

Klaus Fittschen

Der Bildnistypus Modena-Florenz

Nach antikem Vorbild oder Schöpfung der Renaissance?

Die Bildnisse der mit dem Namen des Euripides versehenen Büsten in Modena (siehe unten Katalog 1, Abbildungen 4 und 11) und Paris (Katalog 4, Abbildung 7) sowie die den Namen des Homer tragende Büste in den Uffizien (Katalog 2, Abbildung 5) und weiterer, namenloser Stücke im Kapitol (Katalog 3, Abbildung 6) und in Albenga (Katalog 5, Abbildung 8) gehen alle auf dasselbe Vorbild zurück; sie sind also untereinander als Repliken zu betrachten. Alle fünf sind neuzeitliche Arbeiten. Es hat noch eine weitere Büste mit Porträt im gleichen Bildnistypus gegeben, deren Verbleib unbekannt ist (Katalog 6, Abbildung 9), so daß sich nicht endgültig beurteilen läßt, ob sie ebenfalls neuzeitlichen Ursprungs ist oder ob sie als antik gelten kann. Hier soll es vor allem um die Frage gehen, ob das Vorbild aller dieser Bildnisse antik sein könnte. Dafür muß zuvor die Überlieferung des Bildnistypus dargelegt werden; sie ist nämlich komplizierter, als sie bisher erschien.

Der neuzeitliche Ursprung der beiden Bildnisse in Modena und Florenz ergibt sich eindeutig – und zwar unabhängig von der leidigen Frage der Entstehung der Inschriften gleichzeitig mit der Anfertigung der Büsten¹ – aus der Art, wie die mit einer Palmette dekorierte, in beiden Fällen zugehörige Tabula mit einem kleinen Büstenabschnitt verbunden ist. Eine solche Zusammenfügung ist aus der Antike nicht belegt². Diese Feststellung gilt auch für die Skulptur im Kapitol, die ohne Palmettenschmuck geblieben ist. In allen drei Fällen wirkt auch das Aussehen der Büstenstütze (und ihre Verbindung mit der Basis an den Porträts in den Uffizien und im Kapitol) unantik.

Die Büsten in Paris und in Albenga erheben gar nicht den Anspruch, antik zu sein; beide Bildnisse sind für die weitere Untersuchung jedenfalls ohne Bedeutung und bleiben im Folgenden unberücksichtigt.

Da sich ein bestimmtes Vorbild aus der Antike nicht erhalten hat oder jedenfalls bisher nicht hat nachweisen lassen³, verwundert es nicht, daß sich die Forschung über das gleichwohl zu postulierende Vorbild nicht hat einigen können. Von einigen Forschern wird vehement geleugnet,

¹ Dazu ausführlich Huelsen, *Hermeninschriften* 135 f. (= Nachdruck 123 ff.). Ich habe allerdings nicht den Eindruck, daß diese Frage endgültig entschieden ist, vgl. Amadio, *Euripide* 32 ff., siehe auch unten Anmerkung 9.

² Vgl. ausführlicher unten bei Anmerkung 44. Tabulae kommen nur in Verbindung mit einem großen Büstenabschnitt vor; hier handelt es sich jedoch um einen

kleinen Büstenabschnitt, wie er im 1. Jh. n. Chr. üblich war. Im Übrigen sind Tabulae, die mit Palmetten verziert sind, ohnehin selten. Es ist bemerkenswert, daß sich die Forschung mit diesem Detail kaum befaßt hat.

³ Die Frage, ob die verschollene Büste im Besitz der Brüder Stampa (Katalog 6 und Abbildung 9) dieses Vorbild gewesen sein könnte, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden.

disegno con quella diligenza d'è.



Abbildungen 1 und 2 Zeichnungen der Büste in Modena (Katalog 1), von Fulvius Ursinus (1, links) und Pirro Ligorio (2, Mitte). – Abbildung 3 Verschollene Büste (aus Bronze?), ehemals im Besitz des Kardinals Rodolfus Pius von Carpi, nach Statius, Vultus (rechts).

daß der Dargestellte unter den griechischen Dichtern zu suchen sei⁴, andere lassen zwar ein antikes Vorbild gelten, wegen des als fremdartig empfundenen Aussehens könne es sich aber nur um das Bildnis eines unbekanntem Barbaren handeln⁵. Wieder andere glauben, die Bildnisschöpfung mit einem der großen Namen der Kunst der Renaissance verbinden zu können⁶. Für die Mehrzahl aber handelt es sich einfach um Fälschungen des sechzehnten Jahrhunderts⁷. Dabei haben sicher die umstrittenen Inschriften eine Rolle gespielt, die mit dem Namen Pirro Ligorio verbunden werden⁸; so ist die Vorstellung entstanden, als sei es dieser Bildhauer gewesen, der auch den Bildnistypus selbst kreiert habe⁹.

