



**Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath (Hrsg.)**

---

## **Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 13.2011**

Berlin: Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2012  
165 S. - ISBN: 978-3-86732-113-6

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-25148](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-25148)

---

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



PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 13 · 2011

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

[www.census.de](http://www.census.de)

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

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

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

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

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

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

## INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
»Clipei non enarrabile textum« Die »Medaglioni finti di metallo« an der Decke der Sixtinischen Kapelle als Element antiker Triumphalkunst <i>Georg Daltrap</i>	9
Un Vitruvio a Vicenza, un Alberti a New York <i>Adolfo Tura</i>	29
Der wiederentdeckte Meleagersarkophag Barberini in Sao Paulo. Provenienz und grafische Dokumentation (ca. 1516–1630) <i>Brigitte Kubn-Forte</i>	41
Die Genealogie der ersten zwölf römischen Kaiser in einem großformatigen Kupferstich von Enea Vico <i>Ulrike Peter und Birte Rubach</i>	77
Von Münzen und Monstern. Beobachtungen zum Umgang Cesare Ripas mit den Werken der Numismatiker Sebastiano Erizzo und Antonio Agustín <i>Neela Struck</i>	121
»Erocle a riposo« della collezione Lanckoroński. Appunti sulle ricostruzioni del Torso del Belvedere nell'arte del Settecento <i>Jerzy Miziołek</i>	141



Eines der eindrucksvollsten Ensembles in der Ausstellung »Gesichter der Renaissance«, die von August bis November 2011 im Bode-Museum zu Berlin zu sehen war, bevor sie in gewandelter Form im Metropolitan Museum von New York gezeigt wurde, befand sich unmittelbar hinter dem Eingang zum abschließenden Venedig-Raum. In ihm wurde durch mehrere Beispiele vermittelt, welchen Beitrag die cisalpine Kunst vor allem der Niederlande für die Ausbildung der Ansprüche geleistet hat, mit denen die Porträtierten dargestellt wurden. Hierzu gehörte nicht nur die Materialfinesse der Haare, des Inkarnats, der Tücher und der Hintergrundlandschaften, sondern auch der Bezug zur Antike. Dies kam besonders in Hans Memlings Bildnis eines jungen Mannes zum Tragen, der sich mit einem Sesterz Kaiser Neros als ein humanistischer Kenner zeigte, für den dieses Geldstück zum kritischen Reflexionsmedium der eigenen »Persona« wurde. Es war eine großartige Fügung, dass aus dem unerschöpflichen Reservoir des Berliner Münzkabinetts eine solche Münze in einer Vitrine neben dem Gemälde gezeigt werden konnte.<sup>1</sup>

Diese Zusammenstellung könnte sich als ein Motto für das Jahr 2011 erweisen. Es scheint, als habe es für die Erforschung des Nachlebens der Antike insofern einen Einschnitt gebracht, als in ihm erstmals nach Jahrzehnten wieder gelungen ist, die Rolle der antiken Münzen und Medaillen in den Vordergrund zu stellen. Das gemeinsam von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und dem Berliner Münzkabinett unter Mitarbeit des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* unter der Leitung von Ulrike Peter veranstaltete dreitägige Symposium »translatio nummorum – Römische Kaiser in der Renaissance« bot die großartige Gelegenheit, im Zusammenspiel von Archäologie, Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft zu zeigen, dass dieser ungeheuer vielfältige Stoff einer gemeinsamen Anstrengung bedarf, um angemessen erschlossen werden zu können. Wenn auf Grund des Umstandes, dass Münzen und Medaillen nicht allein einer einzigen Disziplin zugewiesen sind, die Beschäftigung mit diesem Gegenstand in den letzten Jahrzehnten auf das Niveau von Hilfswissenschaften geraten ist, dann konnte dieser Trend auf dem Symposium umgekehrt werden. Das wechselseitige Defizitbewusstsein konnte in die Stärke eines gemeinsamen Anliegens umgemünzt werden: dies war die unisono zu spürende Botschaft

des Symposiums, das herausragende jüngere Arbeiten zu diesem Stoff aufnahm und auf ungeahnte Weise fortführte und erweiterte.<sup>2</sup>

In diese Perspektive fügt sich die gegenwärtige Nummer des *Pegasus* ein. Im Beitrag Georg Daltrops mit den Schmuckschilden der nackten Jünglinge in Michelangelos sixtinischer Decke kommen riesige fingierte »Medaglioni« zur Sprache. Ulrike Peters und Birte Rubachs Untersuchung von Enea Vicos Stemma von 397 Kreisen, in welche die überlieferten Münzen eingetragen sind, erörtert das in einer Person vollzogene Zusammenspiel des Kupferstechers und des akribisch die Nachbildungen von den Originalen trennenden Antiquars. In Cesare Ripas »Iconologia« analysiert Neela Struck ein weniger striktes, dafür aber formsensibles und effektbewusstes Vorgehen.

Dieser Schwerpunkt von Beiträgen zu Münzen und Medaillen soll auch zur Vorbereitung einer Ausstellung dienen, die im Herbst 2012 im Münzkabinett zu Berlin gezeigt wird: als Zusammenarbeit dieser Institution mit dem *Census*, dem Münzkabinett Berlin, dem Kunsthistorischen Institut in Florenz und dem Kupferstichkabinett Berlin.

Die weiteren Beiträge decken die sachliche und geographische Spannweite des *Pegasus* ab. Adolfo Tura hat im CISA in Vicenza Fra Giocondos Arbeitsexemplar für seine überarbeitete, kleinformatige Vitruv-Ausgabe von 1513 entdeckt, in dem er dem Drucker alle Korrekturen für die Neuauflage markiert hatte. Damit gelingt es, Einblick in die Arbeitsweise eines der vorrangigen und universalen Protagonisten aus der Epoche der Hochrenaissance zu gewinnen, dessen Schaffen weitgehend noch im Dunkeln liegt. Brigitte Kuhn-Forte nimmt mit der spektakulären Wiederentdeckung des bedeutenden Meleagersarkophags der Sammlung Barberini in São Paulo die im *Pegasus* begonnene Serie von Berichten aus Brasilien auf. Der Beitrag von Jerzy Miziołek steht mit seiner Erörterung von in polnischen Sammlungen befindlichen Rekonstruktionen des Torso vom Belvedere in der Tradition des *Pegasus*, kontinuierlich über Bestände des östlichen Europa zu berichten.

Die Herausgeber

## ANMERKUNGEN

- 1 Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Porträt-Kunst, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, München 2011, S. 330–332.
- 2 Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, hg. von Georg Satzinger, Münster 2004; Johannes Helmroth: Bildfunktionen der antiken Kaisermünze in der Renaissance oder Die Entstehung der Numismatik aus der Faszination der Serie, in: Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption, hg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Münster 2007, S. 77–97 (dort zum Memling-Portrait: S. 81–82); Ulrich Pfisterer: Lysipp und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.





»CLYPEI NON ENARRABILE TEXTUM«<sup>1</sup>

DIE »MEDAGLIONI FINTI DI METALLO«<sup>2</sup> AN DER DECKE DER  
SIXTINISCHEN KAPELLE ALS ELEMENT ANTIKER  
TRIUMPHALKUNST

GEORG DALTROP

*Deolectio Redig de Campos in memoriam*

EINLEITUNG

Michelangelo malte im Gewölbespiegel der Sixtinischen Kapelle neun Szenen aus der Genesis des Alten Testaments. Er unterteilte die Bildfelder durch fingierte Gurtbögen, die als Scheinarchitektur wirken; und er umgab sie mit einer Brüstung mit umlaufendem Gesims, die als eine Art Attikazone zur Geltung kommt, vergleichbar der des Konstantinbogens. Davor platzierte er die Sibyllen und Propheten, fünf auf jeder Langseite, getrennt voneinander durch StICKKAPPEN über den Fenstern. Auf dem Gesims über den Sehergestalten sind die »Medaglioni« als runde Schmuckschilde wiedergegeben. Jeweils zwei junge Männer, Ignudi, halten sie an Gurten und Bändern; einige schmücken die Schilde mit Festons aus Eichenlaub und Eicheln. Schilde und Schildhalter, die zusammen mit der Eichenlaubgirlande auf beiden Langseiten wie ein Fries angelegt sind, werden durch vier große Bildfelder des Deckengewölbes unterbrochen. Diese Deckenbilder des Gewölbespiegels stehen im Richtungs-  
kontrast, im rechten Winkel zu den Sehergestalten und den Schmuckschilden. Man kann nicht beide zusammen sehen (Abb. 1).<sup>3</sup> Bevor die Darstellung auf den fingierten Bronzeschilden zur Sprache kommt, sei auf Form und Bedeutung der Rundschilde in der Antike und auf ihre Herkunft aus der Triumphalkunst hingewiesen. Aus dieser Perspektive scheint eine einheitlich schlüssige Deutung der Schilde auf jeder Langseite in der Sixtinischen Kapelle möglich zu sein.

ANTIKE VORBILDER

Schon in der Antike war es üblich, Schilde in Heiligtümern zur Schau zu stellen. Von goldenen Schilden am Gebälk des Apollontempels in Delphi berichtet Pausanias: Die Athener weihten sie aus der Beute der Schlacht von Marathon (490 v. Chr.).<sup>4</sup> Alexander d. Gr. sandte nach seinem Sieg über die

Perser am Granikos (334 v. Chr.) den Athenern aus der Beute 300 Schilde und ließ sie am Architrav des Parthenon anbringen; die Einsatzlöcher für die Aufhängung sind heute noch sichtbar.<sup>5</sup> Der Römer L. Mummius tat es den griechischen Vorbildern gleich: Nach dem Sieg über den Achäischen Bund und der Zerstörung Korinths (146 v. Chr.) ließ er 21 vergoldete Bronzeschilde am Zeustempel in Olympia aufhängen.<sup>6</sup>

Bereits in archaischer Zeit gehören Schilde zu den charakteristischen Weihgaben, wie die Ausgrabungen in Olympia gezeigt haben: Im Fundzusammenhang der Rundschilde im Bereich des Stadionwalls ließen sich Pfostenlöcher für Tropäia (Waffenmäler) feststellen, die darauf hindeuten, dass sie weit sichtbar auf dem Wall aufgestellt waren; später, bei der Aufschüttung des Walls in klassischer Zeit, wurden sie unter den Erdmassen begraben.<sup>7</sup> Derartige Weihungen an Zeus dienten zugleich als Selbstverherrlichung der Sieger und gehören zur Triumphalkunst.

An den Triumphsäulen für Trajan und Mark Aurel ist in der Mitte der um sie laufenden reliefierten Spiralbänder ein großer Rundschild aufgestellt. Davor steht Victoria und trägt darauf die Taten des Kaisers und seines Heeres ein. Diese Kriegsberichte, »commentarii«, in Bildern auf dem Reliefband vor Augen geführt, sollen die Tapferkeit (»virtus«), Milde (»clementia«), Gerechtigkeit (»iustitia«), Zuverlässigkeit (»constantia«) und das Pflichtgefühl (»pietas«) des Herrschers verherrlichen. Auf Grund dieser Tugenden ist der in dem Sockel Beigesetzte der Apotheose teilhaftig geworden und durch eine Statue auf der Säule geehrt.<sup>8</sup>

2 *Michelangelo Buonarroti: Decke der Sixtinischen Kapelle, Rom, Vatikan, David vor Nathan*

3 *(wie Abb. 2), Abrahams Opfer*

4 (wie Abb. 2), *Joab lauert Abner auf*

5 (wie Abb. 2), *Tötung Urijas*

6 (wie Abb. 2), *Absaloms Tod*

7 (wie Abb. 2), *Elias' Himmelfahrt*

8 (wie Abb. 2), *Tötung der Baalpriester*

9 (wie Abb. 2), *Jehu lässt die Leiche Jorams auf den Acker Nabots werfen*

10 (*wie Abb. 2*), *Ausrottung des Baalkultes*

11 (*wie Abb. 2*), *Schild ohne Dekor*



Die Präsentation des Schildes erinnert an den goldenen Schild des Augustus, »clipeus virtutis«, den der Senat und das römische Volk dem Imperator Augustus im Jahre 27 v. Chr. verliehen und in der Curia Julia neben der Victoriastatue aufstellen ließen.<sup>9</sup> Auf einer Marmornachbildung des Schildes in Arles<sup>10</sup> besagt die Inschrift, dass Senat und Volk von Rom dem Caesar Augustus einen Schild übergeben haben – ebenfalls auf Grund seiner »virtus« (Tapferkeit), »clementia« (Milde), »iustitia« (Gerechtigkeit) und »pietas erga deos patriamque« (Ehrfurcht gegenüber den Göttern und Achtung vor dem Vaterland).<sup>11</sup>

In der Literatur wird ein Rundschild mit Reliefschmuck ausführlich von Homer in der Ilias beschrieben.<sup>12</sup> Hephaistos fertigte ihn für Achilleus, hatte doch dieser seine ererbte, von Göttern geschenkte Rüstung seinem Freund Patroklos überlassen. Der fiel im Kampf gegen Hektor und wurde von diesem seiner Waffen beraubt. So verlor Achill seinen Schild und damit einen Teil seiner Ehre, wie Homer eigens hervorhebt.<sup>13</sup> Auf Bitten seiner Mutter Thetis stellt Hephaistos einen neuen her. Nun sieht man dem Gott bei seiner Arbeit zu, wie er friedliche Szenen aus dem Leben der Menschen zu einem Bild formt, das den ganzen Kosmos umschließt. Man sieht aber keine Aristie, keine Heldentat und ihre Verherrlichung, vielmehr ist es eine Vision des einträchtigen Zusammenlebens und Wohlergehens, die in Kontrast steht zur Realität des Kriegsalltags um Troja. Nur ein Gott vermochte für Homer diese Aufgabe zu meistern.

Die Beschreibung des Heraklesschildes in dem Gedicht »Aspis«, das dem Hesiod zugeschrieben wurde,<sup>14</sup> richtet sich nach dem Vorbild Homers. Dieser Schild, ebenfalls von Hephaistos geschaffen, wird bereits als fertig ausgeführt geschildert. Er ist mit mehr Bildwerk geschmückt. Der Krieg ist das beherrschende Thema. Seine Schrecklichkeit wird durch eine Fülle unheimlicher, dämonischer Gestalten gesteigert, es mangelt ihnen nicht an Zauberkraft, wie den abgebildeten Schlangen, die hörbar zischen, fauchen und rascheln, wenn Herakles kämpft. Hier ist ein Bezug zum Träger des Schildes hergestellt, im Gegensatz zum homerischen Achilleusschild.

Auf Grund dieser Vorbilder erfand Vergil seine Version vom Schild des Aeneas, den Venus ihm vor seinem Kampf mit Turnus überbringt.<sup>15</sup> Auch er ist ein Werk des Schmiedegottes Vulkan, der ihn verfertigte, als Aeneas bei Euander die noch wilde Stätte besuchte, wo Rom dereinst entstehen wird. Was der Schild darstellt – »[...] clipei non enarrabile textum« (des Schildes nicht auszudeutendes Kunstwerk)<sup>16</sup> – ist die Geschichte Roms mit Romulus und Remus beginnend; Kriegsszenen folgen und finden in der Schlacht bei

Actium mit dem Sieg des Augustus und mit seinem Triumph in Rom ihren Höhepunkt, also ein Geschehen, das mit der Aeneashandlung in keinen unmittelbaren Zusammenhang zu bringen ist:

»talia per clipeum Volcani, dona parentis,  
miratur rerumque ignarus imagine gaudet,  
attollens umero famamque et fata nepotum.«

»Solches bestaunt' er am Schilde Vulcans, der Gabe der Mutter.  
Ohne den Sinn zu verstehen, sah er mit Wonne das Bildwerk,  
Hob es und trug es auf den Schultern: den Ruhm und das Schicksal der Enkel.«<sup>17</sup>

Der Schild hier ist nicht Waffe, sondern Zeichen. Er weist in die Zukunft, verheißt Fortbestehen, Aufstieg, Sicherheit, Ruhm und Ehre: Er wird Symbol des Römertums und seiner Sendung in der Welt.

## DIE RUNDBILDER

An diese Rundbilder aus der Antike erinnern die »Medaglioni finti di metallo« an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Das Bild auf dem Schild ist einfarbig, gold-braun monochrom; sein Relief beruht auf Schattenwirkung, die Lichtführung wird durch Schraffur gekennzeichnet. Ein profilierter Rahmen in violettem Ton umschließt jeweils die Darstellung. Das lässt unwillkürlich an den Beginn der Schildbeschreibung Homers denken, heißt es doch dort, der Gott – Hephaistos – habe den gesondert gearbeiteten Schildrand um den eigentlichen Schild herum gelegt.<sup>18</sup>

### *Die Rundbilder aus der Sicht von Michelangelos Biographen*

Für das, was auf den Schilden dargestellt ist, geben die beiden zeitgenössischen Biographen und Schüler Michelangelos jeweils einen Hinweis. Giorgio Vasari schreibt schon in der ersten Ausgabe von 1550: »storie [...] cavate dal libro de're«, also Geschichten, die dem Buch der Könige aus dem Alten Testament entnommen sind.<sup>19</sup>

Im Mittelpunkt dieses Buches der »Geschichte« – so gibt Martin Buber den Titel des Buches wieder – stehen der König David und sein Sohn Salomo. Sie

vereinten das Reich Israel und bescherten ihm Wohlergehen und eine lange Friedenszeit. David eroberte Jerusalem, überführte die Lade des Bundes mit den Tafeln des Dekalogs dorthin und wählte sie zur Hauptstadt. Sein Sohn Salomo baute den ersten Tempel.

Der zweite Biograph Michelangelos, Ascanio Condivi, schreibt 1553: »medaglioni, che si son detti, finti di metallo, nei quali [...] son fatte varie storie tutto approposito però della principale«. Verschiedene Geschichten sind demzufolge wiedergegeben, die alle zum Gesamtthema der Sixtinischen Kapelle, der Papst- und Heilsgeschichte, passen; »[...] aber alle in Bezug auf die Geschichte des Papstes«, übersetzt Rudolph Valdek mit dem Argument, dass die »varie storie«, auf die hier hingedeutet sei, sich auf die Familien- und Lebensgeschichte des Papstes bezögen: »Das Hereinziehen der Familiengeschichte des Papstes in den Cyclus aus dem alten Testament wird Niemand wundern, der die Anschauungen der Zeit kennt«. <sup>20</sup> Jedoch macht er keine konkrete Angabe. Dennoch, er erinnert hiermit an den Auftraggeber – und dieser Hinweis wird durch die Ausschmückung mit Eichenlaub bekräftigt, das zum Wappen des Della Rovere Papstes gehört; Vasari weist mit Nachdruck darauf hin. <sup>21</sup>

Michelangelo kannte die Äußerungen seiner beiden Schüler über sein Leben und sein Werk. Er bedankt sich in einem Sonett bei Giorgio Vasari, »Se con lo stile o coi colori«, <sup>22</sup> das wie folgt endet:

»Or le memorie altrui, già spente, accese  
tornando, fate or che fien quelle e voi  
malgrado d'esse, etternalmente vive.«

»Ihr aber macht, daß wieder sich entzündet  
Erinnerung, die erlosch, um zu bereiten  
Ihr und Euch selbst, trotz allem, ewiges Leben.«

Für das Wachrufen der Erinnerung dankt Michelangelo. Im Hinblick auf die Schilddarstellungen bedeutet das, sich einerseits die Geschichten der Königszeit vor Augen zu führen und andererseits, darin eine Spiegelung, einen Reflex, bzw. einen Abglanz von Begebenheiten aus dem Leben des seinerzeit (1503–13) »felice regnante« zu entdecken.

Auf dem Schild über der Cumaeischen Sibylle in der Mitte der Nordseite (Abb. 2) zieht eine Gestalt mit einer der Tiara ähnlichen Form der Kopfbedeckung die Aufmerksamkeit auf sich. Sie trägt ein langes, gegürtetes Gewand wie eine Albe und darüber einen ärmellosen Mantel, ein Pluviale, von einer Gewandspange mit großer, runder Zierscheibe vor der Brust zusammengehalten. Sie wendet sich dem vor ihr Knienden zu, dessen Haupt eine Zackenkrone zierte. Sein rechter Arm ist zur Rede erhoben. Offensichtlich handelt es sich um einen König vor einem Hohen Priester, Personen, die nach dem Buch der Könige nur David und Nathan sein können.<sup>23</sup> Das zweite Buch Samuel des Alten Testaments – die Kirche pflegt in Anlehnung an eine alte Überlieferung die beiden Samuelbücher auch 1. und 2. Buch der Könige zu nennen – berichtet von drei Begegnungen: 1. David unterbreitet Nathan sein Vorhaben, einen Tempel zu bauen (Kapitel 7, 1–7). – 2. Nathan übermittelt David die Verheißung Jahwes, die ihn zum Gründer einer Dynastie macht, die auf ewig Bestand haben soll (Kapitel 7, 8–16). – Und 3. Nathans Strafrede an David wegen des Ehebruchs und des Mordes an Urija (Kapitel 12, 1–5).

Zur ersten Begegnung: David hat Jerusalem erobert und die Bundeslade in die Stadt gebracht. Nun will er ihr, in der Jahwe gegenwärtig ist, eine würdige Bleibe geben und trägt diesen Gedanken dem Hohen Priester vor. Zu diesem spricht in der folgenden Nacht der Herr, dass er nicht von David, sondern von seinem Sohn und Nachfolger ein Haus errichtet haben will,<sup>24</sup> wie es geschieht.<sup>25</sup>

Was für Jerusalem der Salomonische Tempel, ist für das Rom Julius' II. die Sixtinische Kapelle. Denn Sixtus IV. wurde nicht nur in Lobeshymnen mit König Salomo verglichen, weil er wie dieser »Gott ein Haus gebaut habe, das seiner würdig ist«,<sup>26</sup> sondern auch wegen der für den Salomonischen Tempel überlieferten Maße, die umgerechnet denen der Sixtinischen Kapelle entsprechen: Drei mal so lang wie breit und die halbe Höhe der Länge: circa 40 m lang, 20 m hoch und 13,40 m breit.<sup>27</sup> Der Hinweis auf Salomo wird auf dem Fresko der Schlüsselübergabe von Perugino noch eigens in einem Distichon betont, in dem Sixtus IV. als der Begründer einer künstlerischen Erneuerung mit Salomo verglichen wird.<sup>28</sup>

In der zweiten Begegnung übermittelt Nathan dem David die Verheißung Jahwes, dass er dem Volk Israel einen festen Wohnsitz geben will; und wenn sein Sohn einen Tempel gebaut hat, werde er seinen Königsthron für immer

begründen. »Dein Haus und dein Königtum sollen auf ewig Bestand haben. Dein Thron soll feststehen für immer.«<sup>29</sup>

Julius II. wird diese Verheißung auf das Papsttum bezogen haben, das nach dem Exil von Avignon und dem folgenden Schisma (1309–1417) im Vatikan nun sein endgültiges Domizil gefunden hat, nachdem hier ein Haus Gottes gebaut wurde wie einst dem Herrn in Jerusalem von Salomo. Er sieht seine Kathedra für alle Zeit gefestigt.

Die Zusage an David als dem Gründer einer Dynastie hat einen Vorläufer in dem Versprechen, das Jahwe dem Abraham gegeben hat, nachdem dieser seine Opferbereitschaft, seinen Sohn Isaak zu opfern, gezeigt hat.<sup>30</sup> Diese Szene ist auf dem Schild über dem Altar ebenfalls auf der Nordseite über der Libyschen Sibylle dargestellt (Abb. 3).

Weiterhin lässt Jahwe durch Nathan verkünden, dass er seine Huld David nicht entziehen werde, wie er sie einst Saul, dem Vorgänger Davids, entzogen habe.<sup>31</sup> Darauf nimmt die Darstellung auf dem Schild über der Delphischen Sibylle Bezug (Abb. 4, Nordseite, erster Schild vom Eingang im Westen): Joab, der Feldherr und Neffe Davids, lauert Abner, dem Heerführer Sauls, im Torgebäude der Stadt seines Gastgebers David auf und ersticht ihn in heimtückischer Weise.<sup>32</sup> Er beseitigt damit einen möglichen Rivalen und Nebenbuhler.

Auch in der dritten Begegnung schickt Jahwe Nathan zu David, in diesem Fall, um ihm seine Untaten vor Augen zu führen.<sup>33</sup> Denn er hatte mit der Ehefrau des Urija, Batseba, Ehebruch begangen. Anschließend schickte er Urija in den Tod, indem er seinem Feldherrn Joab insgeheim befahl, Urija einem derart gefährlichen Sonderkommando zuzuteilen, dass er mit Sicherheit falle.<sup>34</sup> Diese Szene, in der Urija von den Ammonitern (kenntlich daran, dass sie keine Helme tragen) totgeschlagen wird, ist auf dem Schild auf der Nordseite zwischen der Ermordung Abners und der Begegnung Davids mit Nathan dargestellt, über dem Propheten Jesaja (Abb. 5).<sup>35</sup>

An eine weitere Tragödie im Hause Davids erinnert der Tod des Absalom;<sup>36</sup> diese Szene ist auf dem fünften und letzten Schild der Nordseite zwischen David/Nathan und Abraham/Isaak dargestellt (Abb. 6): An seinem langen Haupthaar, das sich um einen Ast gewickelt hat, hängt Absalom »zwischen Himmel und Erde«, nachdem das Maultier unter ihm davon gelaufen ist. Von links sprengt ein behelmter Reiter, Joab, heran. Gegen den Willen Davids<sup>37</sup> tötete Joab Absalom mit einem Speer, so wie er schon den Abner ermordet hatte.

Das sind die fünf Schilde der Nordseite an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Nathan und David stehen im Mittelpunkt: der Prophet und der König. Dieser ist nicht nur Gründer des Reiches Israel, sondern auch der Dynastie der Davididen, eines Geschlechts, dessen berühmtester Sohn Jesus ist.<sup>38</sup> Ruhm und Schicksalsschläge stehen nebeneinander, wie auf dem Schild des Aeneas: >fama< und >fatum<.

### *Die Rundbilder der Südseite*

Wie auf den Schilden der Nordseite, so stehen auch auf denen der Südseite an der Decke der Sixtinischen Kapelle Prophet und König im Zentrum des Interesses. Hier geht es um die Befreiung des Volkes Israel vom Götzendienst. Elias ist auf dem Schild über dem Altar zum Himmel auffahrend wiedergegeben (Abb. 7).<sup>39</sup> Er war zuvor von Jahwe zu König Ahab geschickt worden, um eine Dürre in Israel anzukündigen.<sup>40</sup> Mit dieser sollte demonstriert werden, dass der Gott Baal, eine Fruchtbarkeits- und Wettergottheit, nichts auszurichten vermag. Da Isebel, die Frau König Ahabs, Baal diene und die Propheten des Herrn auszurotten suchte,<sup>41</sup> musste Elias fliehen.<sup>42</sup> Drei Jahre hielt die Trockenheit an. Da erhielt Elias die Weisung des Herrn, er solle sich zu Ahab begeben, damit dieser die Heimsuchung Jahwes erkenne.<sup>43</sup> Ahab hielt nämlich Elias für denjenigen, der das Volk »verwirrt«, das heißt: ins Unglück stürzt.<sup>44</sup> Elias rechtfertigte sich, dass Ahab und das ihm hörige Volk des Herrn Gebote nicht beachte und sich Baal zugewandt habe. Durch ein »Gottesurteil« klärte Elias die Situation<sup>45</sup> und befahl dem Volk: »Ergreift die Propheten des Baal, keiner soll entkommen«, und er ließ sie töten.<sup>46</sup> Eine derartige Szene zeigt der mittlere Schild über Ezechiel (Abb. 8); die Baalpriester sind an ihrem diademartigen Kopfschmuck zu erkennen. Dass man getöteten Feinden den Kopf abschlägt und diese öffentlich zeigt, ist Michelangelo vom trajanischen Relief im mittleren Durchgang des Konstantinbogens<sup>47</sup> sowie von Darstellungen auf den Reliefs der Trajanssäule bekannt.<sup>48</sup>

Elias begab sich dann zum Berg Horeb.<sup>49</sup> Hier offenbarte sich ihm der Herr und trug ihm auf, Jehu zum König über Israel zu salben und Elisäus zum Propheten an seiner statt.<sup>50</sup> Denn der Herr wollte durch Jehu das Haus Ahab ausrotten.<sup>51</sup> Als ersten traf es Joram, dessen Mutter Isebel die Urheberin der Abgötterei war.<sup>52</sup> Joram witterte Verrat und floh. Jehu erschoss ihn mit einem Pfeil. Seinem Schildhalter Bidkar befahl er, die Leiche Jorams auf den Acker zu werfen,<sup>53</sup> der von Joram widerrechtlich durch die Ermordung Nabots

erworben worden war.<sup>54</sup> Diese Szene ist auf dem Schild der Südseite, dem Eingang am nächsten, über dem Propheten Joel wiedergegeben (Abb. 9): Im Galopp stürmt ein Zweigespann mit Streitwagen dahin; ein Behelmer wirft daraus kopfüber eine Leiche.

Die Darstellung auf dem folgenden Schild über der Erithräischen Sibylle (Abb. 10) zeigt auf einem hohen Sockel eine nackte, athletisch männliche Gestalt mit weit ausgestreckter Hand. Behelmte Krieger dringen mit Schlagstöcken auf sie ein. Jehu als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts rottet den gesamten Baalskult aus und zerstört dessen Bilder.<sup>55</sup> In diesem Zusammenhang könnte auch der Schild in der Mitte über Ezechiel (Abb. 8) noch einmal gesehen werden,<sup>56</sup> zumal der Ort Jesreel genannt wird, der durch das turmartige Gebäude (als Stadtmauer?) angedeutet sein könnte, an dem ein abgeschlagenes Haupt und die abgeschlagenen Hände zur Schau gestellt werden. »So beseitigte Jehu den Baal aus Israel.«<sup>57</sup>

Zwischen diesem Schild in der Mitte der Südseite (Abb. 8) und dem mit der Darstellung der Himmelfahrt des Elias (Abb. 7) ist ein Schild über der Persischen Sibylle wiedergegeben, der nicht mit figürlichem Schmuck bemalt ist (Abb. 11).<sup>58</sup>

#### ABSCHLIESSENDE GESAMTDEUTUNG

Als Mittler zwischen Gott und Welt – so mag Julius II. sich gesehen haben. Die von ihm durchgesetzte Kirchenstaatspolitik war in seinen Augen notwendig und gerechtfertigt wegen der Unabhängigkeit von ausländischen Mächten. Denn als erstes suchte er den Staat zu konsolidieren und von fremder Herrschaft zu befreien. »Retter des Papsttums« nennt ihn Jacob Burckhardt.<sup>59</sup> In grausamen Kämpfen gewann er Perugia und Bologna zurück, wie es Michelangelo auf dem mittleren Schild der Südseite über Ezechiel (Abb. 8) dargestellt hat.

Allerdings hatte Julius II. auch Gegner im Klerus; der Schild mit dem Bild der Baalstatue (Abb. 10) könnte darauf anspielen. Ein von Schismatikern, vorwiegend von französischen Prälaten, beschicktes Konzil, zunächst in Pisa, dann in Mailand (später in Lyon), forderte die Absetzung Julius' II.<sup>60</sup> Auf diese Herausforderung reagierte Julius II. entschieden und erfolgreich. Denn mit der Einberufung eines Allgemeinen Konzils nach Rom, das als das 5. Laterankonzil (1512–17) in die Geschichte eingegangen ist, setzte er seine geistlichen Gegner matt.<sup>61</sup>

Michelangelo malte auf den beiden Längsseiten der Decke in der Sixtinischen Kapelle jeweils fünf Schilde mit fingiertem figürlichen Reliefschmuck,<sup>62</sup> wählte Begebenheiten aus dem Buch der Könige und präsentierte sie in der Form antiker Triumphalkunst, geschmückt mit Festons aus Eichenlaub und teilweise vergoldeten Eicheln, die auf den Auftraggeber aufmerksam machen. Auf der einen, der Nordseite, wird an den Gründer des Reiches Israel und an die ihm von Jahwe gegebenen Verheißungen erinnert, während auf der anderen, der Südseite, siegreich für die Befreiung Israels vom Götzendienst gekämpft wird. Unwillkürlich denkt man an den mittleren Durchgang des Konstantinbogens: FUNDATORI QUIETIS (Dem Begründer der – inneren – Sicherheit) steht über dem einen Relief auf der Ostseite, LIBERATORI URBIS (Dem Befreier der Stadt) über dem anderen, der Westseite.<sup>63</sup> Gleich wie in einem Triumphzug mag Julius II. in Pontifikalgewändern zum Altar geschritten sein, als er die Deckenfresken vor 500 Jahren einweihte.<sup>64</sup>



## ANMERKUNGEN

- 1 Vergil, Aeneis 8, 625. »Das unbeschreibliche Kunstwerk des Schildes« (deutsch von Emil Staiger), Zürich 1981, S. 229.
- 2 So bezeichnet Ascanio Condivi die Schmuckschilde: »Vita di Michel Angelo Buonarroti«, Rom 1553. Das Leben des Michelangelo Buonarroti, geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi, zum ersten Male in deutsche Sprache übersetzt durch Rudolph Valdek, Wien 1874, XXXV, S. 47–48: »Medaillons, die wie aus Bronze gemacht aussehen«. Frank Zöllner: Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle, gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, Freiburg 2002, § 7, S. 32 und 41: »Medaillons [...] scheinbar aus Bronze«.
- 3 Schon Heinrich Wölfflin meinte, die sixtinische Decke sei für den Betrachter eine Tortur: Die klassische Kunst, 6. Auflage, München 1914, S. 56.
- 4 Pausanias X 19,4. Nach erhaltenen Spuren zu urteilen, waren diese Schilde auf den Metopen der Ostfront und an der Nordseite angebracht.
- 5 Plutarch, Alexander 16, 17–18. Rekonstruktion des Parthenon von G. P. Stevens, abgebildet in: John Travlos: Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen, Tübingen 1971, S. 447, Abb. 565.
- 6 Pausanias V 10,5: Von den erwähnten 21 Bronzeschilden sind Befestigungsspuren von zehn Schilden auf den Metopen der Ostseite und elf auf denen der Südseite nachgewiesen; s. dazu Alfred Mallwitz: Olympia und seine Bauten, Darmstadt 1972, S. 220. Weitere literarisch erwähnte Schildweihungen: T. Quinctus Flamininus weihte nach der Befreiung Griechenlands (196 v. Chr.) im Tempel zu Delphi silberne Schilde, auch seinen eigenen: Plutarch, Titus 12. Die Aedilen M. Aemilius Lepidus und L. Aemilius Paullus stellten vergoldete Schilde von den Strafgehdern auf dem Giebel des Jupitertempels auf (193 v. Chr.): Livius XXXV 10. Der Konsul M. Aemilius Lepidus schmückte 78 v. Chr. die Basilica mit »clupe«: Plinius, Naturalis historia XXXV 13; s. dazu die Zeichnung von Giuliano da Sangallo: Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 26. Ernest Nash: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, 2 Bde., Tübingen 1961–62, Bd. 1, 1961, S. 178, Abb. 195.
- 7 Emil Kunze, Hans Schleif: 2. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia 1937/38, S. 11–14; 70–78; dies.: 3. Bericht 1938/39, S. 10–12; Hans-Volkmar Herrmann: Olympia, Heiligtum und Wettkampfstätte, München 1972, S. 107–111.
- 8 Nash 1961 (Anm. 6), S. 276–279, Abb. 327–330 (Marc-Aurel-Säule); S. 283–286, Abb. 334–337 (Trajanssäule); Tonio Hölscher: Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95 (1980), S. 265–321, hier S. 290–297. Salvatore Settis (Hg.): La Colonna Traiana, Turin 1988; Gegenüberstellung der beiden Schilde mit den Viktorien: Max Wegner: Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 46 (1931), S. 61–174, hier S. 62–63, Abb. 1–2.
- 9 Res gestae Divi Augusti, Das Monumentum Ancyranum, hg. und erklärt von Hans Volkmann, Berlin 1964, S. 58–59; Augustus. Meine Taten, hg. von Ekkehard Weber, München 1970, S. 40–41; Augustus, Res gestae, Tatenbericht, übersetzt, kommentiert und hg. von Marion Giebel, Stuttgart 1975, S. 38–39.
- 10 Heinz Kähler: Rom und seine Welt, München 1958, Taf. 119 unten; Paul Zanker: Das Forum Romanum, Rom 1972, S. 11, Abb. 11.
- 11 Das Clipeusmotiv gelangte aus der Triumphalkunst in den sepulkralen Bereich: so Konrad Schauenburg: Die Lupa Romana als sepulkrales Motiv, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 81 (1966), S. 261–309, hier S. 297 zu Abb. 16 und S. 304; ders.:

- Perückenträgerin im Blattkelch, in: Städel-Jahrbuch 1 (1967), S. 45–63, hier S. 52; ders.: Die Sphinx unter dem Clipeus, in: Archäologischer Anzeiger 1975, S. 280–295. Zum Clipeusmotiv auf dem Wiener Prunkkameo mit der Schild haltenden Roma: Wolfgang Oberleitner: Geschnittene Steine. Die Prunkkameen der Wiener Antikensammlung, Graz 1985, S. 28–29, Abb. 25; Erika Zwierlein-Diehl: Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 2008, S. 142–147, Nr. 10; S. 295–300; Michaela Fuchs: Der trauernde Caligula und die Apotheose Drusillas auf dem sog. großen Wiener Kameo, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 60 (2009), S. 7–20, Abb. 1 und 2.
- 12 Homer, Ilias 18, 478–608: Das früheste Beispiel für die literarische Darstellung eines Kunstwerkes. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Berlin 1766, XVIII, S. 183–189; Wolfgang Schadewaldt: Der Schild des Achilleus, in: Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung 1 (1938), S. 65–82; wieder abgedruckt (und hier zitiert) in: Von Homers Welt und Werk, Leipzig 1944, S. 280–302; Karl Reinhardt: Der Schild des Achilleus, in: Freundesgabe für E. R. Curtius, Bern 1956, S. 67–78; wiederabgedruckt in: Die Ilias und ihre Dichter, hg. von Uvo Hölscher, Göttingen 1961, S. 401–411; Walter Marg: Homer über die Dichtung. Der Schild des Achilleus, Münster 1971.
- 13 Homer, Ilias 18, 82–85.
- 14 Hesiod, Aspis (Scutum) 140–320. Hesiods Werke, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Tübingen 1911, Der Schild des Herakles; Walter Marg: Hesiod. Sämtliche Gedichte, Zürich 1970, S. 477: Der Beginn des Gedichts »Aspis« (Schild) bis Vers 56 stammt aus dem 4. Buch des »Frauenkatalogs« von Hesiods »Alkmene«. Das anschließende Gedicht gehört dem 6. Jahrhundert v. Chr. an. Aus seinem Hauptteil ist der Titel genommen: Die Beschreibung des von Hephaistos gefertigten Schildes für Herakles.
- 15 Vergil, Aeneis 8, 608–731. Carl Becker: Der Schild des Aeneas, in: Wiener Studien 77 (1964), S. 111–127.
- 16 Vergil, Aeneis 8, 625: übertragen von August Vezin: Vergil, Aeneis, Münster 1952, S. 415 (vgl. Anm. 1).
- 17 Vergil, Aeneis 8, 729–731. Deutsch von Emil Staiger (Anm. 1).
- 18 Homer, Ilias 18, 479: *πέρι βάλλαε*. Dieser Ausdruck sei gewiss wörtlich zu nehmen, meint Schadewaldt 1944 (Anm. 12), S. 286.
- 19 Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani, Florenz 1550. Die 2. Auflage ([...] di nuovo ampliate) Florenz 1568. Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, aus dem Italienischen von Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart 1832–49, Bd. 5, 1847, S. 308; Zöllner 2002 (Anm. 2), § 10, S. 52–53; 64–65.
- 20 Condivi 1874 (Anm. 2), S. 47, Anm. 1; Zöllner 2002 (Anm. 2), S. 32; 41 (Condivi § 7): »[...] alle bezogen auf die hauptsächliche Geschichte«.
- 21 Zöllner 2002 (Anm. 2), S. 51, § 10: »[...] ignudi [...] sedendo e girando e sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande, messe per l'arme e per l'impresa di Papa Giulio, denotando che quel tempo et al governo sua era l'età dell'oro«; ebd., S. 64–65, §10: »[...] schöne Akte [...] sitzen und wenden sich um, und einige halten Girlanden von Eichenlaub und Eicheln – Sinnbild und Wappen des Papstes Julius. Diese bedeuten, dass damals zur Zeit seines Pontifikats das Goldene Zeitalter blühte«. Zur Erklärung und Bedeutung des Wappens: ebd., S. 94–96.
- 22 Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti, hg. und mit kritischem Apparat versehen von Carl Frey, Berlin 1897, S. CXXXIII; Michelangelo Buonarroti. Sonette, übersetzt und

- hg. von Edwin Redslob, Heidelberg 1964, S. 212–213; Michelangelo. Sämtliche Gedichte, Italienisch und deutsch, übertragen und hg. von Michael Engelhard, Leipzig/Frankfurt am Main 1992, S. 330–333: nach diesem Autor die Übersetzung der zitierten Verse.
- 23 So Ernst Steinmann: Die Sixtinische Kapelle, 2 Bde., München 1901–05, Bd. 2, 1905, S. 264, Abb. 107 und Rudolf Kuhn: Michelangelo: Die Sixtinische Decke, Berlin 1975, S. 64. Anders Richard Harprath: Papst Paul III. als Alexander der Große, Berlin 1978, S. 28 mit Anm. 48, der meint, dass das Deckenfresko für Marco Pinos Bild in der Sala Paolina der Engelsburg von 1546/47 einen ikonografischen Vorgänger in diesem Tondo der sixtinischen Decke von Michelangelo aus dem Jahre 1509/10 hat. Aber dagegen spricht, dass in dem Tondo Michelangelos die kniende Person keinen Panzer, keinen Helm trägt und dass sie nicht jugendlich mit lockigem Haar wiedergegeben ist, wie es für Alexander d. Gr. charakteristisch ist. Dass Julius II. in »seiner« Kapelle auch nur an den Namen seines Vorgängers erinnert sein wollte, kann man sich schwer vorstellen, denn als Kardinal musste er vor ihm 1494 fliehen. Die Benennung Alexander d. Gr. erfolgte auf Grund eines der Qualität nach äußerst dürftigen Holzschnittes, mit der die Bibeledition »Biblia vulgare« von Niccolò Malermi, Venedig 1490 (und weitere Ausgaben, wie die von 1493, folgten) ausgeschmückt wurde: Edgar Wind: Maccabean histories in the Sistine ceiling. A note on Michelangelo's use of the Malermi Bible, in: Italian Renaissance Studies: a tribute to the late Cecilia M. Ady, hg. von Ernest F. Jacob, London 1960, S. 312–327; Charles Hope: The Medallions on the Sistine ceiling, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 50 (1987), S. 200–204, Taf. 52–54.
- 24 2 Samuel 7, 12–13.
- 25 1 Könige 5, 19. David hatte nach 1 Chronik 28, 10 Salomo ausdrücklich den Tempelbau übertragen. Des Herrn Wort an Salomo: 1 Könige 6, 12; Psalm 89, 4–5.
- 26 Die Sixtinische Kapelle, Rom 1970, S. 4. Nach Auskunft von Declecio Redig de Campos ist Eugenio Battisti der Autor.
- 27 Declecio Redig de Campos: Itinerario pittorico dei Musei Vaticani, Rom 1964, S. 73; ders.: I Palazzi Vaticani, Bologna 1967, S. 65; John Shearman: Die Kapelle des Sixtus IV., in: Die Sixtinische Kapelle, mit Vorrede von C. Pietrangeli, Zürich 1986, S. 29.
- 28 »Imensum Salomo templum tu hoc quarte sacrasti – Sixte opibus dispar religione prior«; Georg Daltrop: Die Rezeption des Konstantinbogens im Quattrocentozyklus der Sixtinischen Kapelle, in: Festgabe Heinz Hürten zum 60. Geburtstag, Frankfurt am Main 1988, S. 167–172.
- 29 2 Samuel 7, 10; 7, 13; und 7, 16 (Zitat). Vgl. dazu Psalm 72, 17: »Sein Name wird ewiglich bleiben; solange die Sonne währt, wird sein Name auf die Nachkommen reichen, und sie werden durch denselben gesegnet sein; alle Heiden werden ihn preisen«; und Jesaia 55, 3.
- 30 Genesis 22, 15–18.
- 31 2 Samuel 7, 15.
- 32 2 Samuel 3, 27.
- 33 2 Samuel 12, 1–16.
- 34 2 Samuel 11, 6–17 und 23, 39 (Die Heldenliste Davids).
- 35 2 Samuel 11, 16–17: »Während Joab die Stadt belagerte, stellte er Urija an den Ort, wo er wußte, daß streitbare Männer waren. Da die Männer der Stadt einen Ausfall machten, um mit Joab zu kämpfen, fielen etliche von den Knechten Davids und Urija, der Hethiter, wurde auch getötet.« Diese Szene sehe ich auf dem Schild über dem Propheten Jesaia wiedergegeben wie Steinmann 1905 (Anm. 23), S. 263, Abb. 106. Anders Wind 1960 (Anm. 23) und Hope 1987 (Anm. 23), die hier die Vertreibung Heliadors dargestellt sehen. Bereits

- Charles de Tolnay: Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1945–60, Bd. 2, 1945, S. 254, wies schon darauf hin, dass die Szene nicht im Tempel dargestellt ist und dass sie jeglichen Hinweis auf die Beute des Tempelräubers, den Tempelschatz, vermissen lässt. Michelangelos Schild ist bereits 1509/10 fertiggestellt. Das Motiv könnte allerdings Raffael, der das Deckenfresko sah (1511), zu seinem Heliodorfresko angeregt haben, das frühestens 1512/13 entstand; dazu Ludwig von Pastor: Geschichte der Päpste, 16 Bde., Freiburg im Breisgau, Bd. 3,2, 1924, S. 1027, Anm. 1: »Vor Ablauf des Jahres 1511 kann die Malerarbeit im Heliodorzimmer nicht in Angriff genommen worden sein«; Arnold Nesselrath, in: Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leo X, Mailand 1993, S. 202–245.
- 36 2 Samuel 18, 6–18.
- 37 2 Samuel 18, 32 und 19, 1–5.
- 38 Lukas 1, 32; Matthäus 9, 27; 15, 22 und 22, 41–45.
- 39 2 Könige 2, 11–13.
- 40 1 Könige 17, 1. Zu Ahab aus heutiger Sicht: Jan Alberto Soggin: Einführung in die Geschichte Israels und Judas, Darmstadt 1991, S. 142–143.
- 41 1 Könige 16, 31 und 18, 4.
- 42 1 Könige 17, 3.
- 43 1 Könige 18, 1.
- 44 1 Könige 18, 17.
- 45 1 Könige 18, 21–39; siehe dazu: Karl Jaroš: Kanaan, Israel, Palästina: ein Gang durch die Geschichte des Heiligen Landes, Mainz 1992, S. 116.
- 46 1 Könige 18, 40.
- 47 Im mittleren Durchgang auf der Westseite. Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London 1986, S. 190–192, Abb. 158e: Zeichnung von Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. Lat., fol. 19v; Abb. 158 iii.
- 48 Szene XXIV: Settis 1988 (Anm. 8), S. 286, Abb. 28. Szene LXXI–LXXII: Settis 1988 (Anm. 8), S. 377, Abb. 119; Szene XXV: Settis 1988 (Anm. 8), S. 290, Abb. 32: Hinter einer Befestigungsmauer der Daker auf Stangen aufgespießte Köpfe der Römer. Plutarch, Cicero 49, berichtet, dass nach der Ermordung Ciceros sein Kopf und seine Hände an der Rostra auf dem Forum öffentlich zur Schau gestellt wurden.
- 49 1 Könige 19, 8.
- 50 1 Könige 19, 16 und 2 Könige 9, 2–6.
- 51 2 Könige 9, 7–8.
- 52 2 Könige 9, 22.
- 53 2 Könige 9, 25–26.
- 54 1 Könige 21, 19.
- 55 2 Könige 10, 26–27.
- 56 2 Könige 10, 11 und 17 (der zuvor genannte Schild s. Anm. 46: 1 Könige 18, 40).
- 57 2 Könige 10, 28. Zur Darstellung abgeschlagener Köpfe s. Anm. 47 und 48.
- 58 Wind 1960 (Anm. 23) nimmt an, dass die Bemalung entfernt wurde und veröffentlicht eine »Copy of the lost medallion from the Sistine Ceiling« von Cunego, ohne jedoch zu Cunego eine Quellenangabe zu machen (S. 321, Taf. 28); allerdings kann er auf diese Abbildung für seine Theorie von der Wiedergabe des Dekalogs auf den zehn Schilden an der Sixtinischen Decke nicht verzichten. Hope 1987 (Anm. 23), S. 202, hält den Vorschlag von Wind, dass sich die Darstellung des Liebespaares in einem Stich aus dem 18. Jahrhundert von Domenico Cunego erhalten haben soll, für höchst fraglich: »There is nothing similar in any edition of the Malermi Bible, and the accuracy of Cunego's image is highly question-

- able«. Weiterhin meint Hope, dass von allen Illustrationen in der Malermi-Bibel von 1493 die Heilung Naamans (2 Könige 5, 8–14) am ehesten in Frage komme.
- 59 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance*, Basel 1860; hier zitiert nach der Ausgabe Darmstadt 1955, S. 81–82: »[...] den Kirchenstaat, welchen er [Julius II.] in voller Auflösung angetroffen, hinterließ er völlig gebändigt [...] und vergrößert.« Giovanni Antonio Flaminio (1464–1536) habe in einer der schönsten Elegien, so Burckhardt, den Patrioten im Papst um Schutz für Italien angerufen.
- 60 Pastor 1924 (Anm. 35), S. 846: »Die Suspension von aller geistlichen und weltlichen Administration« (am 21. April 1512). Anton Haidacher: *Geschichte der Päpste in Bildern*, Heidelberg 1965, S. 246.
- 61 Pastor 1924 (Anm. 35), S. 847–852.
- 62 Mit Ausnahme des Schildes über der Persischen Sibylle (Abb. 11), der ohne Dekor ist, s. Anm. 58.
- 63 Ursprünglich mit Bronz Buchstaben eingelegte Inschrift. Abbildungen mit der Inschrift und dem Relief: Ludwig Curtius: *Das antike Rom*, Aufnahmen von Alfred Nawrath, Wien 1944, 3. Auflage neu bearbeitet und hg. von Ernest Nash, Wien 1957, Taf. 94: *Fundatori quietis*; Taf. 95: *Liberatori Urbis*; Bober, Rubinstein 1986 (Anm. 47), Abb. 158iii, leider nicht mit der Inschrift über dem Relief.
- 64 Julius II. feierte zwei Triumphzüge, den einen am 11. November 1506 in Bologna, den anderen am Palmsonntag, den 28. März 1507, in Rom. »Ac tertium triumphum duobus praedictis in meliorem formam redactis addam«, schreibt Francesco Albertini 1510, »quod erit maximum de infidelibus ipsis ac perfidis Maumethanis.« *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, fol. 75a–76b; ders.: *Opusculum de mirabilibus novae Romae*, hg. von August Schmarsow, Heilbronn 1886, S. XXI–XXII. Ausführlich zu den Triumphzügen und mit weiteren Literaturhinweisen: Pastor 1924 (Anm. 35), S. 739–740; 743–744.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Wölfflin 1914 (Anm. 3), S. 56. – Abb. 2–11: Foto Musei Vaticani.

ADOLFO TURA

## I

Tra i molti esemplari che si conservano dell'edizione giocondina di Vitruvio del 1511, uno è posseduto dalla biblioteca del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CAP. C XVI 7). Un esame dello stesso ne rivela la particolare vicenda ed anzitutto il fatto che esso fu predisposto per servire ad una ristampa del testo in un'officina tipografica: segno inequivocabile ne sono i tratti a penna con cui il »De architectura« vi è partito in distinte sezioni cui vengono fatte corrispondere alcune lettere (indicanti i fascicoli della futura edizione); sezioni esse stesse suddivise in unità inferiori la cui estensione doveva essere quella delle singole pagine (fig. 1). Si riconosce in ciò un tipico procedere (>casting off) al quale i compositori di tipografia ricorrevano di necessità ogni volta che la composizione avvenisse per forme (cioè non >seriatim<).<sup>1</sup> È per di più chiaro che l'esemplare servì effettivamente al fine cui era stato apprestato. Se ne ha prova, oltre che in qualche imbrattatura d'inchiostro caratteristica degli esemplari di tipografia, negli spostamenti dei segni di divisione delle pagine. Accadeva comunemente che, composta una pagina, il testo della stessa eccedesse (oppure non raggiungesse) per qualche sillaba o parola, se non addirittura alcune righe, il termine che si era determinato col preventivo conteggio, sicché il compositore interveniva nuovamente sull'>exemplar< per marcare gli aggiustamenti (così da evitare salti o ripetizioni di testo nella composizione della forma successiva): nel Vitruvio del CISA ciò appare in parecchie pagine (fig. 1).<sup>2</sup>

Può essere qui utile richiamare la struttura dei fascicoli e la distribuzione dei testi nel Vitruvio del 1511: è una stampa in 2°, con collazione AA<sup>4</sup> (AA1r frontespizio; AA1v privilegio apostolico; AA2r-v dedica a Giulio II; AA3r-4v tavola dei capitoli) A-N<sup>8</sup> O<sup>6</sup> P<sup>10</sup> (A1r-O6r Vitruvio; O6r-v >errata<; P1r-P9r tavola d'indice; P9r registro; P9v privilegio veneziano e colofon; P10 bianca).

Chi ha preparato l'esemplare del CISA per la ristampa ha pure provveduto a sopprimere con tratti di penna incrociati il contenuto di alcune pagine. Ciò riguarda evidentemente quei paratesti che non dovevano confluire nella nuova edizione: sono così cassati il privilegio apostolico (AA1v), l'intera dedica a Giulio II (AA2r-v: fig. 2), il registro (P9r), il privilegio veneziano ed il colofon

*1 Vitruvius: De architectura, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511, Vicenza, Biblioteca del CISA, CAP. C XVI 7, p. AA3v*

(P9v). L'indice che occupa le cc. P1r-P9r non è stato sottoposto alla divisione in pagine, ma neppure cassato: cifre manoscritte apposte a fianco dei singoli lemmi (su cui avremo a tornare) provano che fu oggetto di un complessivo riordinamento.

Il testo del »De architectura« (A1r-O6r) è partito in 24 sezioni cui sono assegnate le lettere A-Z AA, ognuna di queste suddivisa in unità che corrispondono, come si è detto, alle singole pagine: 16 per i futuri fascicoli A-Z, 9 per il fascicolo AA (il verso della cui ultima carta era dunque previsto bianco). Anche la tavola dei capitoli (AA3r-4v) è suddivisa in cinque unità, senza assegnazione di lettera, con l'indicazione che la prima di tali unità dovesse versarsi nella quarta pagina di un fascicolo (le cui prime tre pagine,

2 *Vitruvius: De architectura*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511, Vicenza, Biblioteca del CISA, CAP. C XVI 7, pp. AA2v-3r

dunque, avrebbero recato altro; fig. 2). Con ciò si ha un'immagine esatta della struttura dell'edizione che s'intendeva produrre: [\*]<sup>4</sup> A-Z<sup>8</sup> AA<sup>5</sup>; ed è chiaro che dovesse essere in 8°. Un'edizione in 8° di Vitruvio nella quale il testo del »De architectura« si distribuisce in fascicoli con collazione A-Z<sup>8</sup> AA<sup>4</sup>, preceduto da un fascicolo di quattro carte senza segnatura, di fatto si conosce ed è quella finita di stampare a Firenze nell'ottobre del 1513 nell'officina giuntina. Questa la collazione completa: [\*]<sup>4</sup> ([\*]1r frontespizio; [\*]1v-2r dedica a Giuliano de' Medici; [\*]2v-4v tavola dei capitoli) A-Z<sup>8</sup> AA<sup>4</sup> (Vitruvio; AA4v bianca) a-c<sup>8</sup> (a1v dedica a Giuliano de' Medici; a2r-c8r Frontino; a1r, c8v bianche) A-C<sup>8</sup> (tavola d'indice). Come si vede, in questa stampa la tavola dei capitoli comincia effettivamente alla quarta pagina del primo fascicolo. Si spiega così anche la soppressione della dedica a Giulio II, la giuntina portando una dedica di Giocondo a Giuliano de' Medici. Il riscontro del contenuto di ogni pagina con i segni di divisione apposti nell'esemplare del CISA toglie ogni dubbio sull'identificazione dell'edizione che questo venne impiegato a fabbricare.<sup>3</sup>



3 *Vitruvius: De architectura*,  
Venezia, Giovanni Tacuino, 1511,  
Vicenza, Biblioteca del CISA,  
CAP. C XVI 7, p. P10v

Rischia di non essere osservata, al verso dell'ultima carta (P10v, bianca) dello stesso esemplare, un'impronta a stampa a stento leggibile, in cui si riconoscono tuttavia i caratteri del corsivo giuntino (fig. 3). È da notare che detta impronta non è rovesciata come nelle contrastampe (che si formano per il contatto con un foglio da poco passato al torchio e non ancora asciutto),<sup>4</sup> ma si legge normalmente da sinistra a destra: ciò vuol dire semplicemente che il volume del CISA venne appoggiato per sbadataggine su una forma tipografica già servita ed i cui caratteri, che di lì a poco sarebbero stati distribuiti, conservavano ancora un po' d'inchiostro. Ho accertato che l'impronta in questione è stata prodotta dal testo (in forma) di pagina &8r delle »Tragoediae« di Seneca finite di stampare in 8° nella stessa tipografia giuntina nel luglio 1513 (figg. 4-5). Un'impronta più circoscritta e frammentaria a fianco di quella appena riferita dimostra di venire dalla pagina (in forma) &iv della stessa edizione (figg. 6-7): ciò non meraviglia, siccome in una stampa in 8° il testo corrispondente al

4 *Vitruvius: De architectura*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511, Vicenza, Biblioteca del CISA, CAP. C XVI 7, p. P10v (particolare)

5 *Seneca: Tragoediae*, Firenze, Filippo Giunta, luglio 1513, p. 8r

verso della prima carta di ogni fascicolo è attiguo nella forma tipografica al testo corrispondente al recto dell'ultima carta. L'esemplare del CISA si trovava dunque nell'officina di Filippo Giunta già nel luglio del 1513.

Da qui innanzi, per evitare inutili circonlocuzioni, indicheremo A<sub>11</sub>, B<sub>11</sub> ecc. i fascicoli e le carte dell'edizione veneziana e A<sub>13</sub>, B<sub>13</sub> ecc. i fascicoli e le carte della ristampa fiorentina del 1513.

Com'è noto, la più cospicua differenza tra l'edizione giuntina e quella del 1511, oltre all'accostamento di Frontino,<sup>5</sup> sta nell'aggiunta di alcune silografie e nel rimedio portato a quelle che nella stampa del 1511 erano state mal poste (non già male intagliate). In corrispondenza di tutti i punti in cui nell'edizione fiorentina è introdotta una figura non compresa nell'edizione di Tacuino, un segno d'inserimento è attestato nell'esemplare del CISA (tali segni furono posti, si capisce, prima che il compositore procedesse alla divisione del testo in porzioni corrispondenti alle nuove pagine): così è per l'ottagono coi nomi

6 *Vitruvius: De architectura*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511, Vicenza, Biblioteca del CISA, CAP. C XVI 7; p. P10v (particolare)

7 *Seneca: Tragoediae*, Firenze, Filippo Giunta, luglio 1513; p. 61v

dei venti di C<sub>13</sub> 1r (segno in B<sub>11</sub> 2r), per l'illustrazione di C<sub>13</sub> 7v (segno in B<sub>11</sub> 5v), per il »portus« in E<sub>13</sub> 2r (segno in C<sub>11</sub> 2v) e per la figura di T<sub>13</sub> 3r (segno in L<sub>11</sub> 6v). Per ciò che riguarda le figure che nella stampa di Tacuino sono capovolte, alcune annotazioni a penna nell'esemplare del CISA segnalano al tipografo come vadano disposte<sup>6</sup> (ma le stesse indicazioni si possono già reperire tra gli »errata« dell'edizione del 1511).<sup>7</sup>

Nei margini dell'esemplare del CISA si sono depositate le tracce di diverse mani. Una prima, che non so identificare, affastella »notabilia« estratti dal »De architectura«. Si tratta di »marginalia« di lettura,<sup>8</sup> alquanto ridondanti, che non paiono avere alcun rapporto colla preparazione dell'esemplare all'uso di tipografia. Di molto maggior interesse è un'altra mano che interviene sobriamente e solo per apportare correzioni, sia al testo sia alla figure, e nella quale si riconosce senza incertezze quella di Fra Giocondo (fig. 1: »portubus«). È cosa certa che nel momento in cui Giocondo si accingeva ad operare sul libro esso recava già le annotazioni della prima mano. Se ne ha prova a c. E4v, nel cui margine esterno tale mano glossa con »piros« il vocabolo μηρός (Vitr. IV, 3, 5): Giocondo corregge la fantasiosa translitterazione in »mirós«.

Si possono contare una sessantina di correzioni di Giocondo per tutto il volume, che rinuncio a trascrivere per la ragione che, tranne pochissime, esse sono desunte dalla tavola di >errata< (tutte, con pochissime eccezioni, recepite nella giuntina).<sup>9</sup> Si ha dunque un'autenticazione da parte di Giocondo di detti >errata<: che sua ne fosse la paternità era senz'altro già presumibile, sebbene almeno una delle indicazioni che vi si leggono ponesse qualche difficoltà. Come noto, l'edizione stampata da Tacuino, innovando in ciò rispetto alle precedenti, non separa la trattazione relativa agli >atria< (Vitr. VI, 3, 3) da quella sui >cava aedium<: è questo indubbiamente un progresso nella costituzione del testo, legato – si crederebbe – ad una migliore comprensione dell'atrium< romano.<sup>10</sup> Negli >errata< tuttavia, senza che si possa indovinare cosa abbia motivato il ripensamento, è indicato il ripristino del capitolo sugli >atria<: »Dimissa est rubrica >de atriis et alis et tablinis eorum cum singulorum dimensionibus et symmetriis« (O6v); anche nella tavola dei capitoli anteposta al trattato (certamente stampata, secondo una pratica usuale, dopo i fascicoli A–O in cui quest'ultimo è contenuto) la trattazione degli >atria< figura come capitolo a sé stante (AA3v: »De atriis et tablinis et eorum dimensionibus et symmetriis«), senza tuttavia una numerazione propria, giacché non era più possibile, a trattato stampato, mutare i numeri dei capitoli che seguivano. Nell'esemplare del CISA Giocondo interviene a c. H6r per segnare l'inizio di un distinto capitolo, cui sovrascrive la rubrica »De atriis et tablinis et eorum dimensionibus et symmetriis« quale si legge nella tavola; insoddisfatto, muta la rubrica in »De atriis et alis et tablinis cum dimensionibus et symmetriis eorum« (così poi la giuntina). Egli interviene pure sulla tavola per assegnare il numero 4 al capitolo in questione e correggere di conseguenza la numerazione dei successivi (fig. 1). Non ci sono dubbi, dunque, che il ripristino sancito negli >errata< del 1511 sia opera di Giocondo, ciò che riafferma la difficoltà nella sua interezza.

Importanza ha anche la correzione alla figura del foro greco (F<sub>11,5v</sub>). Gli >errata< del 1511 avvertono: »figurae fori graeci deest ichnographia alterius ordinis columnarum interius«; nella giuntina, infatti, la figura corrispondente mostra l'addizione di un giro di colonne più interno (K<sub>13,5v</sub>). Nell'esemplare del CISA Giocondo aggiunse a penna, direttamente sulla figura, le colonne che riteneva mancanti. Sappiamo così che anche per ciò che riguarda l'intaglio delle figure (e non solo la loro disposizione) l'esemplare servì da modello e si può capire che si trovasse in tipografia già nel mese di luglio. Insieme al libro dovevano essere giunti nell'officina alcuni fogli con i disegni delle nuove

figure:<sup>11</sup> c'è qualche indizio che il compito di tradurre in legno questi disegni sia stato dato ad un artefice diverso da quello nelle cui mani fu messo il volume del CISA affinché confezionasse la maggior parte delle silografie.<sup>12</sup>

Tirando le somme si può dire che Giocondo non intese in alcun modo, in occasione della nuova stampa, modificare il testo di Vitruvio quale da lui allestito per l'edizione del 1511, ma solo assicurarsi che nell'enchiridio giuntino si convogliassero le correzioni già indicate negli >errata< del 1511 e rimediare ad alcune trascuraggini.

La cura maggiore del Frate fu nell'adeguare l'indice ad un tipo più evoluto. Nell'edizione del 1511 (cc. P1r-P9r) esso si trova disposto secondo un ordine che, adottando la nomenclatura forgiata da Carlo Vecce, si può dire >alfabetico imperfetto<:<sup>13</sup> le voci sono cioè raggruppate in base alla loro iniziale ma, per ogni gruppo così costituito, si succedono alla rinfusa. Nella giuntina i gruppi si sono moltiplicati, giacché sono formati in ragione, oltre che dell'iniziale, della seconda lettera di ogni voce; all'interno dei gruppi le voci appaiono nell'ordine in cui si rinvenivano nel testo. È il sistema messo a punto negli »Adagia« di Erasmo stampati da Aldo Manuzio del 1508.<sup>14</sup> Nell'esemplare del CISA Giocondo assegna un numero (non ho dubbi sull'autografia) ad ogni singola voce dell'indice per attribuirlo al gruppo di pertinenza.<sup>15</sup> È insomma il >libro<, più che il >testo<, ad attirare le attenzioni di Giocondo nel 1513.

## II

Nella Pierpont Morgan Library si conserva, proveniente dalla raccolta di Jane Norton Morgan,<sup>16</sup> un esemplare della prima edizione a stampa del »De re aedificatoria« di Leon Battista Alberti (GW 579) arricchito nei margini di un corredo di disegni assai tecnici (ChL 1108b; Goff A215). Non si tratta di schizzi estemporanei, ma di un tentativo di elaborare una coerente visualizzazione del testo albertiano; la scrittura stessa che accompagna i disegni è d'indubbia sostenutezza calligrafica e fa pensare, piuttosto che a >marginalia< di lettura, all'uso della copia al fine preordinato di procurare un apparato illustrativo (fig. 8). Arnold Nesselrath, cui si devono alcune considerazioni sull'esemplare al termine di un primo sondaggio, ha giudicato i disegni »databili dopo l'edizione del Vitruvio [di Giocondo], e cioè dopo il 1511«.<sup>17</sup> Benché non la sappia ad oggi identificare, posso qui proporre una precisazione sulla mano. Essa è la stessa cui si deve per intero il ms. 1448 della Biblioteca Statale di Lucca

8 *Leon Battista  
Alberti: De re  
aedificatoria,  
Firenze, Nicolaus  
Laurentii, 1485,  
New York, Pier-  
pont Morgan Lib-  
rary, CbL 1108b,  
p. c3v*

che racchiude una collezione di testi di Alberti (ff. 1r–8r »Elementa picturae« con lettera a Teodoro; ff. 8v–53r »De pictura« con lettera al Gonzaga; ff. 53v–54r »De punctis et lineis«), finito di copiare a Padova il 13 febbraio 1518:<sup>18</sup> data che, come si vede, converge con la valutazione di Nesselrath riguardo alle illustrazioni di New York. Si desiderebbe a questo punto conoscere le personalità coinvolte ed ancor più le occasioni di tanto interesse per Alberti (suggestivo, in ogni caso, il riferimento a Padova).

## NOTE

- 1 Sulla composizione per forme si veda David J. Shaw: *Setting by Forms in Some Early Parisian Greek Books*, in: *Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in Honour of Conor Fahy*, Londra 1986, pp. 284–290. Sugli esemplari di tipografia la letteratura è assai ampia; per un approccio si può vedere Lotte Hellinga: *Manuscripts in the Hands of Printers*, in: *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 12–13 March 1982*, a cura di Joseph B. Trapp, Londra 1983, pp. 3–11.
- 2 AA3v, A6r, A6v, A7r, B2r, C4r, C5r, C5v, C8v, E6v, F4v, G8v, H1v, L1v, L3v, L4v, L5v, L7r, L7v, L8r, L8v, N1v, N2r, N2v, N3r, N3v, N4r, N5v, N6r, N6v, N7r, N7v, N8r, O1r, O2r, O2v, O3r, O4r, O4v, O5v; e forse altrove.
- 3 Senza perdersi in osservazioni minute, vale la pena di menzionare il caso di c. N7r dell'esemplare del CISA: il compositore vi aveva dapprima fatto coincidere colla fine di l. 31 la fine della pagina Y7r da comporre; guardando la giuntina ci accorgiamo che la pagina Y7r contiene meno di quanto previsto, l'ultima parola essendo »canona«, che nel Vitruvio del 1511 si legge nel mezzo della l. 29; il compositore intervenne perciò a segnare lo spostamento, ma per un »saut du même au même« salì di quattro righe anziché due, apponendo il segno dopo »canon« alla l. 27.
- 4 Sulle contrastampe cfr. Peter Amelung: *Methoden zur Bestimmung und Datierung unfirmierter Inkunabeln*, in: *Buch und Text im 15. Jahrhundert*, a cura di Lotte Hellinga, Helmar Härtel, Amburgo 1981, pp. 116–117; Adolfo Tura: *Sull'anno di stampa di due edizioni di Ripoli*, in: *La Bibliofilia* 100 (1998), pp. 46–48; Neil Harris: *L'Hypnerotomachia Poliphili e le contrastampe*, in: *Anatomie bibliologiche. Saggi di storia del libro per il centenario de »La Bibliofilia«*, a cura di Luigi Balsamo, Pierangelo Bellettini, Firenze 1999, pp. 201–251.
- 5 Nella dedica del Frontino (c. ar) Giocondo asserisce di aver utilizzato un solo codice, collazionandolo con le precedenti edizioni a stampa (»ex collatione impressorum [codicum] quos nuncusque biblyopolae circumtulerunt«), vale a dire GW 7123, 10408, M 50994. Quanto ad un'eventuale identificazione del codice manoscritto, posta la compatibilità filologica col ms. Hamilton 254 della Staatsbibliothek zu Berlin, non mi pare che in esso si debba identificare la mano del Frate come suggerito da M. Reeve (cfr. Michael D. Reeve: *Frontinus*, in: *Text and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, a cura di Leighton D. Reynolds, Nigel G. Wilson, Oxford 1984, p. 170: »his hand can be seen emending two or three passages in B«).
- 6 Così, accanto all'esempio di »ichnographia« di c. A<sub>11</sub>4r, nell'esemplare del CISA si legge: »Figura hec inversa est. Quello donde è A [segnato nella figura in alto] se debe voltar al lato è B [segnato in basso] e starà drita« (la figura è ben posta in A<sub>13</sub>6v). A c. G<sub>11</sub>8v si legge accanto alla figura: »questa è inversa« (la stessa è posta correttamente in M<sub>13</sub>7r). Accanto alla figura della colonna dorica a c. E<sub>11</sub>1r si legge: »Hec figura est inversa et pars superior debet poni inferior« (è posta correttamente in H<sub>13</sub>2v). A c. H<sub>11</sub>7r, accanto alla figura della »domus«, è l'annotazione: »est inversa«; nella giuntina essa è posta (c. N<sub>13</sub>8r) come nell'edizione di Tacuino. Sulla mano cui si devono queste note (eccetto quella di c. G<sub>11</sub>8v) si veda sotto nel testo.
- 7 Ad esempio per la figura di c. A<sub>11</sub>4r: »Ichnographiae figura inversa est: namque quae pars anterior esse debet, posterior est posita« (O<sub>11</sub>6r).
- 8 Mi rifaccio alle distinzioni proposte in Adolfo Tura: *Essai sur les »marginalia« en tant que pratique et documents*, in: *Scientia in margine. Études sur les »marginalia« dans les manus-*

- crits scientifiques du Moyen Âge à la Renaissance, a cura di Charles Burnett, Danielle Jacquart, Ginevra 2005, pp. 305–310.
- 9 Un'eccezione riguarda il frammento euripideo recato da Vitruvio IX, 1, 13 (fr. 772 Nauck). Giocondo interviene sulla citazione emendando felicemente (giusta l'indicazione già riportata negli »errata« del 1511) *καίει τὰ in καίει τὰ* (egli scrive *καίει*); la giuntina legge *καὶ εἰτὰ*.
  - 10 Sul tema si veda Linda Pellecchia: *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the »atrium« of the Ancient House*, in: *Journal of Architectural Historians* 4 (1992), pp. 377–416.
  - 11 Di Giocondo mi pare sia la cifra XI che accompagna nel margine interno di c. B2r il segno per l'inserimento della nuova figura (in realtà la dodicesima del libro I).
  - 12 Si può notare che la cornice che racchiude le nuove illustrazioni è diversa da quella delle restanti figure (ad eccezione delle due alle pagine F<sub>13</sub>5v e F<sub>13</sub>6r, pure tratte dall'edizione del 1511, che presentano la stessa cornice delle nuove). La cornice di tutte le altre è imitazione di quella che ricorre ovunque nell'edizione di Tacuino. Tra le nuove figure quella di c. T<sub>13</sub>3r (la sola in cui compare un corpo umano) è poi di tale rozzezza, rispetto alla già scadente qualità delle illustrazioni della giuntina, da rivelare un'altra mano.
  - 13 Carlo Vecce: *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina 1998, p. 84.
  - 14 Carlo Vecce: *Aldo e l'invenzione dell'indice*, in: *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, a cura di David S. Zeidberg, Firenze 1998, p. 132.
  - 15 Nel caso di voci isolate, che presentino cioè una combinazione delle due prime lettere differente da tutte le altre, Giocondo indica che debbano annettersi al gruppo alfabeticamente precedente. Indica così (c. P<sub>11</sub>1v) che »ahenum« vada posto in coda alle voci che cominciano con AG. La giuntina costituisce bensì un gruppo AH a sé stante per la sola voce »ahenum« (c. A<sub>13</sub>1v). Per »equilia« Giocondo indica che debba essere posto dopo l'ultima delle voci che cominciano con EP (c. P<sub>11</sub>3v): nella giuntina la parola è tralasciata.
  - 16 L'incunabolo veniva offerto nel catalogo venale Maggs Bros.: *Books on Art and Allied Subjects*. No. 437, Londra 1923, n. 11.
  - 17 Arnold Nesselrath: scheda III.1.13, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di Francesco Paolo Fiore, con la collaborazione di Arnold Nesselrath, Roma/Milano 2005, p. 301.
  - 18 Sono assai grato a Guido Beltramini per avermi esortato a studiare un volume che a lui per primo era parso meritare attenzione; a Pier Nicola Pagliara per avermi dato copia dei suoi appunti relativi al raffronto tra il Vitruvio del 1511 e quello del 1513; ad Arnold Nesselrath per avermi fatto avere alcune immagini dell'incunabolo della Pierpont Morgan Library.

## REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1–4, 6: Vitruvius: *De Architectura*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511, Vicenza, Biblioteca del CISA. – Figg. 5, 7: Seneca: *Tragoediae*, Firenze, Filippo Giunta, luglio 1513. – Fig. 8: Pierpont Morgan Library, New York.





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

BRIGITTE KUHN-FORTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

seiner Funktion als Hilfsmittel zivilisationsgeschichtlicher Rekonstruktion gewichen.<sup>22</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

zwischen 1511 und 1516, eher gegen 1516 datiert wird.<sup>55</sup> Das aus 63 Blättern bestehende Album (das früher sicher mehr, mindestens 108 Blätter umfasste) mit Antikenzeichnungen war 1935 aus dem Kunsthandel mit einer generellen Zuschreibung an Jacopo Ripanda in das Ashmolean Museum gelangt. In Studien seit den 1980er Jahren wurde die Zuschreibung an Ripanda selbst definitiv verworfen zugunsten des sog. Meisters von Oxford, der aber ein enger Mitarbeiter Ripandas bei mehreren großen Aufträgen in Rom (Konservatorenpalast, Episcopio von Ostia) war.<sup>56</sup> Fol. 60v (Abb. 7)<sup>57</sup> und 61r (Abb. 8)<sup>58</sup> zeigen, zweifellos in der ursprünglichen Anordnung, jeweils die linke und rechte Hälfte der Sarkophagfront in vollständigem und etwas verschönten Zustand: Einige Figuren erscheinen verjüngt, so ist die trauernde männliche Figur hinter dem Pferdegespann am linken Bildrand von fol. 60v (deren Kopf am Sarkophag nicht mehr erhalten ist [Abb. 1, 4], im Gegensatz zu dem von Matz und Duhn vor 1881 festgestellten Befund<sup>59</sup>) ein gelockter Jüngling, während der zweifellos zuverlässigere Zeichner des Codex Coburgensis (Nr. 124; Abb. 9) einen bärtigen Mann dokumentiert. Am auffälligsten ist jedoch die Verwandlung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

die Wende der 1630er Jahre, worüber sich Herklotz, Carpita und Fusconi einig sind), die Doppelstrichrahmung spricht für ca. 1635 als terminus ante quem.<sup>80</sup> Sämtliche Figuren der vorliegenden Zeichnung zeigen die für Testa charakteristische eigenwillige Physiognomie mit geradem Stirn-Nasenprofil, zusammengezogenen Augenbrauen, tiefliegender verschatteter Augenpartie, spitzer Nase sowie deutlicher Längung der Figuren. Diese Merkmale wiederholen sich in zahlreichen weiteren Blättern<sup>81</sup> der Sammlung Dal Pozzo und des zweibändigen Stichwerks »Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani« (1636–37), dem monumentalen Unternehmen der Publikation der Antikensammlung Giustiniani unter Aufsicht des deutschen Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart (1606–88, 1629–35 in Rom). Sandrart hatte in der Vita von Pietro Testa (enthalten in der »Teutschen Academie«, 1675) erzählt, er habe den jungen Künstler häufig in etwas verwahrlostem Zustand in den Ruinen Roms nach der Antike zeichnen sehen und, von Mitleid bewegt, ihn mit Kleidung, Essen sowie Aufträgen, nämlich Zeichnungen für die »Galleria Giustiniana« versorgt.<sup>82</sup> Hingegen vermutet Fusconi zu Recht, dass Sandrart über Cassiano Dal Pozzo mit dem jungen Künstler in Kontakt kam und Testas Mitarbeit an der »Galleria Giustiniana« (1632–Anfang 1634) chronologisch der am Museo Cartaceo folgte. Für die »Galleria Giustiniana« sind nur drei Zeichnungen durch Zahlungsbestätigungen dokumentarisch für Pietro Testa gesichert; doch schon Herklotz hatte eine weit umfangreichere Beteiligung angenommen, die durch die später publizierten Zahlungsbestätigungen untermauert wird. Fusconi schreibt ihm aus stilistischen Gründen auch die Vorzeichnungen für weitere neunzehn Kupferstiche zu.<sup>83</sup>

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

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

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

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

Die dritte Zeichnung des Museo Cartaceo nach dem Meleagersarkophag Barberini befindet sich im British Museum, im ersten Band der ehemaligen Sammlung A. W. Franks (Abb. 14).<sup>87</sup> Die beiden Alben weisen gemischt älteres und jüngeres Material auf, aber die Doppelstrichrahmung wie bei der Testa-Zeichnung in Windsor (Abb. 13) erlaubt eine Datierung vor 1635.<sup>88</sup> Das Londoner Blatt ist nur wenig kleiner als Testas Zeichnung, und es besteht auch eine gewisse stilistische Verwandtschaft in den Physiognomien der mit Tinte stark hervorgehobenen Augen. Allerdings fehlt die für Testa typische Kräuselung der Augenbrauen, im Ganzen ist die Ausführung infolge der Lavierung malerischer, die Konturierung bei weitem kräftiger, die Bewegung weniger unruhig. Nicholas Turner nahm dieses Blatt nicht unter die Testa-Zuschreibungen in den Beständen des British Museum auf.<sup>89</sup> Vor allem zeichnet sich der anonyme Zeichner gegenüber Pietro Testa durch eine größere Treue gegenüber dem Vorbild aus: Die Figuren sind in den Proportionen zwar gestreckt (vor allem Oineus, eine das Bild dominierende Diagonale), aber weniger als beim »Lucchesino«, und sie bewegen sich im Gegensatz zum Blatt in Windsor alle auf der horizontalen unteren Leiste. Das Architekturkürzel für den Palast hinter Althaea erscheint zwar nicht wie auf dem Relief selbst gewölbt, es hat aber zumindest richtig die Öffnung an der

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

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

## ANMERKUNGEN

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



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

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

- 14 Darauf hatten bereits Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 401 und Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, aufmerksam gemacht.
- 15 Inventar 1738 (Anm. 11): »Nell'appartamento terreno abitato dalla ch.[iarissima] m.[emoria] del sig. Cardinale [...] Nella seconda anti camera del detto pian terreno. [...] Una cassa sepolcrale longa pal. 10, alta pal. 3, con basso rilieuo rappresentante Caronte che tragitta l'anime ne'Campi elisi, [...] stimata scudi venticinque. Sopra di essa una statua a giacere longa pal. 8, con turcasso alle spalle et arco in mano, rappresentante Diana, sopra terrazzo di marmo con foglie, stimata scudi duecento«; zitiert in: Documenti inediti 1880 (Anm. 11), S. 42–43. Zum Protesilaos-Sarkophag s. Anm. 12.
- 16 Inventar 1738, s. Anm. 11.
- 17 Heimtragung Meleagers, Sarkophagdeckel, ehemals Palazzo Barberini, nach 1812 Palazzo Sciarra, verschollen. Maße: 29×227 cm. Lit. (Auswahl): Edward Wright: Some observations made in travelling through France, Italy, & c. in the years 1720, 1721, and 1722, 2 Bde., London 1730, Bd. 1, S. 291 (»A Rogus, Funeral Pile«); Johann Joachim Winckelmann: Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen. Text und Kommentar, bearbeitet von Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte und Max Kunze, Mainz 2003 (J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlass 5,1), S. 94; 97–98; Kommentar S. 320 zu Nachlass Paris, 1756, vol. 68, fol. 125r; 131r; ders.: Description des pierres gravées du feu Baron le Stosch, par l'Abbé Winckelmann, Florenz 1760, S. 169; ders. 1767A (Anm. 1), S. 118–119; ders.: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767 (in der Folge Winckelmann 1767B), S. VIII; Matz, Duhn 1881 (Anm. 1), S. 402–403, Nr. 3262 (Pal. Sciarra); Robert 1904 (Anm. 1), S. 294–298, Nr. 230 (Pal. Sciarra); Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 30 zu Nr. 8474 (»once Palazzo Sciarra«; nach Meinung von Robert 1904 [Anm. 1], S. 294 zu Nr. 230a, zeigt auch die Zeichnung in Windsor, RL vol. IXa, fol. 16, Nr. 8129 das Relief Barberini-Sciarra); Koch 1973 (Anm. 1), S. 293, Nr. 10; Koch 1975 (Anm. 1), S. 110, Nr. 80 (»verschollen«); Carlo Pietrangeli: Palazzo Sciarra, Rom 1986, S. 367, Nr. 23 (zit. Fideikommiss-Liste Sciarra, 1818: »Coperchio di sarcofago con la morte di Meleagro«); Phyllis Bober, Ruth Rubinstein: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London 1987, S. 147, Nr. 118; LIMC VI,1 1992 (Anm. 1), S. 428–249, Nr. 146 (Susan Woodford); Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28), S. 139; 255, Abb. 71 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3449, fol. 114r, Detail mit dem Tod Meleagers); 278; 280; 289–290; 303; ders.: Rezension von: Hieronymus Tetius: Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte, hg. von Lucia Faedo, Thomas Frangenberg, Pisa 2005, in: Journal für Kunstgeschichte 11, 2 (2007), S. 126–132, hier S. 129; Lucia Faedo: Aedes Barberinae. Osservazioni sulla fortuna di un'opera tra ecfraisi ed antiquaria, in: Erudizione antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito delle Aedes Barberinae di Girolamo Tezi, Atti del seminario di ricerca »L'erudizione perugina nel Seicento nelle corrispondenze di Girolamo Tezi« (Perugia, 2008), Perugia 2009 (Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria 106, 2009, 2), S. 1–34, hier S. 14–15, Anm. 30; Ingo Herklotz: Girolamo Tezi, Francesco Barberini und Lucas Holstenius. Zu einer geplanten Neuausgabe der »Aedes Barberinae«, in: Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, hg. von Albert Dietl u. a., Augsburg 2010, S. 515–550, hier S. 519; 540 mit Anm. 103–106.
- 18 Zur Dokumentation der Renaissance s. Sarcophagus lid, Carrying of Meleager's Dead Body, *CensusID* 151577. Zur Zeichnung Leonardis (Windsor, Royal Library, vol. 184 = A.9,

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

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

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

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

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



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

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

- 73 Siehe die Ausführungen zu Anm. 22; zum Gliederungssystem besonders Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 283.
- 74 Francesco Solinas: *Other Sources of Drawings in the Paper Museum*, in: *The Paper Museum* 1993 (Anm. 72), S. 225–230, hier S. 228–230; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 121–126; 129; 136. Schon Michaelis (*Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, S. X–XVIII; 719) und Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 5; 60 hatten das Album X des *Museum Chartaceum* in Windsor um 1590/1605 datiert und festgestellt, dass es sich nicht um ein Auftragswerk Cassianos handeln kann, sondern als Ganzes erworben wurde.
- 75 Anonymer Zeichner: Meleagersarkophag Barberini, um 1600, *Museo Cartaceo* des Cassiano Dal Pozzo, Windsor, Royal Library, Bd. 153 (vol. X), fol. 36, Nr. 8029, Feder, braune Tinte, grau laviert, über schwarzer Kreide, 7×22,5 cm. Lit.: Robert 1904 (Anm. 1), S. 349; Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 63, Nr. 8029; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 281. Ingo Herklotz datiert das Blatt um 1600 (Mitteilung 5.2011). Zur Datierung von Windsor 153 und dessen Erwerbung kurz nach 1612 s. Anm. 74.
- 76 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 129; 281.
- 77 Pietro Testa: Meleagersarkophag Barberini, 1630/35, *Museo Cartaceo* des Cassiano Dal Pozzo, Windsor, Royal Library, vol. VIII (A 47: 162), fol. 18, Nr. 8719, Feder, braune Tinte, grau laviert, über schwarzer Kreide; 14,7×46,4 cm. Lit.: Robert 1904 (Anm. 1), S. 349, Abb. 287<sup>3</sup>; Vermeule 1966 (Anm. 1), S. 49, Nr. 8719; Anthony Blunt: *Supplements to the catalogues of Italian and French drawings, with a history of the Royal Collection of drawings*, in: Edmund Schilling: *The German drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1971, S. 45–220, hier S. 122; Turner 1992 (Anm. 72), Appendix I, S. 142, Nr. 8719; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 280; 343, Abb. 66.
- 78 Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 136; 280.
- 79 Blunt 1971 (Anm. 77), S. 121–123; Turner 1992 (Anm. 72), Appendix I, S. 142, Nr. 8719; Herklotz 1999 (Anm. 17); Herklotz 2011 (Anm. 72), S. 659.
- 80 Zur Doppelstrichrahmung Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 132. Zur Chronologie von Pietro Testas Beteiligung am *Museo Cartaceo* s. Veronica Carpita in: *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588–1657*, Ausstellungskatalog Rom 2000, hg. von Francesco Solinas, Rom 2000, S. 149 zu Nr. 166; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 143; 145 (Beginn Wende der 1630er Jahre, terminus ante quem für Testas Mitarbeit 1632); Giulia Fusconi in: *I Giustiniani e l'Antico*, Ausstellungskatalog Rom 2001–02, hg. von Giulia Fusconi, Rom 2001, S. 498.
- 81 Für einen generellen visuellen Vergleich s. Turner 1993 (Anm. 72), S. 44, Nr. 4; S. 46, Nr. 6; besonders S. 48, Nr. 8 (Hochzeitsarkophag aus S. Maria Maggiore); S. 48, Nr. 9; S. 56, Nr. 14; besonders S. 98, Nr. 54 (Zirkussarkophag); S. 100, Nr. 57; Herklotz 1999 (Anm. 17), S. 145, Abb. 16; S. 314–317, Abb. 8–13; 317, Abb. 17; 320, Abb. 19, 20; 334, Abb. 46, 47; 335, Abb. 49, 50; 396, Abb. 144 (rechte Hälfte der Zeichnung); zu S. 144–145; Fusconi 2001 (Anm. 80), S. 302, Abb. 40.B; Stiche der »Galleria Giustiniana« nach Vorlagen Testas (s. auch Anm. 83): S. 327, Abb. 42.A; S. 335, Abb. 44.A; S. 343, Abb. 46.A; S. 355, Abb. 50.A (Endymionsarkophag); S. 359, Abb. 51.A; S. 376, Abb. 55.A (Orestsarkophag); S. 380, Abb. 56.A; S. 382, Abb. 57.A (Schlachtensarkophag); S. 391 Abb. 59.A (Jagdsarkophag); S. 393, Abb. 59.B (Zeichnung, Windsor RL 8749); S. 403, Abb. 62.A (Nereidensarkophag).
- 82 Joachim von Sandrart: *L'academia todesca della architectura, scultura et pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg 1675–79, Bd. 1, 1675, S. 202, s. sandrart.net: TA 1675, II, Buch 2, S. 202, <http://ta.sandrart.net/417>. Zum Sandrart-Zitat s. Fusconi 2001 (Anm. 80), S. 252 zu Kat.-Nr. 23.

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

## ABBILDUNGSNACHWEIS

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



# DIE GENEALOGIE DER ERSTEN ZWÖLF RÖMISCHEN KAISER IN EINEM GROSSFORMATIGEN KUPFERSTICH VON ENEA VICO

ULRIKE PETER UND BIRTE RUBACH

## EINLEITUNG

Das von Enea Vico (1523–67) publizierte Stemma (Tafel I und II) zeigt 397 konzentrische Kreise, anhand derer versucht wird, die Genealogie – wie es in der Überschrift und dem erläuternden Text zum Stich heißt – der ersten zwölf römischen Kaiser aufzuzeigen.<sup>1</sup> Vico, der die Hinterlassenschaften der Antike als wahre Zeugnisse betrachtet, bildet auf diese Weise alle mit der kaiserlichen Familie verbundenen Namen ab, die ihm aus der literarischen Überlieferung bekannt sind, um sie in der Art einer Münzlegende in die Kreise einzufügen. Sofern er die Existenz einer solchen Münze nicht nachweisen kann, bildet er kein Porträt ab, wodurch sich die vielen »leeren« bzw. bildlosen Kreise erklären. Der großformatige Kupferstich (ca. 500×800 mm) – von zwei Platten auf zwei Blätter gedruckt und im Anschluss aneinander gestückt – stellt in unterschiedlicher Hinsicht eine Besonderheit dar. Das Werk veranschaulicht eindrücklich die Persönlichkeit seines Schöpfers Enea Vico – Kupferstecher und Antiquar gleichermaßen. Das Format, die aufwändige Komposition, die Feinteiligkeit und die darüber hinaus im Geflecht der Komponenten enthaltene Gelehrsamkeit sind in ihrer Gesamtheit beeindruckend und in ihren Einzelaspekten eine nähere Untersuchung wert.<sup>2</sup>

## BESCHREIBUNG

Die Vielzahl von Medaillons ist über das gesamte Bildfeld verteilt; Verbindungslinien und Verästelungen unterschiedlicher Ausformung überziehen insbesondere die obere Hälfte des Stichs. Eine Orientierung fällt beim ersten Blick auf das Blatt schwer; Ruhe findet das Betrachterauge vorläufig auf dem dicken Stamm, der die Darstellung in ihrer Mittelachse vom unteren Bildrand bis nach fast ganz oben durchzieht. In variierendem Abstand von knapp drei bis vier Zentimetern sind Münzporträts der ersten zwölf römischen Kaiser auf dem Stamm befestigt. Gekrönt von einem Lorbeerkranz und einem Priester-

stab beginnt die Linie bzw. der Stamm oben mit Julius Caesar<sup>3</sup> und endet unten mit Domitian.

Während die obere Hälfte des Werks nahezu vollständig mit Münzrunden ausgefüllt ist, verteilen sich die Kreise eher lose über die zweite, untere Hälfte. Die sparsameren Verzweigungen unten und ihre Fülle oben lassen zwar den Eindruck eines veritablen Baumes mit sich verdichtendem Laub bis zur vollen Baumkrone entstehen; die Ausrichtung bzw. das Wachstum von unten nach oben widerspricht allerdings der chronologischen Leserichtung von oben, von Julius Caesar nach unten zu Domitian.

Die gesamte Darstellung wird auf einer fingierten Tafel präsentiert, die über Schraffen am linken und am oberen Rand eine dreidimensionale Wirkung erhält. Die Schattierung an diesen beiden Rändern weist die Lichtquelle als von unten rechts kommend aus. Eine zweite Lichtquelle beleuchtet das Bild im Bild und verleiht dem Stammbaum selbst auf der Tafel Plastizität. Diese Lichtquelle wiederum kommt von links oben und wirft gut sichtbare Schlagshatten am Stamm, an jedem einzelnen Münzrund und den meisten Verbindungslinien.

Oberhalb der Tafel findet sich die Überschrift, die dem Werk seinen Titel gibt: »PRIMORVM XII · CAESS · GENEALOGIARVM, STEMMATVM, CONSANGVINITATVM, AFFINITATVMQ[VE] VERA DELINEATIO«. Auf der zweiten Drucktafel findet sich der entsprechende Hinweis: »PROGENIES CAESARVM in Nerone defecit«.

In den unteren beiden Ecken sind (im I. und II. bekannten Zustand)<sup>4</sup> Textblöcke im Letterndruck aufgebracht.<sup>5</sup> Der linke Text beinhaltet zum einen die Widmung des Stichs an Cosimo de' Medici durch Enea Vico, zum anderen wird der sich aus der Forschungsgeschichte ergebende Zweck des Stemmas erläutert. Der Text schließt mit der Orts- und Datumsangabe »Venetiis Idibus Novem. MDLIII« im ersten Zustand bzw. »Venetijs, Calend. Februar. M.D.LV.« im zweiten Zustand.

Der rechte Textabschnitt ist an den Leser bzw. den Betrachter gerichtet. Dabei handelt es sich um praktische Hinweise zum Verständnis des Stichs und eine Erläuterung zu Vicos Auffassung von antiken Münzen als Geld.<sup>6</sup> Der Text schließt mit der Nennung der erteilten Privilegien durch Papst, Kaiser, venezianischen Senat, florentinischen Herzog und nicht näher bezeichnete andere »principes«.

## Kreise

Von den 397 Kreisen tragen 356 eine umlaufende Legende und zeigen in 32 Fällen zusätzlich ein Porträt; so suggerieren sie optisch, es handele sich hier um Münzen. Bei der Legende zeigt sich die Anpassung an antike Münzen nicht nur in der verbreiteten Leserichtung im Uhrzeigersinn und in der Großschreibung der Buchstaben, sondern auch im Inhalt. So gibt Vico hier vor allem die Namen der Personen und die Ämter an, die sie bekleideten. Dafür wählt er die auf Münzen üblichen Abkürzungen, wie IMP für Imperator, COS für Konsul usw. Da, wie Vico im begleitenden Text selbst betont, das Recht der Münzprägung aber allein dem Kaiser vorbehalten war, gibt es für die meisten der erwähnten Personen keine Münzen, die als Vorlagen dienen konnten, und auch die Ämter, die sie ausübten, kommen auf antiken Münzen nicht vor. Vico stellt sie dennoch in der Art einer Münzlegende dar, und so lesen wir TR PLEB, ORATOR usw. Die Ämterzählungen gibt er in der üblichen Form mit römischen Zahlzeichen an (wie z.B. COS VIII). Nur 41 Kreise zeigen weder ein Porträt noch eine Legende.

Die Kreise werden nach männlichen (247 Kreise) und weiblichen (145 Kreise) Personen unterschieden. Die (vermeintlichen) Münzen von männlichen Personen sind mit einem – für antike Münzen typischen – Perlkreis umgeben; die von weiblichen mit einem konzentrischen Doppelkreis. Lediglich bei den drei kleinsten Kreisen ist weder Perl- noch Doppelkreis angegeben (Nr. 106, 132, 396). Bei Libo Drusus (Nr. 106)<sup>7</sup> müsste es ein Perlkreis sein; bei den anderen beiden Kreisen finden wir jeweils den Hinweis »Abortivus«, d.h. für diese Frühgeburten konnte auch kein Geschlecht angegeben werden. Bei einer »Münze« des Sporus (Nr. 304)<sup>8</sup> sehen wir eine Kombination aus beiden. Der Doppelkreis bei Livia Drusilla (Nr. 122)<sup>9</sup> ist von Strichen durchbrochen (Abb. 1). Es kommt vor, dass die Kreiszeichen versehentlich verwechselt wurden; so würde man beispielsweise bei Claudia Marcella (Nr. 180)<sup>10</sup> einen Doppelkreis erwarten, sieht aber einen Perlkreis verzeichnet (Abb. 2).

1 Detail von Vico, *Primorum XII caess. genealogiarum, stemmatum*

2 Detail von Vico, *Primorum XII caess. genealogiarum, stemmatum*



3 *Detail von Vico,  
Primorum XII caess.  
genealogiarum, stem-  
matum*

Die Kreise auf dem Stemma sind unterschiedlich groß. Ihre Maße richten sich dabei eher nach der Prominenz der zugeordneten Personen als nach möglichen Münznominalen. So sind die zwölf Kaiser mit den größten Kreisen wiedergegeben. Größenmäßig herausgehoben erscheint auch Sulla (Nr. 7)<sup>11</sup>. Dann folgt L. Piso Frugi Licinianus (Nr. 329)<sup>12</sup>, der, wie auch Vico in der Beischrift hervorhebt, von Galba adoptiert und zum Nachfolger ernannt wurde. Für die anderen Persönlichkeiten sind noch mindestens drei weitere Größenabstufungen festzustellen. Vico gibt in seinem erläuternden Text keinen Hinweis auf die unterschiedlichen Größen bzw. eine damit verbundene Deutung. So sind beispielsweise für die Eltern, M. Antonius (Nr. 82)<sup>13</sup>, den Sohn des berühmten gleichnamigen Redners, und Iulia (Nr. 83), die Schwester Caesars,<sup>14</sup> größere Kreise vorgesehen als für ihre weniger prominenten Kinder C. Antonius (Nr. 128)<sup>15</sup> und L. Antonius (Nr. 129)<sup>16</sup>, wobei Letzterer als Konsul wiederum größer als sein Bruder C. Antonius dargestellt wird, der nur als Redner ausgewiesen ist. Ein Münzrund gleicher Größe wie das der Eltern erhält hingegen der Triumvir M. Antonius (Nr. 114)<sup>17</sup>, der zusätzlich auch mit einem Porträt nach rechts abgebildet ist (Abb. 3).

Es gibt auch mindestens ein Beispiel dafür, dass eine Person mehrfach abgebildet wurde: Agrippa<sup>18</sup> fungiert sowohl als Nr. 131 und 164 als auch als Nr. 186. In den ersten beiden Fällen wird auch sein Porträt abgebildet, während bei Kreis Nr. 186 dieselbe Legende M AGRIPPA L F COS III erscheint, aber das Porträt nicht gezeigt wird. Zudem sind alle drei Kreise unterschiedlich groß dargestellt, was vermutlich dem vorhandenen Platz ge-

schuldet war. Denkbar wäre aber auch, dass Vico hier Agrippas Verhältnis mit Octavia (Nr. 117)<sup>19</sup> (dies ist die einzige Verbindung, die für Nr. 131 angegeben wird) ebenso wie sein Ehebündnis mit Claudia Marcella (Nr. 201)<sup>20</sup> als weniger bedeutend markieren wollte als seine Ehe mit Iulia (Nr. 177)<sup>21</sup>, aus der die bekannten Enkel, Adoptivsöhne und designierten Nachfolger des Augustus, Caius (Nr. 205)<sup>22</sup> und Lucius Caesar (Nr. 206)<sup>23</sup>, hervorgingen, ebenso wie Agrippina die Ältere (Nr. 189)<sup>24</sup>, Agrippa Postumus (Nr. 207)<sup>25</sup> und Iulia (Nr. 208)<sup>26</sup>. Interessanterweise sind hier bei beiden Münzporträts auch unterschiedliche Quellen angegeben. So gibt Vico als Quelle für die Angaben zu Agrippa Nr. 131 »Dion. in Aug.« an, also die Augustus betreffenden Abschnitte der »Römischen Geschichte« von Cassius Dio, während er bei Nr. 164 auf die Münze und Sueton verweist.

### *Linien*

Die Verbindungen zwischen den Personen werden durch Linien gekennzeichnet; verschiedene Linienführungen zeigen unterschiedliche Verwandtschaftsgrade an. Wie Vico im Begleittext selbst hervorhebt, ist die zentrale Achse, die das Stemma teilt, jene der Augusti, die schmalere Linien bilden die Genealogien ihrer Söhne. Die breiten Linien, die häufig waagrecht angeordnet sind, kennzeichnen ein Eheverhältnis. Dabei fällt die besonders lange Horizontale bei Claudius ins Auge, die die mit ihm verbundenen Frauen auflistet.

Geschlängelte Linien drücken ein uneheliches Verhältnis aus (Abb. 4, 8): Als solches wird beispielsweise die Verbindung von Casar (Nr. 68) zu Kleopatra (Nr. 113)<sup>27</sup> und von Caesar (Nr. 68) zu Servilia (Nr. 66)<sup>28</sup> gekennzeichnet. Eine Frau des Claudius, Plautia Herculanilla (Nr. 265)<sup>29</sup>, hatte zudem ein uneheliches Verhältnis mit einem Boterus (Nr. 256)<sup>30</sup>. Nur zaghaft angedeutet ist die Verbindung von Nero (Nr. 305) mit dem von ihm freigelassenen Sporus (Nr. 304)<sup>31</sup>. Ein nichteheliches Verhältnis verband Vespasian (Nr. 377) mit der Freigelassenen der jüngeren Antonia, mit Antonia Caenis (Nr. 378)<sup>32</sup>; Titus (Nr. 384) lebte, bevor er Kaiser wurde, lange mit der Schwester des jüdischen Königs M. Iulius Agrippa II., Berenike (Nr. 386)<sup>33</sup>, zusammen. Für die Ehegattin von Domitian, Domitia (Nr. 394)<sup>34</sup>, ist ein Verhältnis mit dem Schauspieler Paris (Nr. 392)<sup>35</sup> bezeugt. Ersichtlich ist, dass Konkubinen nur für einzelne Kaiser angegeben bzw. die unehelichen Verhältnisse ihrer Ehefrauen aufgeführt werden; für andere Personen werden solche Verhältnisse

nicht erwähnt. Auch Filiationen können mit einer geschlängelten Linie angegeben werden: z. B. ist Caesarion (Nr. 100)<sup>36</sup> das Kind aus dem erwähnten unehelichen Verhältnis von Caesar (Nr. 68) und Kleopatra (Nr. 113) (Abb. 4). Servilia (Nr. 66)<sup>37</sup> war die Mutter des Caesarmörders Brutus (Nr. 103)<sup>38</sup>; allerdings war er der Sohn aus ihrer Ehe mit M. Iunius Brutus<sup>39</sup> und stammte nicht aus dem Verhältnis mit Caesar, wie die von Vico gezeichnete Linie vermuten lässt. Auch Claudia (Nr. 281)<sup>40</sup> wird von Vico korrekt (Suet. Claud. 27, 1) als ein uneheliches Kind aus ebensolchem Verhältnis von Boterus (Nr. 256) mit Plautia Herculanilla (Nr. 265) aufgeführt.

Zudem gibt es Kreise, die lediglich mit gestrichelten Linien verbunden sind; wie beispielsweise die Verbindung von Flavius Liberalis (Nr. 364) mit Flavia Domitilla (Nr. 365)<sup>41</sup>. Linien können auch getilgt worden sein, was z. B. zwischen Appius Syllanus (Nr. 270)<sup>42</sup> und Iulia Syllana (Nr. 300)<sup>43</sup> noch zu erkennen ist.

Vico bemüht sich, die Kreise nicht mit Linien zu zerschneiden, was ihm bis auf wenige Ausnahmen (Nr. 159, 160, 213, 257, 259) gelingt. Zur besseren Sichtbarkeit und damit zum leichteren Verständnis können die Linien auch bogenförmig verlängert werden, da bei ganz eng nebeneinander platzierten Münzen anderenfalls die Verbindung zwischen beiden nicht gut erkennbar wäre (beispielsweise zwischen Nr. 243 und Nr. 242); in den meisten Fällen aber sind die gebogenen Linien der besseren Ausnutzung des Platzes für die Anordnung der Kreise geschuldet.

Wie aus der Überlieferung folgt, gibt es durch Linien verbundene Kreise, die eine Ehe anzeigen, in der besonders viele Kinder geboren wurden, wie z. B. jene von Germanicus (Nr. 188)<sup>44</sup> und Agrippina der Älteren (Nr. 189)<sup>45</sup>: Es sind neun Linien, die zu Iulia Drusilla (Nr. 217)<sup>46</sup>, Agrippina der Jüngeren (Nr. 219)<sup>47</sup>, Iulia Livilla (Nr. 221)<sup>48</sup>, Drusus (Nr. 223)<sup>49</sup>, Nero Iulius Caesar (Nr. 224)<sup>50</sup> und zum Kaiser Caligula (Nr. 225) sowie zu drei Söhnen führen, die Vico nicht namentlich nennt.<sup>51</sup>

5 *Detail von Vico, Primorum XII caess. genealogiarum, stemmatum*

Ohne Ausgangspunkt sind lediglich die Filiationslinien, die zu einer Lepida (Nr. 277)<sup>52</sup> und zu einem Manius Lepidus (Nr. 290)<sup>53</sup> führen. Unverbunden erscheint auch die nur halb dargestellte »Münze« des D. Syllanus, einem Bruder des M. Syllanus (Nr. 212), wie Vico mit Verweis auf Tacitus angibt.<sup>54</sup> Sie war durch einen – sachlich richtig – getilgten Strich ursprünglich offensichtlich mit dem Kreis für M. Lollius (Nr. 192)<sup>55</sup> verbunden (Abb. 5).

Es gibt nur eine Familie, die bei Vico nicht über irgendeine eingezeichnete Linie mit der kaiserlichen Gens verbunden ist. Es ist die Ehe von M. Crassus (Nr. 325)<sup>56</sup> mit Scribonia (Nr. 324)<sup>57</sup> und die aus dieser Ehe hervorgegangenen Söhne:<sup>58</sup> Crassus (Nr. 333)<sup>59</sup>, Magnus (Nr. 334)<sup>60</sup>, Scribonianus (Nr. 335)<sup>61</sup> sowie L. Calpurnius Piso Frugi Licinianus (Nr. 329)<sup>62</sup>. Wie Vico richtig angibt, wurde L. Calpurnius Piso Frugi Licinianus von Galba adoptiert. Entsprechend ist diese Familie in das Stemma einzuordnen.

### *Text*

Zu jedem Kreis bzw. auch an mehreren Linien findet sich ein ergänzender Text, der die groben Quellenangaben enthält, auf die Vico seine Darstellung jeweils stützt. Die Linien selbst werden durch Text nicht zerstückelt. Dieser wurde in den meisten Fällen direkt unter bzw. links oder rechts neben den Kreis geschrieben. Einige wenige Ehe- bzw. Filiationslinien enthalten den Hinweis auf die literarische Quelle für die Information: so die Ehe zwischen dem Kaiser Otho (Nr. 343) und Poppaea (Nr. 307)<sup>63</sup> (»Tacit. li. XIII«) als einziger solcher Hinweis auf der unteren Drucktafel. In der oberen Tafel werden an mehreren Linien Quellenangaben gemacht: z. B. an der Filiations-

linie der Aemilia Lepida (Nr. 322)<sup>64</sup> von L. Domitius (Nr. 199)<sup>65</sup> und Antonia (Nr. 200)<sup>66</sup>. Die Abstammung Neros (Nr. 305) von Cn. Domitius (Nr. 218)<sup>67</sup> und Agrippina (Nr. 219)<sup>68</sup> wird durch »Tacit. lib. XII« und »Suet.« bezeugt. Für die Ehe zwischen L. Cassius (Nr. 237)<sup>69</sup> und Iunia Lepida (Nr. 277)<sup>70</sup> wird »Tacit. lib. XVI« zitiert; während die Angabe zur Ehe zwischen Agrippa (Nr. 164)<sup>71</sup> und Iulia (Nr. 177)<sup>72</sup> auf Sueton und Plutarch beruht.

Die in den knappen Texten enthaltenen Quellenangaben sind von unterschiedlicher Genauigkeit: So wird manchmal nur der Autor allgemein zitiert, während in den meisten Fällen Buch, Kapitel und Paragraph des jeweiligen Werkes angegeben werden, aber nicht der Titel. So werden im Fall von Tacitus die »Annales« und die »Historiae« nicht unterschieden.

Quellenangaben können sich auch innerhalb eines Kreises befinden, selbstverständlich nur, wenn der Platz nicht bereits durch ein Porträt belegt ist: So lautet bei Nr. 122 beispielsweise die Legende LIVIA L F DRVSILLA AVG TIIMP MAT AVGVSTA, und im Münzrund wird u. a. auf Tacitus verwiesen (Abb. 1).<sup>73</sup>

Selbstverständlich kommen bei der Vielzahl der Informationen, die Vico anführt, auch Schreibfehler vor: So gibt er beim Vater der genannten Livia Drusilla (Nr. 122) LIVIVS DRVSVS CALIDIANVS als Münzlegende an (Nr. 105), dessen Name richtig M. Livius Drusus Claudianus lautet.<sup>74</sup> Bei Nr. 132 fehlt die Legende, und im Feld ist zu lesen »Abortivus Suet. et Dion. in Aug.«; d. h. wie die Überlieferung mitteilt, hatte Livia Drusilla (Nr. 122) eine namentlich nicht bekannte Frühgeburt, die Vico hier ebenfalls in sein Stemma mit aufnimmt (Abb. 1). Auch für L. Domitius Ahenobarbus (Nr. 199) gibt Vico die Quellen im Kreisrund an.<sup>75</sup> Solche Beispiele erscheinen nur im oberen Teil.

Die Abkürzungen für die Quellenangaben auf dem Stemma sind nicht einheitlich: beispielsweise »Plut.« und »Plutar.«, »Tacit.« und »Tacitus«, »App.« und »Appian«, »Sabell.« und »Sabellicus«, »li.« und »lib.« Es sind die folgenden bekannten Autoren, die Vico für die Aufarbeitung der Genealogie heranzieht und zitiert: Flavius Iosephus<sup>76</sup>, Plutarch<sup>77</sup>, Tacitus<sup>78</sup>, Plinius<sup>79</sup>, Sueton<sup>80</sup>, Appian<sup>81</sup>, Florus<sup>82</sup> und Cassius Dio<sup>83</sup> sowie bei lediglich zwei Münzkreisen Asconius Pedianus<sup>84</sup>.

Als Quelle für die Darstellung der Genealogie fungiert für Vico aber nicht nur die literarische Überlieferung, sondern er stützt sich auch auf die materiellen Reste der Antike, die in seinen Augen die wahren und unverfälschten Zeugnisse der Geschichte darstellen.<sup>85</sup> So finden wir bei einigen Kreisen den Hinweis, dass Vico hier Münzen als Quellen für die Angaben zu

6 *Detail von Vico, Primum XII caess. genealogiarum, stemmatum*

7 *Sesterz des Caligula/Adlocutio, 30,72 g, 36 mm, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnr. 18204316*

der Person heranzieht. Wie schon erwähnt, gibt er bei M. Agrippa (Nr. 163) »Numisma et Suet.« an. Bei L. Vitellius (Nr. 345)<sup>86</sup> heißt es »Numisma. Tarracinam profectus in itinere mortuus est. Dion in fine Vitellii. Tacit. li. XVII. et XX. Suet.«

### *Bilder und Münzen*

Wie einleitend bereits hervorgehoben, bilden die Porträts der zwölf Kaiser die zentrale Achse des Baumes, deren Spitze von einem Lorbeerkranz und einem Priesterstab (>lituus<) bekrönt wird.<sup>87</sup> Dann folgen die Kaiser beginnend mit Caesar. Die Blickrichtung der Porträts variiert; ein Schema ist nicht erkennbar. Die Abbildung der Kaiser nach links oder rechts korreliert auch nicht in jedem Fall mit den Abbildungen der Münzvorderseiten der zwölf Caesares in Vicos erstem Druckwerk von 1548 (siehe Anhang 2). Der von Vico dargestellte Typ der Münzvorderseite ist ungeachtet kleiner Unkorrektheiten immer auszumachen. Die Münzkreise sind somit nicht nur Zeugnis seines großen antiquarischen Wissens, sondern auch seiner kupferstecherischen Meisterschaft (Abb. 6, 7).

Neben den zwölf Kaisern von Caesar bis Domitian sind es lediglich 19 Personen, für die Vico eine Münzvorderseite mit Bild und Legende abbilden kann, wobei es sich in den meisten Fällen ebenfalls um Porträts und Münzlegenden handelt, die von authentischen antiken Münzen stammen (siehe Anhang 3). Interessant ist das Beispiel der Söhne des Vitellius (Abb. 8): Es sind keine antiken Münzen überliefert, die jeweils ein einzelnes Porträt – weder das des Vitellius Petronianus (Nr. 368)<sup>88</sup> noch das des Vitellius Germanicus (Nr. 369)<sup>89</sup> – als ein das Münzrund ausfüllendes Bild aufweisen. Die Ver-

8 *Detail von  
Vico, Primorum  
XII caess.  
genealogia-  
rum, stem-  
matum*

9 *Denar des Vitellius / Büsten des Vitellius Germanicus und seiner Schwester Vitellia, 3,49 g, 20 mm, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnr. 18228055*

mutung liegt nahe, dass Vico sich von guten Fälschungen täuschen ließ, immerhin war es nicht ausgeschlossen, dass solche Münzen für die Kaisersöhne existierten.<sup>90</sup> Denkbar ist aber auch, dass er einen ihm bekannten Typ, den er schon in seinen »Imagini« von 1548 abgebildet hatte, abwandelte:<sup>91</sup> Dieser Denar des Vitellius (RIC 57, 79, 103) zeigt auf der Vorderseite den Kopf des Kaisers und auf der Rückseite die drapierten Büsten von Sohn und Tochter des Vitellius einander zugewandt mit der erklärenden Legende LIBERI IMP GERMAN (Abb. 9). Die Kinder wurden nun von Vico fälschlich als die Söhne des Vitellius interpretiert. Dies ist nachvollziehbar, denn das dargestellte Porträt der Vitellia nach links ist aufgrund der kurzen Haarfrisur durchaus auch als männlicher jugendlicher Kopf zu deuten. Zudem muss man Vico in Rechnung stellen, dass ihm vielleicht kein gut erhaltenes Exemplar vorlag.<sup>92</sup> Um die beiden Halbbrüder im genealogischen Stemma korrekt anordnen zu können, bettet er jedes Porträt in ein eigenes Münzrund.<sup>93</sup> Für die Schwester des Germanicus (Nr. 371) gibt Vico – bei einer solchen Interpretation des erwähnten Münztyps folgerichtig – kein Porträt an.

In dem erklärenden Text zu den Kreisen mit Porträts heißt es im Stemma häufig »Numisma«. In mehreren Fällen weist Vico zudem nicht nur darauf hin, dass es sich hier um eine Münze handelt, sondern erwähnt auch das Metall – bei der besprochenen Münze des Vitellius ist von Silber die Rede (Abb. 8); bei der Münze für Domitia (Nr. 394)<sup>94</sup> sagt er, sie sei aus Bronze. In der Legende zu Nr. 134<sup>95</sup> wird auch die Nominalbezeichnung »Quadrans« mit angegeben.

## DIE DARSTELLUNG DER GENEALOGIE

Überprüft man die Angaben Vicos im Stemma anhand der literarischen Überlieferung, so wird deutlich, welch ungeheure Arbeit der Durchdringung des Materials Vico hier geleistet hat. Vergleicht man das Stemma für das julisch-claudische Kaiserhaus in der »Prosopographia Imperii Romani« mit der Darstellung bei Vico, so fällt auf, dass Vico nicht nur die kaiserliche Familie im engeren Sinn abgebildet hat, sondern weitere Verwandtschaftsverhältnisse mit aufführt. Die aus den Quellen nicht immer leicht zu schlussfolgernde Darstellung der Genealogie des julisch-claudischen Hauses ist Vico – wie der Vergleich mit dem Stemma in der PIR zeigt – bis auf wenige Schreibfehler und kleinere Irrtümer – in einer noch heute gültigen Form gelungen.<sup>96</sup> Das trifft auch für die Abbildung des Kaiserhauses der Flavier zu, die auf dem unteren Teil des Stichs zu sehen sind, und die sich weitaus deutlicher auf die unmittelbare Familie des Kaiserhauses konzentriert. Hier werden beispielsweise nicht einmal in jedem Fall die Eltern der kaiserlichen Ehefrauen angegeben.<sup>97</sup> Auffällig bleibt der Bruch zwischen beiden Hälften; auf der unteren sind lediglich 95 Kreise abgebildet, während die obere mit der »Krone« 302 Kreise zeigt. Auf der unteren Tafel enthalten nur vier Kreise weder einen Namen noch eine Amtsbezeichnung, während auf der oberen 37 Kreise leer sind. Prozentual ist also die Anzahl solcher namenloser Kreise mit ca. 4,2 % auf dem unteren Teil des Stichs geringer als mit 12,2 % auf dem oberen, da natürlich die Überlieferung für die enge kaiserliche Familie dichter ist als für den erweiterten Verwandtschaftskreis, der auf der oberen Tafel zusätzlich mit aufgenommen ist.

In Vicos Stemma erfolgt die Anordnung von oben nach unten und nimmt demnach nicht die Ursprünge von der Wurzel auf. Der Ursprung des Caesarengeschlechts wird auf Aeneas zurückgeführt. Dies gibt Vico für die Verbindung zwischen Martia, Caesars Großmutter väterlicherseits (Nr. 10),



*10 Detail von Vico,  
Primorum XII caess.  
genealogiarum,  
stemmatum*

und ihrem namentlich nicht bekannten Gatten (Nr. 9) an und beruft sich dabei auf Sueton, Caesar VI (Abb. 10).<sup>98</sup> Das Stemma, das im Stamm von Caesar bis Domitian reicht und mit dem Augurenstab eigentlich auch einen Abschluss nach oben aufweist, zeigt also über Linien die weitere Abstammung an. Die Ahnen der Großmutter von Caesar (Nr. 10) werden auf den König Ancus Marcius zurückgeführt.<sup>99</sup>

Eindeutig ist – historisch bedingt – die patriarchalische Linie entscheidend. So wird dem Präfekten und Militärtribun Vespasianus Pollio (Nr. 350)<sup>100</sup> ein fiktiver Vater (Nr. 340), der noch einen zweiten Sohn besaß, der Prätor war (Nr. 349), zugeordnet, aber keine solche Mutter.

Sehr häufig gibt Vico ergänzende Hinweise zu den Personen. Dies betrifft nicht nur Angaben zu verwandtschaftlichen Beziehungen, sondern es werden auch Ämter und Königswürden genannt, wie beispielsweise bei Ptolemaios, der König von Mauretanien war (Nr. 161).<sup>101</sup> Es finden sich Hinweise zum Ableben (z.B. Nr. 333, 334, 348, 367) bzw. zur *Damnatio memoriae* (z.B.

Nr. 355).<sup>102</sup> Außerdem erwähnt Vico politische Ausrichtungen, wenn er beispielsweise als Kommentar bei L. Marcus Philippus (Nr. 11)<sup>103</sup> angibt, dass er der sullanischen Partei angehörte.<sup>104</sup>

Bekanntlich war Enea Vico einer derjenigen Antiquare der Renaissance, die vehement darauf verwiesen, dass es sich bei den überlieferten antiken Münzen um Geld handelte. Ausführlich hat er diese Position in seiner berühmten theoretischen Abhandlung von 1555 unter dem Titel »Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri: ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi, e moderni, intorno alle historie romane« dargelegt.<sup>105</sup> Sein venezianischer Zeitgenosse Sebastiano Erizzo hingegen sah in den schön gestalteten Münzen lediglich Erinnerungsmedaillen.<sup>106</sup> Die Vertretung seiner – aus unserer Sicht richtigen – Positionen war Vico so wichtig, dass er auf diese Tatsache auch den Betrachter des Stemmas im rechten Textblock hinweist (siehe Anhang 1). In dem Text erläutert er weiter, dass die Abbildungen auf den Münzen zunächst den Göttern vorbehalten waren und dann den Kaisern diese Ehre zuteil wurde. Dieses Privileg wurde vom Kaiser nur den Familienmitgliedern und Blutsverwandten sowie den adoptierten Caesaren erteilt.<sup>107</sup> Auf Beschluss des Senats (SC) wurde diese höchste Ehre dem Princeps und erfolgreichen Feldherren zuteil. Entsprechend – so die Bemerkung Vicos – müssten viele Kreise im Stemma leer bleiben, da er keine falschen bzw. erfundenen Bilder einsetzen möchte. Dies korreliert mit seiner Aufforderung in den »Discorsi«, stets die Echtheit der Münzen zu prüfen.<sup>108</sup> Wie er im Erläuterungstext zum Stemma schreibt, verwendet Vico hier nur authentische Bildnisse, die er von bronzenen, silbernen und goldenen Münzen übernommen hat. Vico ist sich sicher, dass es – außer für Agrippa<sup>109</sup> sowie Caius und Lucius Caesar zusammen,<sup>110</sup> einige Kaisergattinnen<sup>111</sup> und Könige – für keine der hier namentlich aufgeführten Personen Münzbilder gibt; sie wurden, wie er sagt, nie auf Münzen abgebildet. Dennoch wählt er interessanterweise diese Münzkreisform für sein Stemma. Damit gelingt ihm eine ansprechende Visualisierung der gerade auch durch ihn maßgeblich beförderten wissenschaftlichen Errungenschaft, die die Münzen als authentische historische Quellen erfasst und betrachtet.<sup>112</sup> Andererseits wird auf diese Weise die Diskrepanz zwischen realer Hinterlassenschaft und literarischer Überlieferung auf einen Schlag offensichtlich, kann Vico doch nur 8 % der von den antiken Autoren erwähnten Verwandten der kaiserlichen Familie mit Münzevidenz belegen. Dennoch wird bei diesen – wenn auch im Vergleich wenigen – Beispielen, bei denen Vico der aus antiken Texten bekannten Person auch eine

Münze zuordnen kann, die von ihm erhobene Forderung umgesetzt, dass die Münzen als unverfälschte materielle Hinterlassenschaft die literarische Überlieferung verifizieren.<sup>113</sup> In dieser Hinsicht ordnet sich der Stich auch in die wissenschaftlichen Bemühungen Enea Vicos um numismatische Quellenkunde ein und ist nicht als rückschrittliche Publikation zu bezeichnen, wie es Edith Lemburg-Ruppelt tut.<sup>114</sup> Er verwendet gerade nicht die populären Abbildungen bekannter römischer Persönlichkeiten, die seit der berühmten Publikation von Andrea Fulvio große Verbreitung erlangten<sup>115</sup> und beispielsweise in der im selben Jahr wie Vicos Stich 1553 erschienenen Abhandlung von Rouille wieder benutzt wurden.<sup>116</sup> Es ist eine Vielzahl von Personen, für die sich Andrea Fulvio ein Münzbild ausgedacht hat. Auch in Vicos Stemma werden diese historischen Personen, wie beispielsweise die Cornelia (Nr. 71)<sup>117</sup>, eine Frau Caesars oder C. Calpurnius Piso Frugi Licinianus (Nr. 329)<sup>118</sup> erfasst, er ordnet ihnen aber kein Bild zu, da er keine Münzen nachweisen kann. Dies ist interessanterweise auch für eine Reihe von Frauen zu beobachten, die er in seiner Publikation zu den »Donne« in Form eines Münzbildes abbildet, wie Scribonia, eine Gattin des Augustus<sup>119</sup>, oder Galeria Fundana, eine Frau des Vitellius<sup>120</sup>, auf dem großformatigen Stich aber richtig ohne Porträt gezeigt hat.

