 1445«, in: *Akten des 11. Symposiums zu den kretischen Studien, Rethymnon 21–27.10.2011* [im Druck]). Vgl. Anna Pontani: *I Graeca di Ciriaco d'Ancona (Con due disegni autografi inediti e una notizia su Cristoforo da Rieti)*, in: *The-saurismata* 24 (1994), S. 37–148, hier S. 136–144.
- 53 Siehe Claudia Barsanti: *Constantinopoli e l'Egeo nei primi decenni del XV secolo: la testimonianza di Cristoforo Buondelmonti*, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 56 (2001), S. 89–253, hier S. 120–127. Vgl. Flaminio Cornelius: *Creta Sacra: Sive de episcopis utriusque ritus Graeci et Latini in insula Cretae*, Venedig 1755, S. 97.
- 54 Charles Mitchell: *Ex libris Kiriacy Anconitani*, in: *Italia Medioevale e Umanistica* 5 (1962), S. 283–299; Scalomonti, Mitchell, Bodnar 1996 (Anm. 36), S. 12 und Anm. 72.
- 55 »Ubi demum experitas plerasque vidimus altas coniferas redolentes coelumque comis minantes perpetuosque virentes, insigne decus nemorum cupressus«. Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 186–187. Auf Buondelmontis Kreta-Karte liest man: »mons leucus [...] cipressi infiniti«.
- 56 Ms. a. L. 5.15 (Lat. 992), um 1465, Bibl. Estense, Modena, datiert um 1465. Siehe Charles Mitchell: *Felice Feliciano Antiquarius*, in: *Proceedings of the British Academy* 47 (1961), S. 197–223, hier S. 208; Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 51), S. 199.

- 57 Ebd., S. 207; Patricia Fortini Brown: *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, in: *Artibus et Historiae* 26 (1992), S. 65–85, hier S. 71. Zwar bleibt auf der rein künstlerischen Ebene die Überlegenheit Jacopo Bellinis gegenüber Ciriaco unbestritten, aber in ihrem schöpferischen Umgang mit den antiken Formen stehen die beiden nah zueinander. Vor dem Hintergrund der Analyse der Kymodoke-Zeichnung scheint mir, dass Degenhart und Schmitts Beurteilung von Ciriacos Leistungen verglichen mit denen Jacopo Bellinis als diejenige eines bloßen mechanischen Kopisten korrigiert werden muss: »Aber im Gegensatz zu Ciriaco fasste er [Jacopo Bellini] diese Aufgabe nicht als ein mechanisches Kopieren, ein reproduzierendes Abbilden von Erscheinungen des Altertums auf, sondern er verband sie als erster mit den Erfindungen seines eigenen schöpferischen Künstlertums, so daß antikische Visionen und antikisierende Stimmungsbilder neu entstanden«. Siehe Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 51), S. 201.
- 58 Siehe ebd., S. 225, Abb. 267, 269. Der General des Kamaldulneser Ordens Ambrogio Traversari, selbst ein leidenschaftlicher Münzsammler, berichtet in einem Brief an Niccolò Niccoli, dass ihm Ciriaco 1435 in Venedig die in Smyrna erworbenen Münzen der mazedonischen Könige, darunter diejenige mit dem Bild des Königs Lysimachus, zusammen mit einer Gemme »in lapide onychino« mit dem Porträt des Jüngeren Scipio präsentiert habe: »Offendi Cyriacum antiquitatis studiosum. Ostendit aureos et argenteos nummos eos scilicet, quos ipse vidisti. Lysimachi, Philippi et Alexandri ostendebat imagines. Sed ad Macedonum sint, scrupulus est. Scipionis Junioris in lapide onychino, ut ipse aiebat, effigiem (nostrae literae auro tegebantur) vidi summae elegantiae; adeo ut nunquam viderim pulchriorem [...]«. Siehe Ambrosii Traversarii Generalis Camaldulensium [...] Latinae Epistolae a Domino Petro Canneto Abbate Camaldulensi in libros XXV tributate [...] et [...] Illustratae, hg. von Laurentius Mehus, Florenz 1759 (Nachdruck: Bologna 1968), Sp. 411–413, Brief Nr. 314. Vgl. hierzu Chatzidakis 2010–2012 (Anm. 31), S. 41–42, Abb. 10, 12.
- 59 Siehe dazu Patricia Fortini Brown: *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven/London 1996, S. 69–70; Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 51), S. 201.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–2, 8: Hülsen 1910 (Anm. 1), fol. 28r, fol. 27r. – Abb. 3: Margarita Fernández Gómez: *Codex Escorialensis 28-II-12 – Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia 2000, fol. 15v. – Abb. 4: Rumpf 1939 (Anm. 10), Taf. 25, Nr. 72. – Abb. 5: *Crédit du Musée National du Bardo*, Tunis. – Abb. 6, 10, 12, 19–22: *Archiv des Autors*. – Abb. 7: Staatsbibliothek zu Berlin - PK. – Abb. 9: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 716, fol. 54v. – Abb. 11: Numismatisches Museum, Athen, Empedokles-Sammlung Nr. 5527. – Abb. 13: Vittorio Sgarbi: *Carpaccio*, München 1999, S. 89. – Abb. 14–16: Christe 2001 (Anm. 41), S. 8, S. 11. – Abb. 17: Sotiriou 1956 (Anm. 43), Bd. 1, Taf. 151. – Abb. 18: Pace 2006 (Anm. 41), S. 59, Abb. 23: Mailand, Biblioteca Ambrosiana. – Abb. 24: Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen / Photo: Ole Haupt. – Abb. 25: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana.