

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 4 · 2003

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

In Kommission bei  
BIERING & BRINKMANN  
[www.dyabola.de](http://www.dyabola.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: Charlotte Schreiter  
Anna von Bodungen  
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

In Kommission bei:  
BIERING & BRINKMANN, München  
[www.dyabola.de](http://www.dyabola.de)

© 2003 Census of Antique Works of Art and  
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen  
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

FRANCISCO DE HOLANDA UND DER KOLOSS VON BARLETTA.  
ZUM ANTIKENSTUDIUM NICHT-ITALIENISCHER KÜNSTLER  
DER RENAISSANCE »FUORI ROMA«\*

TATJANA BARTSCH

DAS ZEICHNUNGSBUCH

»REINANDO. E. PORTV GAL. / ELREI. DO. IOAO. III. QUEDS. TEM. / FRANCISCO. D'OLLANDA. / PASSOV. AITALIA. / EDAS. ANTIGVALHAS. QUE VIO. / RETRATOV. DE SVAMAO. / TODOS OS DESENHOS / . DESTE . / LIVRO.« (»Während in Portugal König Johann III. seligen Angedenkens regierte, bereiste Francisco d'Ollanda Italien, und nach den Altertümern, die er dort sah, zeichnete er mit eigener Hand alle Abbildungen dieses Buches«).<sup>1</sup> So lautet der Titel eines der schönsten und kostbarsten Zeichnungsbände der Renaissance, den der portugiesische Hofkünstler Francisco de Holanda nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1540 zusammenstellte.<sup>2</sup> Holanda (1517–1584), Sohn eines niederländischen Miniaturmalers am Lissabonner Königshof, erhielt dort in jungen Jahren eine umfassende humanistische Ausbildung. Im Januar 1538 brach er auf Geheiß König Johanns im Gefolge des neuen portugiesischen Botschafters am Heiligen Stuhl nach Rom auf. Sein Auftrag lautete, alle Sehenswürdigkeiten Italiens zu zeichnen, vor allem die Festungsbauten und militärischen Einrichtungen, die ihm auf seinem Weg begegnen sollten: »El rei vosso ... me mandou sendo un moco a Italia ver e desegnar as fortalezas e obras mais insignes e illustres della (como fiz).«<sup>3</sup> Von September 1538 bis März 1540 weilte Holanda in Rom, das den Ausgangspunkt für Rundreisen nach Süd- und Oberitalien bildete. Seine Rückreise, die er wie die Hinreise auf dem Landweg absolvierte, endete im Juni 1540 in Lissabon.<sup>4</sup>


Getreu seiner Verpflichtung nachkommend, zeichnete Holanda während seiner gesamten Reise alles ihm Bemerkenswerte auf.<sup>5</sup> Das Buch folgt nicht der realen Reiseroute Holandas; er stellte vielmehr die Reinzeichnungen seiner vor Ort aufgenommenen Skizzen neu zusammen, indem er sie aufwendig in Passepartouts aus feinem Leinwandpapier einfaßte und in der Mehrzahl mit farbigen Rahmen versah.<sup>6</sup>

Die Darstellungen der »Antigualhas« konzentrieren sich auf die Wiedergabe antiker Monumente, von Werken der Kunst der römischen Hochrenais-

sance, von technischen und Befestigungsbauten sowie Naturdarstellungen. Die Antike genießt dabei jedoch einen ausgesprochenen Vorrang, wie die einleitenden Allegorien des triumphierenden und des gefallenen Roms (fol. 3v–4r) zweifelsfrei deutlich machen.<sup>7</sup> Holanda versammelte in seinem Buch einen Querschnitt der seinerzeit bedeutendsten und am häufigsten wiedergegebenen römischen Monumente aller Kunstgattungen. Hinsichtlich ihrer Konzeption sind die »Antigualhas« mit dem »Opusculum de Mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae« sowie dem kleinem, dem portugiesischen König als Führer zugeeigneten Bändchen »Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis« vergleichbar, die beide von Francesco Albertini im Jahre 1510 publiziert wurden und Holanda wohl bekannt waren.<sup>8</sup> Ähnlich wie Albertini im »Opusculum«, gliederte Holanda die Zeichnungen seines Buches nicht nach einem topographischem Schema, wenn er auch in den ersten Teil bis fol. 34r hauptsächlich die Ansichten der Denkmäler der Stadt Rom und danach die der restlichen von ihm besuchten Orte sortierte. Es lassen sich vielmehr verschiedene größere Blöcke von Denkmälerklassen ausmachen, unter denen zu Beginn die Gruppen der prominentesten Monumente der antiken Architektur und Skulptur besonders herausragen (fol. 5v–11r).<sup>9</sup>

#### AUSLÄNDER STUDIEREN DIE ANTIKE

Wie Holanda führen im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche ausländische Künstler nach Italien, um die antiken und modernen Kunstdenkmäler zu studieren, die als vorbildlich in ganz Europa galten.<sup>10</sup> Dabei verlagerte sich seit der Jahrhundertwende die Aufmerksamkeit von den künstlerischen Zentren Norditaliens hin nach Rom, dem Zentrum der Antike und der neuen Projekte Bramantes, Raffaels und Michelangelos.<sup>11</sup> Seit dem Pontifikat Julius' II. erfuhr Rom auf dem Sektor der Kunst und Architektur in konzentrierter, noch heute nachvollziehbarer Weise eine außergewöhnliche Konjunktur. Durch die umfangreichen päpstlichen Bau- und Ausstattungsprojekte, nicht zuletzt aber auch aufgrund der großen Konkurrenz der Mitglieder des päpstlichen Hofes, an dem nahezu jede Adelsfamilie Italiens vertreten war und sich repräsentieren mußte, akkumulierten sich Aufträge in großem Umfange, die Majestranzen aus den verschiedensten Regionen Italiens und aus dem Ausland anzogen.<sup>12</sup> Es nimmt deshalb nicht wunder, daß die meisten reisenden nicht-italienischen Künstler das Zentrum der zeitgenössischen Kunstproduktion zu ihrem Haupt-



1 *Francisco de Holanda: Der Golf von Pozzuoli, fol. 52v der »Antigualbas« (El Escorial, Bibliothek des Real Monasterios, Inv. 28-I-20)*

ziel erklärten. Doch während viele unter ihnen auch in anderen, meist oberitalienischen Zentren wie Venedig oder Mantua wirkten, haben sich Antikenstudien von ihrer Hand nahezu ausschließlich für die Stadt Rom und ihre Umgebung erhalten. Auch dies scheint eine leicht verständliche Beobachtung zu sein, barg doch Rom als ehemalige Hauptstadt des antiken Weltreiches die meisten und bedeutendsten der verbliebenen antiken Monumente. Holanda selbst hielt dazu in seinem Malereibuch fest: »Porém nesta coisa da pintura nunca crerei que pode alguém alcançar coisa que não seja pouca, nem menos na arquitectura e e statuária, se não peregrinar daqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras. E como eu isto alcancei, fui-me a Roma.«<sup>13</sup>

#### ANTIKEN AUSSERHALB VON ROM

Diese Aussage könnte gleichermaßen von vielen seiner reisenden Künstlerkollegen getroffen worden sein. Holandas Antikendokumentationen gehen

jedoch im Unterschied zu denen der meisten anderen ausländischen Künstler deutlich über das, was Rom zu bieten hatte, hinaus.

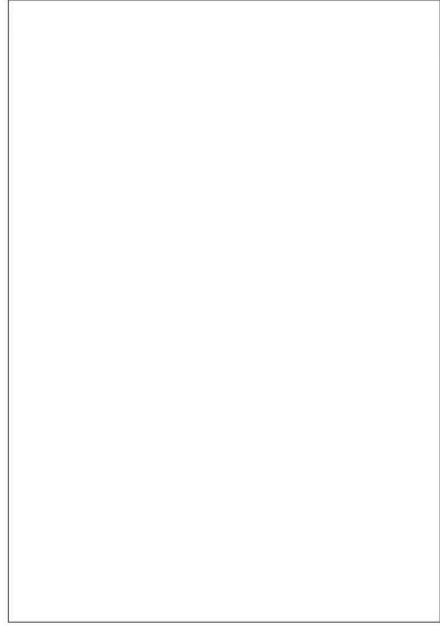
Was Holanda auf seinem Weg nach Rom und während seiner Touren durch Italien an antiken sowie modernen Monumenten und sonstigen ihm interessant erscheinenden Denkwürdigkeiten gesehen hatte, hielt er unterschiedslos in den Zeichnungen für die »Antigualhas« fest. Er zeichnete das Amphitheater von Nîmes (fol. 54v, Abb. 6),<sup>14</sup> den sog. »Vaso del talento«, einen römischen Marmorkrater, der ein Säulenmonument auf dem Pisaner Domplatz bekrönte (fol. 23v, Abb. 3),<sup>15</sup> den Dioskurentempel in Neapel (fol. 45v, Abb. 4),<sup>16</sup> den Golf von Pozzuoli mit seinen antiken Ruinen (fol. 52v, Abb. 1),<sup>17</sup> den Trajansbogen in Ancona (fol. 48r, Abb. 5)<sup>18</sup> sowie die Pferde von S. Marco in Venedig (fol. 43r, Abb. 2).<sup>19</sup> Außerdem enthält das Buch eine Ansicht des sogenannten Kolosses von Barletta (fol. 8r, Abb. 7),<sup>20</sup> die jedoch, wie sich zeigen wird, eher ein Produkt künstlerischer Imagination und somit eine Ausnahme unter den ansonsten stark dokumentarischen Antikennachzeichnungen Holandas darstellt. Diese Darstellungen legen gemeinsam mit den weiteren Ansichten aus anderen italienischen Städten und Regionen Zeugnis ab von seiner gesamten Reise.

Der erhaltene Befund vergleichbarer Dokumentationen antiker Monumente außerhalb Roms von der Hand anderer nicht-italienischer Künstler ist disparat und wenig umfangreich, nimmt man zum Kriterium, daß die dargestellten Monumente vom Künstler selbst studiert worden sind und läßt also die nachweislich oder wahrscheinlich nach anderen Vorlagen entstandenen Werke außer Acht. Die Ergebnisse, die gegenwärtig mit Hilfe der Datenbank des *Census of Antique Works of Art Known in the Renaissance* dazu gewonnen werden können, sowie die Beschreibung folgen im Anhang am Ende dieses Beitrages.

Das Rechercheergebnis liefert in den meisten Fällen einzelne Dokumentationen einzelner Künstler, die für sich genommen wenig Deutungsspielraum eröffnen. Als größerer, in sich interpretierbarer Bestand lassen sich derzeit neben Holandas Buch nur die Zeichnungen des sog. Codex Destailleur D (inv. HdZ 4151) der Berliner Kunstbibliothek ausmachen, deren Autorschaft nicht geklärt ist; als sicher kann lediglich gelten, daß sie von verschiedenen französischen Künstlern stammen.<sup>21</sup> Bei ihnen handelt es sich um Zeichnungen der Bogenmonumente in Verona, Arles und Ancona sowie der Stadttore in Turin und Besançon. Die römischen Triumphbögen und Stadttore in den Provinzstädten, soweit sie erhalten waren, gehören zu denjenigen antiken Monumen-



2 *Francisco de Holanda: Die Pferde von S. Marco, fol. 43r der »Antigualbas«*



3 *Francisco de Holanda: Pisaner Krater, fol. 23v der »Antigualbas«*

ten, mit denen Durchreisende mit Sicherheit konfrontiert wurden, da die mittelalterlichen und neuzeitlichen Landrouten dem römischen Straßennetz folgten.<sup>22</sup> Die genannten Zeichnungen des Codex Destailleur sind ebenfalls auf dem Hin- oder Rückweg einer Romfahrt entstanden.

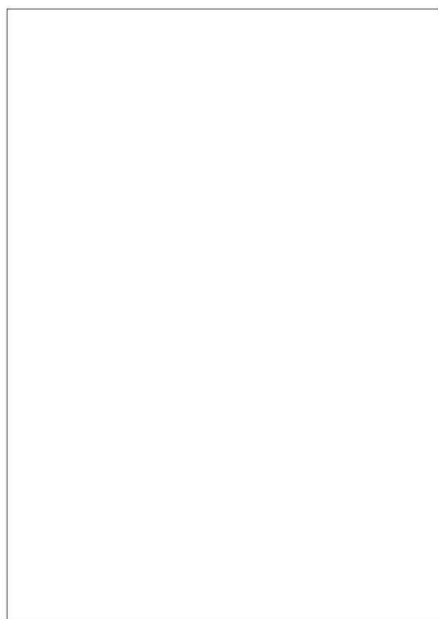
Es muß aber davon ausgegangen werden, daß auch die außerrömischen antiken Monumente sich in den Studien der nicht-italienischen Künstler in stärkerem Maße niedergeschlagen haben, als es jetzt nach fünfhundert Jahren nachvollziehbar ist. So einzigartig wie das Reisebuch Holandas heute anmutet, kann es nicht gewesen sein. Gerade seinen Überblickscharakter zu allen ihm unterwegs begegnenden Sehenswürdigkeiten verdankt es den spezifischen Entstehungsbedingungen als Auftragswerk des portugiesischen Königs. Mit ähnlichen Missionen wurden auch andere Künstler nach Italien gesandt. Zwischen 1508 und 1509 reiste beispielsweise Jan Gossaert, gen. Mabuse, nach Rom. Er befand sich mit dem ausdrücklichen Auftrag, antike Denkmäler zu dokumentieren, in der Gefolgschaft Philipps von Burgund, einem illegitimen Sohn Philipps des Guten.<sup>23</sup> Nur vier Blätter mit Darstellungen römischer Monumente

haben sich von der Italienreise Gossaerts erhalten;<sup>24</sup> gemeinsam mit Prinz Philipp besuchte er jedoch auch die Städte Verona, Mantua und Florenz.<sup>25</sup>

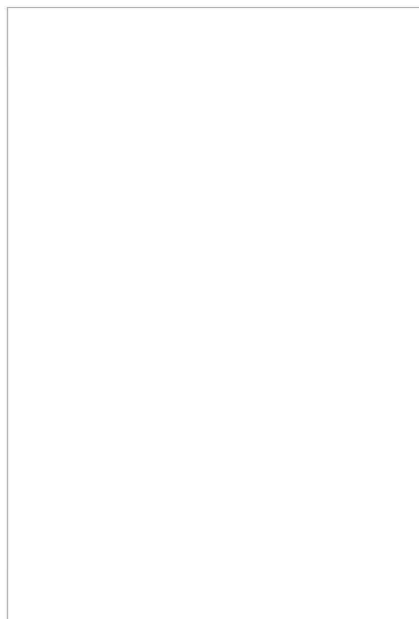
Unter die bedeutendsten nordischen Künstler, die sich im 16. Jahrhundert dem Antikenstudium hingaben, ist Maarten van Haeemskerck zu zählen. Er weilte von 1532–1536 oder 1537 in Rom, wo er zahlreiche Zeichnungen insbesondere nach antiken Monumenten anfertigte. Von den heute noch erhaltenen Zeichnungen sind die überwiegende Mehrzahl (etwa 90 Blätter) in zwei Alben eingebunden, die ausschließlich römische Monumente wiedergeben.<sup>26</sup> Mindestens zwei weitere Heemskerckalben, mit den erhaltenen nicht identisch, sind durch Quellen belegt, heute jedoch verschollen.<sup>27</sup> Diese zwei Beispiele mögen andeuten, daß wahrscheinlich nur ein geringer Teil dessen, was ausländische Künstler auf ihren Reisen an Antiken und anderen Denkmälern gezeichnet haben, auf uns gekommen ist. Immerhin ist von van Heemskercks Lehrer Jan van Scorel, der 1520/21 eine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternommen hatte, in Venedig arbeitete und danach für drei Jahre nach Rom ging, ein Blatt überliefert, das auf Vorder- und Rückseite zwei seltene Ansichten der Städte Bethlehem und Jerusalem mit ihren spätantik-frühchristlichen Monumenten zeigt.<sup>28</sup>

Trotz dieser ungewissen Quellenlage kann darüber hinaus vermutet werden, daß gerade unter den ausländischen Künstlern nicht alle gleichermaßen auf die Denkmäler »am Wegesrand« geachtet haben; auch verschafften sie sich wohl nur ausnahmsweise Zugang zu den Antikensammlungen an den Höfen anderer italienischer Städte. Man könnte meinen, daß sich die spezifische Tätigkeit des reinen Antikenstudiums vielen erst oder überhaupt nur in Rom selbst in ganzer Breite eröffnet hat, möglicherweise in Nachahmung heimischer Künstler vor Ort. Während Beispiele zeitgenössischer italienischer Kunst seit dem letzten Drittel des Quattrocento auf vielfältige Weise in die restlichen Regionen Europas gelangten, nicht zuletzt im modernen Vervielfältigungsmedium der Druckgraphik, und den dortigen Künstlern Anregungen zur Auseinandersetzung oder sogar Anlaß zum Aufbruch nach Italien selbst gaben, so bestand diese Möglichkeit des Kennenlernens der antiken Kunstdenkmäler im Original außerhalb von Italien nur in beschränkter Form. Das Sammeln von großformatiger antiker Skulptur setzte an den europäischen Höfen erst ein; darüber hinaus kursierten an antiken Originalen aus den römischen Provinzen Kleinplastik und Münzen, die eher das Interesse der Antiquare als das der Künstler erregten. Dem eigenen Erleben der Antike gingen neben den sicher umfangreichen mündlichen oder schriftlichen Berichten an visuellen Eindrücken





4 *Francisco de Holanda: Der Dioskurentempel in Neapel, fol. 45v der »Antigualbas«*



5 *Francisco de Holanda: Der Trajansbogen in Ancona, fol. 48r der »Antigualbas«*

höchstens zeichnerische oder druckgraphische Ansichten der berühmten antiken Kunstwerke voraus. Diese wiederum waren im Regelfall Monumente aus Rom.<sup>29</sup> Sie haben die Zielrichtung und Erwartungshaltung beeinflusst, von denen wiederum die Wahrnehmungsmechanismen des Einzelnen geprägt wurden.<sup>30</sup>

Die reale Begegnung mit der antiken Architektur in Rom selbst – dem Pantheon, dem Colosseum, den Caracallathermen – sowie den zahlreichen Meisterwerken antiker Skulptur, die im privaten und öffentlichen Raum zugänglich waren, könnte für viele im ethnologischen Sinne als Clash-Situation bezeichnet werden. Sie ließ sich für die Künstler nur auf künstlerischem Wege »beschreibend« bewältigen – sie konnten sich den antiken Kunstdenkmälern annähern, indem sie sie sich mit ihren Mitteln zu eigen machte, sie zeichneten, dokumentierten und beschrieben.<sup>31</sup> Vorbildlich wirkten dabei die in Rom selbst überall anschaulichen Verarbeitungen antiken Repertoires in den zeitgenössischen Projekten von Architektur, Malerei und Plastik, die für die künstlerische Weiterentwicklung der Reisenden wegweisend und impulsgebend waren. Eine

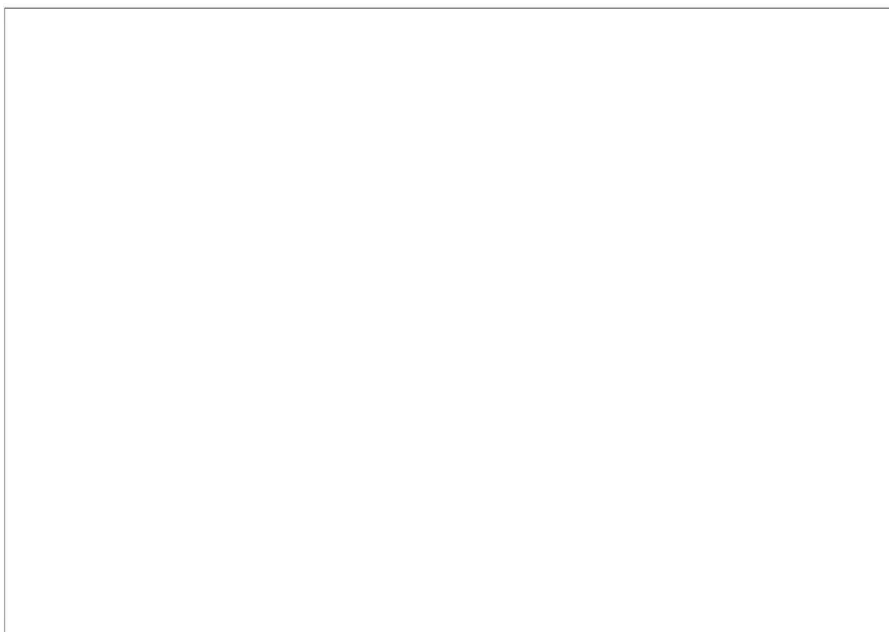
solche Konzentration an vorhandenem »Material« und dessen künstlerischer Umsetzung herrschte nur in Rom selbst und war für viele der fremden Künstler ausschlaggebend für den Entschluß zur eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Antike. Die in den restlichen Gebieten Italiens und den ehemaligen römischen Provinzen sonstigen antiken Denkmäler haben offenbar eine vergleichbar inspirierende Wirkung nur in geringer Weise ausgeübt.

#### HOLANDAS NICHT-RÖMISCHE ANTIKENSTUDIEN

In diesem Licht erscheinen die immerhin sieben Zeichnungen Holandas, die jede für sich ein anderes nicht-römisches antikes Monument an einem anderen Standort wiedergeben, von außerordentlicher Singularität. Die Vedute des Golfs von Pozzuoli (Abb. 1), die den sog. Augustustempel, die Traiansthermen, das Amphitheater sowie die Hafenmole, den sog. »Ponte di Caligula«, in einem weiten Panorama zeigt, hat als primäre Bildaussage den schweren Vulkanausbruch des Monte Nuovo in den Campi Flegrei vom 29. September 1538 zum Inhalt, so daß sie eher als Natur- oder Ereignisdarstellung zu verstehen ist.<sup>32</sup>

Die Darstellungen der Pferde von S. Marco und des Pisaner Kraters sind von hoher Detailgenauigkeit, die Holandas Anschauung vor Ort belegen (Abb. 2 und 3).<sup>33</sup> Interessanterweise sind im Inneren des Kraters Geldstücke zu erkennen – ein Hinweis auf die Legende, die Vase sei für die Tributzahlungen Pisas an Rom benutzt worden, auf die die Beischrift nochmals eingeht. Ähnlich genau ist der Pronaos des Dioskurentempels in Neapel (Abb. 4) gezeichnet.<sup>34</sup> Holanda verzichtete hier auf die Wiedergabe aller nachantiken Einbauten und gab lediglich die im 16. Jahrhundert fast vollständig erhaltene, über einer breiten Treppe stehende sechssäulige Tempelfront korinthischer Ordnung mit je einer weiteren Säule an den Längsseiten wieder. Er überlieferte die deutlich lesbare griechische Inschrift am Gebälk und dokumentierte den fragmentarischen Zustand des Giebelreliefs, dessen Mittelstück fehlte. Lediglich die zwischen den Säulen hängenden Festons fügte er hinzu; ansonsten hielt er sich streng an den ihm vor Augen stehenden Befund und gab, wie in vielen anderen Fällen auch, sogar noch eine Staffagefigur zur besseren Verdeutlichung der Größenverhältnisse bei.

Der Darstellung des Trajansbogen von Ancona liegt ein ähnliches Prinzip zugrunde (Abb. 5). Die Bezeichnung des Monuments, die in fast allen Fällen



6 *Francisco de Holanda: Das Amphitheater von Nîmes, fol. 54v der »Antigualbas«*

mehr oder weniger aufwendig vorgenommen wurde, ist hier auf einer fingierten Marmorplatte mit profiliertem Rahmen vor das hohe Postament des Bogens gestellt. Holanda zeichnete die Stadtseite des Bogens und erfaßte erneut mit großer Sorgfalt die Inschriftfelder, die architektonische Gliederung einschließlich der Auflager und kielbogenförmigen Einschnitte in der Marmorverkleidung, wo einst die bronzenen Schiffsbuger angebracht waren.<sup>35</sup> Der Dreiecksgiebel über dem Zentrum der Attika war seine einzige Zutat, die nicht dem Befund entsprach. Im Hintergrund der Darstellung ist außerdem ein imposantes Panorama des Hafens von Ancona zu erkennen.

Seine Zeichnung des Amphitheaters von Nîmes schließlich zeigt den Bau zwar in rekonstruiertem Zustand; jedoch war das Monument im 16. Jahrhundert erstaunlich gut erhalten (und ist es immer noch), so daß es weniger eigener Ergänzungen bedurfte (Abb. 6).<sup>36</sup> Darüber hinaus verzichtete Holanda hier nicht auf die Wiedergabe der mittelalterlichen und zeitgenössischen Ein- und Anbauten, die er mit schwächerem Strich andeutete; auch dokumentierte er das mittlerweile fast bis an die Kämpferzone der ersten Ordnung angehobene Bodenniveau getreu dem aktuell herrschenden Zustand.

Diese kurzen Analysen deuten bereits an, was für die meisten Zeichnungen des Buches gilt: Holanda hat sich bei der Wiedergabe seiner Vorlagen eng an den Originalbefund gehalten. Er erlaubte sich nur wenige persönliche Freiheiten in den Darstellungen, die oft der besseren Vermittlung an den Betrachter geschuldet waren, das Verständnis der Vorbilder jedoch nicht beeinträchtigten.<sup>37</sup> Nur in wenigen Fällen kopierte er nach Vorlagen Dritter, so geschehen beispielsweise bei der Rekonstruktion des Artemisions in Halicarnassus (Faltblatt 45/46)<sup>38</sup>, das eine Giovanni Battista da Sangallo zugeschriebene Zeichnung zur Vorlage hat.<sup>39</sup> Lediglich zwei der circa 200 Einzelzeichnungen der »Antigualhas« sind bislang in ihrer Glaubwürdigkeit bezweifelt worden – sie zeigen keine Antiken sondern Monumente der modernen Architektur. Sowohl die Darstellung der Loggetta in Venedig (Faltblatt 42/43)<sup>40</sup> als auch die der oberen Exedra des Belvederehofs des Vatikans (fol. 19v)<sup>41</sup> erscheinen mehr als Zeugen oder Variationen von Projekten denn der tatsächlichen Situation. Letztere ist überdies innerhalb einer Gruppe von Darstellungen antiker Bogenmonumente plazierte, die den Argentarierbogen, den Ianus Quadrifrons-Bogen, den Constantinsbogen sowie den Titusbogen auf den Doppelseiten fol. 18v–19r sowie fol. 19v–20r zeigen,<sup>42</sup> was vermuten läßt, daß Bramantes Exedra eher mit den antiken römischen Bögen zusammenhängend assoziiert werden sollte, denn als realer Bestandteil der Architektur des Cortile del Belvedere.

#### DER KOLOSS VON BARLETTA

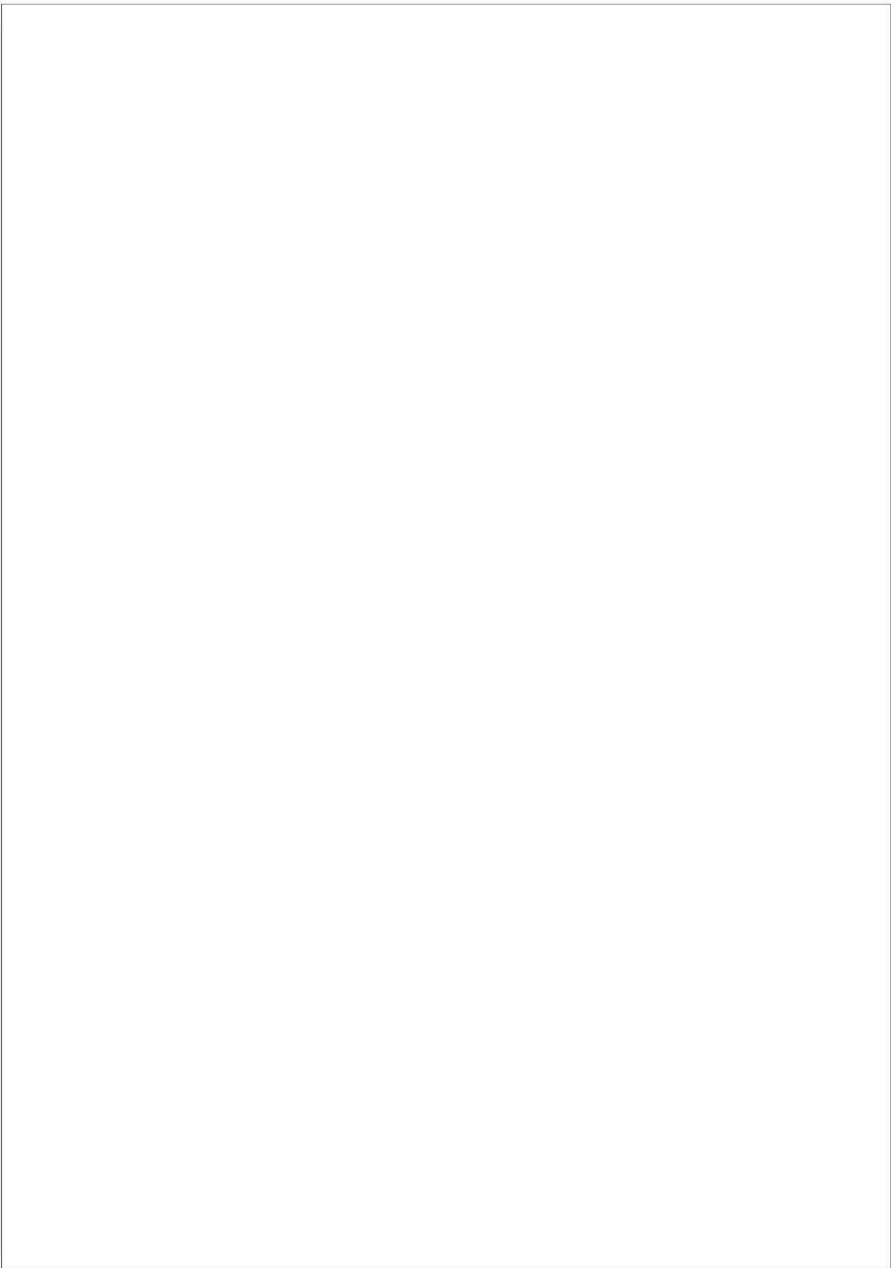
Die letzte der genannten Antiken »fuori Roma«, die Francisco de Holanda in den »Antigualhas« aufgenommen hat, ist der sogenannte Koloß von Barletta (Abb. 7). Er zählt zu den wenigen fast vollständig erhaltenen Großbronzen der Antike und das Problem seiner Identifikation mit einem der spätantiken Kaiser des 5. Jahrhunderts zu den vieldiskutierten innerhalb der archäologischen Forschung (Abb. 8).<sup>43</sup> Das aus Constantinopel stammende, wohl von venezianischen Kreuzfahrern beschlagnahmte und nach einem Schiffbruch vor Barletta liegen gebliebene Standbild wurde zwischen 1442 und 1491 vor der Nordseite der Kirche S. Sepolcro in der apulischen Hafenstadt aufgestellt. Nicht zuletzt wegen dieses abgelegenen Standorts fand die außergewöhnliche Statue während der Renaissance so gut wie überhaupt keine Beachtung. Holandas Zeichnung, die die Beschriftungen »CONSTANTINO. AUG DICATVM.

EX AERE« (auf dem Sockel), »alii, HERACLIO.« (rechts neben dem Sockel) sowie »em barletta a par dandria de Calabria« (auf der Sockelplinthe) aufweist, könnte als die einzige bildnerische Wiedergabe des Kolosses aus dieser Epoche und die zeitlich früheste überhaupt gewertet werden; als solche wird sie auch in der *Census*-Datenbank geführt.

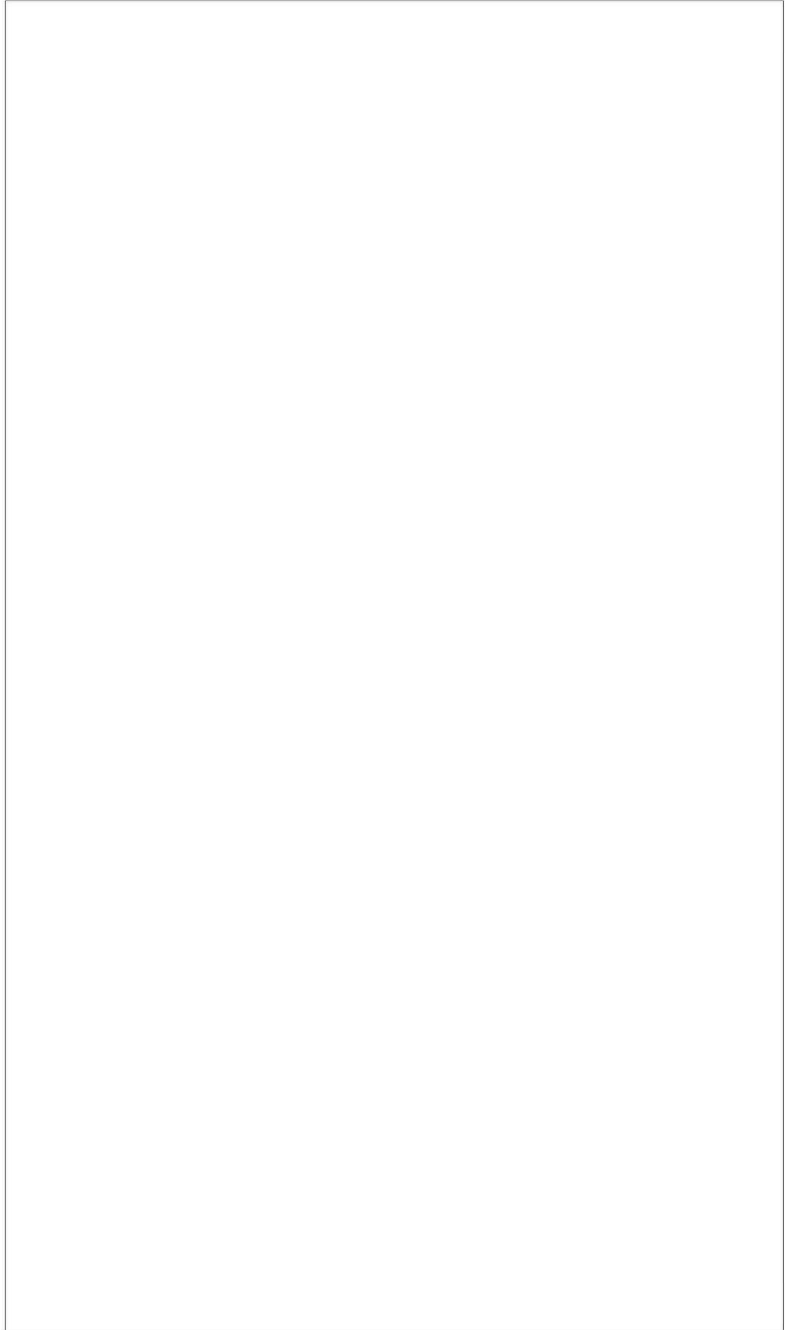
Eine genauere Betrachtung offenbart hier jedoch Diskrepanzen:

Die mit über fünf Metern etwa dreimal lebensgroße Bronzestatue hält in der rechten, erhobenen Hand ein Kreuz und in der linken einen Globus. Das linke Bein ist als Spielbein leicht nach vorn gestellt. Arme und Beine wurden anlässlich der Wiederaufstellung im 15. Jahrhundert ergänzt.<sup>44</sup> Ursprünglich stützte sich die Rechte wohl auf einen Stab, eine Lanze oder ein Labarum. Die Statue steht aufrecht, der Kopf ist geradeaus gerichtet. Er trägt das Juwelendiadem und Perlengehänge, die seit Constantin dem Großen die Kaiserporträts auszeichnen. Unter dem dichten glattgekämmten Haar, welches das kantige Gesicht plastisch umrahmt, blickt der Kaiser streng, mit zusammengezogenen Augenbrauen und schmalen, gepreßten Lippen, die die Naso-Labialfalten deutlich hervortreten lassen. Sein Bart ist kurz geschoren, sein Hals breit und kräftig. Er trägt über einer langärmeligen unteren Tunika, die an den Armen sichtbar ist, sowie einer oberen Tunika, deren gefalteter Saum oberhalb des Knies zum Vorschein kommt, einen kurzärmeligen Panzerrock mit je einer Reihe Lederstreifen und einer Reihe Pteryges an Schenkeln und Oberarmen. Vorderblatt und Rückenteil des Panzers sind undekoriert. Die Klappen tragen Gorgoneia in leicht verschiedener Ausführung und sind durch Tropfenperlen voneinander getrennt, die Lederstreifen haben an ihren Enden Troddeln. Um die Taille ist eine Schärpe geknotet, deren Enden untergesteckt sind. Über dem Panzer trägt der Kaiser das Paludamentum, das auf der linken Schulter durch eine nicht mehr vorhandene Fibel gehalten wird. Es ist in regelmäßigem Faltenwurf schräg über die Brust und über die rechte Schulter nach hinten geführt und über dem rechten, angewinkelten Unterarm hinweg nach außen gelegt. Die Statue ist von allen Seiten gleichmäßig sorgfältig ausgearbeitet und war wohl Teil eines der Constantinopler Säulenmonumente, die für verschiedene byzantinische Kaiser überliefert sind und deren Unterbauten sich in einigen Fällen in Resten erhalten haben.<sup>45</sup>

Beim Vergleich des Originals mit der Statue auf fol. 8 r der »Antigualhas« fallen auf den ersten Blick gravierende Unterschiede auf, die weit über das bisher an den Antikennachzeichnungen Holandas konstatierte Maß an künstlerischer Freiheit hinausgehen. Die einzige Gemeinsamkeit besteht darin, daß



7 *Francisco de Holanda: Der Koloß von Barletta, fol. 8r der »Antigualbas«*



8 *Spätantike Kolossalstatue (Barletta, S. Sepolcro, Südseite)*

auch hier eine Panzerstatue wiedergegeben ist und daß auch diese Statue einen Koloß darstellen soll. Dies verdeutlicht die kleine Assistenzfigur neben dem rechten Bein des Standbildes. Zu sehen ist ein jugendlicher Augustus mit Lorbeerkranz, der sich im betonten Kontrapost auf eine Lanze stützt. Das Spielbein ist hier das rechte, das nach hinten ausgestellt ist und nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt, so daß die Figur wie in einer Vorwärtsbewegung erfaßt ist. Der Oberkörper ist leicht nach links gewendet, eine entsprechende Gegenbewegung führt der Kopf aus. Die erhobene Rechte stützt sich auf einen Stab, die Linke hält eine Kugel, indem sie den Ellbogen auf die abgeknickte Hüfte aufstützt. In fast allen Aspekten weicht die Darstellung vom Bronzekoloß ab: das statuarische Motiv ist nicht übernommen, Stand- und Spielbein sind vertauscht. Beide Arme sind stärker angewinkelt, Körper und Kopf gegeneinander verdreht. Die Physiognomie des Herrschers unterscheidet sich: die Augen stehen weit auseinander, die Nase ist breit, die Lippen voll. Frisur und Haarschmuck entsprechen nicht. Die Bekleidung weicht ebenfalls stark ab: die langärmelige Untertunika fehlt, der Panzerrock ist aufwendig dekoriert. Das Pectorale zeigt über der Schärpe zwei antithetische Greifen, darunter einen Blütenkelch, von dem zu jeder Seite eine Ranke wegführt, die in einer Blüte ausläuft. Im unteren Abschluß ist ein Gorgoneion mit langen Haaren, Stirnflügeln und unter dem Kinn geknoteten Schlangen zu sehen. Die Pteryges sind ebenfalls mit Gorgoneia besetzt, die Lederstreifen (wie die Pteryges je eine Reihe an Schenkeln und Oberarmen) sind floreal dekoriert und besitzen am unteren Saum dicke, dreigeteilte Troddeln. Das Paludamentum liegt in einem Bausch auf der rechten Schulter, fällt von dort schräg über den Rücken und wird durch die linke Armbeuge nach außen geführt. Diese Tragweise ist ähnlich singular wie die Platzierung des Gorgoneions: Dieses sitzt normalerweise mitten auf der Brust und nicht am unteren Panzerabschluß. Mehrere erhaltene antike Panzerstatuen haben einen dem von Holanda gezeichneten sehr ähnlichen Reliefschmuck, nur sind stets das Gorgoneion oberhalb und die Greifen unterhalb der in der Taille gebundenen Schärpe plaziert, also genau umgekehrt.<sup>46</sup>

Diese offensichtlichen Abweichungen und Verständnisfehler verwundern bei Holanda, erweist er sich doch in seinen zahlreichen sonstigen Antiken nachzeichnungen als aufmerksamer und akkurater Beobachter, auch in Bezug auf die Wiedergabe antiker Panzerstatuen. Seine Zeichnung beispielsweise der Statue des Mars Ultor aus der Sammlung Massimi di Pirro in Rom (fol. 27 r), die er als König Pirrhos von Epiros anspricht, gibt diese sowohl hinsichtlich ihres Erhaltungszustandes nach einer ersten Teilergänzung als auch bezogen

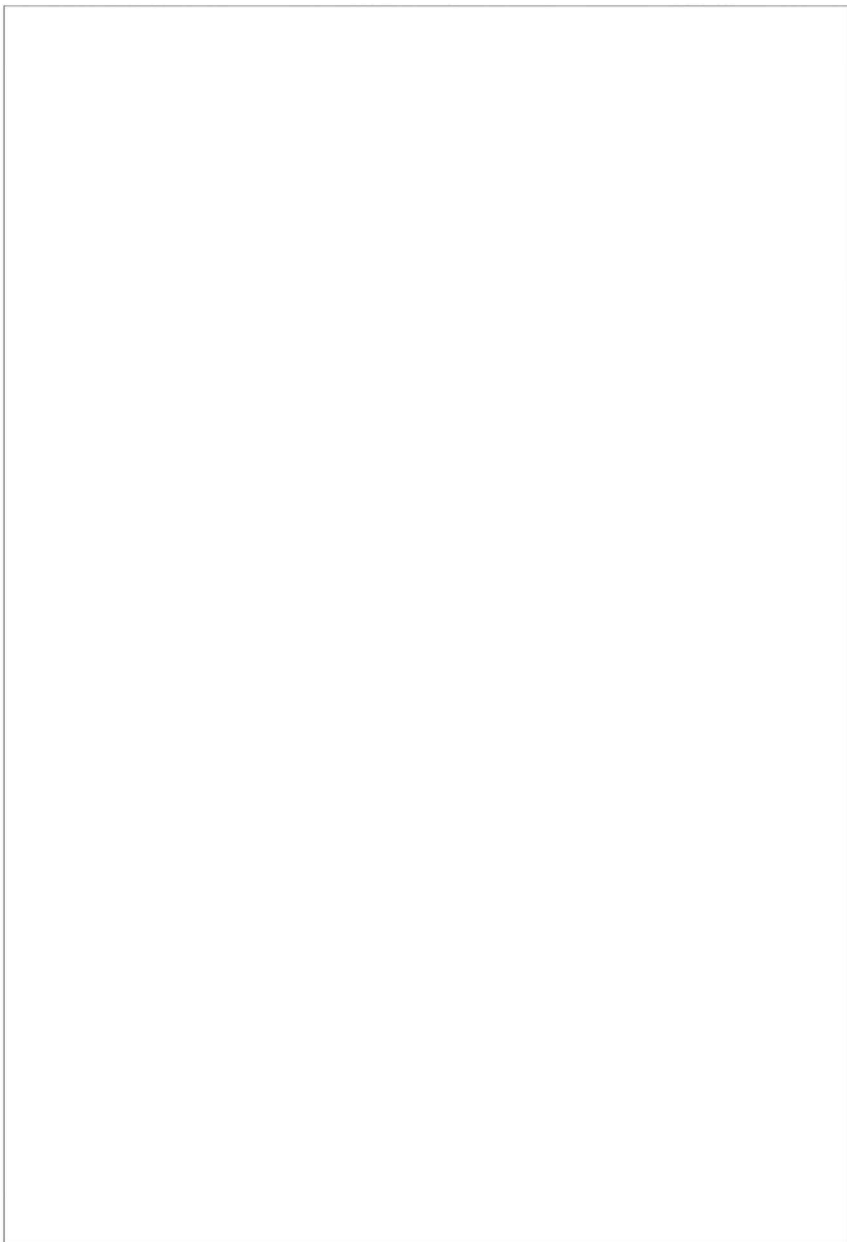


auf den aufwendigen Panzerdekor, inklusive der ungewöhnlichen Elefantenköpfe auf den Lederstreifen, exakt wieder.<sup>47</sup> Gleiches ist über die Darstellung des Panzers der rechten der beiden sogenannten Trophäen des C. Marius<sup>48</sup> vom Nymphaeum der Aqua Iulia in Rom zu sagen, die Holanda auf der Doppelseite fol. 14v/15r der »Antigualhas« abbildete.

#### DIE ANTIKEN PANZERSTATUEN DER SAMMLUNG DELLA VALLE – CAPRANICA: FORMALE VORBILDER?

Wäre Holanda in Barletta gewesen, und hätte er den Koloß mit eigenen Augen gesehen, so hätte er ihn mit Sicherheit detailgenau abgezeichnet, wie er es auch in allen anderen Fällen tat. Die Darstellung auf fol. 8r jedoch zeigt kaum Ähnlichkeit mit dem Original. So kann nur geschlußfolgert werden, daß er selbst wohl nie vor dem Monument gestanden hat, sondern andere visuelle Quellen, wohl aus Rom, für seine Darstellung genutzt hat. Die Datenbank des *Census* weist für den fraglichen Zeitraum Renaissancedokumentationen von etwa 30 antiken Panzerstatuen nach. Unter ihnen entspricht keine vollständig den beschriebenen Merkmalen von Holandas Koloß, nicht zuletzt aufgrund der genannten Mißverständnisse antiker Panzerdekoration, die nur Holandas eigener Phantasie entsprungen sein können. Dennoch lohnt der Blick auf vier Statuen aus dem Antikengarten des Kardinals Andrea Della Valle. »Hic verus est omnis Romanae vetustatis thesaurus«, schrieb der deutsche Reisende Johann Fichard, der zwei Jahre vor Holanda in Rom weilte, über diese Sammlung.<sup>49</sup> Auch Holanda betrieb dort ausführliche Antikenstudien.<sup>50</sup> Allein die Kenntnis der Panzerstatuen des »Hortus pensilis«, wie Fichard den oberen Hof nannte,<sup>51</sup> würde ausreichen, um ein Repertoire an Einzelmotiven und -formen zu erlangen, das für die Darstellung des Bronzekolosses auf fol. 8r der »Antigualhas« benötigt wird.

Die betreffenden Statuen waren in Nischen in den Längswänden der mittleren offenen Halle in der oberen Zone aufgestellt. Zwei hat Holanda in seiner Ansicht auf fol. 54r, die die rechts des Einganges liegende Wand wiedergibt, wenn auch sehr klein, selbst gezeichnet (Abb. 9).<sup>52</sup> Eine Gesamtansicht des Gartens ist auf einer Zeichnung Maarten van Heemskercks überliefert, die während seines römischen Aufenthaltes in den Jahren zwischen 1532 und 1537 entstanden ist.<sup>53</sup> Auch hier sind zwei der vier Panzerstatuen, nämlich die dem Eingang nächststehenden beider Wände, ganz klein in der oberen Zone zu erkennen.

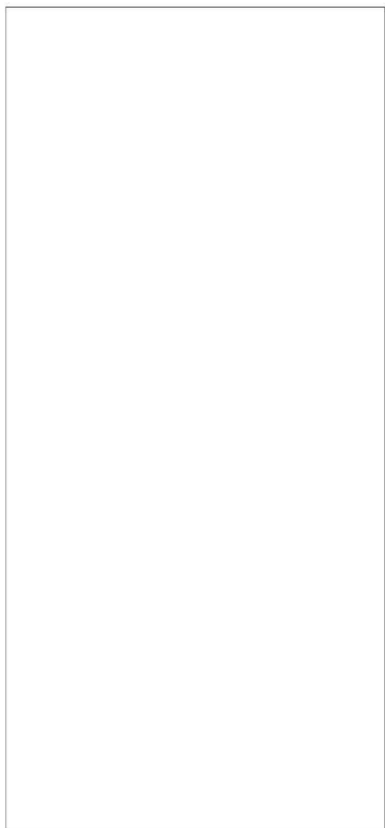


9 *Francisco de Holanda: Ansicht des Statuenhofs der Sammlung Della Valle in Rom, fol. 54r der »Antiquarhaus«*

Eine Identifizierung dieser Standbilder fällt schwer. Für die Statue aus der zweiten Nische von links auf Holandas Zeichnung ist das im Palazzo Pitti<sup>54</sup> befindliche Stück (Abb. 10), für die aus der zweiten Nische von rechts eine Statue aus den Boboligärten<sup>55</sup> vorgeschlagen worden. Die Panzerstatue der zweiten Nische von links aus der linken Wand steht heute in Poggio Imperiale (Abb. 11),<sup>56</sup> die aus der zweiten Nische von rechts wird in der Forschung entweder als verschollen erachtet,<sup>57</sup> oder aber mit der Trajansstatue aus den Florentiner Uffizien (inv. Nr. 56) identifiziert (Abb. 12).<sup>58</sup>

Ulisse Aldroandi besichtigte im Jahre 1550 den Hof und nahm seine Beschreibung in die »Antichità di Roma« auf. Aldroandi erwähnte alle vier Figuren als »armate all'antica« und benannte die beiden an der linken Wand stehenden (die Holanda nicht zeichnete) als »Othone Imp.« bzw. »Hadriano«.<sup>59</sup> Auch der holländische Kanoniker Maximilian van Waelscappelle erwähnte die Panzerstatuen in seiner Beschreibung des Gartens aus dem Jahre 1554, benannte sie jedoch nur kurz als »virilis statua« und ließ sich lediglich über die Statue aus Poggio Imperiale, die Aldroandi »Othone« nannte, länger aus.<sup>60</sup> Schließlich gibt das Inventarverzeichnis der Medicisammlung von 1584 genauere Beschreibungen der Panzerstatuen: für die Statue aus den Boboligärten (?): »Un trajano alto palmi 11, senza braccia con le gambe moderne, armato.« Für diejenige im Palazzo Pitti (?): »Un altro Traiano, alto palmi 11, senza braccia, con le gambe moderne, armato.« Für diejenige aus Poggio Imperiale: »Uno Ottaviano armato con un prigione alli piedi, alto palmi 10, li manca un braccio.« Für die vierte Statue: »Uno Marco Aurelio con le gambe moderne, senza braccia, alto palmi 10.«<sup>61</sup>

Diese Angaben widersprechen der Wiedergabe der Panzerstatuen in den Ansichten Heemskercks und Holandas, die, soweit erkennbar, alle intakt erscheinen. Aufgrund des kleinen Maßstabs kann es hier aber auch zu Ungenauigkeiten gekommen sein. Diese Annahme stützen Detailansichten verschiedener Künstler, die sich für alle genannten Panzerstatuen, abgesehen von derjenigen, die heute in den Boboligärten vermutet wird,<sup>62</sup> erhalten haben, und die ein genaueres Bild dieser Statuen, insbesondere des Panzerschmuckes, während ihrer Zeit in der Sammlung Della Valle-Capranica liefern. Giovannantonio Dosio hielt die Figur aus dem Palazzo Pitti, die heute als Augustus restauriert ist, auf fol. 6v des Codex Berolinensis (nach 1546) ohne Kopf und Arme fest.<sup>63</sup> Im Skizzenbuch des Pierre Jaques (nach 1572–1577) ist die Statue aus Poggio Imperiale auf fol. 75v sowie diejenige aus dem Palazzo Pitti ebenfalls ohne Kopf und Arme auf fol. 12v gezeichnet.<sup>64</sup> Auf letzterem Blatt ist



10 *Römische Panzerstatue*  
(Florenz, Palazzo Pitti)

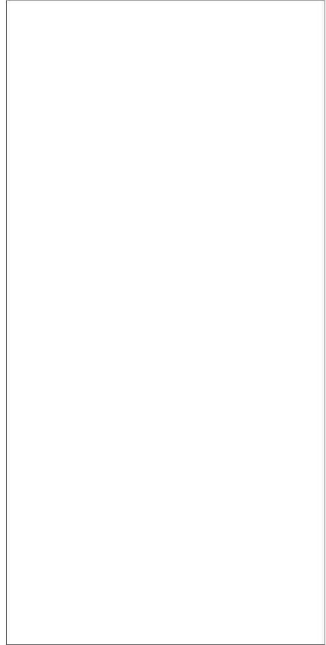


11 *Römische Panzerstatue*  
(Poggio Imperiale)

außerdem links daneben eine weitere Panzerstatue, der gleichfalls die Arme und der Kopf fehlen, zu sehen, auf deren Sockelplatte die Beischrift »A la Valle« steht.<sup>65</sup> Diese Zeichnung wird in der Forschung aufgrund der Übereinstimmung in statuarischem Motiv und Panzerschmuck mit der Trajansstatue aus den Uffizien in Verbindung gebracht und dient als Beleg für deren Herkunft aus der Sammlung Della Valle-Capranica. Die Statue ist im 16. Jahrhundert zum Gegenstand weiterer zeichnerischer Studien (leider ohne Ortsangabe) geworden. So bildete sie u. a. der unbekannte Zeichner des sogenannten Peruzzi-Skizzenbuchs (nach 1547) auf fol. 10r gleich zweimal als Torso ab.<sup>66</sup> Auch im Zeichnungsbuch des Maarten de Vos, das wohl unbekannte Heemskerckzeichnungen zur Vorlage hatte, taucht sie, ebenfalls als Torso,

wieder auf.<sup>67</sup> Im Codex Berolinensis ist sie auf fol. 63 r mit ergänzten Beinen zu sehen.<sup>68</sup>

Vergleicht man nun die genannten Statuen und ihre Renaissancedokumentationen mit der Zeichnung des Kolosses von Barletta aus den »Antigualhas«, so ist unschwer zu erkennen, woher Holanda die formalen Vorbilder für die Details seiner Darstellung bezogen haben könnte. Die Sammlung Della Valle stellte eine wahre Fundgrube für Studierende römischer Panzerstatuen dar. Die sich heute in Poggio Imperiale befindliche Figur, welche die einzige nahezu vollständig erhaltene unter den vier Statuen ist, trägt einen Lorbeerkranz wie der Koloß auf Holandas Zeichnung. Mehrfach treten die antithetischen Greifen, die zweigeteilten, in kleinen Blüten endenden Rankenornamente und das Gorgoneion auf der Panzerdekoration auf, ebenso die kleinen Gorgoneia auf den Pteryges sowie die Troddeln an den Lederstreifen. Vom statuarischen Motiv käme, wenn ihre Provenienz aus der Sammlung Della Valle angenommen werden würde, die Trajansstatue aus den Uffizien der Figur auf der Zeichnung Holandas am nächsten, die es spiegelverkehrt wiederholt.



12 *Römische Panzerstatue*  
(Florenz, Galleria degli Uffizi)

#### ZUR ÜBERLIEFERUNG DES KOLOSSES VON BARLETTA

Mit diesem für Holanda untypischen eklektischen Verfahren, aus den römischen Skizzen und Studien, die wahrscheinlich in der Antikensammlung des Kardinals Andrea della Valle entstanden sind, Formen und Motive zu entlehnen, kreierte er eine »neue« antike Statue. Warum aber schuf er einen neuen Koloß und benannte ihn nach demjenigen in Barletta? Woher wußte er überhaupt, daß in Barletta eine Großbronze gewaltigen Ausmaßes steht, die einen spätantiken römischen Kaiser darstellte?

Die früheste schriftliche Erwähnung des Standbildes erfolgte in der Florentiner Chronik des spätmittelalterlichen Historikers Giovanni Villani (ca. 1276–1348), die aus zwölf Büchern bestand.<sup>69</sup> Zehn davon wurden erstmals im

Jahr 1537 in Venedig publiziert, die erste vollständige Edition erfolgte 1559 in Florenz. So läge die Vermutung, Holanda könnte mit Villanis Chronik in Kontakt gekommen sein, durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen. Als Quelle für seine Zeichnung kommt sie dennoch nicht in Betracht. Villani widmete der Statue nur einen Satz: »E la statua del metallo ch'è in Barletta in Puglia fece fare a sua similitudine al tempo che regnava in grolia mondana.«<sup>70</sup> Er traf keine Aussage über die Größe des Standbildes, das von Holanda jedoch den Tatsachen entsprechend eindeutig als überdimensional groß dargestellt wurde, was die übliche Assistenzfigur, die hinter der rechten Wade des Kolosses steht und ihm gerade bis zum Knie reicht, verdeutlichen sollte. Vor allem aber divergieren Villani und Holanda in der Benennung der Statue. Im Gegensatz zu Holanda, der ihn als Constantin bzw. Heraclius bezeichnete, identifizierte Villani den Koloß mit dem Langobardenkönig Ratchis (744–749), den er Eraco nannte.

Holanda muß also Informationen aus einer anderen Quelle benutzt haben. Seine kunsttheoretischen Schriften, insbesondere die zwei Bände von »Da Pintura Antiga«, legen von seinem humanistischen Bildungsstand Zeugnis ab.<sup>71</sup> Neben dem Studium antiker Autoren sowie den Erkenntnissen, die er aus dem Umgang mit zeitgenössischen Künstlern und Gelehrten in Rom gewann (unter diesen nimmt Holanda meist auf Michelangelo Bezug), sind es unter den Schriften der modernen Humanisten diejenigen von Leon Battista Alberti und Pomponius Gauricus, die er namentlich erwähnt. Auf Alberti ging er nicht ohne den nachdrücklichen Hinweis ein, er habe seine Aussagen unabhängig von der Kenntnis von dessen Schriften »De Pictura« (lateinische Erstausgabe 1540, italienische 1547) und »De Re Aedificatoria« (lateinische Erstausgabe 1485, italienische 1546) getroffen und diese erst nach Vollendung seines dritten Buches gelesen.<sup>72</sup> Auf Pomponius Gauricus' Schrift »De Sculptura« (lateinische Erstausgabe 1504, weitere Ausgaben 1528 und 1542) nahm Holanda hingegen mehrfach Bezug.<sup>73</sup> Sie wirkte darüber hinaus in verschiedener Hinsicht vorbildlich für »Da Pintura Antiga«. Die in Band 1 enthaltenen Kapitel über die Perspektive und die Physiognomik lehnen sich eng an die gleichnamigen Abschnitte in Gauricus' Schrift an.<sup>74</sup> Auch die formale Gestaltung des zweiten Buches, der »Diálogos em Roma«, als gelehrtes Gespräch über die Kunst, hat in »De Sculptura« einen unmittelbaren Vorläufer. Schließlich übernahm Holanda konkrete Fachbegriffe, aber auch denkwürdige Episoden wie die von Donatello, der die Bildhauerkunst mit einem Worte zusammenzufassen pflegte: »Zeichne!«, aus Gauricus' Buch.<sup>75</sup>

Auch Holandas Zeichnung des Kolosses von Barletta ist schließlich ein Echo auf die Schrift von Pomponius Gauricus. Im Abschnitt »De Symetriis« über die Größenordnungen von Bronzestatuen führte dieser ihn als Beispiel für die »ganz großen Statuen«, die Kolosse, an: »MAXimae uero fient quando tergeninabitur umani corporis statura, ... Quae quidam Statuae ... Colossi sunt denominatae, ... Dicabantur autem eiusmodi Statuae Diis OPT. MAX. Ioui, Mineruae, Apollini, Marti, atque id genus caeteris, quamquam Romani et Barbari Reges eas ipsas sibi, ... Extat etiam nunc Baroli quod oppidum Apuliae est ad Cannas Heraclii colossus, Mihi quidem aeternum tristissimae recordationis ob acerbissimam patris memoriam, Quintus nunc agitur annus ex quo proxime illeic eum Sepulturae demandauimus, Sed iam mentem ad id quod nobis propositum est reuocemus.«<sup>76</sup>

#### DER KOLOSS ALS EXEMPEL

Die ausführliche Passage aus Gauricus' Traktat über die Kolosse, die nur den Göttern und den mächtigsten Herrschern der Antike vorbehalten waren, hat sehr wahrscheinlich für die Aufnahme eines solchen Monuments in Holandas Buch der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten den Anstoß gegeben. Gauricus führte den Koloß von Barletta als überkommenes Beispiel dieser Bildhauergattung an, was Holanda auf zeichnerischem Wege versuchte, ihm nachzutun, obgleich er ihn nicht aus der persönlichen Anschauung kannte. Ausgehend von den ihm bekannten Informationen – seiner übernatürlichen Größe (dreimal so groß wie ein Mensch), seiner materiellen Beschaffenheit (»ex aere« – aus Bronze), seiner Identifizierung als Kaiser Heraclius und seinem Wissen um das Aussehen von Panzerstatuen, als die sich die römischen Kaiser oft darstellen ließen – schuf er sein eigenes Bild vom Koloß. Seine Position auf fol. 8r der »Antigualhas« verdeutlicht jedoch, daß der Koloß von Barletta keineswegs nur für sich selbst im Zeichnungsbuch steht. Er teilt sich die Doppelseite mit dem Marc Aurel, dem berühmtesten Reiterstandbild der Antike, das gerade erst von Papst Paul III. vom Lateran auf das Kapitol überführt worden war.<sup>77</sup> Auf den vorausgehenden zwei Doppelseiten, mit denen der dokumentierende Hauptteil des Buches nach den Reliquiendarstellungen beginnt, befinden sich Darstellungen von Colosseum und Pantheon, Trajanssäule und Markussäule.<sup>78</sup> Dem Koloß folgen die Statuen der Kleopatra und des Apollo Belvedere, des Laokoon und der Melpomene aus der Cancelleria, die beiden Dioskuren vom

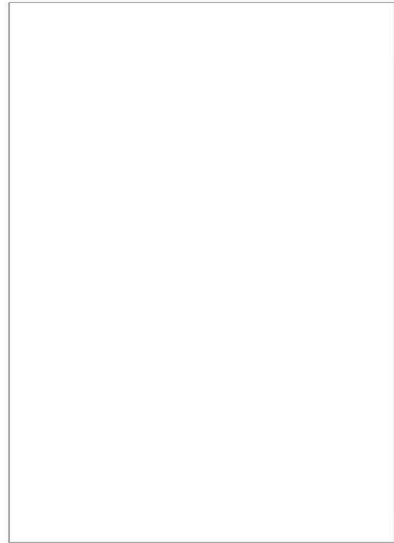
Quirinal, sowie das erste Faltblatt mit dem nächtlichen Feuerwerk über der Engelsburg.<sup>79</sup> Der Koloß befindet sich also inmitten der bekanntesten und geschätztesten Denkmäler Roms, wo er Holandas Auffassung nach stellvertretend für diese monumentalste Version eines kaiserlichen Standbildes auch hingehört. Gleichzeitig dienen die genannten prominenten acht Skulpturen als Beispiele für die unterschiedlichen Erscheinungsformen rundplastischer Bildwerke. Holanda zeigt ein Reiterstandbild, eine männliche und eine weibliche Kolossalstatue, ruhig stehende und liegende Figuren, bewegte und stark bewegte Figurengruppen. Auch diese Methode mag ein Anklang an Pomponius Gauricus sein, der im einleitenden Abschnitt über die Anforderungen an den Bildhauer ausführt: »PRVDEntem etiam minimeque ineptum, Qui scilicet certam quandam in omnibus rebus rationem esse intelligat, Nam quum omnes uerbi gratia Statuae, Pedestres fiant aut Equestres, aut Stantes, aut Sedentes, aut incumbentes, Publicis in locis, aut Priuatis, Togatorum hominum aut Laureatorum, Erit diligens in singulis adhibenda ratio, Qui ornatus quidue rem quamque deceat, ...«<sup>80</sup> Holanda selbst tendiert in Band 1 von »Da Pintura Antiga« zu einer ähnlichen Systematisierung in 4 Kapitel: immobile (bewegungslose), in Bewegung befindliche (laufende oder kämpfende), sitzende oder ausgestreckte Figuren, sowie Reiterstandbilder.<sup>81</sup>

Seinem Sinn für Genauigkeit und Vollständigkeit nachkommend unterließ Holanda es dennoch nicht, den tatsächlichen Standort des Kolosses anzugeben. Neben seiner Identifikation mit Heraclius gab er auf dem Sockel des Standbildes aber noch einen zweiten Namen an: Constantin, den die lokale Tradition für den Koloß nicht überliefert, der jedoch mit der Funktion zu tun hat, die er in Holandas Buch einzunehmen hatte. Mehr als für sich selbst stand das Bild des Kolosses als Ersatzbeispiel für eine der zerstörten stadtrömischen Kolossalstatuen, von deren Existenz die römischen Topographen und Mirabilienschreiber berichteten und ihren Verlust bedauerten: »Erant in urbe multae aliae statuae ingentes ...: non nullae integrae visuntur« schrieb beispielsweise Francesco Albertini im bereits erwähnten »Opusculum« am Ende seines Kapitels »De colossis Vrbs«, nachdem er die Überlieferungen von etwa zehn Kolossen mehr oder weniger genau zu berichten wußte.<sup>82</sup> Albertinis Bericht wird von demjenigen Andrea Fulvius noch übertroffen, der in seinen »Antiquitates Vrbs« von 1527 ein weites Panorama aller seinerzeit bekannten Kolossalstatuen entfaltet und ähnlich schließt: »ex omnibus hodie aeris Colossis nihil extat publice praeter unius caput / manum ac pedem in Capitolio pro edibus conseruator.«<sup>83</sup> Mit diesem Bronzekopf, der unter Papst Sixtus IV.



im Jahre 1471 vom Lateran auf das Kapitol überführt wurde, wurde seit dem Mittelalter der Sonnenkoloß Kaiser Neros in Verbindung gebracht, der die größte unter den Bronzen der Antike darstellte und bis weit in die Spätantike hinein erhalten geblieben war.<sup>84</sup> Er stand einst an der Via Sacra im Vestibül der Domus Aurea und wurde nach Neros Tod von Vespasian in eine Solstatue umgewandelt. Kaiser Hadrian versetzte sie zwischen die Nordostecke des Podiums des Venus- und Roma-Tempels und das Colosseum; Kaiser Commodus ließ sie mit einem neuen Kopf versehen, der sein eigenes Bildnis als Hercules zeigte. Wahlweise als Nero oder als Commodus identifizierten auch die Renaissancegelehrten den Bronze-

kopf.<sup>85</sup> Wohl aus Gründen der Ähnlichkeit in der Physiognomie ging die Bezeichnung Commodus auch auf einen zweiten, marmornen Kopf über, der in den Ruinen der Constantinsbasilika, die damals als Templum Pacis angesehen wurde, ausgegraben und unter Innozenz VIII. im Jahre 1486 ebenfalls auf das Kapitol verbracht wurde.<sup>86</sup> Beide Köpfe wurden auch von Holanda in den »Antigualhas« abgebildet (fol. 30r, Abb. 13).<sup>87</sup> Die dazugehörige Beischrift bezieht sich nur auf die Bronzefragmente und gibt als antike Provenienz die Domus Aurea Neronis an. Holanda identifizierte den Koloß somit, entsprechend der geläufigen Anschauung, mit dem Standbild Kaiser Neros. Die traditionell negative Konnotation, die sowohl Nero als Christenverfolger und Romzerstörer als auch Commodus, der sich Göttergleichheit anmaßte, inne hatten, verhinderte jedoch eine Rekonstruktion der Fragmente und ihr Aufrücken als Beispiele für die vielgerühmten Kolossalstatuen in die Reihe der bedeutendsten Monumente zu Beginn des Buches. Als Teile eines Kolosses aber hatte Holanda sowohl die Bronze- als auch die Marmorfragmente zweifelsfrei erkannt, da er alle verbliebenen Reststücke jeder der beiden Statuen gemeinsam auf einer Darstellung gruppierte.



13 Francisco de Holanda: Fragmente des Bronze- und des Marmorkolosses vom Kapitol, fol. 30r der »Antigualhas«

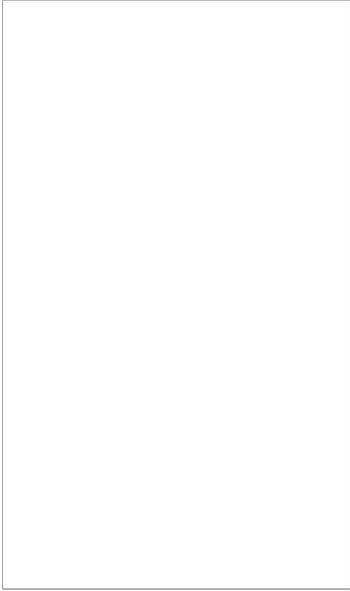
Die Frage, warum er auf den Sockel seiner Koloßdarstellung den Namen Constantins schrieb, ist damit jedoch noch nicht geklärt. In keinem der antiquarischen oder topographischen Berichte des 15. und 16. Jahrhunderts, die Holanda gekannt haben kann, wird von einer Kolossalstatue dieses Kaisers berichtet. Die Identifizierung sowohl der bronzenen als auch der marmornen Köpfe als Teile zerstörter Constantinskolosse sind Ergebnisse der jüngeren Archäologie. Erst Lucio Fauno fügte der Beschreibung des Bronzekopfes als Commodus in seiner Schrift »Delle Antichità della Città di Roma« von 1552 hinzu: »Non mancano di quelli, che negano, che questa fosse effigie di Commodo per dicono che sia di piu moderno Imp. e quasi accennano, che di Costantino, o di un de'figli suoi fosse.«<sup>88</sup> Diese Bemerkung ist jedoch noch nicht in der Erstausgabe der »Antichità« von 1548 zu finden und scheint die »offizielle« Auffassung auch nicht zu verdrängen.<sup>89</sup> Die Annahme, es hätte neben der Identifikation als Commodus seit längerem auch parallele Deutungsversuche als Constantin gegeben, scheint zumindest für die Jahre vor 1548 nicht zuzutreffen, so daß eine eventuelle Beeinflussung Hollandas in der Benennung seines Idealkolosses als Constantin nicht nachgewiesen werden kann.

#### CONSTANTIN AUF DEM KAPITOL

Zwischen 1536 und 1544, einem Zeitraum, in den der Aufenthalt Holandas in Rom vollständig hineinfällt, wurden jedoch drei Kaiserstandbilder vom Quirinal auf das Kapitol versetzt, deren Identifizierung, anders als bei den Kolossalköpfen, niemals unklar war.<sup>90</sup> An den Plinthen aller drei Skulpturen war der Name CONSTANTINVS eingemeißelt, zweimal mit dem Zusatz AVG, einmal mit CAES. Die Statuen sind heute als Constantin I., Constantinus II. und Constantius II. identifiziert und stehen in der Vorhalle der Lateranbasilika (Constantin I.) bzw. auf der Balustrade des Kapitols (Abb. 14–16).<sup>91</sup> Im 15. Jahrhundert befanden sie sich gemeinsam mit der Gruppe der Rossebändiger auf dem Quirinal und waren gemäß den schriftlichen Überlieferungen mit noch einer vierten Constantinsstatue in das sog. »Iovium caballi« integriert, ein »Zimmer und Dach, daryn man zu gericht gesessen ist«, wie es der Nürnberger Patrizier Nikolaus Muffel 1452 formulierte.<sup>92</sup> Dabei bleibt unklar, ob die vier Statuen selbst als Dachstützen dieser Gerichtslaube fungierten, oder jeweils an ihren vier Ecken im Inneren aufgestellt waren, wie es beispielsweise Flavio

Biondo überlieferte: »Extant vero in porticu equis illis contigua, statuae quatuor marmoreae pedestres: quarum basibus Constantini nomen iscriptu est.«<sup>93</sup> Im ausgehenden 15. Jahrhundert muß das »Iovium« zerstört worden oder eingefallen sein, was eventuell ein Grund für das Verschwinden der vierten Statue war, denn nach 1463 werden beide von keinem der Augenzeugen mehr erwähnt. Eines der wenigen überlieferten Bilddokumente, die Dresdner Zeichnung des Anonymus Escorialensis, zeigt eine der drei Statuen in ihrem Verbund mit dem Monument der Rossebändiger.<sup>94</sup>

Wohl aufgrund ihrer eindeutigen Kennzeichnung als Constantin besaßen die Standbilder eine durchweg positive Konnotation, weshalb sie nicht zerstört, sondern zu einem nicht rekonstruierbaren Zeitpunkt, spätestens aber wohl in der Mitte des 14. Jahrhunderts, aus den benachbarten Constantinsthermen bzw. der »Porticus Constantini« auf den Quirinal überführt wurden, wo sie Bestandteil einer Stätte der öffentlichen Gerichtsbarkeit wurden.<sup>95</sup> Die drei Statuen könnten den Entschluß Holandas beeinflusst haben, seinen Entwurf eines römischen Kaiserkolosses mit dem Namen des ersten christlichen Kaisers zu versehen, wiesen sie doch die beachtliche Größe von über drei Metern auf, und wurde ihnen doch auch noch im 16. Jahrhundert eine besondere symbolische Wertschätzung entgegengebracht, die sich nicht zuletzt darin äußerte, daß sie gemeinsam mit den Rossebändigern des Quirinals zu jenen Bildwerken zählten, die Papst Paul III. für sein Umgestaltungsprojekt des Kapitolsplatzes auswählte.<sup>96</sup> Das zentrale Monument in diesem Programm stellte das Reiterstandbild des Marc Aurel dar, das im Jahre 1538 vom Lateran überführt wurde. Zu dem heidnischen Kaiser mit dem Gestus des Friedensbringers ließ der Papst die Bildwerke des ersten christlichen Kaisers stellen, so daß auf dem Platz des römischen Senats die tugendhaften Herrscher beider Religionen gemeinsam vertreten waren. Die Figur des Papstes selbst stiftete der Senat noch zu Lebzeiten Pauls III. im Jahre 1543 in Form einer bronzenen Sitzstatue, die im Hauptsaal des Senatorenpalastes ihren Platz fand.<sup>97</sup> So war Paul III. in gleicher Funktion wie einst seine Vorgänger auf dem Kapitol präsent, um als geistlicher wie als weltlicher Herrscher Roms und seines Volkes zu wirken, gemäß der göttlichen Vorsehung, die hier das Zentrum sowohl des ersten Universalreiches als auch der christlichen Weltreligionen bestimmte.<sup>98</sup> Analog stellte auch Holanda Marc Aurel und Constantin im Zeichnungsbuch gegenüber, das bezeichnenderweise mit dem Porträtmedaillon Pauls III., ihres Nachfolgers in der tugendhaften Herrschaft, eröffnet wird; ihm gegenüber ist das Medaillon des Architekten des neuen Kapitols, Michelangelos, plaziert (fol. 1v–2r).



14 Panzerstatue Constantins I.  
(Rom, S. Giovanni in Laterano,  
Vorhalle)

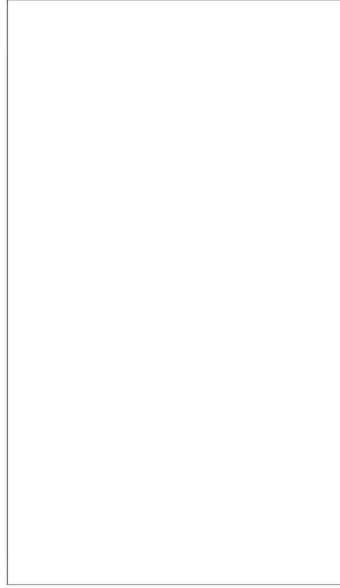
Interessanterweise schien sich Holanda für die bildliche Gestaltung seines Koloßes von den Constantinsstatuen aber wenig leiten zu lassen. Indes gehörten die drei generell zu den stärker schriftlich als bildlich dokumentierten öffentlichen Antiken, obgleich sie sowohl auf dem Quirinal als auch auf dem Kapitol an prominenten Plätzen aufgestellt waren – hier fanden die Statuen der beiden Söhne an der Treppe zum Seiteneingang von S. Maria in Aracoeli ihren neuen Platz, die des Vaters an der Treppe zum Tarpeischen Felsen. Dort wurden sie von mehreren Topographen seit 1544 beschrieben.<sup>99</sup>

Ein Grund für die mangelnde Aufmerksamkeit der Künstler mag unter Umständen der schlechte Erhaltungszustand der Standbilder gewesen sein. Für einen formalen Vergleich mit dem Koloß von Holandas

Zeichnung würde sich hinsichtlich des statuarischen Motivs lediglich die Constantinsstatue vom Lateran (Abb. 16) als Vorbild anbieten, weist doch auch sie einen erhobenen rechten Arm, der wohl eine Lanze trug, auf, ist hier das Paludamentum in ganz ähnlicher Weise um den linken, angewinkelten Arm gelegt, sind Stand- und Spielbein spiegelbildlich wiederholt. Alle genannten Körperteile gehören aber der umfangreichen Restaurierung an, die im Jahre 1595 der Mailänder Bildhauer Ruggiero Bescapè im Auftrag der Conservatoren durchführte, lange nach Holandas römischem Aufenthalt. Antik sind an der Statue lediglich ihr Rumpf, ihr Kopf und die Armstümpfe. Da von ihr überhaupt keine bildlichen Zeugnisse aus dem 15. und 16. Jahrhundert existieren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob der Restaurierung von 1595 ähnliche Ergänzungen vorangegangen waren. Ihre Verwendung im Verbund des »lovium« auf dem Quirinal sowie ihre Wiederaufstellung auf dem Kapitol (dort jedoch getrennt von den anderen beiden), sind keine Indizien für eine solche Vermutung.



15 *Panzerstatue Constantins II.*  
(Rom, Kapitol)



16 *Panzerstatue Constantius' II.*  
(Rom, Kapitol)

#### SCHLUSS

Francisco da Holanda war einer der Ersten unter den Künstlern seiner Epoche, die den Marc Aurel an seinem neuen Standort bildlich festhielten. Ihm zur Seite und als Gegenüber in den »Antigualhas« stellte er den Constantinskoloß, der in verschiedenen Sinnschichten zu dem Reiter in Beziehung tritt. Die konkreteste ist die inhaltlich-historische. Holanda versinnbildlichte damit einen Aspekt des umfangreichen Programms der Neugestaltung des Kapitolsplatzes von Paul III., der seine Nachfolge als Souverän in einer Reihe beispielgebender antiker Kaisergestalten verdeutlichen wollte und dies durch die Versammlung der Bildwerke von Marc Aurel und Constantin zum Ausdruck brachte. Es ist nicht klar, ob die Translation der drei Constantine während Holandas Romaufenthalt bereits vollzogen war oder nicht. Man kann aber davon ausgehen, daß der Portugiese, der die betreffenden Statuen aus der eigenen Ansicht sicher kannte, auch über die Planungen ihrer Versetzung informiert war, hatte er doch sowohl zu Mitgliedern des päpstlichen Hofes als auch zum Architekten des neuen Kapitolsplatzes, Michelangelo, gute Kontakte.<sup>100</sup>

Gleichzeitig stellte Holanda »seinen« Constantin im Unterschied zu dessen drei Namensvettern vom Quirinal als einen Bronzekoloß von dreifacher Lebensgröße dar, wie er in Gauricus' Skulpturtraktat nachdrücklich als die größte unter den antiken Statuen, die ausschließlich Göttern oder Kaisern vorbehalten ist, beschrieben wurde. Dieser nimmt seinen Platz unter den prominentesten erhaltenen Antiken des Zeichnungsbuchs stellvertretend für eine der zerstörten stadtrömischen Kolossalstatuen ein und kann so als exemplarisch für einen der vielfältigen Typen antiker Bildhauerkunst verstanden werden, die Holanda durch Beispiele weiterer bedeutender Denkmäler illustrierte, die zu seiner Zeit in Rom zu besichtigen waren. Für sein Beispiel des Kolosses rekonstruierte Holanda aber weder den bronzenen noch den marmornen Kolossalkopf, die er an anderer Stelle dokumentierte. Beide waren mit den Erinnerungen an tugendlose Kaiser, den »lasterhaften« Nero bzw. den »unflätigen« Commodus,<sup>101</sup> der sich als Hercules überhöhte, verknüpft. Vielmehr nutzte Holanda sein durch Antikenstudien erworbenes Repertoire an Formen, Motiven und Details, um – sicher erst nach seiner Rückkehr aus Italien – eine eigene, imaginäre, kolossale Panzerstatue zu kreieren. Allein die Kenntnis der antiken Panzerstatuen der Sammlung Della Valle, die Holanda in Rom aufsuchte, hätte ausgereicht, um den Koloß von fol. 8r zu entwerfen. Mit Sinn für Vollständigkeit die Informationen aus dem Gauricus' Traktat verwertend und vielleicht auch den Auftrag seines Landesherrn, alles Bemerkenswerte auf seinen Reisen festzuhalten, gedanklich weitertreibend, hielt er dennoch als Alias fest, wo dessen geistiges Vorbild – der einzige, wohl nie gesehene, echte antike Koloß Italiens – noch stand: in Barletta.

## ANHANG

### DATENBANKRECHERCHE ZUR REZEPTION NICHT-RÖMISCHER ANTIKEN DURCH NICHT-ITALIENISCHE KÜNSTLER UND GELEHRTE DER RENAISSANCE

#### 1. PRÄMISSEN

##### a) relevanter Zeitraum

Die Recherche berücksichtigt den gesamten Zeitraum, in dem die *Census*-Datenbank Antikendokumentationen erfaßt, der von ca. 1400 bis ca. 1600 reicht.

##### b) relevante Personen

Als ausländische Künstler und Gelehrte der Renaissance werden alle diejenigen in der Datenbank erfaßten Personen gewertet, die außerhalb von Italien geboren wurden. Der Eintrag »Italy (country)« in der »Location Authority« umfaßt die auf dem Territorium des heutigen Italiens gelegenen Staatsgebilde der frühen Neuzeit. Nicht berücksichtigt werden sollen Künstler, deren Geburtsort unbekannt ist (»untraced«) sowie gänzlich anonyme Künstler (»unknown«), so daß alle Dokumentationen, die keine Zuschreibung an einen regional eindeutig identifizierbaren Künstler besitzen, nicht unter die Recherchemenge fallen.

##### c) relevante Monumente

Alle antiken Monumente, deren Aufenthaltsort während der Renaissance heute nicht mehr bekannt ist, müssen außer Acht gelassen werden, da nicht rekonstruiert werden kann, wo sie jeweils dokumentiert wurden.

Ferner kann davon ausgegangen werden, daß die meisten Künstler, die sich längere Zeit in Rom aufgehalten und Antikenstudium betrieben haben, auch die antiken Monumente in der näheren Umgebung, beispielsweise in Tivoli oder Ostia, besuchten. Als in weiterem Sinne zu Rom gehörig bleiben deshalb alle Stand- und Aufenthaltsorte antiker Monumente innerhalb der Provinz Roma, inclusive der Monumente, die sich an den großen Ausfallstraßen Roms unweit der Stadt befinden, unberücksichtigt.

#### 2. DURCHFÜHRUNG DER RECHERCHE

##### a) Renaissancedokumentation der nicht-italienischen Künstler

1. Subtraktion aller Ortseinträge mit übergeordnetem Eintrag (einschließlich) »Italy (country)« [1535] sowie des Eintrages »untraced« von der

Gesamtzahl aller Ortseinträge [2264]: 728 Ortseinträge mit dem Charakteristikum »außerhalb von Italien«

2. Auslösen der Personeneinträge über die Zeile »birthplace of« und Abziehen des Eintrages »unknown«: 254 nicht-italienische Künstler
3. Auslösen aller Dokumentationen dieser Künstler: 2221 Dokumenteinträge
4. Auslösen aller Untereinträge dieser Dokumente durch Bilden eines Sammelergebnisses abhängiger Einträge: 3279 Dokumente. Addieren von 3.: 4631 Dokumenteinträge.

b) »immobile« rezipierte nicht-römische antike Monumente

Ein Teil der in der Renaissance bekannten Antiken befinden sich heute noch an demselben Ort, an dem sie im 15. und 16. Jahrhundert dokumentiert wurden. Das gilt hauptsächlich für Monumente der Gattungen Architektur, Wandmalerei, Mosaik oder Stuck. Für diese Werke muß die Suche vom heutigen Aufenthaltsort der Antiken ausgehen.

5. Subtraktion der Summe aller Einträge der »Location Authority« mit übergeordnetem Eintrag (einschließlich) »Roma (province)« [902] sowie des Eintrages »untraced« von der Gesamtzahl aller Ortseinträge: 1361 Einträge mit dem Charakteristikum »außerhalb von Rom«
6. Auslösen der Monumenteinträge, für die diese Ortseinträge heutige Aufenthaltsorte sind: 1241
7. Auslösen aller Untereinträge dieser Monumente durch Bilden eines Sammelergebnisses abhängiger Einträge: 823 Monumente. Addieren von 6.: 1984 Monumenteinträge
8. Auslösen der Monumenteinträge aus der Summe der Dokumentationen der nicht-italienischen Künstler (s. o. unter 4.): 2739
9. Schneiden von 7 und 8: 325 Einträge antiker Monumente, die sich heute außerhalb von Rom befinden und von nicht-italienischen Künstlern dokumentiert wurden.
10. Bilden der Summe aller im Normalfall immobilen Monumente der (antiken) Gattungen Architektur, Malerei, Mosaik, Stuck: 6105
11. Schneiden von 9 und 10: 84 Einträge, von denen nach Abzug der erst in moderner Zeit in Museen gelangten Architekturfragmenten sowie der Monumente und Kirchen an den Ausfallstraßen Roms noch 70 Monumenteinträge der Architektur mit 68 Dokumentationen im Ergebnis verbleiben.

c) »mobile« rezipierte nicht-römische antike Monumente

Objekte aus den anderen Kunstgattungen, hauptsächlich Skulptur und Kleinkunst, wechselten teilweise bereits im Recherchezeitraum selbst Besitzer und



Standort. Unter den in Schritt 9 ermittelten 325 Monumenten befindet sich eine Vielzahl von Werken, die zwar heute außerhalb von Rom anzutreffen sind, während der gesamten Epoche der Renaissance jedoch dort oder aber an noch anderen Plätzen zu besichtigen waren. Noch überhaupt nicht berücksichtigt wurden ferner diejenigen Monumente, die heute in Rom oder gar nicht mehr lokalisierbar sind. Für alle mobilen Monumente ist der ausschlaggebende Faktor demnach nicht der heutige, sondern der damalige Aufenthaltsort. Diese Informationen stellt die Datenbank in den Renaissanceprovenienzeinträgen bereit. Sie werden in der »Monument Provenance History« zusammengefaßt. Jeder Provenienzeintrag enthält Links zum relevanten Monument, Zeitraum, Ort und zum Dokument, das die Informationen zur Provenienz liefert.

12. Auslösen der Provenienzeinträge aus der Summe der Ortseinträge von 5., für die diese Ortseinträge ehemalige Aufenthaltsorte sind: 819
13. Auslösen der Dokumente, die diese nichtrömischen Provenienzen belegen: 764
14. Schneiden von 13. und 4.: 85 Dokumentationen nichtitalienischer Künstler von Monumenten außerhalb von Rom
15. Auslösen der Monumente: 73 Antiken
16. Alle Renaissancedarstellungen, die sicher oder wahrscheinlich Dokumentationen aus zweiter Hand darstellen, müssen in einem abschließenden Schritt aus dem Rechercheergebnis herausgenommen worden, da sie keine gültigen Informationen darüber geben, ob ihr Künstler oder Verfasser die dargestellten antiken Monumente tatsächlich vor Ort studiert hat.

Nicht-italienische Renaissancekünstler und -gelehrte dokumentieren Antiken außerhalb von Rom. Der Befund der Census-Datenbank.

Künstler	Aufbewahrungs- ort	Titel/Inventarnr./ Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance- provenienz	Rec-No.
Anonymous Destailleur »A« 1	Berlin, Kunstbibliothek	inv. OZ 109	fol. 32 v.A, B, C	Arco dei Gavi	Verona		RecNo. 52170 RecNo. 52169 RecNo. 52164
Anonymous Destailleur »A« 1	Berlin, Kunstbibliothek	inv. OZ 109	fol. 34 r.A, B, C, D, E, F, G, H	Porta Nigra	Besançon		RecNo. 56471 RecNo. 56479 RecNo. 56484 RecNo. 56487 RecNo. 56490 RecNo. 56485 RecNo. 56572 RecNo. 56483
Anonymous Destailleur »A« 6	Berlin, Kunstbibliothek	inv. OZ 109	fol. 35 r.A, B, C, D, E, F	Porta Palatina	Turin		RecNo. 55761 RecNo. 55762 RecNo. 55763 RecNo. 55774 RecNo. 55775 RecNo. 48086
Anonymous Destailleur »D« (circle of)	Berlin, Kunstbibliothek	inv. HdZ 4151 old vol. 2	fol. 63 r.A, B, C fol. 63 v.A, B, C, D	Arch of Rhone	Arles		RecNo. 51097 RecNo. 51098 RecNo. 51099 RecNo. 51100 RecNo. 51102 RecNo. 51101 RecNo. 51103
Anonymous Destailleur »D« (circle of)	Berlin, Kunstbibliothek	inv. HdZ 4151 old vol. 2	fol. 110 r.A, B, C fol. 110 v.A, B, C, D	Temple	Arles, Forum		RecNo. 51104 RecNo. 51105 RecNo. 51106 RecNo. 51107

Fortsetzung

Künstler	Aufbewahrungsort	Titel/Inventarnr./ Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance- provenienz	Rec-No.
Anonymous Destailleur »D« 2	Berlin, Kunstabibliothek	inv. Hdz 4151	fol. 62 r.A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P fol. 62 v.A, B, C, D	Arch of Trajan	Ancona		RecNo. 51110 RecNo. 51108 RecNo. 51109  RecNo. 50180 RecNo. 49093 RecNo. 50195 RecNo. 50181 RecNo. 47733 RecNo. 50185 RecNo. 50190 RecNo. 49094 RecNo. 48934 RecNo. 50212 RecNo. 47537 RecNo. 50206 RecNo. 50210 RecNo. 50191 RecNo. 50980 RecNo. 50981 RecNo. 47734 RecNo. 47735 RecNo. 50196 RecNo. 50987
Apianus, Petrus		Apianus 1534	p. CCCXXXIII.A	Funerary Monument of C. Cornelius Hanno	Verona, Museo Lapidario Maffei	Verona (post 1464-ante 1590)	RecNo. 63719
Apianus, Petrus		Apianus 1534	p. CCCLVIII.A	Arch of Pola	Pola		RecNo. 63727

Künstler	Aufbewahrungs- ort	Titel/Inventarnr./ Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance- provenienz	Rec.No.
Audebert, Nicholas	London, BL	Lansdowne MS 720	fol. 197 r-fol. 197 v	Chimera	Firenze, Museo Archeologico, inv. 1	Post 1581, Firenze, Palazzo Vecchio	RecNo. 52390
Dani, Jacopo	Firenze, ASF	Carteggio d'artisti I	ins. 23, 2	Coin with Chimera	untraced	Firenze, Collec- tion of Cosimo I, Gran Duke of Tuscany (ante 1574;7:11)	RecNo. 52591
De Holanda, Francisco		De Holanda 1548	p. 69	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364;8:9)	RecNo. 52212
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 8 r	Cuirass Statue	Barletta, Via Gari- baldi/Corso Vitto- rio Emanuele II	Barletta (post 1538;6:1-ante 1541:6:1)	RecNo. 52999
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 42 bis r	Horses of San Marco	Venedig		RecNo. 52214
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 45 v	Temple of Castor and Pollux	Napoli		RecNo. 48202
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 48 r	Arch of Trajan	Ancona		RecNo. 229100
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 52 v	Baths of Traian/ So-called Tempio di Augusto/Amphi- theatre at Puteoli/ Harbour Mole	Pozzuoli	Pozzuoli (post 1538;6:1-ante 1541:6:1)	RecNo. 63024

## Fortsetzung

Künstler	Aufbewahrungs-ort	Titel/Inventarnr./Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance-provenienz	Rec.No.
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 54 v	Amphitheatre at Nîmes	Nîmes		RecNo. 229101
De la Brocquiere, Bertrandon		De la Brocquiere 1432-1433	p. 227	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52203
De Montaigne, Michel		Montaigne 1580-1581	p. 88.B-p. 89.A	Chimera	Firenze, Museo Archeologico, inv. 1	1581, Firenze, Palazzo Pitti	RecNo. 52393
Ducerceau, Jacques Androuet (attributed to)	Washington, National Gallery of Art	inv. 1974.209	r	Temple of Tutela	Bordeaux		RecNo. 64461
Faber, Felix		Faber 1488	p. 66	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52198
Gaza, Theodorus	untraced	Letter of Theodorus Gaza to Cyriaco d'Ancona Gaza		Nude Female – gem	untraced	Ancona, Collection of Cyriacus d'Ancona (1440, around)	RecNo. 66256
Gilles, Pierre		Gilles 1562	lib. II, cap. XXIII, pp. 125-126	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52213
Le Saige, Jacques		Le Saige 1518	p. 54	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52199
Moryson, Fynes		Moryson 1617	part I.ii, p. 78	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52224

Künstler	Aufbewahrungs- ort	Titel/Inventarnr./ Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance- provenienz	Rec-No.
Moryson, Fynes		Moryson 1617	part Iii, p. 149	Chimera	Firenze, Museo Archeologico, inv. 1	Post 1581, Firenze Palazzo Vecchio	RecNo. 52394
Posset, Denis		Posset 1532	p. 75	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52200
Schraeder, Lorenz		Schraeder 1592	p. 290 v	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52208
Van Heemskereck, Martten (attri- buted to)	London, Kaufman Collection	inv. unknown	r	Venus	Mantua: Palazzo Ducale		RecNo. 58103
Van Heemskereck, Maarten (attri- buted to)	Paris, Louvre (CDD)	inv. 22652	r.B	Diana	Roma, Villa Borghese, mus. no. XXXIII	Siena, Collection of Cardinal Picco- lomini (post 1500-ante 1550)	RecNo. 53133
Van Scorel, Jan	London, British Museum, P&D	inv. 1928-3-10-100	r	Basilica of the Nativity	Bethlehem		RecNo. 229550
Van Scorel, Jan	London, British Museum, P&D	inv. 1928-3-10-100	v	Church of the Holy Sepulchre	Jerusalem		RecNo. 229553
Van Scorel, Jan	Utrecht, Centraal Museum	inv. 6078a and 7991	central panel	Church of the Holy Sepulchre	Jerusalem		RecNo. 229562
Virey, Claude-Enoch	Paris, Biblio- theque de l'Arsenal	inv. ms. 1051	fol. ?	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52210
Von Harff, Arnold		Harff 1496-1505	p. 42-p. 44	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52197

\* Für alle antiken Monumente bzw. deren Renaissancedokumentationen, die im Folgenden mit einer *Census*-Recordnummer zitiert werden, sei auf die weiterführenden aktualisierten Literaturangaben verwiesen, die in der Datenbank ab der Auslieferungsversion 2003, bzw. früheren Auslieferungsversionen mit jährlichen Updates einschließlich des Updates 2003 enthalten sind. Die geschilderte Datenbankrecherche arbeitet ebenfalls mit den Daten der Auslieferungsversion 2003.

<sup>1</sup> Fol. 1r des Codex 28-I-20 der Bibliothek des Real Monasterio El Escorial, im Folgenden als »Antigualhas« bezeichnet. *Census*, RecNo. 61146. Die deutsche Übersetzung folgt: Francisco De Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim De Vasconcellos, Wien 1899 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit; N.F. 9), S. LXVII.

<sup>2</sup> Die Gestaltung des Bandes geht vollständig auf Holanda selbst zurück, der das Buch erst nach dem Tod König Johanns III. im Jahre 1557, wie aus der Widmung hervorgeht, fertiggestellt haben muß, in späteren Jahren jedoch noch Nachträge wie den Tod Michelangelos im Jahre 1564 vornahm. Publikationen der »Antigualhas«: Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português. Publicalos, con notas de estudio y preliminares el Prof. Elias Tormo, Madrid 1940; Album dos desenhos das antigualhas de Francisco de Holanda, introd. e notas: Jose da Felicidade Alves, Lissabon 1989.

<sup>3</sup> Francisco D'Holanda: Da fabrica que falece ha cidade De Lisboa, 1571, MS inv. 51/III/9 der Bibliothek Ajuda (bei Lissabon), fol. 3, zitiert nach der Faksimileausgabe von Jorge Segurado: Francisco d'Ollanda, Lissabon 1970, S. 67–130, S. 71; deutsche Übersetzung nach Vasconcellos 1899 (Anm. 1): »Euer König schickte mich, als ich jung war, nach Italien, um die Festungen sowie die hervorragendsten und berühmtesten Werke zu besichtigen und aufzuzeichnen (was ich tat).«; Vgl. außerdem die jüngste Publikation der »Fabrica« innerhalb der Gesamtausgabe von Holandas Schriften anlässlich seines 400. Todestages, hg. von José Da Felicidade Alves, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. *Obra completa*; 4), S. 11.

<sup>4</sup> Zu Leben und Werk Holandas vgl. Sylvie Deswarte: s.v. Francisco de Holanda, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, London/New York 1996, S. 659–662; José da Felicidade Alves: *Introdução ao estudo da obra de Francisco d'Holanda*, Lissabon 1986. Eine Zusammenstellung von Holandas künstlerischem und kunsttheoretischen Oeuvre gibt ferner John B. Bury: *Catalogue of Francisco de Holanda's writings, drawings, paintings and architectural designs*, in: ders.: *Two notes on Francisco de Holanda*, London 1981 (Warburg Institute Surveys; 7), S. 29–45.

<sup>5</sup> Zu Typologie und Funktion des Zeichnungsbuches als »libro di disegni-souvenir« vgl. Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, Bd. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin 1986, S. 89–153, S. 134; zum Verlauf der Reise Holandas vgl. Da Felicidade Alves 1986 (Anm. 4), S. 144–185.

<sup>6</sup> Der Ledereinband mißt 465×355 mm, die 54 eingebundenen Rahmenbogen messen ca. 460×350 mm, die darin eingefassten Zeichnungen ca. 390×270 mm. Die Passepartouts sind auf dem recto mit arabischen Ziffern nummeriert und enthalten jeweils zwei Rücken an Rücken liegende Zeichnungen. Zwischen die Bogen 10/11, 42/43, 43/44, 45/46 sowie 47/48 sind fünf ausfaltbare Doppelblätter mit großformatigen Ansichten geheftet, die keine Folierung besitzen. Die Zeichnungen bestehen durch ihre sorgfältige Komposition und Ausführung. Die große Mehrheit sind Federzeichnungen in Braun, die oftmals ein- oder mehrfarbig aquarelliert sind. 17 Darstellungen sind reine polychrome Aquarellzeichnungen. Nur acht Zeichnungen sind mit dem Rötel- oder

Silberstift ausgeführt. Es handelt sich in der überwiegenden Zahl um Reinzeichnungen, nicht um ein aufgelöstes »taccuino«, dessen Skizzen vor Ort entstanden sind (so Sylvie Deswarte-Rosa: *Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere*, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 389–410, S. 389). Die Zeichnungen des originalen Skizzenbuches müssen heute vielmehr als verloren gelten.

<sup>7</sup> Zur Interpretation der Allegorien im Sinne der von Holanda in seinen theoretischen Schriften entwickelten neuplatonischen Kunsttheorie vgl. Sylvie Deswarte-Rosa: *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa 1992 (*Mémoria e sociedade*), S. 60–71.

<sup>8</sup> *Census*, RecNo. 60083: *Opusculum de Mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae edicum* a Francisco de Albertinis Clerico Florentino, Rom: G. Mazzocchi, 1510, ohne Seitenzählung. Die äußerst raren »Septem mirabilia« sind in einer Faksimileausgabe 1951 neu erschienen, vgl. *Census*, RecNo. 229283.

<sup>9</sup> Einen weiteren Themenblock stellen die von den Auftraggebern gewünschten Ansichten von Befestigungsbauten dar (fol. 35v–39r). – Vasconcellos 1899 (Anm. 1), S. LXV muß widersprochen werden, der behauptete, die Anordnung der Zeichnungen sei ganz und gar willkürlich.

<sup>10</sup> Vgl. Ludwig Schudt: *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*; XV), der hauptsächlich Reiseberichte in schriftlicher Form auch aus dem 16. Jahrhundert erfaßt; vgl. insbesondere S. 251–389.

<sup>11</sup> Vgl. Fiorella Sricchia Santoro: *Arte italiana e arte straniera*, in: *Storia dell'arte italiana*, Teil 1: *Materiali e problemi*, Bd. 3: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Turin 1979, S. 69–171, S. 106–130.

<sup>12</sup> Vgl. *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I (1503–1534)*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit den Musei Vaticani und der Biblioteca Apostolica Vaticana, Ausstellungskatalog Bonn 1998/1999, Ostfildern 1998, passim.

<sup>13</sup> *Francisco de Holanda: Da Pintura Antiga. Introdução, notas e comentarios de José Da Felicidade Alves*, Lissabon 1984 (*Francisco de Hollanda. Obra completa*; 1), Kap. 10, S. 37; deutsche Übersetzung nach Vasconcellos 1899 (Anm. 1), S. XXI: »Weder ein Maler, noch ein Bildhauer, noch ein Architekt kann etwas Bedeutsames leisten, es sei denn, er pilgere nach Rom, und verweende viele Tage auf das Studium der wunderbaren Denkmäler des Altertums. Als ich das erkannt hatte, ging ich nach Rom.«

<sup>14</sup> *Census*, RecNo. 229101.

<sup>15</sup> *Census*, RecNo. 227854.

<sup>16</sup> *Census*, RecNo. 48202.

<sup>17</sup> *Census*, RecNo. 63024.

<sup>18</sup> *Census*, RecNo. 229100.

<sup>19</sup> *Census*, RecNo. 52214.

<sup>20</sup> *Census*, RecNo. 52999.

<sup>21</sup> Vgl. die relevanten Ausführungen von Ian Campbell in der *Census*-Datenbank (*Census*, RecNo. 60460), der zwischen 1986 und 1987 die Dateneingabe, Händescheidung und Kommentierung des Codex vornahm.

<sup>22</sup> Die Italienreisenden kamen entweder von Norden über den Brenner, Trient und Padua ins Land, um nach Venedig oder Richtung Süden weiterzufahren, oder aber sie wählten die Via Francigena, die von Lyon bzw. St. Gilles über Vercelli über die toskanischen Städte Florenz und Siena Rom erreichte und bis nach Brindisi die ganze italienische Halbinsel durchlief. Alternativ konnten



die Reisenden von Westen die Seeroute mit den Stationen St. Gilles, Marseille, Nizza, Genua und Pisa nehmen, vgl. Arnold Esch: Deutsche Pilger unterwegs ins mittelalterliche Rom. Der Weg und das Ziel, in: ders.: Wege nach Rom. Annäherungen aus zehn Jahrhunderten, München 2003, S. 9–29; Maria Teresa Caracciolo: Le voyage à Rome du temps des »Fiamminghi«: La route française et l'étape à Lyon, in: Fiamminghi a Roma 1508–1608: atti del convegno internazionale, Brüssel 24.–25. Februar 1995, hg. von Nicole Dacos, Rom 1999 (Bollettino d'arte, Supplemento; 100), S. 23–40; Renato Stopani: La via francigena: una strada europea nell'Italia del Medioevo, Florenz 1988.

<sup>23</sup> Dessen Hofhumanist Gerard Geldenhauer überlieferte: »nihil magis eum Romae delectabat, quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit.«: Gerardi Noviomagi Vita clarissimi principis Philippi a Burgundia ..., Argentorati 1529, hier zitiert nach: Ernst Weiß: Jan Gossart gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke, Parchim i.M. 1913, S. 4.

<sup>24</sup> *Census*, RecNo. 50241: Venedig, Galleria dell'Accademia, inv. 455, Feder in Braun, 305×178 mm; *Census*, RecNo. 52314: England, heirs of Lord Wharton, Feder in Braun, 226×107 cm; *Census*, RecNo. 229234: Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, Inv. KdZ 12918, Feder in Braun, 201×264 mm; *Census*, RecNo. 229429: Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Inv. AW 1041 r, Feder in Graubraun, 260×202 mm. Die Blätter in Berlin und Leiden, die das Colosseum und den kapitolinischen Dornauszieher zeigen, gehören wahrscheinlich zu einem heute verlorenen Skizzenbuch.

<sup>25</sup> J. Richard Judson: Jan Gossaert, the Antique and the origins of Mannerism in the Netherlands, in: Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21–22, 1984, hg. von Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N.S.; 4), S. 14–20, S. 15.

<sup>26</sup> *Census*, RecNos. 60185, 60293.

<sup>27</sup> Hubertus Günther: Pieter Saenredam als Sammler, in: Weltkunst XLVII, H. 21 (1977), S. 2242–2245.

<sup>28</sup> *Census*, RecNos. 229550, 229553: London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1928-3-10-100, um 1520, Feder in Braun, 172×229 mm. Eine topographisch genaue Wiedergabe Jerusalems mit Grabeskirche und Felsendom erscheint außerdem auf der Mitteltafel des »Triptychons Lokhorst« im Hintergrund des Einzugs Christi in Jerusalem: *Census*, RecNo. 229562: Utrecht, Centraal Museum, Inv. 6078a, 7991, um 1526, Öl auf Eichenholz, 79×147 cm (Mitteltafel).

<sup>29</sup> Die antiken Monumente Griechenlands bzw. des oströmischen Reiches waren den Künstlern und Gelehrten der Renaissance seit der Eroberung Constantinopels 1453 und Athens 1456 hauptsächlich durch die antiken Schriftquellen, v.a. Vitruv, bekannt. Von eigenen Reisen in die Levante brachte zwischen 1418 und 1449 der Kaufmann und Humanist Ciriaco da Ancona die ausführlichsten und genauesten Beschreibungen und Zeichnungen mit. Seine sechsbändigen »Commentarij« verbrannten jedoch fast vollständig im Jahre 1514 und sind nur in Ausschnitten durch Kopien, u.a. von Giuliano da Sangallo im Codex Barberini (Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. Barb. Lat. 4424, fol. 28 v.–29 v.) und Hartmann Schedel (München, Bayerische Staatsbibliothek, inv. Mon. Lat. 716) bekannt. Die wenigen Überlieferungen Ciriacos »furono quindi le prime e uniche immagini, prima di un lungo silenzio di circa due secoli.«: Luigi Beschi: I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione, in: Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo, hg. von Gianfranco Paci, Sergio Sconocchia, Reggio Emilia 1998, S. 84–102, S. 84; vgl. außerdem: Hubertus Günther: Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur, in: *Imitatio*. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen

und Mißverständnisse, Berlin 2001 (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck. Neue Folge; 2), S. 105–144.

<sup>30</sup> Vgl. Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, 8. Auflage, Köln 2001, S. 40: »Die Begreifbarkeit bestimmter Formen und Farben hängt ... auch von der Gattung, den Kulturbedingungen und den Erfahrungen des Betrachters ab. Was dem einen rational zugänglich ist, bleibt dem anderen irrational, d.h. er kann es nicht fassen, verstehen, vergleichen oder in der Erinnerung bewahren.«

<sup>31</sup> Vgl. Ortfried Schöffter: *Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit*, in: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, hg. von Ortfried Schöffter, Opladen 1991, S. 11–42, S. 22 ff. (Kap. III: Fremdheit als Ergänzung).

<sup>32</sup> Die Bildüberschrift »SITVS. VBI. CONFLAGRATO. PVTEOLANA. ANN. M. D. XXXIX« gibt gleichzeitig einen der seltenen Hinweise zur Chronologie der Reisen Holandas.

<sup>33</sup> *Census*, RecNos. 155401, 155850. Holanda hielt das gesamte Ensemble der Bauten des Pisaner Domplatzes auf seiner Ansicht auf fol. 51 r fest.

<sup>34</sup> *Census*, RecNo. 152488. Die antike Vorhalle wurde während zweier Erdbeben 1686 und 1688 zerstört.

<sup>35</sup> *Census*, RecNo. 152219.

<sup>36</sup> *Census*, RecNo. 155573.

<sup>37</sup> Zu dieser Einschätzung kam bereits Tormo 1940 (Anm. 2), S. 21; ähnlich: John B. Bury: *The authenticity of the Roman Dialogues*, in: ders. 1981 (Anm. 4), S. 1–27, S. 16 ff.

<sup>38</sup> *Census*, RecNo. 67042.

<sup>39</sup> *Census*, RecNo. 229255: Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, inv. 240 A. Die literarische Quelle ist Plinius, *Nat. Hist.* 36,13, dessen Zitat auf dem großformatigen (650 × 560 mm) und aufwendig gestalteten Blatt auf einer gerahmten Tafel in der linken oberen Ecke wiedergegeben ist. Die Darstellung basiert auf der Rekonstruktion des Mausoleums von Antonio da Sangallo d.J., des Bruders von Giovanni Battista, von der sich mehrere Zeichnungen erhalten haben: Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, inv. 894 A, 1037 A, 1039 A, 1040 A, 1127 A, 1128 A, 1167 A; vgl. Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 256; Gustavo Giovannoni: *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 Bde., Rom o.J. [1959], Bd. 1, S. 11, 24; Christian Hülsen: *Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Polifili* e le antichità di Roma*, in: *La Bibliofilia* 12 (1910–1911), S. 161–176, S. 169 f., Abb. 8. Holanda lernte Antonio da Sangallo d.J. in Rom persönlich kennen: »... depois dos que eu conversei e alcaneei ainda no meu tempo em Roma, foi mestre António de Sangallo, arquitecotor do papa, o qual fez o poço em Urvieto e acaba agora a igreja de São Pedro com grande cuidado.«, in: *Da Pintura Antiga* (Anm. 13), S. Kap. 43, S. 82.

<sup>40</sup> Vgl. Paul Davies: *A project drawing by Jacopo Sansovino for the Loggetta in Venice*, in: *The Burlington Magazine* CXXXVI (1994), S. 487–497, S. 496.

<sup>41</sup> James Ackerman: *The Cortile del Belvedere*, Vatikanstadt 1954 (*Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano*; 3), S. 29 listet Holandas Ansicht unter die »Fantasies based on the design«. Vgl. ferner: Christoph Luitpold Frommel: *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in: *Il Cortile delle Statue* 1998 (Anm. 6), S. 17–66; S. 40 ff.

<sup>42</sup> *Census*, RecNos. 61153, 44432, 44551.

<sup>43</sup> *Census*, RecNo. 156072.

<sup>44</sup> Die Statue lag bis zu ihrer Aufstellung als Strandgut am Hafen, wie die früheste Erwähnung in einem Edikt Karls II. von Anjou aus dem Jahre 1309 belegt: »ymaginem de metallo existentem in dohana Baroli«. Darin wurde den Franziskanermönchen von Siponto gestattet, Arme und Beine der Statue für den Guß ihrer neuen Kirchenglocken zu benutzen, vgl. Pasquale Testini: *La statua*

di bronzo o »colosso« di Barletta, in: *Vetera Christianorum* 10 (1973), S. 127–152, S. 129. Eine weitere De- und Remontage erfolgte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Delbrueck beschreibt das Monument ohne Beine, die auf den dazugehörigen Bildtafeln jedoch abgebildet sind: Richard Delbrueck: Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs, in: *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 8, hg. von Hans Lietzmann und Gerhart Rodenwald, Berlin/Leipzig 1933, S. 219–226, Taf. 116–120.

<sup>45</sup> Vgl. Martina Jordan-Ruwe: *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen*, Bonn 1995 (Asia Minor Studien; 19), S. 167 f.

<sup>46</sup> Vgl. Klaus Stemmer: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978 (Archäologische Forschungen; 4), der die Gattung Panzerstatue nach Panzerart, statuarischem Motiv und Trageweise des Paludamentums gliedert. Alle Statuen, die letzteres mit Schulterbausch und auf dem Rücken herabfallend aufweisen, haben den Bausch auf der Schulter des Armes, der die herabfallende Stoffbahn aufnimmt, das Paludamentum kreuzt also nicht den Rücken.

<sup>47</sup> *Census*, RecNo. 156262. Sie befindet sich heute in den Kapitولينischen Museen, inv. 58.

<sup>48</sup> *Census*, RecNos. 155419, 155420. Beide Trophäen befinden sich seit 1590 auf der Balustrade des Kapitols.

<sup>49</sup> Johann Fichard: *Italia*, in: *Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte*, hg. von J. E. v. Fichard, 3. Teil, Frankfurt am Main 1815, S. 3–130, S. 68. Zur Sammlung Della Valle vgl. Henning Wrede: *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: *Il Cortile delle Statue* 1998 (Anm. 6), S. 83–115, S. 91–94; Christian Hülsen: *Der Statuenhof im Palazzo Valle-Capranica*, in: *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, hg. von Christian Hülsen und Hermann Egger, 2 Bde. Berlin 1913–1916, Bd. 2.1 (Textband), S. 56–66.

<sup>50</sup> Vgl. fol. 28r und v der »Antigualhas«, die verschiedene Antiken aus dieser Sammlung zeigen, u. a. die beiden Panstatuen, die sich heute in den Kapitولينischen Museen befinden (inv. 757 und 758, *Census*, RecNos. 156604, 151533), und die heute in den Uffizien gezeigten Statuen des Marsyas und der Daphnis (inv. 199 und 253, *Census*, RecNos. 151517, 156151). Zur Gesamtansicht des Hofes s. Anm. 51.

<sup>51</sup> Fichard 1815 (Anm. 49), S. 68.

<sup>52</sup> *Census*, RecNo. 53388.

<sup>53</sup> *Census*, RecNo. 229262: Paris, Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, Inv. Ga 80, fol. 53, Feder in Braun, 284×425 mm. Abgebildet in: Arnold Nesselrath: *Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck*, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 252–271, Abb. 1–4. Nach der Heemskerckzeichnung fertigte Hieronymus Cock im Jahre 1553 einen Kupferstich an: *Census*, RecNo. 46042.

<sup>54</sup> *Census*, RecNo. 158283.

<sup>55</sup> *Census*, RecNo. 157335.

<sup>56</sup> *Census*, RecNo. 157360.

<sup>57</sup> *Census*, RecNo. 157362.

<sup>58</sup> *Census*, RecNo. 158282. Gemeinsam mit dem Großteil der Sammlung kamen auch die Panzerstatuen im Jahre 1584 in Mediceischen Besitz und wurden aus dem Garten entfernt. Aus der Villa Medici auf dem Pincio wurden sie wiederum zwischen 1778 und 1787 nach Florenz verbracht und dort an verschiedene Standorte verteilt, vgl. Brigitte Kuhn-Forte: *Villa Medici*, in: *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Wörlitz/Stendal 1998, Mainz 1998,

S. 47–50; Carlo Gasparri: La collection d'antiques du Cardinal Ferdinand, in: La Villa Médicis, Bd. 2: Etudes, hg. von André Chastel, Rom 1991, S. 443–485, S. 454–458, 482–485.

<sup>59</sup> *Census*, RecNos. 54980 und 54995: »Sopra le quattro statue dia dettene sono altre cinque belle in piedi: quella, che e nel mezzo di loro e un Mercurio ignudo con la veste avolta nel braccio manco: le due estreme paiono due donne e sono vestite: le altre due sono armate a l'antica. Nel mezzo fra queste cinque statue sono quattro tauole antiche marmoree con varie sculture: E sotto le tre statue di mezzo sono tre teste antiche ... A man manca di questa loggia scoperta si vede su ne l'ordine superiore prima una Minerva togata in piedi: la seconda e uno Hadriano Imp. in pie armato a l'antica. La terza e uno Hercole ignudo in pie con la pelle del leone in mano: la quarta e Othone Imp. armato a la antica in pie medesimamente. La quinta statue e di una donna.«, in: Le antichità della città di Roma; Brevissimamente raccolte da chiunque hà scritto, ò antico, ò moderno; per Lucio Mauro ... Appresso, tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte par Ulisse Aldroandi, opera non fatta piu mai da scrittore alcuno, Venetia: Ziletti 1556, S. 219.

<sup>60</sup> *Census*, RecNo. 63572: »Iuxta templum supra dictum subsequitur Viri Romani grandis statua, pallio brevi egregie ornati, nudo capite capillis crispis facie virili exacte effigiata.«: Berlin, Staatsbibliothek, MS Lat. A 61s, fol. 63 v.

<sup>61</sup> Hülsen 1916 (Anm. 49), S. 60, 63.

<sup>62</sup> Sie wird erst im Stichwerk von Francesco Maria Soldini: Il Reale Giardino di Boboli nella sua Pianta e nelle sue Statue, Florenz 1789 auf S. 44 beschrieben und auf Tafel XIV abgebildet.

<sup>63</sup> *Census*, RecNo. 56411: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 79. D. 1.

<sup>64</sup> *Census*, RecNos. 55003, 56410: Paris, Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, Inv. F b, 18a, reserve.

<sup>65</sup> *Census*, RecNo. 56407.

<sup>66</sup> *Census*, RecNos. 52159, 48371: Siena, Biblioteca Communale, inv. S. IV. 7.

<sup>67</sup> *Census*, RecNo. 56408: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 1935, A 45.

<sup>68</sup> *Census*, RecNo. 56409.

<sup>69</sup> Vgl. Giovanni Villani: Nuova cronica, hg. von Giuseppe Porta, 3 Bde., Parma 1990–1991, Bd. 1, Buch 3, Kapitel, S. 124.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Vgl. Vasconcellos 1899 (Anm. 1), S. CI–CXV.

<sup>72</sup> »E para mais conhecimento e certeza destes direitos e correspondências em que se devem de pintar e sitiar todas as coisas, é mui acertado o que eu tenho descoberto há poucos anos do juízo do espello, o qual creio que já dos antigas seria achado e mais segundo o louva Leo Baptista num livro que novamente se imprimiu da pintura. Mas eu, sem ter nenhuma notícia do tal livro, tinha já escrito este, qualquer que ele è; e folguei de o não ter visto, posto que no ano que se ele em Itália imprimia, nesse mesmo em Portugal eu este que escrevo, escrevia.«: Francisco de Holanda: Do Tirar Polo Natural. Introdução, notas e comentarios de José Da Felicidade Alves, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. Obra completa; 3), Kap. 11, S. 40f.; Zu Holanda und Alberti vgl: Sylvie Deswarte-Rosa 1992 (Anm. 7), S. 197 ff.

<sup>73</sup> *Census*, RecNo. 229106: Pomponii Gaurici Neapolitani De Sculptura, Florentiae, VIII. Cal. Januar. MDIII, ohne Seitenangaben.

<sup>74</sup> Da Pintura Antiga (Anm. 13), Kap. 17, S. 48; Kap. 19, S. 50.

<sup>75</sup> Francisco de Holanda: Diálogos em Roma. 2a parte de Da Pintura Antiga. Introdução, notas e comentarios de José Da Felicidade Alves, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. Obra completa; 2), 2. Dialog, S. 42. Gauricus überlieferte die Episode zweimal, zuerst im einleitenden Abschnitt, dann am Ende des Kapitels über die Perspektive: De Sculptura von Pomponius Gauricus, mit Ein-

leitung und Übersetzung neu herausgegeben von Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886, S. 128; 221.

<sup>76</sup> *Census*, RecNo. 229111. Deutsche Übersetzung nach Brockhaus 1886 (Anm. 75), S. 142: »Ganz große entstehen durch Verdreifachung der menschlichen Körpergröße. ... Solche Statuen werden auch »Kolosse« genannt. ... Solche Statuen wurden den Göttern geweiht, dem Jupiter Optimus Maximus, der Minerva, dem Apollo, Mars und den übrigen dazugehörigen, obschon auch römische und ausländische Könige sie ... für sich beansprucht haben. Jetzt gibt es noch in der Stadt Barletta in Apulien, bei Cannä, den Koloss des Heraclius, mit dem für mich auf ewig eine traurige Erinnerung verbunden ist wegen des Andenkens an den herben Verlust meines Vaters; jetzt sind es fünf Jahre her, seit wir ihn nahebei dem Grabe übergeben haben. Doch, rufen wir die Gedanken zu unserm Gegenstand zurück.«

<sup>77</sup> *Census*, RecNo. 61161.

<sup>78</sup> *Census*, RecNos. 43830, 43530, 44906, 44932.

<sup>79</sup> *Census*, RecNos. 47458, 43686, 45925, 55902, 43611, 43612, 45430.

<sup>80</sup> *De Sculptura* 1504 (Anm. 73). Deutsche Übersetzung nach Brockhaus 1886 (Anm. 75), S. 111: »Ferner sollte er gescheit, durchaus nicht beschränkt sein, also fähig einzusehen, daß allem ein bestimmter Grund innewohnt. Da ja z. B. alle Statuen entweder zu Fuß oder zu Pferd darzustellen sind, stehend, sitzend oder liegend, an öffentlichen oder privaten Orten, mit Toga oder Lorbeerkrantz, so wird bei jeder einzelnen sorgfältig nachzudenken sein, welcher Schmuck oder was sonst einer jeden Bedeutung entspricht.«

<sup>81</sup> Da *Pintura Antiga* (Anm. 13), Kap. 20–23, S. 53–58. Sylvie Deswarte versuchte, gleichermaßen in den Zeichnungen der »Antigualhas« dieses Anliegen Holandas, eine Systematik der antiken Figuren zu etablieren, nachzuweisen. Im Licht von »Da Pintura Antiga« sei der Anteil der Zeichnungen der »Antigualhas«, die antike Skulpturen zeigen, wie ein »recueil« von typischen Beispielen dieser Klassifizierungen, vgl: Deswarte-Rosa 1998 (Anm. 6), S. 409f. Diese diffizilen Ordnungskriterien lassen sich über die beschriebene Gruppe von römischen Hauptmonumenten von fol. 8v bis fol. 11r hinaus jedoch nur schwer nachvollziehen, da Holanda sich nicht nur auf die Darstellung von Skulptur beschränkt und seine Gliederungskriterien eher an funktionalen, lokalen oder gattungsspezifischen Aspekten ausgerichtet sind (Tempel, Bogenmonumente, Befestigungsbauten, Venedig, Naturdarstellungen); vgl. oben Anm. 9 mit korrespondierendem Text.

<sup>82</sup> Albertini 1510 (Anm. 8), *Liber Secundus*; vgl. *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, Bd. 4, Rom 1953 (*Fonti per la storia d'Italia*), S. 490.

<sup>83</sup> *Antiquitates urbis per Andream Fulvium nuperrimae aeditae, Romae 1527*, fol. LXXIXr–LXXIXv.

<sup>84</sup> *Census*, RecNos. 155429, 52298.

<sup>85</sup> Tilmann Buddensieg: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), S. 33–73, S. 36–54.

<sup>86</sup> *Census*, RecNo. 155695. Bereits die Translationsinschrift Innozenz' VIII., die heute neben dem Kopf in die Wand des Hofes des Konservatorenpalastes eingelassen ist, nennt ihn CAPVT . EX . COLOSSO . COM // MODI . ANT(onini) . AVG(usti): *Census*, RecNo. 229507.

<sup>87</sup> *Census*, RecNo. 61156.

<sup>88</sup> *Census*, RecNo. 229293: Lucio Fauno: *Delle Antichita della Citta di Roma*, Venedig: Michele Tramezzino, 1552, libro II, S. 38.

<sup>89</sup> *Census*, RecNo. 62548. Tilmann Buddensieg: Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XIII (1962), S. 37–48, S. 48, Anm. 34 irrt in der Angabe, die zitierte

Passage stamme aus der Ausgabe von 1548; vgl. auch Matthias Winner: Der eherne Herkules Victor auf dem Kapitol, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart, Alfter 1993, S. 629–642, S. 633 ff.

<sup>90</sup> Im Jahre 1536 sah sie Johann Fichard noch auf dem Quirinal, vgl: Fichard 1815 (Anm. 49), S. 41: *Census*, RecNo. 229299. 1544 werden sie von Bartolomeo Marliani schon auf dem Kapitol erwähnt, vgl. *Urbis Romae topographia* B. Marliani, Rom: Dorici 1544, S. 27: *Census*, RecNo. 46733.

<sup>91</sup> *Census*, RecNos. 151739, 151732, 151741.

<sup>92</sup> *Census*, RecNo. 207941: München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv. Cgm 1279, fol. 42r.

<sup>93</sup> *Census*, RecNo. 43581: *Blondi Flavii Forliniensis De Roma Instaurata. Libri tres*, Venedig 1510, *Liber secundus*, § XIX, fol. 15r.

<sup>94</sup> *Census*, RecNo. 43629: Das Blatt wurde im Dresdner Kupferstichkabinett (Inv. 100183) aufbewahrt und ist heute verschollen. Eine zeitgenössische Kopie aus der Nachfolge Giuliano Da Sangallo ist die Zeichnung in Cambridge, Mass., Rowlands Collection, um 1500, Feder in Braun, 127×146 mm (*Census*, RecNo. 229322).

<sup>95</sup> Ihre erste Erwähnung fanden sie in einer Inschriftensammlung Nicolò Signorilis vom Beginn des 14. Jahrhunderts, die jedoch auf Quellen des vorherigen Jahrhunderts aufbaut, vgl. Valentini/Zucchetti 1953 (Anm. 82), S. 197.

<sup>96</sup> Die Translation der Rossebändiger wurde nicht verwirklicht, vgl: Tilmann Buddensieg: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III., in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), Heft 3/4, S. 177–228; 192.

<sup>97</sup> Sie befindet sich heute in S. Maria in Aracoeli.

<sup>98</sup> Ausführlich dazu Christof Thoenes: »*Sic Romae*«. Statuenstiftung und Marc Aurel, in: *Ars naturam adiuvans* 1996 (Anm. 53), S. 86–99; 93. Vgl. weiterhin Wrede 1998 (Anm. 49), S. 94–99.

<sup>99</sup> Vgl. Helga von Heintze: »*Statuae quattuor marmorae pedestres, quarum basibus constantini nomen inscriptum est*«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 86 (1979), S. 399–437, Taf. 118–137, S. 402f.

<sup>100</sup> Vgl. Sylvie Deswarte-Rosa: *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den Gesprächen des Francisco de Holanda*, in: *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelo*, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Ausstellungskatalog Wien, Mailand 1997, S. 349–373.

<sup>101</sup> So formulierte es Flavio Biondo: »*videmus id aeneum et certe maximum caput, quod nunc ad Lateranensem basilicam cernitur, fuisse illud quod spurcissimus ipse Commodus flagitiosissimi Neronis capiti subrogavit.*«, in: *De Roma Instaurata 1510* (Anm. 93), *Liber tertius*, § XLVII, fol. 30 v: *Census*, RecNo. 43883.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13: *Album dos desenhos das antigualhas de Francisco de Holanda*, introd. e notas: Jose da Felicidade Alves, Lissabon 1989, fols. 52 v, 43 r, 23 v, 45 v, 48 r, 54 v, 8 r, 54 r, 30 r. – Abb. 8, 14, 15, 16: *Institutsnegative des Deutschen Archäologischen Instituts Rom: Inst. Neg. 5837, 78.2240, 67.1751, 67.1759.* – Abb. 10, 11: Klaus Stemmer: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978 (*Archäologische Forschungen*; 4), Taf. 42.1, 42.3. – Abb. 12: *Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin.*