Wie aus den Anhängen 2 und 3 ersichtlich ist, kann bei den meisten hier im Stemma aufgeführten Münzen mit Bild und Legende der vermutlich von Vico studierte Münztyp benannt werden. In einigen Fällen lässt sich nur das Porträt von Münzen ableiten, die von Vico aufgeführte Legende mit Nennung der Abstammung weist der Person ihren Platz in der Genealogie zu.

Diese prosopographische Darstellung in Form eines großformatigen Stemmas scheint zu der Zeit einzigartig.<sup>121</sup> Von den numismatisch tätigen Antiquaren um die Mitte des 16. Jahrhunderts war es unseres Wissens nur Jacopo Strada, der in seiner Abhandlung zu den »Imagines imperatorum« ein Stemma der Kaiser von Caesar bis Nero in sein Werk integrierte. Im Unterschied zu Vico werden dort lediglich 41 Personen – schlicht namentlich – aufgeführt (Abb. 11).<sup>122</sup>

Während Strada sich rein auf die Darstellung der Abstammungslinie der julisch-claudischen Kaiser beschränkt, will Vico mehr: das an einen Stammbaum erinnernde Schema hält, wie zu sehen war, sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht zahlreiche Informationen auf unterschiedlichen Ebenen bereit. So stellt Vico nicht nur die Kaiser einer Linie vor, sondern die Genealogien der ersten zwölf. Er präsentiert sie in einer Form, die auf den

11 *Jacopo Strada: Epitome thesauri antiquitatum, hoc est, Impp. Rom. Orientalium & Occidentalium iconum, ex antiquis numismatibus quàm fidelissimè deliniatarum: ex musaeo Iacobi de Strada Mantuani antiquarij, Lyon 1553, S. 37 (Ausschnitt)*

zweiten Blick weder als Stammbaum oder Ahnentafel noch als eine andere Art von Baumdiagramm einzuordnen ist,<sup>123</sup> obwohl Vico mit den vielen Verzweigungen, den lichten Zonen im unteren Bereich und den dicht gefüllten in der oberen Hälfte dem Betrachter eine Baumform suggeriert. Das »übergreifende Prinzip«<sup>124</sup> ist nicht die familiäre Verbindung, sondern die Kaiserwürde, und so sind die zwölf Porträts der Caesaren gleichberechtigt, vertikal

auf der zentralen Achse der Darstellung angebracht. Von dort aus erstrecken sich jeweils die Verbindungen zu Vorfahren und Nachkommen seitwärts nach oben und unten. Eine Wurzel oder ein Ursprung ist nicht visualisiert. Vico fügt mehrere Stammbäume und Ahnentafeln zusammen, um die Kaiserfolge und die Sippen der Kaiser darzustellen. Er verschränkt aber nicht nur zwölf ›arbores consanguinitatis‹ und ›arbores affinitatis‹ miteinander,<sup>125</sup> sondern lässt eine neue visuelle Wissensordnung entstehen. In der gewählten Darstellungsform des Münzrunds, der unterschiedlichen Beschaffenheit der Verbindungslinien und den textlichen Quellenangaben ist diese in der Lage, zusätzliche Informationen zu transportieren. Denn über die Aufstellung der Kaiserfamilien hinaus veranschaulicht Vico hier auf subtile Weise seine wissenschaftliche These: Es ist der Versuch, den Münzen ihren wahren Stellenwert bei der Erforschung der römischen Geschichte zukommen zu lassen. Vico verwendet die Münzen gleichberechtigt neben der literarischen Überlieferung als Quelle für seine historische Wissenschaft und zeigt gerade durch die Visualisierung der leeren Münzrunde auch ihre Grenzen auf – ein unerschöpflicher Porträtvorrat, wie es beispielsweise Andrea Fulvius Werk<sup>126</sup> vermuten ließ, sind sie nicht.

Es ist eine überzeugende Systematisierung des tradierten Wissens, für das Vico eine eigene Form der medialen Ordnung gefunden hat. Inwieweit er sich auf den von Plinius dem Älteren erwähnten Brauch stützt, »eine Sammlung von ›imagines maiorum‹ durch ein System einfacher Linien zu einem Stammbaum zu verbinden«<sup>127</sup> muss dahingestellt bleiben. Vicos Darstellung der Genealogie der römischen Kaiser von Caesar bis Domitian ist als Prototyp zu würdigen, der aufgrund der Schwierigkeit und Komplexität der Materie sowie der künstlerischen Herausforderung jegliche Nachahmung vermissen lässt und doch bis heute Gültigkeit besitzt.

Der Stich ist selbstverständlich im Gesamtœuvre von Vico zu betrachten. Er ist ein herausragendes Meisterstück seiner kupferstecherischen Fähigkeiten, seine Publikationen hingegen – insbesondere seine theoretischen Abhandlungen in den »Discorsi« und seine Untersuchung der Caesar-Münzen<sup>128</sup> – weisen ihm einen wichtigen Platz in der Herausbildung der Numismatik als Wissenschaft zu.

Über Enea Vicos Ausbildung ist wenig bekannt. Es ist davon auszugehen, dass er bereits in seiner Heimatstadt Parma das Stecherhandwerk erlernte, da er schon im Alter von achtzehn Jahren und erstmals in Rom bei den dort führenden Verlegern tätig war.<sup>129</sup> Die erste bekannte Stichserie Vicos mit Grotesken erschien 1541 bei Tommaso Barlacchi.<sup>130</sup> Noch für dasselbe Jahr ist Vicos Zusammenarbeit mit Antonio Salamanca durch die Stiche nach Skulpturen aus der Sammlung Della Valle nachgewiesen.<sup>131</sup> Bis zu seiner Abreise aus Rom nach Florenz<sup>132</sup> waren zahlreiche weitere Stiche mit religiösen und mythologischen Darstellungen nach Vorlagen zeitgenössischer Künstler, aber auch Ornamentstiche und Porträts entstanden. Die meisten seiner Stiche hat Vico signiert und viele davon auch datiert.<sup>133</sup> Zu seinem Leidwesen gelang es ihm nicht, in Florenz dauerhaft Fuß zu fassen, sodass er sich spätestens ab 1548 in Venedig niederließ, wo seine erste numismatische Publikation in Zusammenarbeit mit Antonio Zantani erschien.<sup>134</sup> Wie Zantani beschreibt, ist er selbst für den Text verantwortlich, doch seien es die Illustrationen im Kupferstich, die das Werk so wertvoll machten.<sup>135</sup> Dabei spielt Zantani nicht auf das Können Vicos an, sondern auf die Visualisierung der Objekte und damit auch auf die Präsentation des Wissens durch Bilder. Dennoch hatte er sich für das Projekt sicher nicht zufällig mit Vico zusammengetan. Dessen Fertigkeiten als Kupferstecher wurden von den Zeitgenossen hoch gelobt,<sup>136</sup> und bis heute wird er als einer der besten seines Faches gewürdigt.<sup>137</sup>

Der Blick auf die Werke Vicos zeigt, wie der Kupferstecher sich mehr und mehr der antiquarischen und vornehmlich der numismatischen Forschung widmet.<sup>138</sup> Dabei kommt ihm seine Kunstfertigkeit zupass. Die Beherrschung des Kupferstechens ermöglicht es ihm, seine Studien in Text und Bild zu präsentieren. Die Kombination aus Buchdruck und Kupfertafeln kommt nach dem Gemeinschaftswerk mit Zantani in der Folge auch für das 1557 erschienene Werk »Le Imagini delle donne Auguste«<sup>139</sup> und in seinem Kommentar zu den Caesar-Münzen zum Einsatz. Mit dem hier vorliegenden großformatigen Kupferstich verwirklicht Vico ein anderes Konzept, das mit der herkömmlichen Darstellung in Buchform bricht und, wie gesehen, in der Anordnung des auszubreitenden oder zu vermittelnden Wissens in der Form eines vielfach verschränkten Stemmas neue Wege geht.

Seit seiner Abreise aus Rom versuchte Vico, sich in Florenz zu etablieren. Sein Wechsel nach Venedig scheint nicht aus vollständig freien Stücken ge-

schehen zu sein,<sup>140</sup> und einige Briefe aus den Jahren 1549 und 1550, die er aus Venedig an Cosimo de' Medici schrieb, beleuchten den dringlichen Wunsch, eine Förderung durch Cosimo zu erhalten und ein Auskommen in Florenz zu haben. Vico, so scheint es, ließ nichts unversucht. Während seines Aufenthalts in Florenz hatte er die Gelegenheit, die Sammlungen Cosimos zu besichtigen,<sup>141</sup> und so hoffte er sicherlich, auf dessen Kunstsinn zählen zu können. Aus einem Brief Vicos geht hervor, dass Cosimo sich besonders über die Zusendung eines »libretto delle medaglie« gefreut habe – gemeint sein können nur »Le imagini con tutti i riversi« von 1548 – und Vico sich für dieses Lob gerne bedanken möchte.<sup>142</sup> Er widmet und schickt ihm als »piccolo dono« den Stich des Amphitheaters von Verona – »grande per l'antichità, et degno del grandissimo Cosimo«. <sup>143</sup> Als er Cosimo den Vorschlag macht, eine Serie der erfolgreichen Schlachten Karls V. im »folio reale«-Format zu gestalten, erwähnt er außerdem, dass er gerade an einem Porträt des Vaters, Giovanni delle Bande Nere, arbeite.<sup>144</sup> Cosimo scheint immer positiv zu reagieren, auch auf die Bitte nach einer Empfehlung an den Hof Kaiser Karls V. wird er als Vermittler tätig.<sup>145</sup> Das vorliegende Blatt ist in die Geschenke an Cosimo einzureihen, mithilfe derer Vico sich einen Neuanfang in Florenz ermöglichen wollte. Vielleicht erreichte er dadurch immerhin eine finanzielle Unterstützung für seine »Discorsi«, die 1555 erschienen und ebenfalls Cosimo gewidmet sind,<sup>146</sup> eine dauerhafte Stellung in Florenz war ihm dennoch nicht vergönnt. Erst 1563 verließ er Venedig, allerdings in Richtung Ferrara, um dort bis zu seinem frühen Tod 1567 am Hof von Alfonso II. d'Este als Antiquar zu arbeiten.<sup>147</sup>

#### HERSTELLUNG DES STICHS UND DER VERBLEIB DER PLATTEN

Wie man sich das Vorgehen Vicos bei der Bearbeitung des Stemmas vorzustellen hat, ist schwer zu sagen. Aufgrund einiger Korrekturen, die auf den Abdrucken nachzuvollziehen sind, ist von Änderungen noch nach der Übertragung der Vorzeichnung, also direkt auf der Platte auszugehen.

Dabei handelte es sich vermutlich um inhaltliche Korrekturen wie beispielsweise links am oberen Rand (Abb. 12), wo die Verbindungslinie von Mutter (Nr. 3) und Vater (Nr. 4) zu Metella (Nr. 5)<sup>148</sup> einen Schwung nach oben erhielt, während die vorher gerade verlaufende Linie getilgt wurde, vermutlich um die Hierarchisierung trotz des Platzmangels nach oben zu verdeutlichen.

Bisher sind fünf Zustände des großformatigen Stichs bekannt.<sup>149</sup> Der erste und der zweite Zustand weisen die zwei Textblöcke im Letterndruck in den unteren Ecken auf. Diese unterscheiden sich – abgesehen von der Datierung 1553 im I. Zustand und 1555 im II. Zustand – auch in kleineren Passagen im Text. Beispielsweise wird im

12 *Detail von Vico, Primorum XII caess. genealogiarum, stemmatum*

Text links im II. Zustand zu Anfang die Überlieferungskette in der Literatur präzisiert.<sup>150</sup> Auf das Corrigendum, das im I. Zustand im Text rechts noch vor der Privilegienauflistung eingeschoben ist, wird im II. Zustand verzichtet.<sup>151</sup> Die Unterschiede der Zustände beziehen sich allein auf die im Letterndruck aufgebrachten Textpassagen. Die gravierten Partien blieben unverändert. Dies gilt auch für den III. Zustand, bei dem die Textblöcke vollständig fehlen, die Kupferplatten aber identisch sind. Sowohl das Exemplar des III. Zustands im Berliner Kupferstichkabinett als auch die beiden Exemplare in der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek zeigen kräftige Abdrücke der Platten. In allen Fällen sind auf der unteren Hälfte die Schraffen am linken Rand, der die Tafel suggerieren soll, zwar erkennbar, aber nur äußerst schwach im Abdruck. Da es sich in den drei Fällen gleich verhält, ist davon auszugehen, dass es sich nicht nur um eine mangelhafte Einfärbung der Platte an dieser Stelle handelt, sondern eine Abnutzung der Gravuren an dieser Stelle des Plattenrands vorgelegen hat.

Der V. Zustand, der die Adressen der zwei nacheinander tätigen Verleger Paulo Gratiano und Pietro de' Nobili aufweist, lässt einen Rückschluss auf den IV. von Bartsch beschriebenen Zustand zu, der nur die Adresse Gratianos trägt. Diese Adressfolge ist typisch für die Platten, die einstmals im Besitz des römischen Verlegers Antonio Lafreri waren.

Die Herstellung des Stichs in seinen ersten beiden Zuständen zeichnet sich dadurch aus, dass sie in zwei Schritten durchgeführt werden musste. Nach dem Abdruck der Kupferplatte musste das Papier nochmals unter die Presse, diesmal unter die für den Holzschnitt und Buchdruck vorgesehene Hochdruckpresse, um die Textblöcke rechts und links unten zu drucken. Während die Kupferplatte in unveränderter Form jederzeit wieder abgezogen werden konnte, wurden die gesetzten Texte nicht für einen Nachdruck aufbewahrt,



sodass für einen Nachdruck die Texte neu gesetzt werden mussten. Wie der Vergleich belegt, nutzte Vico diese Gelegenheit, um kleine Veränderungen in den Textpassagen durchzuführen und das Datum zu aktualisieren.

Der III. Zustand des Werks, der ohne die Texte im Letterndruck auskommen muss, findet seine Erklärung eben in jenem Umstand, dass die Texte nicht mehr verfügbar waren, als erneut Abzüge von den Platten gezogen wurden und sich keiner die Mühe machte, erneut die Texte zu setzen.

Der Zeitpunkt, wann dies geschah, ist nicht mit Bestimmtheit festzulegen. Sicher ist jedoch, dass die beiden Kupferplatten – wie einige andere Werke Vicos – vor oder während der 1570er Jahre in den Besitz des in Rom ansässigen Druckgraphikverlegers Antonio Lafreri (1512–77) kamen.

Lafreri hatte in den 1540er Jahren in Rom seine Werkstatt eingerichtet und konnte sein Geschäft über die Jahre bis zu seinem Tod 1577 erfolgreich etablieren.<sup>152</sup> Wie andere Händler und Verleger auch kaufte Lafreri einzelne Kupfer oder ganze Plattenbestände von Druckern, Stechern und Verlegern auf und erweiterte damit rasch sein Angebot. Gegen Ende seiner Tätigkeit ließ Lafreri eine Aufstellung seiner verfügbaren Produktion drucken, die unter anderem gerne als Quelle für den Verbleib von Druckplatten herangezogen wird.<sup>153</sup> Im sogenannten »Index« des Lafreri ist also auch der vorliegende Stich Vicos in Zeile 262 gelistet: Mit dem Eintrag »Medaglie de primi dodici Imperatori, con l'ordine della loro gene[a]logia« schließt Lafreri die Kategorie der »Cose antiche« innerhalb der thematisch sortierten Aufstellung ab. Dass sich Vicos Kupferstich im III. Zustand in einigen Exemplaren des »Speculum Romanae Magnificentiae« befindet,<sup>154</sup> ist ein weiterer Beleg dafür, dass die Platten in Lafreris Besitz übergegangen sein müssen. Die späteren Zustände mit den Adressen von Paolo Gratiano und Pietro de' Nobili zeugen von der Herkunft der Platten aus Lafreris Werkstatt. Sie waren Teil der Erbmasse, die nach dem Tod des Verlegers an seinen Großneffen Stefano Duchetti (Étienne Duchet) ging<sup>155</sup> und schon kurz darauf zunächst von Gratiano und später von de' Nobili aufgekauft wurden. In den Inventaren, die bei den verschiedenen Verkäufen dieses Plattenbestands in den darauf folgenden Jahren angefertigt wurden, lässt sich der Weg der beiden Platten in Übereinstimmung mit dem von Bartsch genannten und den uns bekannten Zuständen nachvollziehen.<sup>156</sup>

## AUSBLICK

Mit dem ästhetisch anschaulichen und wissenschaftlich überzeugenden Kupferstich, der bislang in der Forschung zu Unrecht wenig beachtet wurde, hat Vico Maßstäbe gesetzt. Sein auf der antiken Überlieferung zusammengestelltes prosopographisches Stemma der Familien der ersten zwölf römischen Caesares besitzt noch heute weitgehend Gültigkeit. Enea Vico hat nur die in seinen Augen originalen Münzen als Quelle für die Prosopographie benutzt und nicht die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts populären, in Form von Münzbildern gestalteten Porträts der bekannten Persönlichkeiten der römischen Geschichte übernommen. Enea Vico zeichnet sich mit diesem Stemma sowohl als Künstler und Kupferstecher wie auch als Prosopograph und Numismatiker aus. Es ist eine einzigartige Reflexion antiquarischen Wissens der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Um die Bedeutung des Stichts adäquat zu würdigen, soll er das zentrale Thema in der Ausstellung des Verbundprojekts »translatio nummorum – Die Aneignung der antiken Kultur durch Antiquare der Renaissance im Medium der Münzen« werden, die im Herbst 2012 im Sonderausstellungsraum des Münzkabinetts im Bode-Museum der Staatlichen Museen zu Berlin stattfinden wird. Die Ausstellung wird von den Projektpartnern, dem *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, dem Münzkabinett Berlin und dem Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), gemeinsam mit dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin vorbereitet.

*Anhang 1: Übersetzung der Textpassagen auf dem Stich im I. Zustand*

An Cosimo de' Medici, Herzog II. der Florentiner, den besten Princeps.  
Enea Vico aus Parma

Die Genealogien sowie die Verwandtschaften der alten Kaiser, die bisher von niemandem (soweit ich weiß), weder von einem griechischen, noch von einem lateinischen, noch von einem italienischen Autor vollständig erklärt wurden, bereiten den Lesern große Schwierigkeiten, und, wie ich selbst habe häufig erfahren müssen, bin ich sicher, dass jeder Forscher der (alten) Geschichte immer noch eine solche Erfahrung macht. Denn die Ähnlichkeit der praenomina, der nomina sowie der cognomina, die bei den antiken Historikern sehr oft anzutreffen ist, führt die Leser zu Zweifeln und zu Fehlern. So verstehen sie einen Namen anstelle eines anderen häufig falsch, und weder in den wenigen Büchern, die gelesen werden, noch in den vielen, welche verstanden werden, so wie ich gesagt habe, ist jemand imstande, ohne ein sehr tiefes und fast unendliches Gedächtnis die Sippen, die Blutsverwandtschaften, die Verwandtschaften sowie die Erbschaften des Reiches vollständig genug zu erfassen.

Aus diesem Grund, da ich dachte, dass es nicht weniger lobenswert sei, auf die schon gefundenen Dinge, die jedoch ganz konfus und dunkel sind, Licht zu bringen, als Neues zu finden, nicht für das ignorante und nachlässige Volk und für den inkompetenten Pöbel, sondern für Dich, den am meisten mit allen Tugenden ausgestatteten Fürsten, habe ich mich entschlossen, diese von mir selbst entworfenen Genealogien, die mit der höchsten sorgfältigen Arbeit und Aufmerksamkeit mit der Ordnung, in der sie hier zu sehen sind, auf Kupfer eingeritzt wurden, zum gemeinsamen Nutzen aller Gelehrten unter Deinem glücklichsten Namen zu veröffentlichen.

Wenn ich das tue, meine ich nicht, dass mein Werk oder das Werk eines anderen Dir, dem angesehensten und dem besten Fürsten, der Du zuerst durch Deine Großzügigkeit und durch all die anderen königlichen Tugenden seit langem an die höchste Spitze des wahren Ruhmes gelangt bist, dem Stammbaum Deiner Vorfahren mehr Schmuck und Glanz hinzufügen kann, sondern weil somit fast die ganze Welt behaupten wird, Dich als so gelehrten wie erfahrenen Forscher der Antike kennengelernt zu haben.

Aus diesem Grund habe ich gewagt, dieses Werk, das von mir so lange angestrebt wurde und das ich nicht weniger als eine Pflicht Dir gegenüber betrachte, da Du so wohlwollend und in jeder Hinsicht großzügig bist, mit diesem aufrichtigen Bekenntnis in bescheidener Mühewaltung den Augen aller vorzulegen. Es wird Zeichen Deiner Erhabenheit sein, diese meine so geringe Kleinigkeit, wenn Du das Gemüt sowie das Geschuldete berücksichtigst und wenn Du sie doch für erhaben und vernünftig halten solltest, mit der Fröhlichkeit und Gemütsgrößzügigkeit, die Du für alle Anderen pflegst, anzunehmen. Wenn eigentlich alle anderen guten Gelehrten die Nützlichkeit sowie die Bedeutung meiner Arbeit, die unter Deinem Namen erschienen ist, anerkennen werden, bin ich sicher, dass sie Dir offenherzig und gern dankbar sein werden, sodass weder ich Anlass habe, mich für meine Kühnheit zu schämen, noch Du Dich für dein Wohlwollen allen Gelehrten gegenüber zu schämen hast. Leb wohl! Venedig, an den Iden des November 1553.

#### Enea Vico aus Parma dem ehrlichen Leser

Die Art unseres Werkes wird überhaupt keine Bewunderung nicht nur bei den Kennern antiker Münzen, sondern auch bei den Gelehrten, die in ihrem Studium nicht mittelmäßig sind und dann in ihren historischen Werken sich auch als sehr begabt erwiesen haben, erwecken. Ich zweifle nicht daran, dass es ihnen nicht verborgen ist, dass die antiken Münzen Geld gewesen sind, und dass die auf den antiken Münzen anzutreffenden Bildnisse zuerst für die Götter, dann für die Kaiser als eine Art privater und besonderer Ehre angebracht wurden, und dass es niemandem außer den Kaisern selbst oder einem anderen von ihnen Autorisierten freistand, dass sein Antlitz auf alten Münzen geprägt war.

Denn es ist keine Sache jedes beliebigen, sondern ein Privileg, welches den Familienmitgliedern sowie den Blutsverwandten, wie den Eltern, den Brüdern, den Schwestern, den Ehefrauen und den eigenen Kindern erteilt wurde. Es handelt sich um eine Ehre, welche meistens vom Senat den Augusti, oder von den Imperatoren den zu Caesares Ernannten erwiesen wurde, und durch Dekret des Senats selbst als höchste Ehre, um den princeps zu ehren, oder für die Feldherren der größten Heere – mit einigen Ausnahmen –, wenn sie in ihrem Amt bestätigt wurden, wie Brutus, Cassius, Lepidus, M. Antonius und L. Antonius, seinem Bruder. Diese haben durch ihre Macht in der von C. Julius Caesar schon aufgelösten Res Publica jede Freiheit an sich gerissen,

wie es niemand vorher gemacht hatte, und auch veranlasst, dass ihre eigenen Porträts auf den Münzen selbst angebracht wurden.

Aus diesem Grund, wie wir schon sagten, sind wir der Meinung, dass die Leser sich nicht wundern werden, wenn sie in dieser Schilderung der Genealogien und der Verwandtschaften der principes so viele an Bildnissen leere Kreise sehen und wenn sie im Gegenteil so wenige Kreise, ausgestattet mit Bildnissen, die wir hier mit Namen aufgenommen haben, finden. Denn es schien uns jedenfalls unanständig, falsche oder frei erfundene Bildnisse dafür einzusetzen: Lediglich auf Grund der wahren Wahrheit der Sache haben wir nur authentische Bildnisse verwendet, die wir soweit wie möglich mit dem höchsten Fleiß aus antiken bronzenen, silbernen und goldenen Münzen übernahmen. Aus diesem Grund wissen wir, dass uns niemand Vorwürfe machen kann. Was die anderen Bildnisse betrifft, die man sich wünschen kann auf den Münzen zu sehen, soll der vorsichtige Leser jede Hoffnung aufgeben, – außer für jene von Agrippa sowie Caius und Lucius Caesar zusammen mit einigen Bildnissen der Kaisergattinnen und der Könige – weil sie, wie wir schon sagten, nie auf Münzen dargestellt wurden. Auf keinen Fall darf geschehen, dass diese unsere Zeit jene (antiken Bildnisse) mit einer antiken Hand nachahmt.

Die beweisführende Darlegung all der Dinge, die wir oben erwähnt haben, werden wir am gebührenden Ort in unserem Buch über die Münzen bringen, das, wie wir hoffen, demnächst das Licht der Welt erblicken wird.

Die größte Linie, die man hier sieht und die in der Mitte die Tabelle teilt, ist jene der Augusti, die anderen kleineren Linien, die man auf der ganzen Tabelle sieht, beziehen sich auf die Genealogien der Söhne, die mittleren auf die Eheverbindungen. Die gewölbten Linien beziehen sich auf Liebhaberinnen, Ehebrecher und uneheliche Kinder. Durch die kleinen mit Kränzen versehenen Kreise werden die Männer gezeigt, durch eine doppelte Linie, ausgestattet am Rande mit einem Kranz, die Frauen.

Der folgende durch Eile begangene Fehler soll wie folgt korrigiert werden: Albia Terentia A. Mutter des Kaisers Vitellius, war eigentlich die Mutter des Kaisers Otho.

Mit den Privilegien durch den Papst, den Kaiser, den berühmten venezianischen Senat, seine Exzellenz den Herzog von Florenz und andere principes.

*[Für die Hilfe bei der Übersetzung danken wir Gian Franco Chiaï]*

*Anhang 2: Die Münzen der zwölf Caesares*

Nr. 68 Caesar: Vico zeigt den Kopf des Caesar mit Lorbeerkranz nach links, dahinter einen ›lituus‹; davor die Legende DIVI IVLI von unten nach oben. Die uns heute bekannten Denare zeigen den Caesarkopf nach rechts, und die Leserichtung der Legende ist von oben nach unten (RRC 526.2; *CensusID* 10018587). So ist dieser Münztyp von Vico richtig in seinem Caesar-Buch von 1560 aufgenommen worden.<sup>157</sup> In seinen ›Imagini‹ von 1548 hat Vico für das Vitenblatt von Caesar eine Münze gewählt, die ebenfalls das lorbeerbekrönte Haupt Caesars nach links zeigt, dahinter den Krummstab und eine Schöpfkelle, davor die Legende CAESAR IMP. Auch hier ist der Kopf auf den originalen Münzen nach rechts gerichtet (RRC 480.3; *CensusID* 10056230).

Nr. 119 Augustus: Vico zeigt Augustus mit Lorbeerkranz nach rechts. Die umlaufende Legende lautet DIVVS AVGVSTVS PATER. Diese entspricht dem unter Tiberius geprägten Typ RIC 80, allerdings wird der vergöttlichte Augustus dort mit Strahlenkrone gezeigt (*CensusID* 10056244).

Im Vitenblatt seiner ›Imagini‹ verwendet Vico einen anderen Münztyp, der den Augustuskopf ohne Schmuck nach rechts (die Originalmünzen zeigen eine Strahlenkrone und den Kopf nach links) und die Legende DIVVS AVGVSTVS zeigt.<sup>158</sup> Ein Holzschnitt mit dieser Legende, ergänzt um SC, und dem Porträt mit Strahlenkrone ist bereits bei Andrea Fulvio zu finden, womit ein weiterer Münztyp belegt ist.<sup>159</sup>

Nr. 176 Tiberius: Vico stellt den barhäuptigen Kopf des Tiberius nach links dar mit der umlaufenden Legende TI CAESAR AVGVSTI F IMPERATOR. Dies entspricht dem Typ RIC Augustus 240, wo allerdings das Zahlzeichen V hinter dem Imperatorentitel aufgeführt wird (*CensusID* 10051843). Ohne ›V‹, aber mit richtiger Legendenrichtung entgegen dem Uhrzeigersinn ist dieser Typ auch bei Strada abgebildet (*CensusID* 10051861). In Vicos ›Imagini‹ haben wir zusätzlich eine entgegengesetzte Blickrichtung (*CensusID* 10032640). Bei Fulvio variiert die Legende, und das Porträt ist nach rechts abgebildet (*CensusID* 10023406).<sup>160</sup>

Nr. 225 Caligula: Vico zeigt das Porträt des Caligula mit Lorbeerkranz nach links und die Legende C CAESAR DIVI AVG PRON AVG P M TR P III P P. Dies entspricht dem Typ RIC Gaius 40–41, 46 (*CensusID* 10043074).

In seinen »Imagini« 1548 zeigt Vico ein ähnliches Porträt, aber mit einer anderen Münzlegende (*CensusID* 10033015).<sup>161</sup>

Nr. 268 Claudius: Für Claudius gibt Vico eine Münze wieder, die sein Porträt mit Lorbeerkrantz nach rechts zeigt und die Legende TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P trägt. Dies entspricht dem Typ RIC Claudius 112, 114, 115, der auch von Vico in seinen »Imagini« für Claudius verwendet und bereits bei Fulvio 1517 (allerdings nach links) abgebildet wurde (*CensusID* 10050429, 10050192, 10050378).<sup>162</sup>

Nr. 305 Nero: Vico sticht ein Porträt des Nero mit Lorbeerkrantz nach links, und die Legende lautet NERO CLAVD CAES AVG GER P M TR P IMP P P (mit CAESAR ausgeschrieben entspricht diese Abbildung dem Typ 31G im RIC für Nero<sup>163</sup>, *CensusID* 10057903). In seinen »Imagini« von 1548 zeigt er den Kopf nach rechts und schreibt CAESAR in der Legende aus.<sup>164</sup>

Nr. 323 Galba: Für Galba zeigt Vico ein lorbeerbekröntes Porträt nach links und die Legende SER GALBA IMP CAES AVG TR P. Dies entspräche dem Typ 16Ga im RIC für Galba, für den dort allerdings keine Belege aufgeführt werden (*CensusID* 10057912).<sup>165</sup> In den »Imagini« ist die Büste nach rechts gerichtet, und die Legende lautet IMP SER GALBA AVG TR P.<sup>166</sup>

Nr. 343 Otho: Wie bereits Fulvio und Huttich in ihren Abhandlungen gibt Vico auf dem Stemma für Otho das Porträt ohne Kopfschmuck nach links wieder (RIC Otho 6, 11–12; *CensusID* 10025070), in seinen »Imagini« ist es nach rechts gerichtet. In beiden Fällen lautet die Legende: IMP OTHO CAESAR AVG TR P.<sup>167</sup>

Nr. 360 Vitellius: Bei Vitellius zeigt Vico dessen drapierte Büste mit Lorbeerkrantz nach links und die Legende A VITELLIVS GERM IMP AVG P M TR P (vgl. RIC Vitellius 166, 168, 170, 174–175: Dieser Legendentyp ist nur mit einer Büste nach rechts belegt; *CensusID* 10057918). In seinen »Imagini« 1548 ist das Bild wieder entgegengesetzt, d. h. nach rechts ausgerichtet, in der Legende wird Germanicus nicht abgekürzt.<sup>168</sup>

Nr. 377 Vespasian: Vespasian wird auf dem Stemma nach rechts abgebildet. Sein Kopf ist mit einem Lorbeerkrantz geschmückt. Die Legende lautet: IMP

CAES VESPAS AVG P M TR P P P COS III (RIC Vespasian 227–256; *CensusID* 10056272). In seinen »Imagini« zeigt Vico hingegen eine Münze des vergöttlichten Vespasian.<sup>169</sup>

Nr. 384 Titus: Titus' Kopf wird mit Lorbeerkranz nach rechts abgebildet, die umlaufende Legende lautet: IMP T CAES DIVI VESP F AVG P M TR P P P COS VIII. Dies entspricht den Typen RIC Titus 498–502 (*CensusID* 10057649). In seinen »Imagini« bildet Vico mit dem Porträt nach links und der Legende ohne DIVI einen anderen Münztyp ab.<sup>170</sup>

Nr. 395 Domitian: Domitian wird mit Lorbeerkranz und Ägis nach links abgebildet, die Legende heißt: IMP CAES DOMIT AVG GERM COS XII CENS PER PP. Belegt ist ein solcher Typ nur für die Blickrichtung nach rechts, wie sie Vico in seinen »Imagini« 1548 angibt (*CensusID* 10056265).<sup>171</sup> Es sei auch hervorgehoben, mit welcher Akribie Vico die Münzabbildungen gestochen hat, wenn er z. B. hier die Ägis mit herausarbeitet.

### *Anhang 3: Die weiteren Kreise mit Münzporträts*

Nr. 103 Für die Darstellung des Brutus<sup>172</sup> wählt Vico eine Münze, die seinen Kopf (hier nach links, bei den bekannten Originalen stets nach rechts abgebildet) und die Legende IMP BRVT L PLAET CEST auf der Vorderseite zeigt und auf der Rückseite die Verdienste des Brutus an den Iden des März thematisiert (RRC 508.3; *CensusID* 10056281).

Nr. 113 Für Kleopatra<sup>173</sup> wird vermutlich ein Denar des M. Antonius abgebildet, der die drapierte Büste der Kleopatra mit Diadem auf der Rückseite zeigt. Im Stich ist sie nach links gerichtet, die originalen Münzen zeigen das Porträt nach rechts (vgl. RRC 543.1). Die von Vico angegebene Legende CLEOPATRA AEGYPTI REGINA M ANT IIIVIR R P C ist so nicht auf Münzen anzutreffen. Auf dem erwähnten Typ lautet sie: CLEOPATRA REGINAE REGVM FILIORVM REGVM (*CensusID* 10056288). Allerdings ist das Porträt nicht sehr ähnlich; ein direktes Vorbild ist schwer zu finden.<sup>174</sup>

Nr. 114 Für die Abbildung des M. Antonius<sup>175</sup> nutzt Vico nicht die Vorderseite des eben unter Nr. 113 erwähnten Münztyps, sondern bildet einen Aureus oder einen Denar ab, der den Kopf des Marc Anton auf der Vorderseite und



den des Octavian auf der Rückseite zeigt. Auch die Münzlegende M ANT IMP AVG III VIR R P C M BARBAT Q P wird in diesem Fall richtig wiedergegeben (RRC 517.2; *CensusID* 10056294). In seiner ersten Edition der »Imagini« ist dieser Münztyp nicht verzeichnet, er nimmt ihn allerdings unter die Silbermünzen für Augustus in die Ausgabe von 1554 mit auf.<sup>176</sup>

Nr. 131 Die den Kopf des Agrippa<sup>177</sup> mit Schiffskrone nach rechts zeigende Münze, die die Legende M AGRIPPA L F COS III trägt, spiegelt die Vorderseite des Typs RIC Gaius 58 wider, nur dass Agrippa nach links abgebildet ist (*CensusID* 10025109). In dieser Form findet sich die Münze bereits bei Fulvio.<sup>178</sup>

Nr. 158 Für die Abbildung des M. Aemilius Lepidus<sup>179</sup> greift Vico auf den Münztyp RRC 495.1–2 zurück, der den Kopf des M. Lepidus nach rechts (bei Vico nach links) auf der Vorderseite und Octavian auf der Rückseite zeigt. Bei der Legende ist nur eine kleine Abweichung zu notieren: Vico schreibt den Vornamen MARCVS mit aus, während bei M. H. Crawford nur LEPIDVS PONT MAX III V R P C belegt ist. Mit der Legende MARCVS LEPIDVS PONT MAX bildet Vico die Münze auch in den »Imagini« 1548 und in der Edition von 1554 ab, die zudem einen Beleg mit der korrekten Legende enthält (*CensusID* 10051759, 10051764).<sup>180</sup>

Nr. 164 Hier bildet Vico dieselbe Münze wie unter Nr. 131 ab, gibt aber im begleitenden Text den Hinweis, dass er seine Angaben in diesem Fall auf die Münze selbst und auf Sueton stützt.<sup>181</sup>

Nr. 174 Für Antonia<sup>182</sup> Augusta zeigt Vico einen unter Claudius geprägten Dupondius mit der Büste der Antonia nach links, während die originalen Münzen mit der Legende ANTONIA AVGVSTA ihr Porträt nach rechts zeigen (RIC Claudius 92, 104; *CensusID* 10025149, 10043998). Auch Fulvio hat diesen Typ bereits mit der Büste nach links abgebildet.<sup>183</sup> In seinen »Imagini« von 1548 hat Vico ihn noch nicht aufgegriffen, bildet das Porträt der Antonia aber in der Ausgabe von 1554 ab und selbstverständlich in seinen »Le imagine delle Donne Augustae«, wo er jeweils das Porträt nach rechts zeigt.<sup>184</sup>

Nr. 175 Um Nero Claudius Drusus, d. h. Drusus den Älteren<sup>185</sup> abzubilden, greift Vico fälschlicherweise auf einen unter Claudius geprägten Münztyp

zurück. Die Legende lautet: NERO CLAVDIVS DRVSVS GERMANICVS IMP (RIC Claudius 93, 108; *CensusID* 10056308).

Nr. 188 Germanicus<sup>186</sup> wird mit dem Kopf nach links von Vico abgebildet, und die Legende lautet GERMANICVS CAESAR TI AVG F DIVI AVG N. Bei den bekannten Assen ist lediglich AVG zu AVGVST ausgeschrieben (RIC Gaius 35, 43, 50; *CensusID* 10051177). Im Begleittext erwähnt Vico erneut, dass ihm hier eine Münze (»Numisma«) als Vorlage diene.

Nr. 189 Für Agrippina die Ältere,<sup>187</sup> die Ehefrau des Germanicus, wählt Vico eine Münze mit der Legende AGRIPPINA M F MAT C CAESARIS AVGVSTI und dem Porträt der Agrippina nach links. Mit dieser Legende und dem Porträt richtig nach rechts ist diese Münze auch in dem Vitenblatt für Agrippina in den »Donne« abgebildet.<sup>188</sup> Es ist der Typ RIC Gaius 55 (*CensusID* 10025727).