Auf Ligorio geht die Nachricht zurück, wonach die Bildnisse in Modena und in den Uffizien auf dem Aventin in Rom gefunden worden seien¹⁰. Wenn die beiden Stücke jedoch zweifelsfrei

⁴ Vgl. vor allem Huelsen, *Hermeninschriften* 135 f. (= Nachdruck 122 Anm. 28): »denn die Gesichtszüge lassen es als unmöglich erscheinen, daß man sich in irgendeiner Periode des Altertums Homer oder Euripides so vorgestellt haben sollte«; s. auch unten bei Anmerkung 30.

⁵ So zuerst W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (München 1897) 87 Nr. 133 (»wilde, energische Persönlichkeit«, »ungepflegtes Haar und der wirre Bart«); A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* (Stuttgart 1912) Taf. 280 a (»unbekannter Barbar«); H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Museo Capitolino* (Oxford 1912) 253 Nr. 83, siehe auch unten mit Anmerkung 37.

⁶ Vgl. z. B. Berti Toesca, *Omero* 307 ff., die an keinen Geringeren denkt als an Donatello und den Holofernes aus der Gruppe mit Judith im Palazzo Vecchio in Florenz vergleicht (vgl. Poeschke, *Skulptur I*, Taf. 132–135); Haar und Bart des Holofernes sind dem der Büsten in Modena und in den Uffizien zwar formal

ähnlich, stilistisch aber sehr verschieden. Das gilt auch für die Statue Johannes des Täufers in Siena (Poeschke, *Skulptur I*, Taf. 136–137).

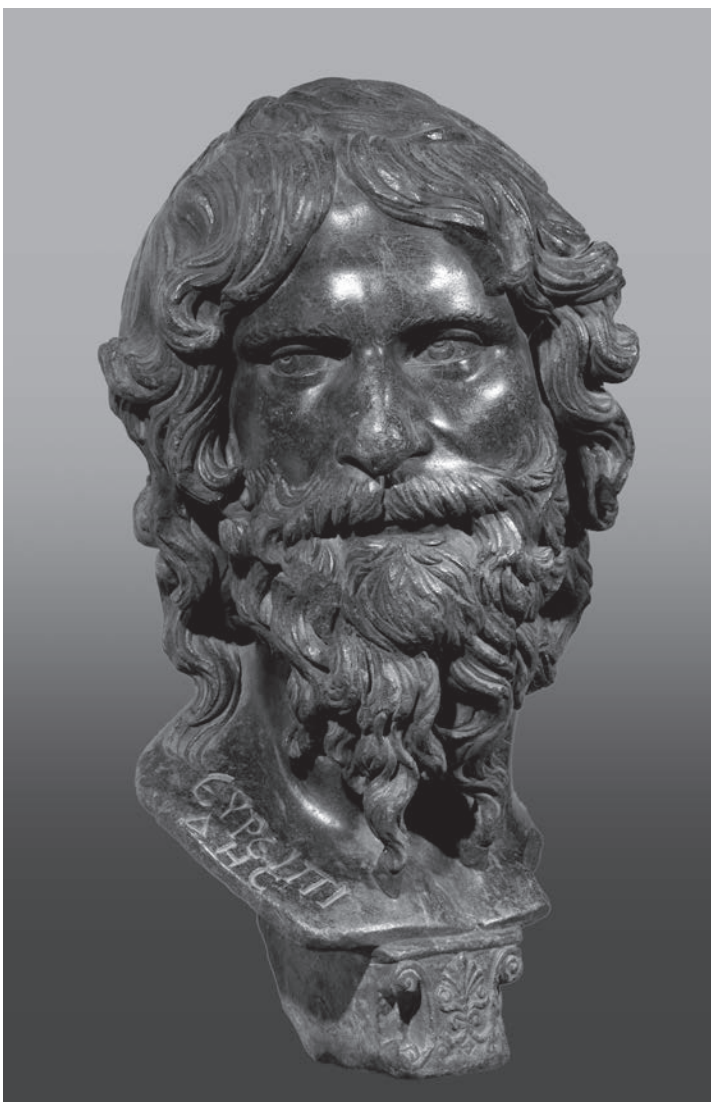
⁷ Symptomatisch ist das Urteil von Eberhard Paul; er schreibt zur Büste in den Uffizien (Abbildung 5, siehe Katalog 2): »gehört zu einer Serienfälschung eines oberitalienischen Bildhauers der Frührenaissance«.

⁸ Vgl. Huelsen, *Hermeninschriften* 135 (= Nachdruck 122).

⁹ Jedenfalls kann man die Ausführungen von Huelsen in diesem Sinne verstehen. Eine gewisse Voreingenommenheit gegen Ligorio, besonders in der damaligen deutschen Forschung, ist nicht zu verkennen. Inzwischen bemüht sich auch die deutsche Forschung, Ligorio gerechter zu beurteilen, vgl. A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstschaunungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1524–1583)* (Köln 2000).

¹⁰ Vgl. Mandowsky/Mitchell, *Ligorio* 99 Nr. 86 mit Anm. 1 und 2.

Abbildung 4 Porträt eines Unbekannten, angeblich Euripides. Modena, Galleria Estense (Katalog 1).

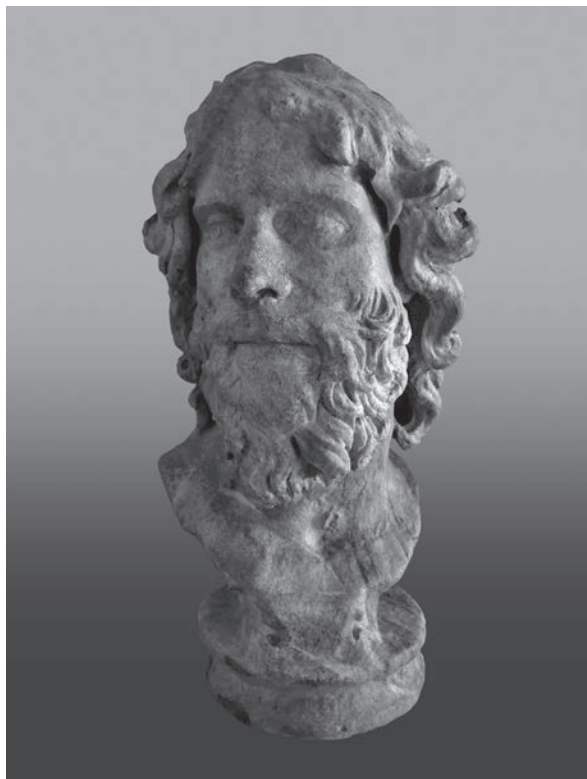
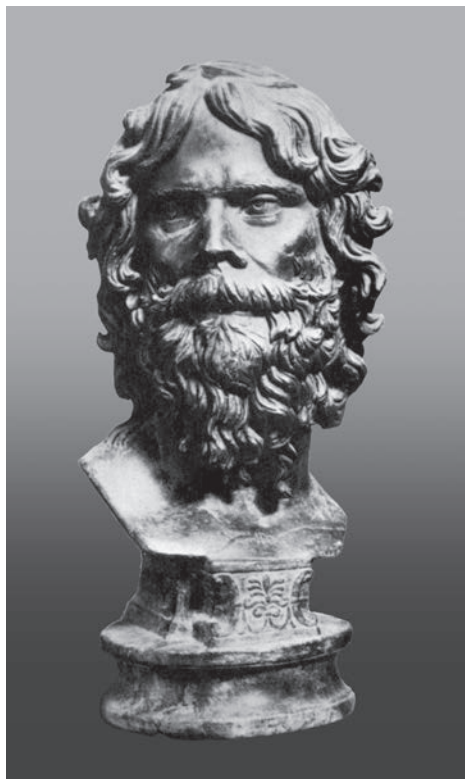


nicht aus der Antike stammen, kann auch diese Herkunftsangabe nicht zutreffen, sondern muß als fingiert gelten.

Pirro Ligorio ist noch für eine andere Nachricht verantwortlich, die nicht minder verwirrend gewirkt hat. Es existierte nämlich noch eine weitere Büste, deren Porträt demselben Bildnistypus angehört und die ebenfalls den Schriftzug »Euripides« trägt. Sie ist nur aus einer Zeichnung bekannt (Abbildung 3), die Achilles Statius in seinem 1569 erschienenen Buch »Inlustrium viror[um] ut extant in urbe expressi vultus« vorgelegt hat, der ersten Abhandlung zur antiken Ikonographie überhaupt¹¹. Er gibt auf der entsprechenden Tafel an, daß sich die

¹¹ Die Inschrift (ebenfalls auf der Schulter der Büste) lautet »ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ«. – Der Stich ist selten reproduziert worden, vgl. C. Franzoni, Rodolfo Pio e una discussione antiquario. *Prospettiva* 65, 1999, 68 Abb. 2; Gasparri, Rodolfo Pio 69 Nr. A 8 Abb. 34. – Nach diesem

Stich ist die Büste auch von Ursinus gezeichnet worden (Mandowsky/Mitchell, Ligorio 98 Nr. 86 Taf. 54 a; hier Abbildung 10), aber ohne die Standvorrichtung und mit – nach der Büste in Modena – geänderter Inschrift (ΕΥΡΕΠΙΠΙΔΗΣ).