Nr. 219 Bei Agrippina der Jüngeren<sup>189</sup> lautet die von Vico verzeichnete Legende AGRIPPINA GERMANICI F TI AVG N DIVI AVG PRON AVG, und die Büste wird nach links abgebildet. Das RIC nennt für Agrippina minor den Typ Claudius 103, der die Büste nach rechts zeigt und die Legende AGRIPPINA AVG GERMANICI F CAESARIS AVG trägt (*CensusID* 10056312). Mit dieser Legende ist auch ein seltener Typ aus Thrakien belegt, der das Porträt der Agrippina nach links zeigt.<sup>190</sup> In seinen »Donne« wählt Vico ein ähnliches Porträt der Agrippina für das Vitenblatt, die Legende lautet AGRIPPINAE AUGUSTAE und verweist damit auf RIC Claudius 80–81 (*CensusID* 10030489, vgl. auch 10050134).<sup>191</sup>

Nr. 223 Für Drusus, Sohn des Germanicus und der Agrippina,<sup>192</sup> sticht Vico eine Münzabbildung mit Porträt nach rechts und der Legende DRVSVS CAESAR TI AVG F DIVI AVG N. Die bekannten Originale zeigen das Porträt nach links und beziehen sich – wie aus der Legende zu schlussfolgern ist – auf den gleichnamigen Sohn des Tiberius, Drusus Minor (Nr. 203; RIC Tiberius 45). Den Typ hat bereits Fulvio veröffentlicht (*CensusID* 10019149).<sup>193</sup>

Nr. 224 Für Nero Iulius Caesar<sup>194</sup> bildet Vico eine Münze mit dem Kopf nach links und der Legende NERO GERMANICI F TI AVG N DIVI AVG PRON ab.

Das Porträt dieses ältesten Sohnes des Germanicus ist nur auf Provinzialprägungen belegt, wo es häufig zusammen mit dem seines Bruders Drusus Julius Caesar abgebildet wird (vgl. RPC I 179–181, 343, 865).

Nr. 306 Für Octavia<sup>195</sup> gibt Vico OCTAVIA CLAUDII IMP F NERON AVG als Legende mit einer Büste nach links an. Die so von Vico gezeichnete Münze lässt sich nicht nachweisen. Auf Reichsprägungen erscheint ihr Name nur auf einem Typ, der sie zusammen mit Antonia und Britannicus auf der Rückseite zeigt, die Vorderseite bildet Messalina ab (RIC Claudius 124). Die Büste der Octavia mit lateinischer Legende findet sich auf Provinzialprägungen; die größte Ähnlichkeit mit der Abbildung von Vico weist ein Typ aus Sinope auf, der ihre Büste auf der Rückseite nach links zeigt (*CensusID* 10058315).<sup>196</sup> In seinen »Donne« zeigt Vico zwei »Münzen« für Octavia, der obere Typ entspricht mit etwas abweichender Legende und Blickrichtung des Porträts nach rechts der Abbildung auf dem Stemma, der untere Stich korrespondiert mit dem bei Fulvio<sup>197</sup> für Octavia abgebildeten Typ, zeigt aber auch eine abweichende Legende und Ausrichtung des Porträts.<sup>198</sup>

Nr. 307 Auch Poppaea Sabina<sup>199</sup> ist auf Reichsprägungen nicht abgebildet worden. Das von Vico abgebildete Porträt ähnelt denen auf Provinzialprägungen. In seinen »Donne« zeigt Vico hier eine Münze aus Alexandria (*CensusID* 10025963, es handelt sich um eine Münze aus der Sammlung des Andrea Loredan).<sup>200</sup> Möglicherweise diente ihm das Porträt auch als Vorlage beim Stemma, nur dass er hier keine griechische Legende mit angegeben hat, sondern dem Leser die Bezeichnung in der üblichen Form bietet: POPPAEA SABINA NERONIS AVG. Fulvios Holzschnitt, der von Huttich und Strada wieder aufgegriffen wurde, diente Vico nicht als Vorlage für die Abbildung der Poppaea.<sup>201</sup>

Nr. 345 Für L. Vitellius<sup>202</sup> gibt Vico die Rückseite einer Münze seines Sohnes, des Kaisers Vitellius, wieder, die L. Vitellius (nach rechts und nicht wie bei Vico nach links) mit der Legende L VITELLIUS COS III CENSOR zeigt und davor ein adlerbekröntes Zepter als Beizeichen (RIC Vitellius 76–77, 98–99). Diese Münzrückseite in Silber fand bereits in Vicos »Imagini« von 1548 Berücksichtigung und ebenso 1553 bei Strada (*CensusID* 10032944).<sup>203</sup>

Nr. 368 Für Vitellius Petronianus<sup>204</sup>, den Sohn des Kaisers Vitellius (Nr. 360) und der Petronia (Nr. 359), zeigt Vico eine Silbermünze, wie es im Quellen-

text dazu heißt, für die er die Legende GERMANICVS PETRONIANVS VITELL IMP F angibt und den Kopf nach links zeichnet. Allerdings existieren unseres Wissens keine Münzen für diesen – wie auch Vico angibt – auf einem Auge erblindeten (Suet. Vit. 6, 1) Kaisersohn.<sup>205</sup> Es kann aber sein, dass Vico sich hier auf den Typ RIC Vitellius 57, 79, 103 beruft (siehe unter Nr. 369). Auch Andrea Fulvio liefert einen Holzschnitt für Petronianus, der sein »Porträt« nach rechts zeigt und als Legende A VITELLIVS PETRONINVS VITELL IMP F anführt.<sup>206</sup> Die Haarfrisur ist etwas anders gestaltet, sodass wir hier ebenfalls eine Übernahme der Münzbildnisse bei Fulvio durch Vico ausschließen möchten.

Nr. 369 Auch für Vitellius Germanicus,<sup>207</sup> den Sohn des Kaisers Vitellius (Nr. 360), mit Galeria Fundana (Nr. 361) verweist uns Vico auf eine Silbermünze<sup>208</sup> mit der Legende GERMANICVS VITELLII IMP FIL und dem Kopf nach rechts. Auch eine solche Münze ist nicht belegt. Eine Abbildung des Porträts von Germanicus findet sich lediglich gemeinsam mit dem seiner Schwester auf der Rückseite von Denaren und Aurei. Diesen Typ bildet Vico auch in seinen »Imagini« ab.<sup>209</sup> Möglicherweise hat er die abgebildeten Personen als die Söhne des Vitellius interpretiert und liegt damit für das Porträt des Germanicus zwar richtig, aber verwechselt Vitellius Petronianus mit seiner Halbschwester Vitellia (Nr. 371), die Vico nicht namentlich nennt (*CensusID* 10058275).

Nr. 390 Für Iulia Titi<sup>210</sup> ist ein Münzbild mit einem Porträt nach links und der Legende IVLIA TITI IMP FIL AVGVSTA angegeben. Belegt sind Münzen mit einem Porträt nach rechts und dieser auch von Vico wiedergegebenen typischen Haartracht (RIC Titus 390, 395, 398, 493, 514) mit der Legende IVLIA IMP T AVG F AVGVSTA (*CensusID* 10025874).

Nr. 394 Für Domitia<sup>211</sup> wird – wie Vico in der Quellenangabe hervorhebt – eine Bronzemünze abgebildet, die ein Porträt der Domitia nach links zeigt und die Legende DOMITIA AVG DOMITIANI IMP trägt. Bekannt sind – stets mit dem Porträt nach rechts – Gold- und Silbermünzen, die Domitia zeigen, die Legende variiert etwas (RIC Domitian 148–153, 678–682, 845–847), ebenso wie Bronzeprägungen (RIC Domitian 133, 135–136). Vico gelingt es, auch die für diese Münzen typische Frisur der Domitia zu demonstrieren (*CensusID* 10018102).

## ANMERKUNGEN

- 1 Bartsch XV, S. 340, Nr. 256; Christian E. Dekesel: Bibliography of the 16<sup>th</sup> century numismatic books, London 1997, S. 974 V 18.
- 2 Weder in der Literatur zu Enea Vico noch in der zur Numismatik im 16. Jahrhundert wird der Kupferstich – trotz kontinuierlicher Erwähnung, teils auch Abbildung – eingehender behandelt, vgl. Bartsch XV, S. 340, Nr. 256; Edith Lemburg-Ruppelt: Enea Vico – ein Künstler-Antiquar des 16. Jahrhunderts. Die Bedeutung seines Werks für die Numismatik als historische Hilfswissenschaft, 3 Bde., [Masch.-schr.] Diss. FU Berlin 1988, Bd. 3, S. 211; Cecilia Cavalca: Dalle vite degli imperatori ai commentari di Giulio Cesare: l'immagine cesarea nelle incisioni e nelle parole di Enea Vico, in: Archivio Storico per le Province Parmensi 46 (1995), S. 547–563, hier S. 554–555 und Abb. 3; Giulio Bodon: Enea Vico. Fra memoria e miraggio della classicità, Rom 1997, S. 108–110; Christopher L. C. E. Witcombe: Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome, Leiden/Boston 2004, S. 158.
- 3 Sueton beginnt seine Kaiserbiographien Roms mit Caesar. Vico plante zur Münzprägung aller römischen Kaiser jeweils einen eigenen Band, von denen nur der erste publiziert wurde, der Caesar gewidmet ist (Enea Vico: Ex libris XXIII. Commentatorivm in vetera imperatorvm romanorvm numismata. Liber primvs, Venedig 1560). Mit Caesar wird das Porträt des Prägeherrn in Rom auf Münzen üblich, und schon deswegen zählt ihn das älteste numismatische Schrifttum mit zu den Kaisern, vgl. Maria Radnoti-Alföldi: Antike Numismatik, 2 Bde., Mainz 1978 (Kulturgeschichte der antiken Welt 2), Bd. 1, S. 161. Im Anschluss an Sueton wird Caesar hier im Folgenden auch zu den ersten zwölf Kaisern gerechnet.
- 4 Zu den verschiedenen Zuständen siehe unten und Anm. 149.
- 5 Übersetzungen der Texte finden sich im Anhang 1.
- 6 Dieser wichtigen Feststellung ist auch ein Kapitel in Vicos berühmter theoretischer Abhandlung zur antiken Münzkunde gewidmet, auf deren baldiges Erscheinen er hier verweist. Es sind die 1555 in Venedig herausgegebenen »Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri: ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi, e moderni, intorno alle historie romane.« Uns liegt die bei G. Giolito de Ferrari in Venedig 1558 erschienene Ausgabe vor (*CensusID* 61144). Das hier erwähnte Kapitel findet sich auf S. 28–34. Vgl. auch Federica Missere Fontana: La controversia »Monete o Medaglie«. Nuovi documenti su Enea Vico e Sebastiano Erizzo, in: Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 153 (1994–95), S. 61–103.
- 7 M. Scribonius Libo Drusus: DNP 11, Sp. 305, s. v. Scribonius [II 6] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> S 268.
- 8 DNP 11, Sp. 857, s. v. Sporus (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> S 805.
- 9 Livia Drusilla = Iulia Augusta: DNP 7, Sp. 366–367, s. v. Livia [2] (Helena Stegmann); PIR<sup>2</sup> L 301.
- 10 Claudia Marcella maior: DNP 3, Sp. 3, s. v. Claudia [II 8] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> C 1102.
- 11 Diktator L. Cornelius Sulla: DNP 3, Sp. 186–190, s. v. Cornelius [I 90] (Walter Eder).
- 12 L. Calpurnius Piso Frugi Licinianus: DNP 2, Sp. 948, s. v. Calpurnius [II 24] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> C 300.
- 13 M. Antonius (Creticus): DNP 1, Sp. 810, s. v. Antonius [I 8] (Karl-Ludwig Elvers). Sein Vater ist Nr. 43; vgl. DNP 1, Sp. 810, s. v. Antonius [I 7] (Karl-Ludwig Elvers).
- 14 DNP 6, Sp. 1–2, s. v. Iulia [2] (Helena Stegmann).
- 15 C. Antonius: DNP 1, Sp. 809, s. v. Antonius [I 3] (Wolfgang Will).

- 16 L. Antonius: DNP 1, Sp. 809–810, s. v. Antonius [I 4] (Wolfgang Will).
- 17 M. Antonius: DNP 1, Sp. 810–813, s. v. Antonius [I 9] (Wolfgang Will).
- 18 M. Vipsanius Agrippa: DNP 1, Sp. 294–296, s. v. Agrippa [1] (Dietmar Kienast); PIR<sup>2</sup> V 457.
- 19 Octavia minor: DNP 8, Sp. 1095–1096, s. v. Octavia [2] (Robert Fischer); PIR<sup>2</sup> O 66, war Schwiegermutter des Agrippa. Nr. 117 (= Octavia minor) und Nr. 115 (= Octavia maior), DNP 8, Sp. 1095, s. v. Octavia [1] (Robert Fischer); PIR<sup>2</sup> O 65, weisen dieselbe Legende auf: OCTAVIA C OCTAVII F AVG S. Vico gibt im begleitenden Zusatztext die Unterscheidung von ›maior‹ und ›minor‹ in Bezug auf die Abstammung richtig an, irrt aber in der Zuordnung der Ehegatten und Kinder.
- 20 Claudia Marcella maior: DNP 3, Sp. 3, s. v. Claudia [II 8] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> C 1102.
- 21 DNP 6, Sp. 2, s. v. Iulia [6] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 634.
- 22 Caius Iulius Caesar: DNP 6, Sp. 29–30, s. v. Iulius [II 32] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 216.
- 23 Lucius Iulius Caesar: DNP 6, Sp. 30, s. v. Iulius [II 33] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 222.
- 24 Vipsania Agrippina = Agrippina maior: DNP 1, Sp. 297–298, s. v. Agrippina [2] (Dietmar Kienast); PIR<sup>2</sup> V 463. Sie hatte neun Kinder mit Germanicus (Nr. 188), die von Vico alle angegeben werden (siehe unten).
- 25 M. Vipsanius Agrippa Postumus: DNP 1, Sp. 296, s. v. Agrippa [2] (Dietmar Kienast); PIR<sup>2</sup> J 214. Er wurde im Jahre 4 zusammen mit Tiberius von Augustus adoptiert, und entsprechend gibt Vico auch den Caesartitel mit an.
- 26 Iulia Vipsania: DNP 6, Sp. 3, s. v. Iulia [7] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 635.
- 27 Kleopatra VII.: DNP 6, Sp. 591–593, s. v. Kleopatra [II 12] (Walter Ameling).
- 28 DNP 11, Sp. 461, s. v. Servilia [1] (Walter Eder). Zum Liebesverhältnis mit Caesar vgl. Suet. Iul. 50, 2.
- 29 Plautia Urgulanilla: DNP 9, Sp. 1112, s. v. Plautia [1] (Meret Strothmann); PIR<sup>2</sup> P 488.
- 30 Bei dieser Person ist – wie oben erwähnt – auch das Geschlecht nicht eindeutig, wie der von Perlen durchbrochene Doppelkreis bei Vico erkennen lässt.
- 31 Siehe oben Anm. 8. Vico zitiert hier die Überlieferung, nach der Sporus der verstorbenen Poppaea Sabina so ähnelte, dass Nero ihn kastrieren ließ und zur Frau nahm (Cass. Dio 62, 28, 2–3; 63, 13, 1–2; Suet. Nero 28–29).
- 32 Antonia Caenis: DNP 1, Sp. 801, s. v. Antonia [6] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> A 888.
- 33 PIR<sup>2</sup> J 651.
- 34 Domitia Longina: DNP 3, Sp. 744–745, s. v. Domitia [6] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> D 181.
- 35 Vgl. Anm. 34 zu Domitia Longina: Domitian trennte sich von ihr wegen ihres Ehebruchs mit Paris.
- 36 Ptolemaios XV. mit Spitznamen Kaisárion: DNP 10, Sp. 550, s. v. Ptolemaios [22] (Walter Ameling); PIR<sup>2</sup> P 1031.
- 37 Siehe oben Anm. 28.
- 38 M. Iunius Brutus: DNP 6, Sp. 60–61, s. v. Iunius [I 10] (Wolfgang Will).
- 39 M. Iunius Brutus: DNP 6, Sp. 60, s. v. Iunius [I 9] (Wolfgang Will).
- 40 DNP 3, Sp. 2, s. v. Claudia [II 1] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> C 1060. Claudia wurde fünf Monate vor der Scheidung der Plautia vom späteren Kaiser Claudius geboren, der sie anfangs zwar erziehen ließ, aber dann nicht als seine Tochter anerkannte.
- 41 Flavia Domitilla: DNP 4, Sp. 542, s. v. Flavia [3] (Meret Strothmann); PIR<sup>2</sup> F 418: Sie war verheiratet mit T. Flavius Clemens – bei Vico »Fabius« (Nr. 366). Die beiden überlebenden Söhne dieser Ehe wurden von Domitian adoptiert und Vespasian (Nr. 373) und Domitian (Nr. 374) genannt. Die von Vico gestrichelte Linie gibt in diesem Fall die Beziehung von Flavius Liberalis zu seiner Urenkelin an.

- 42 Appius Iunius Silanus: DNP 1, Sp. 906, s. v. Appius [II 4] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 822.
- 43 Hier handelt es sich vermutlich um Iunia Silana: DNP 6, Sp. 56–57, s. v. Junia [6] (Meret Strothmann); PIR<sup>2</sup> J 864, die zunächst mit C. Silius, Nr. 284; DNP 11, Sp. 556–557, s. v. Silius [II 1] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> S 714, verheiratet war, bevor dieser Valeria Messalina, Nr. 269; DNP 8, Sp. 41, s. v. Messalina [2] (Helena Stegmann); PIR<sup>1</sup> V 161, ehelichte.
- 44 Nero Claudius Germanicus/Germanicus Iulius Caesar: DNP 4, Sp. 963–966, s. v. Germanicus [2] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 221.
- 45 Siehe oben Anm. 24.
- 46 Iulia Drusilla: DNP 6, Sp. 5, s. v. Iulia [13] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 664.
- 47 Iulia Agrippina = Agrippina minor: DNP 1, Sp. 298, s. v. Agrippina [3] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 641.
- 48 Livia Iulia Livilla: DNP 7, Sp. 368, s. v. Livilla [2] (Rudolf Hanslik); PIR<sup>2</sup> J 674: jüngste Tochter des Germanicus und der Agrippina.
- 49 Drusus Iulius Caesar: DNP 3, Sp. 826–827, s. v. Drusus [II 2] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 220.
- 50 DNP 6, Sp. 30–31, s. v. Julius [II 34] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 223: Nero Iulius Caesar ist der älteste Sohn von Germanicus und Agrippina maior.
- 51 Es sind die Nummern 215, 216 und 220. In der Forschung ist nur ein Sohn davon nicht namentlich bekannt, bei zwei Kreisen kann man entsprechend Tiberius (Iulius) Caesar (PIR<sup>2</sup> I 225) und Caius (Iulius) Caesar (PIR<sup>2</sup> I 218) ergänzen. Vgl. das Stemma der Julier und Claudier in der PIR<sup>2</sup> I.
- 52 (Aemilia) Lepida: Sie ist die Schwester des M.' (Aemilius) Lepidus (vgl. Tac. ann. III, 22–24. 48).
- 53 M.' (Aemilius) Lepidus ist Enkel des Triumvirn und Bruder der Aemilia Lepida (vgl. Tac. ann. III, 22. 32).
- 54 D. (Iunius) Silanus: PIR<sup>2</sup> I 826. Vgl. Tac. ann. III, 24.
- 55 PIR<sup>2</sup> L 312.
- 56 M. Licinius Crassus Frugi: DNP 7, Sp. 175–176, s. v. Licinius [II 9] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> L 190.
- 57 DNP 11, Sp. 301, s. v. Scribonia [2] (Meret Strothmann); PIR<sup>2</sup> S 221. Sie war eine Enkelin des Sextus Pompeius. Diese Linie zieht Vico nicht.
- 58 Die Töchter werden von Vico nicht erwähnt.
- 59 M. Licinius Crassus Frugi: DNP 7, Sp. 176, s. v. Licinius [II 10] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> L 191.
- 60 Cn. Pompeius Magnus: DNP 10, Sp. 113, s. v. Pompeius [II 14] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> P 630.
- 61 M. (?) (Licinius) Crassus Scribonianus: DNP 7, Sp. 176, s. v. Licinius [II 11] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> L 192.
- 62 Vgl. oben Anm. 12. Vico gibt weiter an, dass L. Calpurnius Piso Frugi Licinianus eine Verbania (Nr. 330) ehelichte und aus dieser Ehe eine Crispina (Nr. 339) stammte, die einen T. Iuneus (Nr. 338) heiratete.
- 63 Poppaea Sabina: DNP 10, Sp. 149–150, s. v. Poppaea [2] (Bettina Goffin); PIR<sup>2</sup> P 850.
- 64 Aemilia Lepida: PIR<sup>2</sup> A 422. Sie hat zwei Söhne unbekanntens Namens, die Vico auch auführt (Nr. 336 und 337).
- 65 L. Domitius Ahenobarbus: DNP 3, Sp. 755, s. v. Domitius [II 2] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> D 128.
- 66 Antonia maior: DNP 1, Sp. 800, s. v. Antonia [3] (Helena Stegmann); PIR<sup>2</sup> A 884.
- 67 Cn. Domitius Ahenobarbus: DNP 3, Sp. 755, s. v. Domitius [II 1] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> D 127.
- 68 Siehe oben Anm. 47.
- 69 L. Cassius Longinus: DNP 2, Sp. 1013, s. v. Cassius [II 16] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> C 503.

- 70 PIR<sup>2</sup> I 861.
- 71 Siehe oben Anm. 18.
- 72 Siehe oben Anm. 21.
- 73 Siehe oben Anm. 9.
- 74 DNP 3, Sp. 825–826, s. v. Drusus [II 1] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> L 294.
- 75 L. Domitius Ahenobarbus: DNP 3, Sp. 755, s. v. Domitius [II 2] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> D 128.
- 76 Der Autor wird ohne weitere Angaben zitiert.
- 77 Bei Plutarch wird die Vita im Stich mit aufgeführt.
- 78 Bei Tacitus wird von Vico grundsätzlich das Buch mit angegeben.
- 79 Die Briefe des Plinius werden mit Kapitelangabe zitiert. Zudem findet sich mehrfach der Hinweis »Sabellicus ex Plinio« (z. B. bei Nr. 211) oder »Ex Plinio Sabell.« (bei Nr. 233). Hier bezieht sich Enea Vico möglicherweise auf eine Publikation des Marcus Antonius Sabellicus: *Emendationes seu annotationes in Plinium*, Venedig ca. 1490/93 oder ders.: *Annotationes veteres et recentiores ex Plinio, Livio et pluribus authoribus*, Venedig 1502. Gewöhnlich verweist Vico lediglich auf den antiken Autor, nur in einigen wenigen Fällen gibt er auch die Edition mit an. So erwähnt er neben Sabellicus auch Beroaldus für die Sueton-Ausgabe; siehe z. B. Anm. 95 zu Nr. 134; bei Nr. 391 gibt Vico an, dass er die Information, dass der Mann der Iulia Titi, T. Flavius Sabinus, von Domitian getötet wurde, von Philostratus Beroaldus' Ausgabe der Domitian-Vita des Sueton bezieht.
- 80 Sueton wird in den meisten Fällen gänzlich ohne weitere Hinweise oder lediglich mit Angabe der Vita zitiert, ganz selten wird zusätzlich das Kapitel angegeben (z. B. bei Nr. 10, Nr. 53, Nr. 299).
- 81 Appian wird größtenteils mit Buchangabe zitiert, es gibt aber auch Beispiele ohne, wie Nr. 101.
- 82 Die Epitome des Florus wird mit Stellenangabe zitiert.
- 83 Auf diesen Autor wird häufig ohne weitere Angaben bzw. mit Nennung des Kaisers verwiesen.
- 84 Ein allgemeiner Hinweis auf Asconius ist lediglich bei Nr. 1 und bei Nr. 24 zu finden.
- 85 Zu Vicos Prämisse siehe auch Edith Lemburg-Ruppelt: Vera Historia: Numismatik um 1550, in: Bernd Kluge, Bernhard Weisser (Hg.): XII. Internationaler Numismatischer Kongress Berlin 1997, Akten, 2 Bde., Berlin 2000, Bd. 1, S. 114–122, hier S. 119.
- 86 L. Vitellius: DNP 12/2, Sp. 261–262, s. v. Vitellius [II 3] (Walter Eder); PIR<sup>1</sup> V 500.
- 87 Vgl. die von Caesar geprägten Goldmünzen, die auf der Rückseite eine Kanne und einen Krummstab im Lorbeerkranz zeigen, vgl. RRC 456.1 (z. B. <http://www.smb.museum/ikmk/object.php?id=18217123>).
- 88 Vitellius Petronianus: DNP 12/2, Sp. 263, s. v. Vitellius [II 10] (Walter Eder); PIR<sup>1</sup> V 509.
- 89 Vitellius Germanicus: DNP 12/2, Sp. 263, s. v. Vitellius [II 9] (Walter Eder); PIR<sup>1</sup> V 507.
- 90 Vico selbst weist in seinem Werk, *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame: con le vite, et ispositioni, sopra i riversi delle loro medaglie antiche*. Libro primo, Venedig 1557 (*CensusID* 63481), darauf hin, dass er trotz größter Sorgfalt nicht vor der Täuschung durch Fälschungen gefeit ist, siehe S. 3 und 5. Obwohl erst 1557 publiziert, war die Manuskriptfassung des Werks bereits 1551 fertig, vgl. Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 1, S. 34.
- 91 Enea Vico, Antonio Zantani: *Le imagini con tutti i riversi trovati e le vite degli Imperatori*, Venedig 1548, fol.36 v.F (*CensusID* 10041931).
- 92 Auch Sebastiano Erizzo bildete diesen Rückseitentyp ab und deutete die beiden Büsten als männliche Porträts, vgl. Sebastiano Erizzo: *Discorso sopra le medaglie de gli antichi. Con la Dichiaratione delle monete consulari, & delle medaglie de gli imperadori romani*. Nella



- qual si contiene una piena & varia cognitione del 'Istoria di quei tempi. di nuovo in questa quarta editione dall'istesso authore revisto, & ampliato, Venedig, S. 123. Die erste Auflage stammt von 1559. Aufgenommen ist dieser Typ ab der zweiten Auflage von 1568 (S. 242), uns liegt die vierte, nicht datierte Ausgabe (ca. 1585) vor (*CensusID* 10013176).
- 93 Dies ist eines der wenigen Beispiele, das man vielleicht als »typical reconstruction« bezeichnen könnte. Zu dieser häufig von Pirro Ligorio angewandten Methode siehe Ian Campbell: Pirro Ligorio and the Temples of Rome on Coins, in: Pirro Ligorio Artist and Antiquarian, hg. von Robert W. Gaston, Cinisello Balsamo (Mailand) 1988, S. 93–120.
- 94 Siehe oben Anm. 34.
- 95 QVDRANS P CLOD SOROR METELLI CEL. »Constuprata a Clodio fratre vide Beroald sopra Suet. in Caesare Cap VI«.
- 96 Auch im Stemma der PIR müssen, um die Personen und ihre Verwandtschaftsgrade verdeutlichen zu können, einige Personen doppelt aufgeführt werden. Zu diesen Personen des Kaiserhauses siehe auch Dietmar Kienast: Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie, 3. Auflage, Darmstadt 2004.
- 97 So fehlen sie beispielsweise bei Martia Fulvia (Nr. 383).
- 98 »Genus ab Enea deducit Suet. in Caes. Cap. VI.«
- 99 Im Text zu Nr. 10 heißt es bei Vico: »Genus ab Anco Romanorum Rege deducit. Suet. in Caes. Cap. VI.« Über dem Lorbeerkranz mit Krummstab lautet der erläuternde Text: »Ab Enea et IVLIO eius filio, Iuliorum genus deducitur.«
- 100 DNP 12/2, Sp. 130, s. v. Vespasius Pollio (Walter Eder); PIR<sup>1</sup> V 299. Er war der Vater der Vespasia Polla, der Mutter des Kaisers Vespasian.
- 101 DNP 10, Sp. 551, s. v. Ptolemaios [24] (Walter Ameling); PIR<sup>2</sup> P 1025.
- 102 So lautet Vicos Hinweis bei der wegen Majestätsbeleidigung 37 n. Chr. verurteilten Gattin des P. Vitellius, Acutia, die 31 n. Chr. verstorben war: »Damnata Tacit. li. V«. Vgl. DNP 1, Sp. 99, s. v. Acutia (Dietmar Kienast); PIR<sup>2</sup> A 102.
- 103 DNP 7, Sp. 859, s. v. Marcius [I 13] (Karl-Ludwig Elvers). Allerdings weist Vico diesen L. Marcius Philippus auch als Vater der Marcia (Nr. 49) aus, die mit dem jüngeren Cato (Nr. 65) verheiratet war. Das ist aber der gleichnamige Sohn des sullanischen Parteigängers, vgl. DNP 7, Sp. 859–860, s. v. Marcius [I 14] (Jörg Fündling).
- 104 »Factionis Syllanae fuit. App. lib. II.«
- 105 Siehe oben Anm. 6.
- 106 Erizzo 1585 (Anm. 92).
- 107 In den »Discorsi« widmet er das Kapitel X im Buch 1 der Erklärung, dass vor Caesar keine historischen Portraits auf römischen Münzen abgebildet werden durften; Vico 1558 (Anm. 6), S. 48.
- 108 Vico 1558 (Anm. 6), S. 49; 61–68.
- 109 Agrippa hat er abgebildet (Nr. 131 und 164), aber es gibt noch mehr Münztypen, die das Porträt des Agrippa zeigen, auf die Vico hier vermutlich hinweist. So bildet er in seiner ersten Münzpublikation von 1548 (Anm. 91) bereits die Typen RIC Augustus 408 (*CensusID* 10041007) und RIC Augustus 414 (*CensusID* 10037801) ab.
- 110 Hier hat Vico möglicherweise den bekannten Münztyp RIC Augustus 205–212 im Sinn, den er auch in seinen anderen Werken mit aufgenommen hat (*CensusID* 10019495, 10018976).
- 111 In seinem 1557 publizierten Buch über die Kaiserfrauen (Anm. 90) hat er wesentlich mehr Bildnisse in Münzform abgebildet als solche wirklich überliefert waren. In seinem Stich hier hat er diese falschen Bildnisse nicht übernommen (siehe unten).

- 112 Edith Lemburg-Ruppelt: Der systematische Ausbau der Numismatik im Werk Enea Vicos (1523–67), in: Wissenschaftsgeschichte der Numismatik, Beiträge zum 17. Deutschen Numismatikertag, 3.–5. März 1995 in Hannover, hg. von Rainer Albert, Reiner Cunz, Speyer 1995 (Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer e.V. 36), S. 49–70; Lemburg-Ruppelt 2000 (Anm. 85). Vgl. auch John Cunnally: Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance, Princeton 1999, S. 136.
- 113 Wie Vico im Vorwort zu den »Discorsi« festhielt, haben die antiken Autoren von der römischen Geschichte derart wundervolle und großartige Dinge berichtet, dass man darüber ins Zweifeln geraten könnte, wenn die überlieferten Sachzeugen, die bewundernswerten Ruinen, Triumphbögen, Inschriften, Münzen, Statuen, Kameen und Gemmen nicht ein ungemein deutliches Zeugnis davon geben würden; Vico 1558 (Anm. 6), S. 11. Vgl. auch Lemburg-Ruppelt 1995 (Anm. 112), S. 57–61.
- 114 Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 1, S. 14–15.
- 115 Andrea Fulvio: Illustrium imagines imperatorum, et illustrium virorum, ac mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi, Rom 1517 (*CensusID* 10018873). Zur Problematik des Wunschs »seit Anbeginn des Antiken- und Münzsammelns [...] möglichst vollständige Herrschererien aufzubauen« siehe z.B. die überzeugende Studie von Dieter Salzmann: Die Münzprägung des Bonosus – eine moderne Fiktion?, in: LAGOM. Festschrift für Peter Berghaus zum 60. Geburtstag am 20. November 1979, Münster 1981, S. 49–58, hier S. 58.
- 116 Guillaume Rouille: Parte prima del Prontuario de le medaglie de piu illustri, & famosi huomini & donne, dal principio del mondo infino al presente tempo, con le lor vite in compendio raccolte, Lyon 1553 (*CensusID* 10023610) und ders.: Prima pars Promtvarii iconvm insigniorvm a secvlo hominvm, subiectis eorum vitis, per compendiu[m] ex probatissimis autoribus desumptis; Promptuarii iconum pars secunda incipit à Christo nato, perpetuam ducens seriem ad usque Christianissimum Fracorum Regem Henricum hoc nomine secundum, hodie feliciter regnantem, Lyon 1553 (*CensusID* 10023807).
- 117 DNP 3, Sp. 167, s. v. Cornelia [I 3] (Helena Stegmann); Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XVIIIv.
- 118 Siehe oben Anm. 12. Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. LIIV.
- 119 Vico 1557 (Anm. 90), S. 38. PIR<sup>2</sup> S 220.
- 120 Vico 1557 (Anm. 90), S. 184. PIR<sup>2</sup> G 33.
- 121 Dies betrifft die umfassende Darstellung der römischen Kaiserfamilien. Genealogien von frühneuzeitlichen Herrschaftshäusern sind durchaus bekannt, siehe z.B. Christiane Klapisch-Zuber: The Genesis of the Family Tree, in: I Tatti Studies. Essays in the Renaissance 4 (1991), S. 105–129 und dies.: Stammbäume. Eine illustrierte Geschichte der Ahnenkunde, München 2004.
- 122 Jacopo Strada: Epitome thesauri antiquitatum, hoc est, Imp. Rom. Orientalium & Occidentalium iconum, ex antiquis numismatibus quàm fidelissimè deliniatarum: ex musaeo Iacobi de Strada Mantuani antiquarij, Lyon 1553, S. 37.
- 123 Zur theoretischen Abhandlung über Wissensordnungen siehe Giulio Barsanti: La scala, la mappa, l'albero. Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento, Florenz 1992; Horst Bredekamp: Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte, 2. Auflage, Berlin 2006, S. 12–13; Steffen Siegel: Tabula. Figuren der Ordnung um 1600, Berlin 2009, S. 57–64.
- 124 »Für Konstruktionen von Baumdiagrammen« sieht Siegel »die Idee der hierarchischen Gliederung, die proportionale Äquivalenz innerhalb der einzelnen, hierarchisch gestaffelten Ebenen sowie die Ausrichtung aller Filialen eines solchen Baumes auf ein einziges systematisch übergreifendes Prinzip« als maßgeblich, Siegel 2009 (Anm. 123), S. 59.

- 125 In der römischen Rechtsprechung herangezogene schematische Darstellungen von Blutsverwandtschaften und Verschwägerungen haben sich in zahlreichen mittelalterlichen Handschriften erhalten, siehe dazu: Hermann Schadt: Die Darstellungen der *Arbores consanguinitatis* und der *Arbores affinitatis*. Bildschemata in juristischen Handschriften, Tübingen 1982.
- 126 Fulvio 1517 (Anm. 115).
- 127 »[...] stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas« (Plin., NH 35, 6), vgl. Siegel 2009 (Anm. 123), S. 63, der auch die ähnliche Stelle bei Seneca, *De benef.* 3, 8, 2 erwähnt.
- 128 Siehe oben Anm. 3 und vgl. auch Federica Missere Fontana: I progetti di studio di un antiquario del Cinquecento. Enea Vico tra Venezia e Ferrara, in: *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* 24 (1995), S. 379–412.
- 129 Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 177–178; Missere Fontana 1995 (Anm. 128), S. 379–380; Bodon 1997 (Anm. 2), S. 18; für eine Bibliographie zu Vico seit Vasari siehe Cecilia Cavalca: *Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana: Le immagini delle donne Auguste di Enea Vico*, in: *Arte Lombarda NS*. 113/115 (1995), S. 43–52, hier S. 49–50, Anm. 1.
- 130 Bartsch XV, S. 361, Nr. 467–490, außerdem aus demselben Jahr bei Barlacchi die Kopie nach Raimondis Lukretia, Bartsch XV, S. 288, Nr. 16.
- 131 Bartsch XV, S. 302, Nr. 42–44.
- 132 Die Quellenangaben zu Vicos Florenz-Aufenthalt sind rar, daher sind die Mutmaßungen dazu sehr unterschiedlich und variieren zwischen frühestens 1543 bis spätestens 1548. Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 187; *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, 34 Bde., New York 1996, Bd. 32, S. 412–413, s. v. Vico, Enea (C. Höper); Bodon 1997 (Anm. 2), S. 20–26; Alessandro Cecchi: *Alcune Lettere inedite di Enea Vico al duca Cosimo de' Medici*, in: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, hg. von Klaus Bergdolt, Giovanni Bonsanti, Venedig 2001, S. 537–542, hier S. 537.
- 133 Bartsch XV, S. 275–369. Die Verlegeradressen auf den Stichen geben allerdings nicht unbedingt Auskunft über den Aufenthalt Vicos zum Zeitpunkt des Erscheinens, vgl. Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 182, Anm. 2.
- 134 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91). In diesem berühmten Buch werden erstmals ausführlich die Rückseiten der Kaisermünzen dargestellt, die Vico auf mehreren, jeweils nach Metallen geordneten Tafeln abbildet, aber nicht beschreibt. Den Rückseitentypen sind jeweils eine kurze Lebensbeschreibung des Kaisers und die Abbildung einer Vorderseite vorangestellt. Von 1553 und 1554 liegen ergänzte lateinische Fassungen dieses Werkes vor. So: Enea Vico: *Omnium Caesarum Verissimae Imagines. Ex Antiquis Numismatis Desumptae*, Venedig 1554 (*CensusID* 10009420).
- 135 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), S. 3. Vgl. Cavalca 1995 (Anm. 2), S. 549–550.
- 136 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, hier Bd. 5, S. 427–429; Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 204–206.
- 137 Bartsch XV, S. 276; Norberto Gramaccini, Hans Jacob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin/München 2009, S. 187.
- 138 Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 210; Bodon 1997 (Anm. 2), S. 47–148, *passim*.
- 139 Vico 1557 (Anm. 90); Lemburg-Ruppelt 1995 (Anm. 112), S. 54, Anm. 11 charakterisiert das Werk als »das erste Buch, das thematisch Reverse römischer Kaiserinnen- und (Kaiser-) Münzen darstellt und ihre systematische Erklärung beinhaltet, und zwar im geschichtlichen Kontext einer Genealogie.«

- 140 Cecchi 2001 (Anm. 132), S. 537.
- 141 Vico erwähnt diesen Besuch in der Widmung der »Discorsi« 1555 (Anm. 6). Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 189–190. Die »Discorsi« sind ebenfalls Cosimo gewidmet (ebd. Titelblatt). Vico schuf hier (ebd., S. 4) auch ein Porträt Cosimos (Bartsch XV, S. 333, Nr. 239).
- 142 Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo del Principato, 393, c. 652 (Enea Vico da Parma, da Venezia al duca Cosimo de' Medici, 22. Juni 1549): »Per esservi tanto piaciuti il libretto delle medaglie, che io mandai all'altrezza vostra Ill.mo Duca e mio Signore [...]«, vgl. Cecchi 2001 (Anm. 132), S. 541, Nr. I.
- 143 Ebd. Dass es sich um den Stich mit dem Amphitheater von Verona (in Bartsch XV, S. 349, Nr. 419 fälschlicherweise als Kolosseum tituliert) handelt, geht aus dem darauf folgenden Brief vom 17. August hervor: ASF, Mediceo del Principato, 394, c. 191 (Enea Vico da Parma, da Venezia al duca Cosimo de' Medici, 17. August 1549), vgl. Cecchi 2001 (Anm. 132), S. 541, Nr. II und Rosemarie Mulcahy: Enea Vico's proposed Triumphs of Charles V, in: *Print Quarterly* 19 (2002), S. 331–340, hier S. 339, Nr. I.
- 144 Cecchi 2001 (Anm. 132), S. 541, Nr. II; Mulcahy 2002 (Anm. 143), S. 339, Nr. I. Zum Stich siehe Bartsch XV, S. 338, Nr. 254.
- 145 Mulcahy 2002 (Anm. 143), S. 335.
- 146 Vgl. Anm. 141. Bodon 1997 (Anm. 2), S. 110–128, 162.
- 147 Lemburg-Ruppelt 1988 (Anm. 2), Bd. 3, S. 256–258; Bodon 1997 (Anm. 2), S. 40–46.
- 148 DNP 2, Sp. 882, s. v. Caecilia [7] (Meret Strothmann).
- 149 Exemplare der ersten drei Zustände besitzt das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin: inv. 578-111 (I. Zustand, datiert 1553); inv. 932-21 (II. Zustand, datiert 1555); inv. 934-21 (III. Zustand, ohne Text und Jahr). Den ersten Zustand besitzt auch das British Museum, London, vgl. den Verweis bei Dekesel 1997 (Anm. 1), S. 974, V 18. Die anderen Ausgaben des Stemmas werden von Dekesel übrigens nicht erfasst, obwohl er sich bei den Büchern bemüht, alle Editionen aufzuzeigen. Die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel besitzt zwei Exemplare des Stichts im III. Zustand: inv. Ud gr. 2° 15 (86) und Ud gr. 2° 16 (80). Der IV. und der V. Zustand wurden von Adam von Bartsch gesehen: IV. ohne Textblöcke mit der Aufschrift »Pauli Gratiani Formis 1582« und V. ohne Textblöcke mit zusätzlicher Aufschrift »Petri de Nobilibus Formis«, Bartsch XV, S. 341. Die Albertina, Wien, besitzt den V. Zustand: inv. HB 34, blaue Nummer 298 (für die Information danken wir Achim Gnann).
- 150 Im II. Zustand lautet die Ergänzung »[...] (es sei denn, wie Plutarch erzählt, von Pomponius Atticus, dessen Werk sich bis in unsere Zeit nicht erhalten hat), [...]«, zum I. Zustand siehe Anhang 1.
- 151 Vgl. Anhang 1. Interessanterweise ist die bildliche Darstellung richtig, sodass der Text möglicherweise vor dem Stemma verfasst wurde bzw. die Platte doch vor dem Druck korrigiert wurde. Im Text an den Leser heißt es: »Der folgende durch Eile unterlaufene Fehler soll wie folgt korrigiert werden: Albia Terentia A., Mutter des Kaisers Vitellius, war eigentlich die Mutter des Kaisers Otho.« Und Albia Terentia (Nr. 319; PIR<sup>2</sup> A 486) ist in allen Zuständen auch als Mutter des Kaisers Otho (Nr. 343) dargestellt, während als Mutter von Vitellius (Nr. 360) richtig Sextilia (Nr. 344); DNP 11, Sp. 489, s. v. Sextilia (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> S 60, angegeben wird.
- 152 Zu Antonio Lafreri siehe unter anderem: Francesco Ehrle: Roma Prima di Sisto V. La Pianta di Roma du Pérac-Lafréry del 1577, Rom 1908; Christian Hülsen: Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri, in: *Collectanea Variae Doctrinae Leoni S. Olschki*, München 1921, S. 121–170; Fabia Borroni Salvadori: Carte, piante e stampe

- storiche delle Raccolte Lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze, Rom 1980; Birte Rubach: *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion (Typoskript)*, Berlin 2009; Christopher L. C. E. Witcombe: *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Turnhout 2008.
- 153 *Biblioteca Marucelliana*, Florenz, Misc. 79. 4; erstmals publiziert in Ehrle 1908 (Anm. 152), S. 53–59, Nr. 12; Rubach 2009 (Anm. 152), Bd. 1, S. 24, 101–110.
- 154 So z. B. in den beiden *Speculum*-Exemplaren der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel Ud gr. 2° 15, Blatt 86 und Ud gr. 2° 16, Blatt 80; vgl. Christian von Heusinger: Die vier Exemplare des *Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri in der Herzog August Bibliothek, in: *Wolfenbütteler Notizen* 31 (2006), S. 93–118.
- 155 Valeria Pagani: The dispersal of Lafreri's inheritance, 1581–89, in: *Print Quarterly* 25 (2008), 1, S. 3–23; dies.: The dispersal of Lafreri's inheritance, 1581–89, II: Pietro de Nobili, in: *Print Quarterly* 25 (2008), 4, S. 363–393; dies.: The dispersal of Lafreri's inheritance, 1581–89, III: The De' Nobili-Arbotti-Clodio-Partnership, in: *Print Quarterly* 28 (2011), 2, S. 119–136.
- 156 Die Platten gingen zunächst an Stefano Duchetti, der seinen Erbteil noch 1581 an Paolo Gratiano verkaufte, Verkaufsinventar von 1581: »Doi starpe della genologia di [Cesari?]<«, vgl. Pagani 2008a (Anm. 155), S. 15, Anhang Table A, Z. 30; Werkstattinventar Gratiano 1583: »Doi starpe della Genologia de Clari«, vgl. ebd., S. 19, Anhang Table B, Z. 25. Später waren sie im Besitz von Pietro de' Nobili, wie ein Inventar der Werkstattgemeinschaft von de' Nobili und Pietro Springer zeigt, wo die Platten unter »Genealogia di Cesar pezzi 2« aufgeführt sind, vgl. Evelyn Lincoln: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven/London 2000, S. 185. Das Inventar der Auflösung einer weiteren Kooperation zwischen de' Nobili (verstorben 1588), Girolamo Arbotti und Marcello Clodio vom 30. September 1589 listet die Platten in der zweiten Tranche der Masse, die dem Sohn Pietro Paolo de' Nobili zugesprochen wird, unter »genologia di 12 imperatori fogli doi«, vgl. Pagani 2011 (Anm. 155), Anhang Table E, S. 133, Z. 190. Während Marcello Clodio seinen Anteil behält und seine Geschäfte weiterführt, verkaufen de' Nobili und Arbotti ihre Anteile an Giovanni Battista de' Cavallieri und Marco Antonio Capriata, vgl. ebd. S. 128.
- 157 Vico 1560 (Anm. 3), Tabula II, Nr. XIII (CensusID 10061927).
- 158 Vico 1554 (Anm. 134), S. B (CensusID 10024426); zum Münztyp vgl. CensusID 10058260.
- 159 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXIIv (CensusID 10023399); zum Münztyp vgl. CensusID 10025088.
- 160 Strada 1553 (Anm. 122), S. 16.C; Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 18 v.A = Vico 1554 (Anm. 134), S. C.A (CensusID 10032650); Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXIXr.
- 161 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 20bv.A = Vico 1554 (Anm. 134), S. D.A (CensusID 10033013); RIC Gaius 32, 33, 37 (CensusID 10025292, 10025731, 10025021).
- 162 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 22bv.A (CensusID 10035245) = Vico 1554 (Anm. 134), S. E.A (CensusID 10035246); Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXXIXr (CensusID 10023421).
- 163 RIC Nero S. 155–156. Diesen Vorderseitentyp finden wir bei RIC Nero 138, 144, 152, 164, 168, 175, 179, 265, 269, 274, 278, 280, 315, 388, 391, 393, 397, 402, 407, 412, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 443, 446, 450.
- 164 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 24v.A (CensusID 10057926) = Vico 1554 (Anm. 134), S. F.A (CensusID 10062279). Dies entspricht dem Typ RIC Nero 31B (S. 155–156).
- 165 RIC Galba S. 243–244. Der Vorderseitentyp mit dem Porträt des Galba nach links und der erwähnten Legende, bei der CAESAR allerdings ausgeschrieben wird, ist bei folgenden Nummern anzutreffen: RIC Galba 381, 386, 389, 394, 399, 406, 408, 421, 424.

- 166 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 27v.A (*CensusID* 10040050) = Vico 1554 (Anm. 134), S. G.A (*CensusID* 10040052); vgl. RIC Galba 237, 243, 245, 248–249, 262, 273, 282, 287, 299.
- 167 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. 54r (*CensusID* 10023435); Johann Huttich: Imperatorvm romanorvm libellvs. Vna cum imaginibus, ad vivam effigiem expreßis, Straßburg 1526, fol. 17r (*CensusID* 10024002); Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 31v.A (*CensusID* 10040799) = Vico 1554 (Anm. 134), S. H.A (*CensusID* 10040800).
- 168 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 34v.A (*CensusID* 10041557) = Vico 1554 (Anm. 134), S. I.A (*CensusID* 10041559).
- 169 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 37v.A (*CensusID* 10041977) = Vico 1554 (Anm. 134), S. K.A (*CensusID* 10041978); vgl. RIC Titus 356–361, 363–367, 370–373, 379–384 (*CensusID* 10053356, 10053358, 10053372, 10053380, 10053385).
- 170 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 43v.A (*CensusID* 10047718) = Vico 1554 (Anm. 134), S. L.A (*CensusID* 10047769); vgl. RIC Titus 137, 142, 144, 146, 148–149, 151, 153, 155, 158, 160, 162–164, 167, 170, 172, 174, 177, 180–183, 184–186 (*CensusID* 10025440).
- 171 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 48v.A (*CensusID* 10055792) = Vico 1554 (Anm. 134), S. M.A (*CensusID* 10055795); vgl. RIC Domitian 462–463, 465–474, 476, 486, 488–498, 500.
- 172 M. Iunius Brutus: DNP 6, Sp. 60–61, s. v. Iunius [I 10] (Wolfgang Will).
- 173 Siehe oben Anm. 27.
- 174 Durch den Schleier wirkt die Abbildung ähnlich wie die Darstellung der Accia bei Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXIIr und in den »Donne« von Vico, vgl. Vico 1557 (Anm. 90), S. 24.A. Vielleicht dienten auch Münzen der Arsinoe oder spätere Münzen, die die vergöttlichte Faustina zeigen, als Vorbild für Vicos Kleopatra. Auch die Abbildungen der Kleopatra auf provinziäl-römischen Prägungen weisen keine große Ähnlichkeit auf (vgl. RPC I 4094–6, 4510, 4741–2, 4771–81, 4783, 4866–68).
- 175 Siehe oben Anm. 17.
- 176 Vico 1554 (Anm. 134), S. BB VIII.F (AR 90) = *CensusID* 10024560.
- 177 Siehe oben Anm. 18.
- 178 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXVI r (*CensusID* 10025096). Vgl. auch Vico 1557 (Anm. 90), S. 87, Z. 6–14.A, Z. 14.B–15.A; Rouille 1553 (Anm. 116), Bd. I, S. 169.A (*CensusID* 10020284, 10020286, 10023796).
- 179 DNP 1, Sp. 178–179, s. v. Aemilius [I 12] (Wolfgang Will).
- 180 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 14r.H (*CensusID* 10028312) = Vico 1554 (Anm. 134), S. BB I.H (AR 8) (*CensusID* 10024857). Mit der Legende LEPIDVS PON MAX III V RPC ist die Münze ebenda S. BB VIII H (AR 92) (*CensusID* 10024564) abgebildet.
- 181 »Numisma et Suet.«
- 182 Antonia minor: DNP 1, Sp. 800–801, s. v. Antonia [4] (Helena Stegmann); PIR<sup>2</sup> A 885.
- 183 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXXI r (*CensusID* 10025145).
- 184 Vico 1554 (Anm. 134), S. E II.A (AE 13) (*CensusID* 10036897); Vico 1557 (Anm. 90), S. 146.A; S. 147, Z. 13–16.A, Z. 16.B–20 (*CensusID* 10022192, 10022195, 10022197).
- 185 Nero Claudius Drusus d. Ä. (maior): DNP 3, Sp. 15–16, s. v. Claudius [II 24] (Dietmar Kienast); PIR<sup>2</sup> C 857.
- 186 Siehe oben Anm. 44.
- 187 Siehe oben Anm. 24.
- 188 Vico 1557 (Anm. 90), S. 86 (*CensusID* 10020278).
- 189 Siehe oben Anm. 47.
- 190 Hans-Markus von Kaenel: Britannicus, Agrippina minor und Nero in Thrakien, in: Schweizerische Numismatische Rundschau 63 (1984), S. 142, Typ B und Taf. 25, Nr. 32–33.

- 191 Vico 1557 (Anm. 90), S. 98.A (*CensusID* 10021342), S. 103.A (*CensusID* 10021354), S. 102, Z. 3–8 (*CensusID* 10021350), S. 104, Z. 4–6 (*CensusID* 10021362), S. 98.B (*CensusID* 10030486).
- 192 Drusus Iulius Caesar: DNP 3, Sp. 826–827, s. v. Drusus [II 2] (Walter Eder); PIR<sup>2</sup> J 220.
- 193 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XXXr (*CensusID* 10025139); vgl. Huttich 1526 (Anm. 167), fol. 10v.A (*CensusID* 10023989); Strada 1553 (Anm. 122), S. 28.A (*CensusID* 10018383).
- 194 Siehe oben Anm. 50.
- 195 DNP 8, Sp. 1096, s. v. Octavia [3] (Meret Strothmann); PIR<sup>2</sup> C 1110.
- 196 RPC I 2139.
- 197 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XLVIIIv.
- 198 Vico 1557 (Anm. 90), S. 158 (*CensusID* 10022581).
- 199 DNP 10, Sp. 149–150, s. v. Poppaea [2] (Bettina Goffin); PIR<sup>2</sup> P 850.
- 200 Vico 1557 (Anm. 90), S. 164 (*CensusID* 10022244).
- 201 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. XLVIIIr; Huttich 1526 (Anm. 167), fol. 14v.B; Strada 1553 (Anm. 122), S. 35 D.
- 202 Siehe oben Anm. 86.
- 203 Vico, Zantani 1548 (Anm. 91), fol. 36 v.D = Vico 1554 (Anm. 134), S. II I.D (AR 4) (*CensusID* 10041915, 10041920) (RIC Vitellius 77, 99); Strada 1553 (Anm. 122), S. 47.A (*CensusID* 10032951).
- 204 Siehe oben Anm. 88.
- 205 »Vide Vitellii numisma ex argento. Vel Petronius Captus altero oculo. Suet. Occisus a Flavianis. Dion. in Vitellio. Tacit. lib. XIX.«
- 206 Fulvio 1517 (Anm. 115), fol. LVIIIr. Vgl. auch Huttich 1526 (Anm. 167), fol. 20r. Fulvio gibt ebenfalls Porträts für Galeria Fundana (fol. LVII v) und Petronia (fol. LVIIIr) an, die er allerdings als Mutter des Kaisers Vitellius bezeichnet und nicht als seine Frau, wie es Vico richtig im Stemma ausführt, sodass auch dies die kritische Arbeitsweise des Enea Vico bestätigt, im Unterschied z. B. zu Huttich, fol. 19r.A, der in diesem Fall auch die falsche Legende übernimmt.
- 207 Siehe oben Anm. 89.
- 208 »Interfectus iussu Muciani. Tacit. li. XIX. et XX. Vide et Vitellii numisma ex argento.« Im Jahre 70 wurde er von Mucianus beseitigt (Tac. hist. 4, 80).
- 209 Siehe oben Anm. 91.
- 210 (Flavia) Julia: PIR<sup>2</sup> F 426.
- 211 Siehe oben Anm. 34.

## ABKÜRZUNGEN

- Bartsch Adam von Bartsch: *Le Peintre-graveur*, 21 Bde., Wien 1803–21.  
DNP Der Neue Pauly, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart 1996–2003.  
PIR *Prosopographia Imperii Romani saec. I. II. III.*, Berlin 1933–.  
RIC *The Roman Imperial Coinage*, Vol. I (revised edition), From 31 BC to AD 69, hg. von Carol H. V. Sutherland, London 1984; Vol. II, Part 1 (second fully revised edition), From AD 69–96. *Vespasian to Domitian*, hg. von Ian A. Carradice, Theodore V. Buttrey, London 2007.  
RPC *Roman Provincial Coinage*, Vol. 1, From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC–AD 69), hg. von Andrew Burnett, Michel Amandry, Pere Pau Ripollès, Paris 1992.  
RRC Michael H. Crawford: *Roman Republican Coinage*, 2 Bde., Cambridge 1974.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Tafel I, II: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Foto: Volker-H. Schneider. – Abb. 1–6, 8, 10: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. – Abb. 7: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin 18204316, Foto: Reinhard Saczewski. – Abb. 9: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin 18228055, Foto: Dirk Sonnenwald. – Abb. 11: Bayerische Staatsbibliothek München.





VON MÜNZEN UND MONSTERN – BEOBACHTUNGEN ZUM  
UMGANG CESARE RIPAS MIT DEN WERKEN DER NUMISMATIKER  
SEBASTIANO ERIZZO UND ANTONIO AGUSTÍN\*

NEELA STRUCK

Auf die Frage, welchen Nutzen das Studium der antiken Münzen bringe, lässt Antonio Agustín seinen Sprecher A. antworten:

»L'uno è intendere tutte queste medaglie: che sono i miglior libri, e memorie, che noi habbiamo de gl'antichi: l'altro intender meglio gl'altri libri che hanno trattato di queste cose: il terzo sapersi valere di queste figure nelle compositioni, come vediamo che fanno i Poeti, nel describer la fama, e la fame, il sonno, la discordia, la pace, la guerra, e la vittoria, cosi saperle fare conformi à queste medaglie, & à loro imitatione: [...]«<sup>1</sup>

Der Gedanke, ein Repertoire allegorischer Darstellungen für die Erfindung neuer Bilder zusammenzustellen, verbindet die 1592 in italienischer Übersetzung erschienenen »Discorsi« Antonio Agustíns mit der »Iconologia« Cesare Ripas, einem der erfolgreichsten ikonografischen Handbücher überhaupt.<sup>2</sup> Auch strukturell ähneln sich die beiden Texte, ist doch der in Dialogform verfasste Traktat Antonio Agustíns, anders als etwa die Werke seiner Kollegen Enea Vico und Sebastiano Erizzo, nach ikonografischen Gesichtspunkten gegliedert. Nach einer Erörterung der Funktion von Münzen in der Antike und des Nutzens ihres Studiums widmet Agustín seine folgenden Dialoge den Darstellungen auf den Rückseiten der antiken Münzen, die er im zweiten Dialog nach Tugenden, im dritten nach Provinzen, Städten und Flüssen und im vierten nach Baudarstellungen sortiert. Gegenstand des fünften Dialogs sind die Götter und ihre Attribute.<sup>3</sup> Das Werk erfreute sich überaus großer Beliebtheit und wurde bereits wenige Jahre nach Erscheinen des spanischen Originaltextes im Jahre 1587 von gleich zwei verschiedenen Autoren in die italienische Sprache übertragen.<sup>4</sup>

Die »Iconologia, ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione«, wie der vollständige Titel des Werkes von Cesare Ripa lautet, ist eine Kompilation allegorischer Darstellungen, die sich aus den unterschiedlichsten Quellen speist.<sup>5</sup> Zu ihnen gehören auch die antiken

Münzen, vermittelt durch die numismatische Literatur des 16. Jahrhunderts. Bereits früh wurden Antonio Agustín und Sebastiano Erizzo,<sup>6</sup> zuletzt auch Guillaume Du Choul<sup>7</sup> als wichtige Quellen der »Iconologia« erkannt.<sup>8</sup> Eine vollständige Konkordanz sämtlicher auf die numismatische Literatur zurückzuführender Textstellen Cesare Ripas hat jüngst Sonia Maffei vorgelegt.<sup>9</sup> Sie zeigt, dass Cesare Ripa den »Discorso sopra le medaglie« Sebastiano Erizzos sowie den »Discours de la religion des Anciens Romains« Guillaume du Chouls bereits in der ersten Ausgabe von 1593 verwendet hat, wohingegen die 1592 erschienenen »Discorsi sopra le medaglie« Antonio Agustíns erst in die zweite, illustrierte Ausgabe der »Iconologia« von 1603 Eingang gefunden haben.<sup>10</sup> Zudem gelangt Maffei zu dem Schluss, Antonio Agustín habe im Vergleich zu Erizzo, dem einzigen Numismatiker, den Ripa namentlich zitiert,<sup>11</sup> eine untergeordnete Rolle für die Entstehung der »Iconologia« gespielt.<sup>12</sup>

Demgegenüber wird im vorliegenden Beitrag die Ansicht vertreten, dass der Einfluss von Agustíns Traktat deutlich größer gewesen ist, als sich anhand einer quantitativen Analyse der unmittelbar aus seinem Text übernommenen Textstellen erkennen lässt: Agustín scheint für Ripa überhaupt erst den Anstoß gegeben zu haben, auch den »Discorso« Sebastiano Erizzos, den er bereits für die erste Ausgabe verwendet hatte, erneut zur Hand zu nehmen. Angeregt durch die Lektüre des nach ikonografischen Gesichtspunkten sortierten Werkes Agustíns – so die These – schlug Ripa die Bedeutung einer ganzen Reihe von Symbolen in einem dritten Werk, den 1591 in Venedig erschienenen »Commentaria Symbolica« von Antonio Ricciardi, nach, das ihn wiederum auf das Werk des Numismatikers Erizzo zurückverwies.<sup>13</sup> Erst durch die »Commentaria Symbolica« wird die Auswahl der Text-

stellen aus dem knapp 800 Seiten umfassenden Werk Erizzos, die bislang an vielen Stellen willkürlich erscheinen musste, plausibel.

Von den drei Einträgen zum Stichwort »Clemenza«, die Ripas erste Ausgabe von 1593 enthielt, beschrieb einer eine Münze des Kaisers Septimius Severus, auf deren Revers die Dea Caelestis auf einem Löwen reitet,<sup>14</sup> (Abb. 1) mit den folgenden Worten:

1 *Septimius Severus/Dea Caelestis auf einem Löwen, Aureus 7,21 g, 20 mm, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnr. 18200270*

»Donna sedendo sopra un leone, nella sinistra mano tiene un'asta, e nella destra una saetta, la quale mostri di non lanciarla: ma di gittarla via, così è scolpita in una medaglia di Severo Imperatore con queste lettere INDVLGENTIA AVG. INCAR. Il leone è simbolo dela clemenza [...].«<sup>15</sup>

Ripa folgte dabei, wie bei anderen Stichwörtern der ersten Ausgabe auch, der Beschreibung in Baccio Baldinis »Mascherata degli Iddei«:<sup>16</sup>

»questa l'authore fece à sedere in su un Leone & che nella man'manca haveva un'hasta & nella dextra vna saetta di Giove, la quale pareva, non che la lanciasse, ma che la gettasse via & la rimovesse da se, nel qual'modo la Clemenza si vede figurata in una medaglia antica di Severo Imperadore con queste lettere INDVLGENTIA AVG. IN. CAR.«<sup>17</sup>

1603 fügte Ripa mit der Tugend »Indulgentia« ein ganzes Stichwort neu ein:<sup>18</sup> Alle drei Personifikationen dieser Tugend beschreiben Münzbilder, die dem zweiten Dialog der »Discorsi« Antonio Agustíns entnommen sind.<sup>19</sup> Während jedoch die Beschreibungen der Münzen von Antoninus Pius und Gordian wortwörtlich mit ihrer Quelle übereinstimmen,<sup>20</sup> weicht Ripa bei der Beschreibung einer Münze des Severus von Agustín ab:

»INDVLGENTIA. Nella Medaglia di Severo. Si dipinge Cibeles torrita stando sopra d'un leone, con la sinistra mano tiene un'asta, & con la destra un folgore, il quale mostri di non lanciarlo: ma di gittarlo via con lettere che dicono. »Indulgentia Augustorum.«<sup>21</sup>

In den »Discorsi« Agustíns heißt es hingegen:

»Nelle medaglie di Severo Imperatore, & d'Antonino Caracalla suo figliuolo v'è una donna con un crotalo in mano, che siede adosso à un leone sopra un fiume.«<sup>22</sup>

Wenngleich es auf den ersten Blick so scheinen mag, fand hier keine willkürliche Veränderung statt. Vielmehr handelt es sich bei der Münze des Severus um dieselbe Münze, die Ripa bereits in seiner ersten Ausgabe, Baldini folgend, der Tugend »Clemenza« zugeordnet hatte.<sup>23</sup> Er passte den Wortlaut des neuen Eintrags an die bereits vorhandene Beschreibung an – ein Beleg dafür, dass

2 *Viminacium, Gordian III./Personifikation der Provinz Moesia zwischen Stier und Löwe, Sesterz 19,08 g, 30 mm, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnr. 18202691*

Ripa bewusst unter zwei verschiedenen Stichwörtern dasselbe Münzbild beschrieben hat.<sup>24</sup>

Das Beispiel stellt keinen Einzelfall dar, wie bereits der Blick auf das nächste Bild der »Indulgentia« verdeutlicht. Agustín folgend, beschreibt Ripa hier eine Münze Gordians, deren Revers eine weibliche Personifikation zwischen Löwe und Stier zeigt (Abb. 2).<sup>25</sup> Diese, so die Deutung Agustíns, die Ripa übernimmt, personifiziere die Indulgentia, das heißt die Sanftmut, die die wilden Tiere domestiziert:

»INDVLGENTIA. Nella medaglia di Gordiano. Una donna in mezzo di un leone, & d'un toro, perche l'indulgentia adomestica gl'animali, & gl'animi feroci, ovvero perche l'indulgentia addolcisce il rigore.«<sup>26</sup>

Dieselbe Münze führte Ripa ebenfalls 1603 unter dem Stichwort »studio dell'agricoltura« neu ein, wobei er jedoch auf eine Textstelle bei Sebastiano Erizzo zurückgriff:

»STUDIO DELL AGRICOLTVRA nella medaglia di Gordiano. Una donna in piedi, che sta con le braccia aperte, & mostra due animali che le stanno a piedi, cioè un toro da una banda, & dall'altra un leone. Il leone significa la terra, [...].«<sup>27</sup>

Für diesen Eintrag übernahm Ripa Erizzos Deutung, nach der die Münze eine Personifikation der Landwirtschaft zeige, da der Löwe für die Erde und der Stier für das Pflügen der Erde stünden. Das Beispiel zeigt, dass das Prinzip der Vieldeutigkeit bei Ripa in beide Richtungen Gültigkeit besitzt: Wie Ripa selbst an einer Stelle seines Werkes schreibt, bietet die »Iconologia« eine möglichst große Zahl von Bildern, aus denen der Maler oder Dichter für die Veranschaulichung eines abstrakten Begriffes wählen soll:

»[...] di tutte queste [Personifikationen der Pace] potrà il diligente Pittore eleggere quella, che più gli parrà à proposito, & anche di molte farne una sola, che vedrà meglio potersi spiegare la sua intentione.«<sup>28</sup>

Umgekehrt besitzt auch jedes Symbol mehrere Bedeutungen, wie in diesem Falle der Löwe einerseits die Sanftmut und andererseits die Erde symbolisiert.

Womöglich stellte eben diese »varietas« der Bedeutungen für Ripa ein wesentliches Kriterium bei der Auswahl seiner Textstellen dar. Einiges spricht dafür, dass Ripa die 1591 in Venedig erschienenen »Commentaria Symbolica« Antonio Ricciardis, ein alphabetisch sortiertes Nachschlagewerk ikonografischer Zeichen, dessen umfangreicher Index nach Symbolen sortiert ist und den Leser vor allem auf die Münz- und Emblemtraktate des 16. Jahrhunderts verweist, dazu diente, die Bedeutungsvielfalt einer Reihe von Symbolen zu ergründen, um seine »Iconologia« von 1603 zu bereichern.

Unter dem Stichwort »Leo« stößt man in Ricciardis »Commentaria« auf den Vermerk »Leo sign. terram« mit einem Verweis auf die »Discorsi« Erizzos.<sup>29</sup> Möglicherweise konsultierte der verunsicherte Ripa die »Commentaria«, nachdem er den bei Baldini als »simbolo della clemenza« gedeuteten Löwen bei Agustín plötzlich als »animale feroce« bezeichnet sah, und fand dabei den Verweis auf eine dritte, ihm unbekanntere Bedeutung bei Erizzo, die er zusammen mit dem dazugehörigen Münzbild ebenfalls in sein Werk aufnahm.

Dieser Verdacht erhärtet sich dadurch, dass Ripa den »Commentaria« noch eine vierte Bedeutung für den Löwen entnommen zu haben scheint: Ricciardis Eintrag »Leo sign. fortitudinem animi. Sebast. Erizzus fo. 330.«<sup>30</sup> führt zu einer Textstelle, in der der Numismatiker eine Trajansmünze (Abb. 3) beschreibt, auf deren Revers der Wagen der Viktoria von einem Löwen und einem Schwein gezogen und von einem nackten Herkules begleitet wird:<sup>31</sup>

»La medaglia di Traiano [...] Ha per reverso un carro tirato da dui animali, cioè da un leone & da un porco, sopra il quale si vede una Vittoria, & dinanzi al detto carro si vede una figura

*3 Trajan/Herkules mit Löwe und Schwein vor einem Wagen mit Viktoria, Holzschnitt, Erizzo 1568, S. 329*

4 *»Fama Chiara«, Holzschnitt,  
Ripa 1603, S. 144*

ignuda di un' Ercole con la clava in spalla [...] Per quella figura di Ercole ignudo con la clava [...] s'interpreta la idea di tutte le virtù, & il valore di questo Principe [...] Ma che per lo segno del leone s'intenda la magnanimità & la fortezza dell'animo, rende testimonio Oro Apollo ne i suoi Ieroglifici [...] Scrivesi ancora, che Admeto giunse insieme il leone e'l porco, volendo per tale compagnia intendere, lui avere accoppiato insieme le virtù dell'animo e del corpo. Di che rende testimonio il dottissimo Pierio, dove parla del segno del leone.«<sup>32</sup>

Unter dem Stichwort »Virtù dell'animo, et del Corpo«, das sich ebenfalls erstmals in der Ausgabe von 1603 findet, beschreibt Ripa, auf den Wagen der Viktoria verzichtend, eine Münze Trajans, auf der ein nackter Herkules mit der Linken einen Löwen und ein Wildschwein führe:

»VIRTU' DELL'ANIMO, ET DEL CORPO Nella Medaglia di Traiano. Si rappresenterà Ercole, nudo, che con la destra mano tenghi la Clava in spalla con bella attitudine, & con la sinistra guidi un Leone, & un Cignale congiunti insieme.

Per lo Ercole ignudo con la Clava in spalla, & con la pelle di Leonina, si deve intendere l'Idea di tutte le virtù, & per il Leone la magnanimità, &

fortezza dell'animo, come testifica Oro Apollo ne i suoi hieroglifici, & per il Cignale la virtù corporale; per la robusta fortezza d'esso, scrivesi, che Admeto giunse insieme il Leone, & il Porco, volendo per tale compagnia intendere lui avere accoppiato insieme la virtù dell'animo, & del corpo; di che rende testimonio il Pierio, dove parla del segno del Leone.«<sup>33</sup>

Der Wortlaut der Beschreibung, die Deutung von Löwe und Wildschwein sowie der Verweis auf andere Autoren stimmen erneut so wörtlich mit dem Text Erizzos überein, dass an der Quelle kein Zweifel bestehen kann.<sup>34</sup>

Nimmt man an, dass Ripa sich der »Commentaria« Ricciardis in der eben vorgeschlagenen Weise bedient hat, lässt sich die Entstehung noch weiterer Stichwörter erklären, deren Zusammenstellung zuvor willkürlich erscheinen musste. Hierzu gehört das Stichwort »Fama Chiara«. Der Eintrag taucht zum ersten Mal, illustriert von einem Holzschnitt (Abb. 4), in der »Iconologia« von 1603 auf. Unter dem Titel »Fama chiara nella medaglia di Antinoos« übernimmt Ripa Erizzos Beschreibung einer Münze Antinoos' mit der Darstellung Merkurs, der das Pferd Pegasus am Zügel führt (Abb. 5, 6).<sup>35</sup> Er folgt dabei wörtlich dem Text Sebastiano Erizzos, lässt dabei jedoch alle Angaben, die der Numismatiker in Bezug auf die Münze, ihre Legende, ihre Herkunft und ihre Geschichte macht, aus.<sup>36</sup> Während die Passage bei Sebastiano Erizzo mit der Beschreibung zweier weiterer Münzen Antinoos' schließt, endet der Passus bei Ripa überraschend mit einer Münze Domitians, deren Münzrevers ebenfalls das geflügelte Pferd Pegasus zeigt:

5 Merkur mit Pegasus am Zügel auf einer Münze Antinoos', Holzschnitt, Erizzo 1568, S. 418

6 Giovanni  
Cavino (1500–70),  
Antinoos/Merkur  
mit Pegasus am  
Zügel, Bronze-  
medaillon 47,47 g,  
40 mm, Padua



7 »Virtù nella medaglia di Lucio Verro«, *Holzschmitt, Ripa 1603*, S. 509

»Et il popolo Romano per honorare Domitiano fece battere in una Medaglia il Cavallo Pegaseo significante la fama, che per il mondo di lui s'era sparsa; vedi Sebastiano Erizzo.«<sup>37</sup>

Zwar ist auch dieser Eintrag seinem Wortlaut nach eindeutig auf den Text Sebastiano Erizzos zurückzuführen, die Münze Domitians findet sich bei Erizzo jedoch an einer anderen Textstelle der »Discorsi« als die Münze des Antinoos, da das Werk chronologisch nach Kaisern sortiert ist.

»Il popolo romano, per onorare il suo Principe Domitiano, fè battere questa medaglia col reverso del caval Pegaseo, significante la fama, che per il mondo di lui s'era sparsa.«<sup>38</sup>

Die »Fama Chiara« Ripas stellt somit ein Pasticcio aus Textstellen Erizzos dar, für dessen Zusammenstellung erneut Ricciardis »Commentaria« maßgeblich gewesen sein dürften: Unter dem Stichwort »Pegasus« in Ricciardis »Commentaria« erscheint an erster Stelle der Eintrag »PEGASVS significat famam. Erizzus folio 274.«<sup>39</sup> – ein direkter Verweis auf die Münze Domitians. An vierter Stelle findet sich sodann der Verweis auf die Münze Antinoos': »Pegasi frenum moderatum a Mercurio, sign. famam vulgatam a verbis, &

vocibus, quae resonat de virtutibus, & claris gestis Illustrium virorum. Erizzus f. 419.«<sup>40</sup>

Auch für das Stichwort »Virtù Nella Medaglia di Lucio Vero«, das ebenfalls in der Ausgabe von 1603 neu hinzugekommen ist, erweist sich Ricciardi als Schlüsseltext. Erneut griff Ripa für seinen Eintrag auf den Text Sebastiano Erizzos zurück<sup>41</sup> und zeichnete das Stichwort zudem mit einer Illustration aus, die mit ihrer dynamischen Komposition zu den gelungensten Holzschnitten des Werkes gezählt werden kann (Abb. 7). Vom Rücken des geflügelten Pferdes Pegasus hinab bekämpft ein geharnischter Jüngling mit seiner Lanze die Chimäre. Weder dem Autor noch dem Illustrator der »Iconologia« scheint dabei der Körperbau des monströsen mythologischen Mischwesens geläufig gewesen zu sein: Während es in antiken Darstellungen üblicherweise den Körper eines Löwen hat, dem ein Ziegenkopf am Rückgrat und eine Schlange als Schwanz entspringen, zeigt die Illustration bei Ripa einen Löwen mit sehr langem Schwanz, Bocksbeinen und Widderhörnern. Im Text heißt es, die Chimäre habe »il capo di Leone, il ventre di capra & la coda di drago.«<sup>42</sup>

Über vier Seiten hinweg erörterte der Numismatiker Erizzo die Frage, ob es sich bei dem Bezwinger der Chimäre auf der Münze des Lucius Verus (Abb. 8, 9)<sup>43</sup> um Perseus oder um Bellerophon handle. Ripa hingegen übernahm für seine »Iconologia« allein die zweite Deutung, ohne auf die weiteren Deutungsmöglichkeiten näher einzugehen. Bereits Gerlind Werner hatte festgestellt, dass an dieser Stelle eine ungewöhnlich selektive Übernahme stattgefunden habe, ohne jedoch nach den möglichen Gründen für diese Verknappung zu suchen.<sup>44</sup> Diese ließe sich dadurch erklären, dass Ricciardis

8 *Lucius Verus/Bellerophon besiegt die Chimäre, Bronze, 12,31 g, 27 mm, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnr. 18231388*

9 *Perseus oder Bellerophon (?) im Kampf gegen die Chimäre, Holzschnitt, Erizzo 1568, S. 511*

10 »Gloria de' Principi«, Holz-  
schnitt, Ripa 1603, S. 190

»Commentaria« unter dem Stichwort »Chimera« auf »Erizzus 513« und somit auf das Ende der ausführlichen Erörterungen Erizzos, das Ripa übernommen hat, verweist.<sup>45</sup>

Als noch wichtiger erweisen sich die »Commentaria« bei dem Stichwort »Gloria de' Principi«, gelingt es doch erst durch das Werk Ricciardis überhaupt zu erklären, welche Textstelle Sebastiano Erizzos Ripa herangezogen hat.<sup>46</sup>

In seiner Ausgabe von 1603 beschreibt Ripa die »Gloria de' Principi« als reich gekleidete, wunderschöne Frau, die in der Linken eine Pyramide zum Zeichen des höchsten Ruhmes eines Herrschers hält. Den Zusammenhang zwischen Herrscherruhm und Pyramide belegt er mit Zitaten aus Ariost, aus Martials »Liber de Spectaculis« sowie mit einer Stelle bei Plinius dem Älteren:

»GLORIA DE'PRINCIPI. Nella Medaglia d'Adriano. Donna bellissima, che habbia cinta la fronte d'un cerchio d'oro contesto di diverse gioie di grande stima. I capelli saranno ricciuti, e biondi, significando i magnanimi, e gloriosi pensieri, che occupano le menti de'Principi, nell'opere de quali sommamente risplende la gloria loro. Terrà con la sinistra mano una piramide, la quale significa la chiara, & alta Gloria de i Principi, che con magnificenza fanno fabriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa gloria. Et Martiale benche di altro proposito parlando disse: »Barbara Pyra-

midum, sileat miracula Memphis.< Et à sua imitazione il divino Ariosto:  
›Taccia qualunque le mirabil sette Moli del mondo in tanta fama mette.<

Et similmente gl'antichi mettevano le piramidi per simbolo della gloria, che però s'alzarono le grandi, & magnifiche piramidi dell'Egitto, delle quali scrive Plinio nel lib. 36. cap. 12. che per farne una sola stettero trecento sessanta mila persone vent'anni. Cose veramente degne: ma di più stima, & di maggior gloria sono quelle che hanno rigurado all'honor di Dio, com'è il fabricar Tempij, Altari, Collegij per instruzione de'giovani, così nelle buone arti, come nella Religione. Di che habbiamo manifesto esempio nelle aFbriche [sic] della buona memoria dell'Illustrissimo Signore Cardinal Salviati, [...].<<sup>47</sup>

Die Illustration des Eintrags (Abb. 10) entbehrt nicht einer gewissen Komik: Eine typische Ripa-Allegorie lehnt sich hier vertrauensvoll an eine Pyramide, deren Form an eine Abbildung der römischen Cestius-Pyramide erinnert. Angeblich, so lässt der Titelnachsatz »Nella Medaglia d'Adriano« annehmen, wurde das Bild dem Revers einer antiken Münze entnommen. Allerdings lassen sich keine Hadriansmünze und auch sonst keine antiken Münzen mit einem vergleichbaren Revers nachweisen. Nur mit Blick auf die numismatische Literatur des 16. Jahrhunderts ist das Zustandekommen dieser eigenartigen Bildschöpfung zu erklären.

Sebastiano Erizzo beschreibt in einiger Länge ein Kontorniat-Medaillon mit dem Kaiser Trajan auf der Vorderseite.<sup>48</sup> Die Münzrückseite (Abb. 11, 12), so der Numismatiker, zeige ein Gebäude, flankiert von zwei Maurern mit ihren Kellen.<sup>49</sup> Erizzo überlegt zuerst, ob es sich bei dem »Gebäude« (tatsächlich zeigt das Medaillon eine Wasserorgel) um die Trajanssäule handeln könne, erwägt sodann aber, dass es auch ein unvollendeter Obelisk oder eine Pyramide sein könnten, welche die Ägypter

11 *Zwei Maurer neben der unvollendeten Trajanssäule (?), Holzschnitt, Erizzo 1568, S. 333*

12 *Divus Traianus/ Zwei Männer beiderseits einer Wasserorgel, Kontorniat-Medaillon, Bronze, 23,81 g, 37 mm, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnr. 18200657*

ihren Herrschern zu Ehren errichten ließen.<sup>50</sup> Nach einem längeren Exkurs über Obeliskens und Pyramiden nennt Erizzo weitere Münzen, die nun nicht mehr mit einer Abbildung versehen wurden. Erst in diesem Zusammenhang findet auch eine Hadriansmünze, die einen Obeliskens oder eine Pyramide zeige, kurze Erwähnung:

»Ma che questi obelisci overo piramidi ne' riversi delle medaglie altro non significhino, che l'altezza della gloria di quel Principe, per le ragioni sopra-dette, noi vediamo una medaglia, in rame, d'Adriano di mezana grandezza, c'ha per reverso un'obelisco, overo piramide [...].«<sup>51</sup>

Erneut vermag die Konsultation der »Commentaria« zu klären, was Ripa zu der Auswahl dieser lediglich als Anmerkung zu einer anderen Beschreibung fungierenden Textstelle bewegt haben könnte: Unter dem Stichwort »Pyramis« findet man in Ricciardis »Commentaria Symbolica« an fünfter Stelle den Eintrag »Pyramis signific. gloriam. Erizzus folio 335«. <sup>52</sup>

Dass es sich hierbei nicht um einen Zufall handelt, sondern Ripa tatsächlich eben diese Seite der »Discorsi« herangezogen hat, zeigt die Lektüre des folgenden Absatzes, von dem Ripa nicht nur die Gleichsetzung der Pyramiden mit dem Herrscherruhm, sondern auch das Plinius-Zitat übernommen hat:

»[...] i quali obelisci in tali medaglie segnati, altri non significano, che una chiara & alta gloria di questi Principi; & ci dimostrano i loro grandissimi onori & la lor fama da essere inalzate infino al cielo. [...] Ne dobbiamo noi prendere maraviglia, se le dette piramidi si solevano appresso gli antichi mettere per simbolo della gloria, conciosia che esse piramidi furono da gli antichi medesimi nominate & celebrate per uno dei sette piu rari miracoli del mondo; come furono le grandi & magnifiche piramidi dell'Egitto. Delle quali scrive Plinio al lib. 36. cap. 12 piu cose, & che per farne una sola stettero trecento sessanta mila persone venti anni.«<sup>53</sup>

Den Anlass für die Komposition dieses Stichwortes gab ganz offensichtlich das Herrscherlob auf den Kardinal Antonio Maria Salviati, den 1602 verstorbenen Mäzen Cesare Ripas:<sup>54</sup> Ripa nutzt die Passage für ein langes Loblied auf die guten Werke und die Bautätigkeit des Kardinals, das von einem Gedicht auf den Kardinal aus »fremder Feder« abgerundet wird.<sup>55</sup> In diesem Gedicht spielt die Pyramide metaphorisch die Hauptrolle – eine Tatsache, die

kaum verwundert, wenn man an die in unzähligen panegyrischen Schriften besungene Obelisksen-Politik Sixtus' V. in den Jahren 1585 bis 1590 denkt. Der (irdische) Ruhm der antiken Herrscher wird in dem Lobgedicht auf Salviati mit dem ewigen Leben verglichen, das dem Kardinal als Lohn für seine guten Werke sicher ist – ein Topos, der auch in der Panegyrik auf Sixtus V. häufig anzutreffen ist.<sup>56</sup> Auf die Hadriansmünze sowie ein passendes Plinius-Zitat zu demselben Thema stieß Ripa sodann durch Nachschlagen des Stichwortes »Pyramis« bei Ricciardi.

Was aber mag Ripa dazu bewogen haben, die Stichwörter »Leo«, »Pegasus« und »Chimera« bei Ricciardi nachzuschlagen? Die Lösung ist vermutlich im fünften Dialog Antonio Agustíns zu finden, der den Göttern und ihren Attributen gewidmet ist. Er enthält in einer besonders langen Passage über den Helm der Göttin Athena eine detaillierte Beschreibung von Pegasus, Chimäre, Pystrix und anderen Mischwesen.<sup>57</sup> Dass diese dem Autor besonders am Herzen gelegen haben, verdeutlicht bereits ein Blick auf das Vorwort: Nach dem Nutzen der Numismatik gefragt, hebt Agustín die Darstellung Neros und anderer Monster besonders hervor:

»Vero è che in tanta moltitudine di medaglie ce ne saranno alcune di questi huomini [Nero, Caligula] scelerati, e mostruosi, che voi havete ricordato, de'quali nondimeno pigliamo quel piacere che si suole, vedendo il ritratto di qualche mostro, ò fiera strana. In oltre (il che si pensava dir prima) ancora s'impara dalle medaglie, come si dipigne il Cocodrillo, l'Ippopotamo, la Sfinge, & il Rinocerote, & parimente Scilla, e la Chimera, il Pegaso, le Sirene & altre simili cose.«<sup>58</sup>

Die Empfehlung zeigte ihre Wirkung, denn in der »Iconologia« von 1603 wurden mit Skylla, Charybdis, Chimäre, Greifen, Sphingen, Harpyen, Hydra und Cerberus eine ganze Kategorie von »mostri« neu aufgenommen, obwohl diese im Grunde genommen nicht dem ursprünglichen Konzept der »Iconologia« entsprachen, mittels menschlicher Figuren abstrakte Begriffe zu veranschaulichen.<sup>59</sup>

Zwar kann von den einzelnen Bildern der Monster nur die Darstellung von Skylla, die das Revers einer Münze Sextus Pompeius' beschreibt,<sup>60</sup> im Wortlaut eindeutig auf Agustín zurückgeführt werden.<sup>61</sup> Die anschaulichen Monster-Beschreibungen Agustíns haben Ripa jedoch zu weiteren Recherchen animiert, für die er erneut die »Commentaria« Ricciardis zu Rate zog.

Pegasus, bei Agustín unter den Mischwesen aufgeführt, die auf dem Helm der Pallas vorkommen, wurde von Ripa nicht in die Reihe der Monster aufgenommen, gab offenbar aber den Anlass, aus den Erizzo-Textstellen bei Ricciardi ein neues, positiv besetztes Stichwort, die bereits betrachtete »Fama chiara«, zu formen. Auch die Chimäre, von Ripa korrekt unter ihresgleichen belassen, muss seine Neugier beflügelt haben: Nicht allein die Münze des Lucius Verus wurde, wie bereits gesehen, als Bild der »Virtus« neu aufgenommen. Auch die Tiere, aus denen das gräuliche Mischwesen Chimäre zusammengesetzt ist, haben Ripas Interesse geweckt: Auf die Einträge, die offenbar durch Nachschlagen des Stichwortes »Leo« entstanden, wurde bereits eingegangen. Aber auch den zweiten Bestandteil der Chimäre, den Drachen, hat Ripa nachgeschlagen: Unter dem Stichwort »Draco« ist bei Ricciardi der Hinweis auf »Erizzus fol. 635« zu finden.<sup>62</sup> Die dort beschriebene Münze Getas, auf deren Revers Herkules die Keule gegen das Ungeheuer erhebt, das den Baum mit den Äpfeln im Garten der Hesperiden bewacht, wurde von Ripa unter dem Stichwort »virtù heroica« aufgenommen.<sup>63</sup> Schließlich entstand auch das Stichwort »Africa«, von dem Sonia Maffei bereits vermutete, es übernehme zwar Textstellen Erizzos, könne aber auch von Agustín inspiriert worden sein,<sup>64</sup> auf demselben Weg: Schlägt man die Einträge zu den Tieren »Scorpius« und »Elephas«, die in der Beschreibung Agustíns vorkommen, bei Ricciardi nach, wird man mit »Scorpius sign. Affricam terram [...] Vide Erizzum folio 350.«<sup>65</sup> und »Elephantis caput cum proboscide, sig. Africam Provinciam. Eriz. f. 347«<sup>66</sup> auf eben die Textstellen bei Erizzo verwiesen, aus denen der Eintrag bei Ripa zusammengesetzt ist.<sup>67</sup>

Das Werk Antonio Agustíns besaß eine andere Bedeutung für die Genese der »Iconologia« als der Traktat Sebastiano Erizzos. Durch seine Ordnung nach ikonografischen Gesichtspunkten wurde es Ripa zum unmittelbaren Anlass für eine Ergänzung seines Werkes. Dies zeigt sich nicht allein an der Einführung eines neuen Stichwortes wie der »Indulgentia«, sondern auch an der Einführung ganzer Kategorien neuer Stichwörter wie die Gruppe der Monster oder auch der Flüsse, die möglicherweise ebenfalls auf die Lektüre Agustíns zurückzuführen sind.<sup>68</sup> Die nachträglichen Übernahmen aus Erizzo hingegen waren keine unmittelbaren, sondern wurden erst über die Einträge in Antonio Ricciardis »Commentaria Symbolica« erschlossen: Von den achtzehn Einträgen, die erst in Ripas Ausgabe von 1603 aus dem Werk Sebastiano Erizzos hinzugekommen sind, kann immerhin ein Drittel auf das zoologische Interesse des Autors zurückgeführt werden, das durch die Monster in Agustíns fünftem Dialog geweckt worden sein dürfte.<sup>69</sup>

Anders als die Numismatiker, deren Beschäftigung mit der Antike im Laufe des 16. Jahrhunderts ein beeindruckendes wissenschaftliches Niveau erreichte, wurde Ripa offenbar weder von antiquarischem Interesse noch von dem Streben des Sammlers nach Vollständigkeit, Ordnung und Klassifizierbarkeit getrieben. Dennoch erfolgte die Zusammenstellung seines Werkes keinesfalls willkürlich, wie die Zusammenhänge der betrachteten Einträge untereinander verdeutlichen konnten. An den Monstern zeigt sich eine Seite des Autors, die über die Fragen nach seiner Sorgfalt und seiner Gelehrsamkeit im Umgang mit der Antike allzu häufig in Vergessenheit geraten ist: Die Beliebtheit der »Iconologia« und ihr enormer Erfolg als eines der einflussreichsten ikonografischen Handbücher der Kunstgeschichte gründeten darauf, dass Ripa zweifelsohne ein Gespür für effektvolle Bilder besaß.

#### ANMERKUNGEN

- \* Der folgende Beitrag ist im Rahmen des Projektes »translatio nummorum – Die Aneignung der antiken Kultur durch Antiquare der Renaissance im Medium der Münzen«, einem Teilprojekt des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* entstanden und wurde unter dem Titel »Cesare Ripas Iconologia und die Numismatik« auf dem zweiten Workshop der Verbundpartner am 25./26. März 2010 am Kunsthistorischen Institut in Florenz vorgetragen. Dr. Ulrike Peter sei herzlich für ihre Hilfe gedankt.
- 1 Antonio Agostini: *Discorsi sopra le medaglie et altre anticaglie divisi in XI Dialoghi, tradotti dalla lingua spagnuola nell’Italiana con l’aggiunta di molti ritratti di belle, et rare medaglie*, Rom 1592, S. 44. Zur spanischen Erstausgabe vgl. Anm. 4.
- 2 Die »Iconologia« Cesare Ripas ist in zahlreichen Ausgaben erschienen. Für die hier behandelten Zusammenhänge wurden die erste Ausgabe von 1593 sowie die zweite, illustrierte Ausgabe von 1603 herangezogen: Cesare Ripa: *Iconologia ovvero Descrittione dell’Imagini universali cavate dall’antichità et da altro luoghi*, Rom 1593 sowie Cesare Ripa: *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall’antichità, & di propria inventione, trovate, & dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de Santi Mauritio, & Lazaro, di nuovo rivista, & dal medesimo ampliata di 400. & più Imagini, et di Figure d’intaglio adornata*, Rom 1603.
- 3 Hierauf folgen die Dialoge sechs bis acht mit den Provinzialprägungen, neun und zehn mit Inschriften und elf mit Fälschungen, die für die vorliegende Untersuchung nicht von Bedeutung sind.



- 4 Antonio Agostini: *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades*, ex bibliotheca Ant. Agostini archiepiscopi Tarraconen, Tarragona 1587. Neben den von einem Anonymus übersetzten *Discorsi* 1592 (Anm. 1) erschien ebenfalls im Jahre 1592 eine um zahlreiche Münzen und Illustrationen erweiterte Übersetzung des Werkes von Dionigi Ottaviano Sada: *Dialoghi di Don Antonio Agostini arcivescovo di Tarracona intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichità*, tradotti di lingua spagnuola in italiana da Dionigi Ottaviano Sada et dal medesimo accresciuti con diverse annotationi et illustrati con disegni di molte medaglie e d'altre figure, Rom 1592. Zu den italienischen Ausgaben der »Dialogos« zuletzt ausführlich: Federica Missere Fontana: *Testimoni parlanti. Le monete antiche a Roma tra Cinquecento e Seicento*, Rom 2009, S. 28–119.
- 5 Grundlegend zu Ripa und seinen Quellen: Erna Mandowsky: *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Hamburg 1934 sowie Gerlind Werner: *Ripa's Iconologia. Quellen – Methoden – Ziele*, Utrecht 1977. Während Mandowsky die Betonung auf das Nachleben der Tradition mittelalterlicher Bildenzyklopädien im Werke Ripas legte, deutete Gerlind Werner, die dem Vorwort des Werkes großes Gewicht zusprach, die »Iconologia« als Anwendung aristotelischer didaktischer Prinzipien. Vgl. hierzu auch: Elizabeth McGrath (Rez.): *Personifying Ideals*. Gerlind Werner: *Ripa's Iconologia. Quellen – Methoden – Ziele*, Utrecht 1977, in: *Art History* 6 (1983), S. 363–368. Zu Ripas Auseinandersetzung mit Pierio Valerianos »Hieroglyphica« vgl. Claudie Balavoine: *Dès Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique*, in: *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, hg. von Paola Barocchi, Lina Bolzoni, Pisa 1997, S. 49–97. Ripas Verhältnis zur Antike untersuchte zuletzt umfassend Sonia Maffei: *La politica di Proteo. Trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in: *Officine del Nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, hg. von Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Rom 2008, S. 479–495 sowie insbes. dies.: *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Neapel 2009.
- 6 Agostini 1592 (Anm. 1); Sebastiano Erizzo: *Discorso sopra le medaglie degli antichi*, con la particolare dichiarazione di esse medaglie, nella quale oltre all'istoria de gli imperadori romani, si contengono le imagini delle deità dei Gentili, con le loro allegorie et insieme una varia e piena cognitione dell'antichità, nuovamente ristampato, corretto et ampliato, Venedig 1568.
- 7 Guillaume Du Choul: *Discours de la religion des Anciens Romains*, Escript par Noble Seigneur Guillaume du Choul, Conseiller du Roy et Bailly des montaignes du Daulphiné, et illustré d'un grand nombre de medailles, et de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques, qui se treuvent à Rome, et par nostre Gaule, Lyon 1556.
- 8 Zum Verhältnis Ripas zur numismatischen Literatur vgl. Mandowsky 1934 (Anm. 5), S. 34–35; Werner 1977 (Anm. 5), S. 46; 55–56 sowie insbes. Anm. 311 und 148; Chiara Stefani: *Imagini cavate dall'antichità. L'utilizzo delle fonti numismatiche nell'Iconologia di Cesare Ripa*, in: *Xenia antiqua* 9 (2000), S. 59–78; Marco Callegari: *Cesare Ripa, his Iconologia and the numismatic*, in: *Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert*, hg. von Christian Dekesel, Thomas Stäcker, Wiesbaden 2005, S. 101–107.
- 9 Maffei 2009 (Anm. 5), passim sowie S. 161–255; Appendix I Agostini e Ripa, S. 461–497; Appendix II Du Choul e Ripa, S. 499–522; Appendix III Erizzo e Ripa, S. 523–567.
- 10 Maffei 2009 (Anm. 5), S. 246.
- 11 In der ersten Ausgabe von 1593 finden sich drei namentliche Nennungen Erizzos bei den Stichwörtern »Concordia nella Medaglia di Papieno«: Ripa 1593 (Anm. 2), S. 45, »Eter-

- nità nella medaglia d'Adriano« (ebd., S. 73) und »Providenza« (ebd., S. 223); vgl. Werner 1977 (Anm. 5), Anm. 311 sowie Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 11; 17 und 40. In der zweiten Ausgabe von 1603 kommen zwei namentliche Nennungen hinzu: »Fama chiara«: Ripa 1603 (Anm. 2), S. 143 und »Fortuna pacifica ovvero clemente nella medaglia di Antonino Pio« (ebd., S. 170); vgl. Werner 1977 (Anm. 5), Anm. 311 sowie Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 19; 21.
- 12 Maffei 2009 (Anm. 5), S. 180; 186; 225.
  - 13 Antonio Ricciardi: *Commentaria Symbolica*, Anastatischer Nachdruck der Ausgabe Venedig 1591, 2 Bde., Lavis 2005. Claudie Balavoine 1995 (Anm. 5), S. 66–67 und Sonia Maffei 2008 (Anm. 5), S. 493–494 sowie 2009 (Anm. 5), S. 47–48 haben bereits auf dieses Werk hingewiesen, in ihm jedoch eine Kontrastfolie (Balavoine) bzw. ein Vorbild für die Struktur des Werkes (Maffei) vermutet.
  - 14 Vgl. *CensusID* 10049896; Harold Mattingly, Edward Sydenham: *The Roman Imperial Coinage (RIC)*, 10 Bde, London 1923–1994, hier Bd. IV, Teil 1, *Pertinax to Geta*, 1936, Nr. 266.
  - 15 Ripa 1593 (Anm. 2), S. 41.
  - 16 Baccio Baldini: *Discorso sopra la mascherata della genealogia degl'Iddei de' Gentili*, mandata fuori dall'Illustrissimo, & Eccellentiss. S. Duca di Firenze, & Siena Il giorno 21. di Febbraio MDLXV, Florenz 1565. Zu den Übernahmen Ripas aus dem Werk Baccio Baldinis vgl. Mandowsky (Anm. 5), S. 92–94; Werner (Anm. 5), S. 98; Stefani (Anm. 8), S. 62 sowie Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix V, S. 573–578. Zum Stichwort »Clemenza« ebd., Appendix V, Nr. 2 sowie S. 278–279.
  - 17 Baldini 1565 (Anm. 16), S. 71.
  - 18 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 219.
  - 19 Agostini 1592 (Anm. 1), S. 36.
  - 20 Vgl. die Konkordanz bei Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix I, Nr. 25; 27.
  - 21 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 219.
  - 22 Agostini 1592 (Anm. 1), S. 36.
  - 23 Vgl. Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix I, Nr. 26 mit Verweis auf Appendix I, Nr. 5, Appendix II, Nr. 17, Appendix V, Nr. 2.
  - 24 Maffei 2009 (Anm. 5), S. 243–244 verweist ebenfalls auf den Zusammenhang zwischen den Stichwörtern »Clemenza« und »Indulgentia«.
  - 25 Vgl. *CensusID* 10049904; Behrendt Pick: *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien*, 1. Hb., Berlin 1898 (*Die Antiken Münzen Nord-Griechenlands [AMNG] I*, Bd. 1), S. 34, Nr. 81, 1.
  - 26 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 219. Zum Vergleich Agostini 1592 (Anm. 1), S. 36: »Nelle medaglie di Gordiano v'è una donna in mezzo d'un leone e d'un toro, perche addomestica gl'animali fieri e gl'animi feroci, ò vero perche la Indulgenza addolcisce il rigore.«
  - 27 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 8–9. Zum Vergleich Erizzo (Anm. 6), S. 704–705: »Ha per reverso una figura in piedi di una donna, che stà con le braccia aperte, & mostra dui animali, che le stanno à piedi, cioè un Toro & intorno un Leone [...] Il qual leone in questo luogo è significato per la terra, conciosia cosa che secondo questo significamento finsero gli antichi, che il carro della Dea Cibele fosse tirato da i Leoni; per quelli intendendo l'agricoltura. Il toro poi ci dimostra lo studio dell'arare la terra, & ci dichiara i commodi delle biade. [...]« Vgl. Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 4. In Appendix I, Nr. 27 verweist Maffei auf einen Zusammenhang der beiden Einträge »Indulgentia« und »Studio dell'agricoltura«.
  - 28 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 378.

- 29 Ricciardi 1591 (Anm. 13), Bd. 1, fol. 341v.
- 30 Ebd.
- 31 Vgl. *CensusID* 10049910; die Vorlage für diese Beschreibung bildet ein Kontorniat-Medailon mit Trajan auf der Vorderseite und auf der Rückseite Herkules, die Biga der Aurora führend, die von einem Löwen und einem Eber gezogen wird, vgl. Andreas Alföldi, Elisabeth Alföldi: Die Kontorniat-Medaillons, Teil 1 Katalog, Berlin 1976, Nr. 292, Teil 2 Text, Berlin/New York 1990, S. 124–125.
- 32 Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 329–330.
- 33 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 508.
- 34 Vgl. die Konkordanz bei Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 51.
- 35 Vermutlich diente hier eine Fälschung des Cavino (vgl. Zander H. Klawans: Imitations and inventions of Roman coins, in: *Renaissance medals of Julius Caesar and the Roman Empire*, hg. von der Society for International Numismatics, Santa Monica 1977, S. 84–85, Nr. 1–2) als Vorlage für die Abbildung bei Erizzo. Cavinus Vorlage wiederum war vermutlich ein seltener unter Hadrian 134 n. Chr. in Korinth geprägter Münztyp, auf dessen Revers Bellerophon das steigende Pferd Pegasus am Zügel hält. Das Exemplar in Abbildung 6 aus: Classical Numismatic Group, Triton VIII, 11.01.2005, 735.
- 36 »Una bellissima figura nuda d'un Mercurio con i talari a'piedi, & al capo, sopra il braccio sinistro tenghi con bella gratia un panno, & in mano il caduceo, & nella destra per lo freno un cavallo Pegaseo, che s'erga con i piedi in alto per volare. La figura di Mercurio con i talari, & caduceo, significa la chiara fama percioche gl'antichi lo finsero nuntio di Giove, e per lui s'intende il parlare cioè l'efficacia della voce, & del grido, che per tutto si spande, & si diffonde. I talari, & l'ale, che tiene in capo significano le parole veloci. Il cavallo Pegaseo s'intende per la chiara fama di Antinoo velocemente portata, & sparsa per l'universo. Il freno d'esso cavallo governato da Mercurio ci dinota, che la fama è portata dalle parole, & dalla voce, che suona dalle virtue dagl'illustri fatti degl'huomini, & che tanto più, ò meno cotal fama perviene al mondo, quanto quelle delle lingue, & dal parlare del gl'huomini è accresciuta, & sparsa.« Ripa 1603 (Anm. 2), S. 143, 144. Im Vergleich dazu: »Ha per reverso una bellissima figura ignuda d'un Mercurio co i talari à i piedi; il quale sopra ad il sinistro braccio tiene un panno et in mano il caduceo e con la destra strigne il freno ad un caval Pegaso, che si erge co i piedi in alto per volare.« Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 418–419. Zum Stichwort »Fama Chiara« und seinem Bezug zu Sebastiano Erizzo vgl. Werner 1977 (Anm. 5), Anm. 311, sowie Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 19.
- 37 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 144.
- 38 Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 274.
- 39 Ricciardi 1591 (Anm. 13), Bd. 2, fol. 124r.
- 40 Ebd., fol. 124v.
- 41 »VIRTU NELLA MEDAGLIA DI LUCIO VERRO Per Bellerofonte bellissimo giovane à cavallo del Pegaseo, che con un dardo in mano uccidendo la Chimera, si rappresenta la virtù. La Chimera allegoricamente s'intende una certa moltiforme varietà de' vitij, la quale uccide Bellerofonte, il cui nome dall'etimologia sua vuol dire uccisione dei vitij, [...] l'Alciati nelli suoi Emblemi così dice: [...] Mostrano i detti versi; che col consiglio, con la virtù, si supera la chimera, cioè i superbi mostro de i vitij.« Ripa 1603 (Anm. 2), S. 508–509. Im Vergleich dazu Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 513: »Vogliono alcuni altri, che quella figura sopra il caval Pegaso, sia di Bellerofonte uccidente la Chimera. Per la qual Chimera allegoricamente intendono una certa multiforme varietà de' vitij, la quale uccide Bellerofonte, cioè l'huomo buono e prudente, che si chiama Bellerofonte, quasi uccisore de i mali, dalla

- etimologia del nome [...]. Questa bellissima impresa di Bellerofonte à cavallo del Pegaso, uccidente la Chimera, mirabilmente ci spiega l'Alciato ne' suoi »Emblemi« con questi versi: [...] Mostrandoci in detti versi, che col consiglio, e con la virtù, si supera la chimera, cioè i superbi mostri de' vitij.« Vgl. Werner 1977 (Anm. 5), Anm. 311, sowie Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 52.
- 42 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 342.
- 43 Vgl. *CensusID* 10049914; Barclay V. Head: Catalogue of Greek Coins in the British Museum, 29 Bde. London 1873–1927 Bd. 8, Corinth, Colonies of Corinth, etc., 1889, S. 79, Nr. 618, Taf. XX.18.
- 44 Werner 1977 (Anm. 5), S. 55.
- 45 »Chimera sig. vitiorum varietatem, & multiformem eorum, vim, quam vir bonus, & prudens qui Bellerophon nuncupatur, occidit. Bellera enim vocantur mala & Bellerophon interpretatur malorum occisor. Celsus Rhodig. Lib. 13. cap. 9. & Sanctius, ut supra. & Erizzus ut infra f. 513.« Ricciardi 1591 (Anm. 13), Bd. 1, fol. 148v.
- 46 Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 23 kommt zu dem Schluss, bei diesem Stichwort habe keine wörtliche Übernahme aus Erizzos Werk stattgefunden.
- 47 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 189–190.
- 48 Vgl. *CensusID* 10049920; Alföldi, Alföldi 1976 (Anm. 31), I, Nr. 347, 3; II, S. 223.
- 49 Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 333–334.
- 50 Ebd.
- 51 Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 335.
- 52 Ricciardi 1591 (Anm. 13), Bd. II, fol. 158v.
- 53 Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 335.
- 54 Zur Verbindung zwischen Cesare Ripa und dem Kardinal Antonio Maria Salviati vgl. Mandowsky (Anm. 5), S. 65–66; Maffei 2008 (Anm. 5), S. 486–487; dies. 2009 (Anm. 5), S. 260 sowie insbes. Chiara Stefani: Cesare Ripa: New Biographical Evidence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, passim. Claudie Balavoine (Anm. 5) hat in Zusammenhang mit der Zuschreibungsfrage der 2. Ausgabe auf das Herrscherlob in der »Gloria de' Principi« verwiesen. Nach dem Tod des Kardinals trat Ripa in die Dienste des Marchese Lorenzo Salviati, Statthalter von Siena, ein, dem die Ausgabe von 1603 gewidmet ist.
- 55 Dabei könnte es sich um eines der zahlreichen Gedichte handeln, die anlässlich der Totenfeier des Kardinals in San Giacomo degli'Incurabili von Schülern des Collegio Salviati vorgetragen wurden. Die Ausstattung der Totenfeier ist durch eine Publikation Paolo Arnolfinis aus dem Jahre 1603 überliefert: *Narratione della Morte e Solemni Essequie dell'Illustriss. et Reverendiss. Signor Cardinale Antonio Maria Salviati*, Rom 1603.
- 56 Aus der Fülle der Schriften seien hier als wichtigste herausgegriffen: Pietro Angeli: *Commentarius de Obelisco* [...] *Huc accesserunt aliquot poetarum carmina, quorum partim ad idem argumentum, partim ad eiusdem Summi Pont. laudem pertinent*, Rom 1586; Pietro Galesino: *Ordo dedicationis obelisci quem S.D.N. Sixtus V. pont. max in foro Vaticano, ad limina Apostolorum erexit*, Rom Bartolomaei Grassij 1586; Filippo Pigafetta: *Discorso di M. Filippo Pigafetta, d'intorno all'istoria della Guglia, et alla ragione del muoverla*, Rom 1586. Anregungen für eine Allegorie, die eine Pyramide in der rechten Hand hält, können im Umfeld Domenico Fontanas und Giovanni Guerras gefunden werden; vgl. z. B. die Allegorie auf der Taf. Nr. 35 mit dem Vatikanischen Obelisken bei Domenico Fontana: *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V.*, Rom 1590.

- 57 Vgl. Agostini 1592 (Anm. 1), S. 87–88.
- 58 Ebd., S. 10.
- 59 Ripa 1603 (Anm. 2), S. 340–343.
- 60 Vgl. *CensusID10051150*; Michael H. Crawford: *Roman Republican Coinage*, 2 Bde., Cambridge 1974, hier Bd. I, Nr. 511, 4a.
- 61 Vgl. Ripa 1603 (Anm. 2), S. 340 mit Agostini 1592 (Anm. 1), S. 93–94 (Maffei 2009 [Anm. 5], Appendix I, Nr. 31). Die Beschreibung der Chimäre, Ripa 1603 (Anm. 2), S. 342 ähnelt Agostini 1592 (Anm. 1), S. 88, ohne dass hier ein direktes Abhängigkeitsverhältnis nachweisbar wäre. Dasselbe gilt für die Sphinx bei Ripa 1603 (Anm. 2), S. 342 im Vergleich zu Agostini 1592 (Anm. 1), S. 91–92.
- 62 Ricciardi 1591 (Anm. 13), Bd. I, fol. 211v.
- 63 Vgl. Werner 1977 (Anm. 5), Anm. 311; Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 49.
- 64 Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 30.
- 65 Ricciardi 1591 (Anm. 13), Bd. II, fol. 192r.
- 66 Ebd., Bd. I, fol. 217r.
- 67 Vgl. die Konkordanz bei Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III, Nr. 31.
- 68 Tigris und Donau folgen dem Wortlaut Agustins genau. Ripa 1603 (wie Anm. 2), S. 160 entspricht Agostini 1592 (Anm. 1), S. 56, 59 sowie Ripa 1603 (Anm. 2), S. 160 entspricht Agostini 1592 (Anm. 1), S. 59–60. Vgl. Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix I, Nr. 20; 21.
- 69 Die Nummern in Klammern beziehen sich auf die Konkordanz bei Maffei 2009 (Anm. 5), Appendix III. Die Stichwörter in eckigen Klammern beziehen sich auf den Begriff, den man bei Ricciardi nachschlagen muss, um zu der jeweiligen Textstelle bei Erizzo zu gelangen: »Studio dell'agricoltura« (4) [»Leo«]; »Ampiezza della gloria« (5); »Augurio« (7); »Concordia militare« (10); »Eloquenza« (15); »Fama chiara« (19) [»Pegaseo«]; »Fortuna pacifica« (21); »Fortuna aurea« (22); »Gloria de'Principi« (23) [»Pyramis«]; »Africa« (31) [»Scorpio« und »Elephas«]; »Stagioni« (48); »Virtù heroica« (49) [»Draco«]; »Virtù dell'animo et del corpo« (51) [»Leo«]; »Virtù nella medaglia di Lucius Verrus« (52) [»Chimera«]; »Vittoria Lucius Verrus« (57); »Vittoria Vespasiano« (58); »Vittoria Domitiano« (59); »Supplicazione« (60).

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 12: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Lutz-Jürgen Lübke. – Abb. 2, 8: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Reinhard Saczewski. – Abb. 3, 5, 9, 11: Erizzo 1568 (Anm. 6), S. 329, 418, 511, 333. – Abb. 4, 7, 10: Ripa 1603 (Anm. 2), S. 144, 509, 190. – Abb. 6: Classical Numismatic Group, Inc., [www.cngcoins.com](http://www.cngcoins.com) (Anm. 35).

»ERCOLE A RIPOSO« DELLA COLLEZIONE LANCKOROŃSKI  
APPUNTI SULLE RICOSTRUZIONI DEL TORSO DEL BELVEDERE  
NELL'ARTE DEL SETTECENTO\*

JERZY MIZIOŁEK

»Le opere più belle del  
sommo grado sono  
Il Laocoonte e il Torso del Belvedere [...]«  
Mengs, Pensieri sulla bellezza, 7

Tra le opere d'arte donate nel 1994 dalla professoressa Karolina Lanckorońska al Castello Reale di Varsavia v'è un notevole (99,3 × 75 cm) »Ercole seduto«, che finora rimane poco studiato (fig. 1). Al pari di alcune altre opere della stessa donazione, tra cui due ritratti di Rembrandt – l'uno di una giovane, l'altro di un anziano – la tela ercolana è tornata dopo quasi duecento anni a casa, essendo appartenuta dal 1783 alla collezione del re Stanislao Augusto Poniatowski (1764–95).<sup>1</sup> Fonti scritte ricordano che era appesa nella Bottega di pittura (Malarnia) in cui lavorava al Castello Marcello Bacciarelli (1731–1818), pittore di corte, che vi ricorreva insegnando disegno e pittura. Nel 1815 il quadro fu comprato da Kazimierz Rzewuski, quindi, in conseguenza di alcune donazioni matrimoniali, venne acquisito dalla famiglia Lanckoroński che l'aveva con sé in tutte le sue residenze a Vienna.<sup>2</sup> Forse prima di approdare nella collezione di Stanislao Augusto Poniatowski il quadro era passato per Berlino: sul retro si nota un sigillo di lacca rossa con il monogramma »FR« (Fridericus Rex?) sovrastato da una corona e la scritta »BUREAU DE BERLIN«.

#### LO STATO DELLE INDAGINI

Il quadro, già della collezione reale, pur non studiato finora in modo approfondito, dopo il ritorno a Varsavia è stato descritto in articolate note di catalogo.<sup>3</sup> Le sue vicissitudini negli ultimi venticinque anni del Settecento possono inoltre ricostruirsi sulla scorta di fonti di archivio e iconografiche, fortunatamente non andate disperse. Nel catalogo della galleria di Stanislao Augusto, compilato nel 1795, viene collegato all' »école italienne de Carache«, mentre una cartolina della serie di riproduzioni dei quadri della collezione

*1 Pittore italiano (?):  
Ercole a riposo, olio  
su tela, seconda metà  
del Seicento o prima  
metà del Settecento,  
Varsavia, Castello  
Reale*

viennese di Karol Lanckoroński lo attribuisce a José (Jusepe) de Ribera in virtù di un peraltro quasi illeggibile JR nell'angolo in basso a sinistra del quadro.<sup>4</sup> Nei cataloghi di recente pubblicazione lo si ritiene opera di un artista italiano della seconda metà del Seicento o di un pittore attivo a Roma nella prima metà del Settecento.<sup>5</sup> Neanche l'autore di questo contributo è riuscito a individuarne l'autore né a precisarne la datazione, benché tutto sembri indicare che si tratti di uno studio accademico dipinto da un pittore che alla predilezione per l'arte antica univa una buona conoscenza dello stile di Ribera.<sup>6</sup> È ugualmente possibile che sia stato dipinto nel Settecento, ancorché nello stile della prima metà del secolo precedente, quando lavoravano sia i fratelli Carracci sia il non meno celebre pittore spagnolo di Napoli.

Riportiamo un brano di un contributo in cui Dorota Juszcak e Hanna Małachowicz, apprezzate studiose della donazione della professoressa Lanckorońska, si soffermano sul quadro in parola e avanzano interessanti ipotesi sulle sue origini e ispirazioni: »L'atletica figura dell'eroe, seduto su una pelle di leone e appoggiato a una possente clava, occupa tutto lo spazio del quadro fin quasi a trascenderne le cornici. Lo sfondo è neutro, scuro, quasi nero. Il gioco di luci e ombre evidenzia sul corpo muscoloso dell'uomo la robustezza di spalle, braccia e gambe.« Ercole è seduto »nella posa classica, propria di sculture antiche e rappresentazioni rinascimentali di personaggi mitologici, santi e profeti; profeti – nota caratteristica – inginocchiati, con il torso leggermente ritorto e la mano tesa. [...] Nel quadro l'attenzione del pittore è tutta tesa [...] a risaltare la struttura anatomica di Ercole. Il quadro sembra esulare del tutto da qualsiasi contesto [...] la clava e la pelle di leone sono dei semplici segnali, tant'è che è arduo dire se a essere portata a termine sia stata un'opera autonoma o soltanto uno studio.«<sup>7</sup>

Ai suddetti appunti, peraltro assai penetranti e preziosi, manca tuttavia l'indicazione dell'ispirazione o del modello del quadro in discussione. Intendiamo discuterne in questa sede, premettendo subito che vi vediamo uno studio accademico o, »de facto«, una ricostruzione di una delle più celebri opere dell'arte antica (come nessuno ha finora rilevato) da analizzare insieme con altre, di cui due erano presenti nella raccolta delle stampe del re Stanislao Augusto, e dal 1818 sono conservate nel Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia.

#### IL TORSO DEL BELVEDERE E LE SUE INTERPRETAZIONI E RICOSTRUZIONI PITTORICHE

Tra le piccole statuette di bronzo »all'antica«, assai in voga in Italia a ridosso del Cinquecento, non è raro imbattersi in quelle di un Ercole barbuto che, seduto, poggia ambo le mani su un'enorme clava (fig. 2).<sup>8</sup> La somiglianza, salvo qualche dettaglio, con l'eroe del quadro in discussione si coglie a prima vista. L'Ercole della collezione Lanckoroński regge la clava soltanto con la sinistra, mentre la destra, appena percettibile, pende lungo il corpo. Pur ricorrendo a tecniche diverse, entrambi gli artisti si proponevano di rendere la possanza del personaggio risaltandone la muscolatura e il torso leggermente voltato. Ed è proprio la parola »torso« ad assurgere a cifra di entrambe le raffigurazioni che con buon successo si sforzano di ricostruire il più famoso torso scolpito del mondo, il Torso del Belvedere (fig. 3)<sup>9</sup> di Apollonio di Atene, datato al I sec.



*2 Andrea Riccio: Ercole a riposo, bronzo, inizio del Cinquecento, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum*

a. C., che si riallacciava probabilmente a un monumento di due secoli anteriore, e quindi risalente al miglior periodo dell'arte ellenistica.<sup>10</sup> Winckelmann, che ci ha lasciato la più bella descrizione dell'opera, riteneva che la scultura non potesse essere stata eseguita dopo la perdita dell'indipendenza, quindi dopo la conquista di Grecia da parte di Roma nel 146 a. C.<sup>11</sup>

La storia del Torso e del suo impatto sull'arte europea è ben nota grazie al catalogo di una mostra allestita nel 1998 da Raimund Wünsche: in questa sede basterà pertanto riferirsi ad alcuni episodi della sua »fortuna critica«. Il primo a menzionare il Torso fu Ciriaco d'Ancona subito dopo il 1432; sul finire del Quattrocento così lo descriveva l'anonimo autore delle »Antiquarie prospetiche romane«:

3 *Apollonio figlio di Nestore: Torso del Belvedere, marmo, I sec. a. C., secondo un'opera del III sec. a. C., Città del Vaticano, Musei Vaticani*

*4 Michelangelo Buonarroti: Ignudo (angelo senza ali), affresco, 1510 ca., Città del Vaticano, Cappella Sistina*

»Poscia in casa d'un certo maestr'Andrea  
V'è un nudo corpo senza braz' e collo  
Che mai visto non ho miglior di prea.«<sup>12</sup>

Lo scultore citato era probabilmente Andrea Bregno. Dopo la sua morte nel 1503, ma non si sa precisamente quando, la statua fu collocata nel Cortile del Belvedere del Vaticano; nel 1770 circa venne portata nel Museo Pio Clementino.<sup>13</sup> A differenza di tante altre sculture antiche, il Torso non fu mai ricostruito né integrato, probabilmente per le troppe lacune, ma anche perché adorato – proprio in questa forma – da Michelangelo,<sup>14</sup> come testimoniato da numerose opere, tra cui gli »Ignudi«, ovvero gli angeli senza ali sulla volta della Cappella Sistina (fig. 4), raffigurati come l'Ercole del nostro quadro: semi inginocchiati, con il torso leggermente riverso e una muscolatura impressionante. Il Torso del Belvedere veniva identificato come opera di Michelangelo al punto da es-

5 *Cherubino Alberti e  
Philippe Thomassin: Ignudo  
(angelo senza ali) secondo un  
affresco di Michelangelo  
nella Cappella Sistina del  
1510 ca., incisione su rame,  
inizio del Seicento, Roma,  
Istituto Nazionale per la  
Grafica*

sere chiamato »Torso di Michelangelo« o attribuito alla »Scuola di Michelangelo«. <sup>15</sup> L'autore del nostro quadro probabilmente conosceva bene l'»Ignudo« riprodotto in questo articolo, poiché la gamba sinistra del suo »Ercole« rientra e si erge come la gamba dell'angelo michelangiolesco. Come tutte le scene e i personaggi dipinti da Michelangelo nella Sistina, gli »Ignudi« furono ripetutamente copiati, tra gli altri da Adamo Scultori e Cherubino Alberti che li riproposero, tutti e venti, in una serie di bellissime stampe (fig. 5). <sup>16</sup>

Al pari di Michelangelo molti altri artisti italiani del Rinascimento si richiamavano nei loro dipinti al modello vaticano. Tra questi il Bronzino, ad esempio in »Cosimo come Orfeo«, che peraltro fece mancare al suo personag-

gio l'impressionante muscolatura del modello.<sup>17</sup> Il Torso del Belvedere assurse pertanto a modello o fonte d'ispirazione per quanti si proponessero di risaltare la bellezza del corpo che anche riposando sembra essere in moto. Nei vari adattamenti la statua vaticana ispirava gli »Ignudi«, l'»Orfeo« o altri personaggi, ma, a ragione della muscolatura e della pelle di leone, fino al Winckelmann veniva identificata invariabilmente con Ercole.<sup>18</sup>

I primi disegni del Torso risalgono alla fine del Quattrocento.<sup>19</sup> In seguito, ma anzitutto nel Cinque- e Seicento, la statua fu incisa e disegnata da molteplici artisti, tra cui Marten van Heemskerck, Herman Mijner's Doncker e Willem Doudijns nonché dal siciliano Francisco Faraone Aquila. Nelle incisioni degli ultimi tre il capolavoro di Apollonio è raffigurato di fronte e da dietro per evidenziarne a tutti la possente muscolatura con quel suo particolare torcersi e tendersi in avanti.<sup>20</sup> La prassi di raffigurare il Torso del Belvedere da vari punti di vista, radicatasi nel Cinquecento, perdurò – come è ben noto – fino al XIX secolo. A riprova si ricorderanno solo un disegno, tuttora anonimo, di un artista attivo a Roma verso il 1550, e una stampa della ben nota opera di Clarac, in cui del Torso si hanno ben tre inquadrature (fig. 6).<sup>21</sup>

## IL TORSO DEL BELVEDERE COME SIMBOLO DELL'ARTE DELLA SCULTURA

Il Torso del Belvedere divenne subito il simbolo della maestria nel campo della scultura, ma anche del passar del tempo. Il Torso »rosicchiato« da Crono, quindi simbolo della forza distruttiva del tempo, campeggia sul frontespizio della celebre opera di François Perrier del 1638 (fig. 7).<sup>22</sup> Verso la metà del Seicento il Torso del Belvedere assurse a simbolo per eccellenza dell'arte della scultura, trasformandosi da modello accademico in punto di riferimento obbligato.<sup>23</sup> Si ricorderà, a titolo di esempio, la medaglia coniata nel 1768 per la fondazione della Royal Academy di Londra (fig. 8).<sup>24</sup> L'autore riuscì a rendere il capolavoro antico in tutto il suo splendore senza trascurare quella »dialet-

7 *François Perrier: Segmenta nobilium Signorum et Statuarum*, Roma 1638, frontespizio

8 Medaglia coniata nel 1768 in occasione della fondazione della Royal Academy di Londra, Londra, British Museum

9 Medaglia coniata nel 1819 in occasione delle esposizioni artistiche all'Università di Varsavia, Varsavia, Museo Nazionale

tica muscolare» che ormai ne era la cifra. Come nel nostro quadro, Ercole vi è ritratto – come più spesso gli succedeva – di profilo e grazie a una leggera contorsione del corpo sfoggia uno straordinario dorso striato da muscoli, tutti perfettamente scolpiti. Il Torso del Belvedere finse da simbolo della scultura anche a Varsavia da quando la città ebbe le sue Botteghe – pittorica (Malarnia) e di scultura (Sculptornia) – presso il Castello Reale e infine l'Accademia Artistica vera e propria, ovvero la Sezione di Belle Arti dell'Università di Varsavia, fondata nel 1817.<sup>25</sup> Una delle medaglie coniate nel 1819 in occasione delle mostre universitarie d'arte, che come il famoso Salon di Parigi venivano organizzate ogni due anni, riproduce il capolavoro antico di fronte, ma l'artista locale non seppe uguagliare il ben più dotato collega di Londra (fig. 9).<sup>26</sup> Il Torso è raffigurato accanto a una colonna scanalata (simbolo dell'arte edile) e una tavolozza (simbolo della pittura); tutta la composizione è circondata da una corona di rami di palma e di lauro con la scritta »ARTIUM INCREMENTO«.

A questo punto va ricordato un progetto dei tempi del re Stanislao Augusto, conservato presso il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Universitaria di Varsavia (fig. 10).<sup>27</sup> Si tratta di un bellissimo disegno di notevoli dimensioni (49,3 × 118,8 cm), raffigurante la Galleria di Scultura, che avrebbe dovuto essere istituita a Łazienki, palazzo estivo reale di Varsavia. Esso è stato eseguito nel 1784 da Giovanni Cristiano Kamsetzer (1753–95) di Dresda, un architetto della corte, secondo le istruzioni del conte Augusto F. Moszyński, collaboratore strettissimo del re. Il conte, come Kamsetzer, era stato educato a Dresda,

10 Giovanni Cristiano Kamsetzer: Progetto della Galleria Reale di Scultura a Lazienki, matita e crayon su carta, 1784 ca., Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia, inv. GR 240, Zb. Jecz. 43

aveva fatto come lui viaggi in Italia ed aveva una profondissima conoscenza dell'arte antica. Nel progetto della Galleria reale vediamo le copie delle otto più note sculture antiche posate nelle nicchie decorate con motivi di paesaggio: Ercole e Flora della collezione Farnese, Apollo, Meleagro, l'Amazzone dei Musei Vaticani e Mercurio della collezione Ludovisi. Zygmunt Waźbiński che ha dedicato un bel saggio al disegno sott'esame stranamente non aveva notato »ai piedi« di Mercurio un'altra scultura – il Torso (fig. 11).<sup>28</sup> Il disegno di Kamsetzer eseguito su indicazioni di Moszyński era strettamente legato al programma dell'Accademia delle Belle Arti.<sup>29</sup> Si sono conservate le proposte scritte da Marcello Bacciarelli nel 1766 e 1780, Michele Wandalin Mniszech nel 1775 e Moszyński stesso nel 1777 circa. Il progetto fu solo in parte realizzato malgrado il fatto che il re avesse acquistato tra il 1765 e 1795 oltre cinquecento calchi di gesso di sculture antiche (tra queste anche il gesso del Torso, che nel 1819 fu riprodotto sulla medaglia sopramenzionata) e ben settanta mila incisioni e disegni di varie scuole europee. Nell'inventario del Castello Reale del 1797 leggiamo: »Cabinet chez Mr. Monaldi [...] no. 18, Torse de Belvedere, plus grand que Nature.«

11 Particolare di fig. 10: Mercurio della collezione Ludovisi e il Torso del Belvedere



DUE »RICOSTRUZIONI« DEL TORSO DEL BELVEDERE NEL  
GABINETTO DELLE STAMPE DELL'UNIVERSITÀ DI VARSAVIA

La Sezione di Belle Arti dell'Università di Varsavia si avvale della collezione di stampe, disegni e calchi in gesso di statue antiche del re Stanislao Augusto. Sono finora passati inosservati due classici studi accademici delle ricostruzioni del Torso del Belvedere. Ambedue provengono da Roma. Il primo fu eseguito da Antonio Sigismondo Albertrandi (1732–95), uno dei numerosi artisti Italiani attivi in Polonia nel Settecento, prima del 1760 (fig. 12).<sup>30</sup> A detta di Teresa Kossecka questo disegno, definito dalla studiosa »Studio per un atto di uomo seduto« ricevette il terzo premio dalla celebre e stimata Accademia del Nudo del Campidoglio, fondata nel 1754 da papa Benedetto XIV e dal suo segretario di Stato cardinale Silvio Valenti Gonzaga.<sup>31</sup> Nel »Dizionario degli artisti polacchi« è ricordato come »Atto di uomo seduto«.<sup>32</sup> La disposizione del corpo e la muscolatura sono pressoché identiche al quadro in discussione; invece della pelle di leone si ha tuttavia un drappeggio, la mano sinistra è alzata un po' più in alto, la testa non è vista di profilo, ma da dietro. Pertanto il disegno di Albertrandi, che raffigura un uomo alquanto più slanciato dell'Ercole del Castello Reale, è piuttosto uno studio accademico che una ricostruzione di una scultura antica.

Il secondo disegno, finora quasi completamente sconosciuto, fu eseguito da Franciszek Smuglewicz (1745–1807),<sup>33</sup> artista che, malgrado il suo lungo soggiorno a Roma, rimane poco noto e perciò è opportuno spendere qualche parola sulle sue »gesta«. Smuglewicz nacque a Varsavia in una famiglia di pittori; nella città natale compì i primi studi e giunse a Roma dopo aver compiuto diciotto anni, soggiornandovi tra il 1763 e il 1784. Nel 1765 divenne uno dei borsisti del re Stanislao Augusto, per il quale progettò la decorazione della Camera dei Signori del Castello Reale di Varsavia. A Roma studiò prima presso l'Accademia del Nudo in Campidoglio e poi, dal 1765, all'Accademia di San Luca dove conobbe artisti di rilievo, quali Pompeo Batoni, Anton von Maron e Anton Raphael Mengs. Nel 1766 vinse il primo premio con »L'incontro di Abramo con Melchisedec«: il disegno è conservato presso l'Accademia di San Luca. Suoi anche il bellissimo disegno per il frontespizio del volume »Il Vignola illustrato« del 1770, un ritratto del pontefice Clemente XIV e interessanti dipinti nel Palazzo Borghese a Roma e in una delle ville a Frascati. Fu probabilmente grazie all'appoggio dei suoi celebri insegnanti che Smuglewicz diventò collaboratore dell'antiquario scozzese James Byres a Tarquinia, otte-

12 Antonio Sigis-  
mondo Albertrandi:  
*Studio per un atto di  
uomo seduto (ricostru-  
zione del Torso del  
Belvedere), disegno a  
matita in bianco e  
nero, 1760 ca., Gabi-  
netto delle Stampe  
dell'Università di  
Varsavia, inv. GR Zb.  
Król. T. 174 no. 3*

nendo commissioni di copie di celebri pitture del Seicento per gli aristocratici inglesi. L'artista eseguì bei ritratti di Byres e dei suoi familiari, tipici nell'epoca del Grand Tour (c. d. »conversation pieces«).<sup>34</sup>

E infine vale la pena di menzionare il libro: »Le vestigia delle Terme di Tito e le loro interne pitture«. Guardando questo grande libro del 1776 sulle pitture della Domus Aurea (all'epoca ancora ritenute delle Terme di Tito) pensiamo prima di tutto a Ludovico Mirri, Marco Carlone, l'autore delle incisioni riprodotte ne »Le vestigia« e Giuseppe Carletti, che ne scrisse un dotto commento, ma il lavoro più impegnativo fu fatto proprio da Smuglewicz e da Vincenzo Brenna, che in condizioni proibitive copiavano gli affreschi con le loro matite.<sup>35</sup> Ben trentasette tavole realizzò Smuglewicz da solo firmandone alcune: »F. Smuglewicz Polonus fec[it]« oppure »delin[eavit]«. Dopo il notevole suc-

13 *Franciszek Smuglewicz: Studio accademico (ricostruzione del Torso del Belvedere), disegno a matita in bianco e nero, 1765 ca., Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia, inv. GR Zb. Król. T. 175 no.18*

cesso di »Le vestigia delle Terme di Tito« Mirri coinvolgerà Smuglewicz in un altro prestigioso progetto dedicato al Museo Pio-Clementino in Vaticano, realizzato insieme con Vincenzo Pacetti, Marco Carloni e Stefano Tofanelli.

Nel Gabinetto delle Stampe dell'Università di Varsavia si trovano oltre 100 disegni, in gran parte inediti, eseguiti dallo Smuglewicz a Roma e a Varsavia. Tra cui ci sono le opere previste ovviamente per la raccolta dell'Accademia Reale delle Belle Arti; esse raffigurano, tra l'altro, capolavori come Ercole Farnese, Apollo di Belvedere e il Torso, però quest'ultimo nella forma »ricostruita« (fig. 13).<sup>36</sup> Il tentativo di ricostruzione è, a prima vista, privo dell'espressività propria sia del quadro del Castello Reale (fig. 1) sia del disegno di Albertrandi (fig. 12). Il personaggio disegnato da Smuglewicz è seduto su un blocco di marmo; è assai robusto, ma stanco; la mano sinistra poggiata sulla gamba destra, adagiata su un altro blocco di marmo; pensoso, assorto nei suoi pensieri. Il disegno di Smuglewicz, pur chiaramente ispirato al Torso, si ricollega alla dolcezza del neoclassicismo e a una certa melanconia, dovuta forse al carattere

14 *Franciszek Smuglewicz: La glorificazione del re Stanislao Augusto Poniatowski come mecenate delle arti, disegno a matita e penna, inchiostro e guazzo, 1765 ca., Fondazione Ciechanowiecki presso il Castello Reale di Varsavia, inv. FC – ZKW/122*

dell'autore.<sup>37</sup> Va osservato che esso è assai simile a un disegno di Anton Raphael Mengs del 1755, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II a Roma.<sup>38</sup>

Sfortunatamente la data dell'esecuzione del disegno di Smuglewicz rimane sconosciuta, ma forse esso potrebbe essere collegato con un altro disegno di Smuglewicz, datato al 1765 ca., che appartiene alla Fondazione Ciechanowiecki, presso il Castello Reale di Varsavia (fig. 14).<sup>39</sup> Si tratta di un'opera di notevoli dimensioni (48,2 × 74,7 cm), ma non finita, raffigurante in modo del tutto allegorico la fondazione dell'Accademia delle Belle Arti a Varsavia, che viene identificata come »La glorificazione del re Stanislao Augusto Poniatowski come mecenate delle arti«. <sup>40</sup> Il disegno rappresenta nel centro una statua del re posata su un alto zoccolo attorno a cui ci sono numerosi artisti – pittori, scultori, incisori e disegnatori – molto indaffarrati. Alcuni di loro, in particolare quelli più vicini alla statua del re, discutono con grande vivacità. Qua e là si vedono le sculture antiche che servono da modelli agli artisti. La scena si svolge dentro una basilica a tre navate; la sopramenzionata statua del re sta sotto la cupola di questa struttura architettonica e sullo sfondo

di una bella abside. Sia la statua con la sua posizione centrale, sia le pose e i gesti di alcuni artisti, in particolare quelli che siedono presso lo zoccolo della statua del re, fanno pensare al capolavoro di Raffaello, e cioè a »La Scuola di Atene«.41 Quindi anche in questo caso Smuglewicz si servì di un modello reperibile in Vaticano.

## CONCLUSIONE

Nella collezione del re Stanislao Augusto Poniatowski si trovavano quindi tre opere ispirate dallo stesso modello. Nei suoi acquisti di opere e modelli il re non perse di vista l'intento di fondare, come si era prefisso sin dall'inizio del suo regno, una Scuola di Belle Arti.<sup>42</sup> Finché il re era in vita cominciarono a lavorare soltanto le Botteghe di pittura e scultura,<sup>43</sup> dove trovarono ospitalità i modelli e i calchi in gesso (tra cui il Gladiatore Borghese e il Torso del Belvedere),<sup>44</sup> i quadri (tra cui l'Ercole di cui si è discusso in questa sede), le stampe e i disegni (tra cui quelli di Albertrandi e Smuglewicz). Negli studi a venire si cercherà di accertare se le opere della collezione reale raffiguranti un Torso ricostruito abbiano ispirato qualche artista locale. Tuttavia, qualunque ne sia il risultato, è sin d'ora chiaro che il re, coadiuvato da Albertrandi, Bacciarelli e Moszyński, perseguiva con molta coerenza e abilità l'istituzione di una Scuola e di un Museo di Belle Arti a Varsavia.<sup>45</sup> È auspicabile che tutti e tre gli oggetti in discussione – il quadro e i due disegni – confluiscono nel canone delle opere inerenti alla »fortuna critica« del capolavoro antico, chiamato anche »Torso di Michelangelo«. Non meno forte è il desiderio che il quadro, finora quasi ignorato, susciti più attenzione non soltanto in quanto riflesso di un'eccellente opera antica, ma anche quale testimonianza di una più recente ammirazione per l'arte classica.

Un'ammirazione che rimane viva, come dimostrano le moltitudini di visitatori ai Musei Vaticani che salvo poche eccezioni si soffermano davanti allo straordinario capolavoro antico. Ultimamente nei Mercati Traianei del Foro Traiano è stata esposta al pubblico una interessantissima scultura di un contemporaneo artista austriaco, Christoph Bergmann, intitolata »L'invenzione della ruota« (fig. 15).<sup>46</sup> Come recita il titolo, è un'enorme ruota di metallo, in cui è stato iscritto un Torso del Belvedere, anch'esso di metallo. Il messaggio è univoco: la civiltà dell'automobile del Duemila continua ad ammirare affascinata i capolavori dell'arte ellenistica.

15 *Christoph Bergmann: L'invenzione della ruota, 2004, Roma, Mercati Traianei*

Johann J. Winckelmann, *Storia dell'arte antica* (1764), libro X, cap. III, 16–18, traduzione italiana tratta da Johann J. Winckelmann: *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Torino 1973, pp. 128–130:

»Questa statua tanto rovinata e mutilata, mancante di testa, di braccia e di gambe, mostra ciò nonostante a chi è in grado di penetrare i segreti dell'arte lo splendore della sua antica bellezza. L'artista ha raffigurato in questo Ercole l'ideale d'un corpo d'una perfezione superiore a quella naturale, d'un uomo nell'età migliore inalzatosi al grado di quella liberazione dal bisogno umano, che distingue gli dei: un Ercole che, purificato nel fuoco dalle scorie umane, è divenuto immortale ed ha ottenuto di sedere tra gli dei. Non ha bisogno di nutrirsi o d'impiegare ancora le sue forze: non si vedono le vene, e il ventre è fatto soltanto per godere, non per alimentarsi, per essere sazio senza essere ripieno. Come si può giudicare dal frammento che ci rimane, il braccio sinistro poggiava sul capo, posizione di riposo confacente all'eroe che si riposa di tutte le sue fatiche. Ritroviamo Ercole in una posizione simile su di una grande tazza di marmo e sul celebre bassorilievo che rappresenta la sua espiazione e la sua apoteosi, qui con la scritta »Ercole riposante«, conservati entrambi nella Villa Albani. La testa doveva avere lo sguardo rivolto in alto, e il viso rifletteva certamente la meditazione delle grandi imprese felicemente compiute. Così anche il dorso è curvo come chi è immerso in alti pensieri. Il petto possente ci ricorda che su di esso morì schiacciato il gigante Anteo, e nelle cosce lunghe e forti ravvisiamo l'instancabile eroe che inseguì il cervo dai piedi di bronzo e lo raggiunse e che attraverso infinite terre pervenne fino ai confini del mondo.

L'artista ammira nei contorni del corpo il continuo passaggio d'una forma nell'altra e la morbidezza dei tratti che come onde si sollevano, si abbassano e si confondono; se lo vorrà copiare, si accorgerà che mai si è sicuri del disegno, poiché la linea che si crede di seguire, si perde insensibilmente in un nuovo movimento e inganna così l'occhio e la mano. Le membra sono coperte d'un'epidermide piena, carnosità ma senza eccesso sono i muscoli, anzi, una carnosità così bene distribuita non si trova in nessun'altra statua, e si può affermare che questo Ercole si avvicina anche più dell'Apollo ai tempi migliori dell'arte. Nella magnifica collezione di disegni del signor cardinale Alessandro Albani si trovano gli studi fatti dai migliori artisti

su questo torso, ma al confronto dell'originale sono tutti come una luce debolmente riflessa. Apollonio, l'artefice di quest'opera, non è nominato dagli scrittori antichi.«

### *Appendice 2*

Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla bellezza* (1762), 7, traduzione italiana tratta da Anton Raphael Mengs: *Pensieri sulla bellezza*, a cura di Giuseppe Faggin, Milano 2003, p. 67:

»Le opere più belle del sommo grado sono il Laocoonte e il Torso del Belvedere; le più belle del secondo grado sono l'Apollo e il Gladiatore Borghese; quelle del terzo grado sono innumerevoli; di quelle brutte neanche intendo parlare. I grandi maestri dell'antichità furono superiori ai moderni nelle loro idee e più grandi ancora nell'esecuzione, poiché le loro idee si formarono sulla perfezione, ma nell'esecuzione seguirono non una sola parte, come hanno fatto i moderni, ma il tutto della natura.

Come i moderni hanno mostrato un'intenzione in un'opera, così gli antichi in ogni singola parte mostrarono diverse intenzioni, secondo le quali era stata fatta dalla natura. Fra i moderni Raffaello amava l'espressivo, Correggio il dilettevole. Ora, per esempio, il nervo di un muscolo è più espressivo della sua carne; ebbene, Raffaello faceva il nervo più che la carne, e Correggio più la carne che il nervo; gli antichi Greci facevano invece l'uno e l'altra sapendo che sia la carne che il nervo hanno ciascuno la loro particolare bellezza.«

### *Appendice 3*

Dopo la consegna alla stampa del presente articolo ci si è resi conto dell'esistenza di un'altra opera d'arte polacca del Settecento in cui appare il Torso del Belvedere. Si tratta di un piccolo acquarello di Taddeo Kościuszko conservato presso il Museo dei Principi Czartoryski a Cracovia (fig. 16).<sup>47</sup> Kościuszko (1746–1817), uno degli eroi nazionali polacchi, si formò prima a Varsavia presso l'École des Cadets e poi a Parigi presso l'Accademia di Pittura e Scultura, come borsista del re Stanislao Augusto Poniatowski.<sup>48</sup> Probabilmente durante i suoi studi parigini eseguì l'acquarello in esame ispirato alle opere del famoso Giovanni Paolo Pannini. Il Torso del Belvedere, ammirato da due persone – un



16 *Taddeo Kościuszko: Capriccio con monumenti antichi romani, acquarello, 1770 ca., Cracovia, Museo dei Principi Czartoryski*

uomo e una donna –, lo vediamo in primo piano, a sinistra, e pur non essendo perfettamente riprodotto dal nostro artista lo si riconosce al primo sguardo. Come suo pendant può essere considerato il famoso cratere di marmo con scene dionisiache raffigurato, in primo piano a destra, appartenente ai Musei Capitolini (Sale degli Horti Tauriani e Vettiani). Sullo sfondo sono dipinti i più famosi monumenti della Roma antica: le rovine del Tempio dei Dioscuri, il Pantheon, la colonna coclide istoriata di Traiano, il Tempio della Sibilla a Tivoli, la Piramide di Caio Cestio e il Tempio di Saturno del Foro Romano. Tutti questi monumenti, salvo il Torso del Belvedere, sono reperibili nella famosa »Galleria immaginaria di vedute di Roma antica di Pannini« del 1757, di cui esistono almeno tre versioni, leggermente diverse.<sup>49</sup> Una di queste repliche, ora al Louvre, poteva essere stata ammirata da Kościuszko durante i suoi studi parigini. Il fatto che nel dipinto cracoviano appaia il Torso e non altre opere scultoree dipinte da Pannini, come il Laocoonte, il Gallo morente, il Gladiatore Borghese, ci fa pensare alla grande rilevanza del Torso nella visione del nostro artista. Kościuszko poteva aver studiato il Torso già a Varsavia sfogliando numerose stampe raccolte del re, che poi acquistò, come si è già detto, un bel calco della scultura.

## NOTE

- \* Ringrazio il Dott. Wolfer Bulst del Kunsthistorisches Institut di Firenze per una stimolante discussione sul dipinto della Collezione Lanckoroński. La maggior parte del presente articolo è stata tradotta dal polacco da Leszek Kazana.
- 1 Catalogue des Tableaux du Roi en Janvier 1783 (Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie [L'Archivio Storico Generale di Varsavia] = AGAD, Arch. del principe J. Poniatowski e di M. T. Tyszkiewicz, no. 200), no. 593 (»Academie d'un Hercule assis«); Specificazioni dei numeri e dei quadri collocati nei piani alti, e nell'Atelier di M. Bacciarelli al Castello [VI, 1809], (AGAD, Arch. del principe J. Poniatowski e M. T. Tyszkiewiczowa, n. 508, k. 46), p. 2.
  - 2 Specification des Tableaux et autres Effets Choisis par S.E. le Comte Rzewuski, Varsavia 7 X 1815 (Zamek Królewski w Warszawie [Il Castello Reale di Varsavia] = ZKW, Arch. K. Lanckorońska, no. R. XIX/2); vedi anche Tadeusz Mańkowski: Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932, p. 285, no. 593. Il quadro non è menzionato nella guida del Castello Lanckoroński del 1903, scritta probabilmente da Karol Lanckoroński, vedi Karol Lanckoroński: Palais Lanckoroński Jacquingasse 18, Vienna 1903; tuttavia, dopo l'apertura del palazzo in Jacquingasse 18 al pubblico, avvenuta ufficialmente nel 1902, il quadro, al pari della maggioranza delle opere della collezione, fu riprodotto in una cartolina; l'archivio ZKW ne conserva una copia. Per la storia della collezione e della donazione Lanckoroński a favore del Castello Reale di Varsavia vedi Jerzy Miziołek: The Lanckoroński Collection in Poland, *Antichità Viva* 34, 3 (1995), pp. 27-49; Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz: Obrazy z daru rodziny Lanckorońskich na pokazie w Zamku Królewskim w Warszawie. Katalog [Quadri della donazione della famiglia Lanckoroński. Una mostra al Castello Reale di Varsavia], in: *Kronika Zamkowa/The Castle Chronicle* 1/35 (1997), pp. 48-82.
  - 3 Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz: Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru Profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie [Quadri della donazione della professoressa Karolina Lanckorońska per il Castello Reale di Varsavia], Varsavia 1998, pp. 77-79, no. 25; ead.: Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów [Il Castello Reale di Varsavia. La pittura fino al 1900. Catalogo della collezione], Varsavia 2007, pp. 628-630, no. 461.
  - 4 Si veda Juszcak, Małachowicz 2007 (nota 3), p. 630. Una copia della cartolina si trova nell'archivio ZKW.
  - 5 Juszcak, Małachowicz 1998 (nota 3), pp. 77-79; Juszcak, Małachowicz 2007 (nota 3), p. 629. Nel secondo dei contributi in parola si richiama il parere di Nicola Spinosa (lettera del 13. luglio 2005) che ritiene che il quadro possa essere stato fatto a Roma nella prima metà del Settecento.
  - 6 Una buona introduzione all'opera del pittore nel catalogo della mostra: Jusepe de Ribera 1591-1652, a cura di Alfonso E. Perez Sanchez, Nicola Spinosa, Napoli 1992.
  - 7 Juszcak, Małachowicz 1998 (nota 3), p. 78.
  - 8 Wilhelm Bode: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, 3 voll., Berlino 1907-12, vol. III, 1912, tav. CCXXXVII; Hans H. Brummer: The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stoccolma 1970, p. 152, fig. 133.
  - 9 Qualche mia osservazione preliminare riguardo alla »scoperta« nel quadro della donazione Lanckoroński di una ricostruzione del Torso del Belvedere in: *Nowe Książki* 9 (2008), p. 10.
  - 10 Fondamentale per lo studio di questo monumento e del suo impatto e fortuna è un catalogo della mostra curato da Raimund Wünsche: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, Monaco di

- Baviera/Roma 1998 dove sono citati altri saggi dello studioso sull'argomento. Vedi anche Brummer 1970 (nota 8), pp. 143–152; Francis Haskell, *Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/Londra 1981, pp. 311–314, no. 80; Phyllis Pray Bober, *Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford/Londra 1986, pp. 166–168, no. 132; Leonard Barkan: *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven/Londra, 1999, pp. 189–198.
- 11 Vedi Giovanni Winckelmann: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, a cura di Carlo Fea, 3 voll., Roma 1783–84, vol. 2, 1784, pp. 282–283 e l'appendice 1, *infra*.
  - 12 *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di Giovanni Agosti, Dante Isella, Parma 2004, p. 9. Riguardo Ciriaco d'Ancona e il Torso vedi Brummer 1970 (nota 8), p. 144; David Summers: *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, in: *The Art Bulletin* 59 (1977), pp. 336–361, in part. p. 337.
  - 13 L'opera, trasportata nel Museo Napoleone a Parigi dopo il trattato di Tolentino (1797), tornò al Vaticano nel 1816, vedi Haskell, Penny 1981 (nota 10), p. 312.
  - 14 Come ha osservato Miranda Marvin (*The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles 2008, p. 94): »Had Michelangelo not admired the Torso as a ruin, it no doubt would have been restored as fully as everything else.« Si veda anche Wünsche 1998 (nota 10), pp. 31–37, che riproduce e commenta alcune rappresentazioni pittoriche e sculturali che provano un particolare attaccamento dell'artista al Torso; tra questi v'è un noto quadro di Jean-Leon Gérôme del 1849 e una scultura di Theobald Stein del 1897; in entrambi Michelangelo è un vecchio che abbraccia teneramente l'antico capolavoro, come per esprimere la propria ammirazione e gratitudine a un'opera cui si è costantemente ispirato nel proprio lavoro. Da notare che nessuno dei due biografi cinquecenteschi di Michelangelo, Ascanio Condivi e Giorgio Vasari, rammenta questa passione. Ne scrive invece Ulisse Aldrovandi: *Delle Statue Antiche*, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono, Venezia 1556, p. 121.
  - 15 Haskell, Penny 1981 (nota 10), p. 311.
  - 16 La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, a cura di Alida Moltedo, Roma 1991, pp. 80–84 e 110–112.
  - 17 Seymour Howard: *Michelangelo and Greek Sculpture*, in: *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, a cura di Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Anette Rathje, Copenhagen 2003, pp. 37–62, in part. p. 47.
  - 18 Winckelmann 1783–84 (nota 11), vol. 2, pp. 282–283 e l'appendice 1, *infra*. Con il tempo si è ritenuto che il Torso fosse piuttosto un frammento di una statua di Ajace, vedi Wünsche 1998 (nota 10), pp. 74–84.
  - 19 Brummer 1970 (nota 8), pp. 143–152.
  - 20 Wünsche 1998 (nota 10), pp. 152–153.
  - 21 *Ibid.*, p. 157; Comte de Clarac: *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre*, 6 voll., Parigi 1826–53, vol. 5, 1851, tav. 803.
  - 22 François Perrier: *Segmenta nobilium Signorum et Statuarii*, Roma 1638.
  - 23 Vedi Wünsche 1998 (nota 10), pp. 50–54; Marvin 2008 (nota 14), p. 84. Si veda anche Maria Grazia Picozzi: »Nobilia Opera«: la selezione della scultura antica, in: *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, catalogo della mostra Roma, a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, 2 voll., Roma 2000, vol. 1, pp. 25–38, in particolare p. 26.
  - 24 È stato Mikołaj Baliszewski a richiamare la mia attenzione su questa medaglia e metter a mia disposizione la foto di questa da lui scattata al British Museum. Gliene ringrazio.

- 25 Il direttore di tutte e due le Botteghe fu Bacciarelli, uno degli allievi di Marco Benefial e che giunse Varsavia tramite Dresda; si veda: Zygmunt Ważbiński: Marcello Bacciarelli e il suo contributo alle Collezioni Reali, di Dresda e di Varsavia: un esempio di attività di un artista-connoisseur all'epoca dei Lumi, in: *L'Europa e l'arte italiana*, a cura di Max Seidel, Firenze 2000, pp. 479-497; si vedano inoltre le note 40 e 41, infra. L'Università di Varsavia fu fondata, come l'Università di Berlino e l'University of Virginia a Charlottesville, nei primi decenni dell'Ottocento, e cioè tra il 1808 e 1816. Si veda Jerzy Miziołek: *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja* [L'Università di Varsavia. La storia e tradizione], Varsavia 2005, passim.
- 26 Sia le mostre universitarie sia la medaglia sono discusse da Jerzy Miziołek, Hubert Kowalski: *Chopin among Artists and Scholars*, Varsavia 2010, cap. 4 e in particolare p. 214, fig. 202.
- 27 Zygmunt Ważbiński: La Galleria di Scultura di Stanislao Augusto Poniatowski a Varsavia: origine e significato, in: *L'eredità classica in Italia e Polonia nel Settecento*, a cura di Joanna Huebner-Wojciechowska, Breslavia/Varsavia/Cracovia 1992, pp. 223-232, figg. 65-66; Miziołek, Kowalski 2010 (nota 26), pp. 196-197, fig. 184.
- 28 Ważbiński 1992 (nota 27), p. 224.
- 29 Nikolaus Pevsner nel suo noto libro (*Le Accademie d'arte*, trad. Laura Loviseti Fuà, Torino 1982) non fa neanche una parola sull'Accademia delle Belle Arti a Varsavia. Fortunatamente esiste uno studio di Zygmunt Ważbiński: *»Projet de l'établissement d'une Académie Royale de Peinture et Sculpture dans la Ville de Varsovie«*: contribution d'Auguste Frederic Moszyński au système d'éducation artistique en Pologne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, in: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Gravenhage 1989, pp. 406-433. Su Moszyński si veda Bronisław Biliński: August Moszyński – un illuminista polacco visitatore critico della Roma settecentesca (1785), in: *id.*: *Figure e momenti polacchi a Roma*, Breslavia/Varsavia/Cracovia 1992, pp. 174-189.
- 30 Quest'artista non ebbe a distinguersi con opere di gran pregio, ma condivise l'idea di Stanislao Augusto di fondare a Varsavia una Scuola di Belle Arti. In più è l'autore di una *»Wiersz o malarstwie«* [Poesia sulla pittura], un trattato in versi pubblicato a Varsavia nel 1790 (ristampato nel 1799), scritto probabilmente per favorire la fondazione di un'Accademia delle Belle Arti.
- 31 Teresa Kossecka: *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta* [Il Gabinetto delle Stampe di Stanislao Augusto], Varsavia 1999, p. 216, fig. 197. L'autrice non riporta, purtroppo, la fonte che l'ha informata del premio. Sull'ente fondato da papa Benedetto XIV dopo il 1740 vedi Carlo Pietrangeli: *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in: *Capitolium* 37 (1962), pp. 132-134; Luigi Pirotta: *I direttori dell'Accademia del Nudo*, in: *Strenna dei Romanisti* 30 (1969), pp. 326-334. Si veda anche: *Guide rionali di Roma: Rione X, Campitelli, parte II*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1983, pp. 132-134.
- 32 Zofia Niesiołowska-Rothertowa: *Albertrandy Antoni Zygmunt Aleksander*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* [Dizionario degli artisti polacchi e stranieri attivi in Polonia. Pittori, scultori, incisori], 6 voll., Breslavia/Varsavia/Cracovia/Danzica 1971-98, vol. I, 1971, pp. 16-17.
- 33 Questo disegno è menzionato e riprodotto anche da chi scrive in una recensione della mostra *»Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza«* [La Domus Aurea di Nerone. Una mostra nel bicentenario della morte di Franciszek Smuglewicz], in: *Biuletyn Historii Sztuki* 70 (2008), pp. 567-576, fig. 5. Su Smuglewicz e le sue opere romane, vedi Mattia Loret: *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano/Roma 1929, pp. 30-33; Francis Russel: *Another Ricci; and a new conversation piece by*

- Smuglewicz, in: *The Burlington Magazine* 120, fasc. 904 (1978), pp. 466–469; Rosella Carloni: Francesco Smuglewicz e la ritrattistica di papa Ganganeli, in: *Studi Romagnoli* 57 (2007), pp. 587–597.
- 34 Witold Dobrowolski: *The Drawings of Etruscan Tombs by Franciszek Smuglewicz and his Cooperation with James Byres*, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 19 (1978), pp. 97–119; id.: *L'interesse per gli Etruschi in Polonia*, in: *Gli Etruschi e l'Europa*, catalogo della mostra, a cura di Massimo Pallottino, Milano 1992, pp. 370–375.
- 35 Jerzy Miziołek: *Lux in tenebris. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka*, in: *Nerone*, a cura di Maria Antonietta Tomei, Rosella Rea, Milano 2011, pp. 44–61, in part. pp. 44–46. Giuseppe Carletti (*Agli Amatori delle Belle Arti e Antichità* [prefazione in: *Vestigia delle Terme di Tito e le loro interne pitture*], Roma 1776) scriveva: »I quadri [...] non fanno già la minor parte della Raccolta e per il numero, che sale fino al 30. e per l'eccellenza del lavoro. Sono rimasti essi molto ben visibili all'occhio perspicace del Signor Francesco Smuglewicz Pittore Polacco, che ha potuto contemplarli pochi palmi discosto, e ritrarli esattamente in queste Carte. [...] Aspirano ora le Camere Esquiline alla immortalità con ragione, e con vanto più sicuro che davansi nel crescere insieme colle robuste immense mura; poicchè veggonsi non solamente in queste Carte a colori ritratte; ma dalle Stampe promessa loro una più lunga vita.«
- 36 I due primi, insieme con molti altri disegni dell'artista, sono riprodotti e discussi nel catalogo della mostra: *Pour sa Majesté le Roi. Rysunki z antyku w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego* [Disegni dall'antico nella collezione del Gabinetto di Stampe della biblioteca dell'Università di Varsavia], Varsavia 1993, pp. 46–49.
- 37 Negli anni attorno al 1780 Smuglewicz non si trovava a Roma tanto bene. In una lettera il padre Grzegorz Piramowicz informava il conte Ignacy Potocki, uno dei mecenati dell'artista, di un incontro del pittore con la sua consorte Elżbieta, allora a Roma, osservando che l'artista »sembrava sempre di cattivo umore e scontento«: AGAD, APP 279B, pp. 64–65.
- 38 Mengs. La scoperta del neoclassico, catalogo della mostra (Padova, 3 marzo–11 giugno 2001), a cura di Steffi Roettgen, Venezia 2001, p. 222, no. 66a, dove leggiamo: »L'iscrizione autografa consente di stabilire l'origine: furono creati nell'ambito della classe di nudi all'Accademia del Nudo, dove Mengs tenne lezione nel marzo del 1755.« Il disegno è identificato come »Nudo maschile ritratto di spalle, seduto« anche se abbiamo qui ovviamente a che fare con una »ricostruzione« del Torso. Per la massima valutazione del Torso da parte di Mengs si veda l'appendice 2, infra.
- 39 Miziołek, Kowalski 2010 (nota 26), p. 195, fig. 183.
- 40 Justyna Guze, Andrzej Dzieciołowski: *Rysunki i akwarele. Fundacja Zbiorów imienia Ciechanowieckich, Katalog, Zamek Królewski w Warszawie* [Disegni e acquarelli. La Fondazione Ciechanowiecki presso il Castello Reale di Varsavia. Catalogo], Varsavia 1994, p. 308.
- 41 Si veda Andrzej Rottermund: *Echa Rafaela na dworze Stanisława Augusta*, in: *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesiątą rocznicę pracy naukowej* [La fortuna di Raffaello alla corte del re Stanislao Augusto, in: *Festschrift in onore di Aleksander Gieysztor*], Varsavia 1991, pp. 743–751.
- 42 Władysław Tatarkiewicz: *Rzady artystyczne Stanisława Augusta* [Il governo artistico di Stanislao Augusto], Varsavia 1919; id.: *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura i rzeźba* [Dell'arte polacca del XVII e XVIII secolo. Architettura e scultura], Varsavia 1966, pp. 465–476.
- 43 Alina Chyczewska: *Malarnia na Zamku Królewskim* [La Bottega di pittura al Castello Reale], in: *Rocznik Warszawski* 6 (1967), pp. 88–122. Va notato, che tra gli insegnanti delle

- Botteghe c'erano, tra gli altri, Bernardo Bellotto, Andrea Le Brun, Jakub Kubicki e Giovanni Cristiano Kamsetzer; tra i loro numerosi allievi si trovavano: Aleksander Kucharski, Mateusz Tokarski, Aleksander Orłowski, Anna Rajecka, Zygmunt Vogel, Kazimierz Wojniakowski. Oltre a numerosi calchi di gesso e stampe i professori e i loro studenti ebbero a loro disposizione una ben fornita biblioteca in cui si trovavano, tra l'altro: »Principes du Dessin par Lairesse, Traité de la Peinture par Richardson, Recherches sur les Egyptiennes, Anatomie du Corps humaine, Ruines et Monuments de la Grèce, Costume des anciens Peuples«.
- 44 Dell'arredamento della Bottega di scultura (Sculptornia) al Castello dà una certa idea il disegno di Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830), artista francese attivo in Polonia tra il 1774 e 1804, conservato nel Museo Nazionale di Varsavia, in cui si intravede un calco del famoso »Gladiatore Borghese« che doveva fungere da modello ai professori di tutte e due le Botteghe – pittorica (Malarnia) e di scultura (Sculptornia) – e ai loro allievi; vedi Miziołek 2005 (nota 25), p. 101, fig. 48.
- 45 Il progetto di fondare tale Scuola e il Museo delle Belle Arti esigeva studi nuovi e più approfonditi; finora nulla eguaglia i ricordati contributi di Tatarkiewicz 1919 (nota 42) e Waźbiński 1989 (nota 29). Si veda anche Tadeusz Mańkowski: O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta [Delle idee sull'arte all'epoca di Stanislao Augusto], in: Mece-nat artystyczny Stanisława Augusta [Il mecenatismo artistico di Stanislao Augusto], a cura di Zuzanna Prószyńska, Varsavia 1976, pp. 64–170.
- 46 Si veda <http://www.christoph-bergmann.de/>.
- 47 Jerzy Miziołek: Villa Laurentina. Arcydziało epoki stanisławowskiej [Villa Laurentina. Il capolavoro dei tempi del Re Stanislao Augusto Poniatowski], Varsavia 2007, p. 21, fig. 2.
- 48 Sull'artista Kościuszko si veda Maria Ludwika Bernhard: Zabytki architektury Rzymu na rysunkach T. Kościuszki [I monumenti di architettura romana sui disegni di T. Kościuszko], in: Zeszyty Naukowe UJ (Prace Archeologiczne, z. 14; Studia z Archeologii Śródziemno-morskiej, fasc. 1), 1972, pp. 115–128.
- 49 Il Settecento a Roma, catalogo della mostra Roma, a cura di Anna Lo Bianco, Angela Negro, Venezia 2005, p. 250–251.

## REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Figg. 1, 14: ZKW (Castello Reale di Varsavia). – Fig. 2: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braun-schweig. – Fig. 3: Bernard Andreae: Skulptur des Hellenismus, München 2001, Taf. 144. – Fig. 4: Musei Vaticani. – Fig. 5: © Trustees of the British Museum. – Figg. 6, 10–13: Gabinetto delle Stampe (GR BUW). – Fig. 7: Hubert Kowalski. – Fig. 8: M. Baliszewski. – Fig. 9: Archivio del Museo Nazionale di Varsavia. – Fig. 15: foto dell'autore. – Fig. 16: Museo dei Principi Czar-toryski, Cracovia.