Repliken vom Porträt eines Unbekannten. – Abbildung 5 (links) Angeblich Homer. Florenz, Uffizien 1914.360 (Katalog 2). – Abbildung 6 (rechts) Rom, Kapitولينisches Museum (Katalog 3).

Skulptur zu seiner Zeit in der Sammlung des Kardinals von Carpi, Rodolfus Pius¹², befinde und daß sie angeblich in den Thermen des Titus¹³ gefunden worden sei. Wir sind nicht in der Lage zu beurteilen, wie zuverlässig die Zeichnung ist. Die anderen Stiche im Werk des Statius, die sich überprüfen lassen, belegen jedoch eine beträchtliche Genauigkeit in der Wiedergabe antiker Formen¹⁴. Das läßt es berechtigt erscheinen, auch der Darstellung der Büste Statius/Carpi zu vertrauen. Für Ligorio ist nun diese Plastik identisch mit derjenigen in Modena. Der Herzog von Ferrara, Alfonso II. d'Este, habe sie nach dem Tod des Kardinals (1564)¹⁵, durch Vermittlung des Alessandro de' Grandi für zweihundert Scudi erworben, und so sei sie mit den Estes nach Modena gelangt.

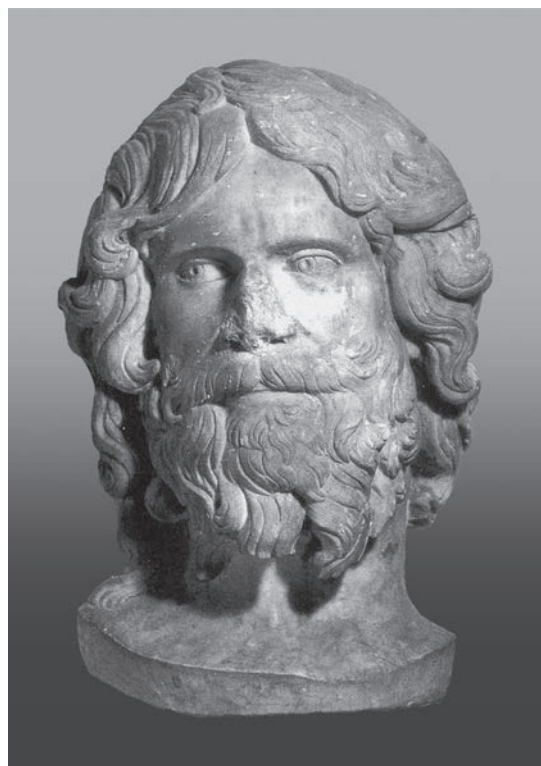
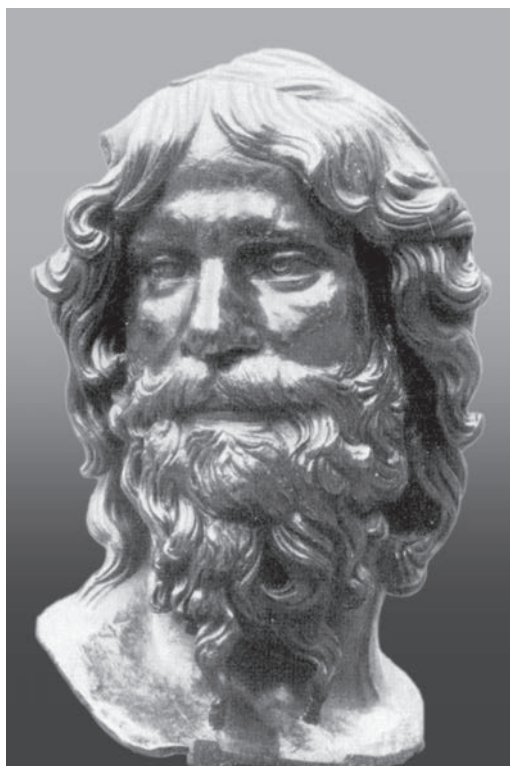
¹² Gasparri, Rodolfo Pio 69 Nr. 8 vermutet, daß sich die Büste in einem Zimmer im Stadtpalast des Kardinals befunden habe. – Zu den Sammlungen des Kardinals, die die wohl umfangreichsten ihrer Zeit waren und die sich in Rom im Stadtpalast auf dem Campo Marzio und in der Villa auf dem Quirinal befanden, vgl. die langen Beschreibungen von Aldroandi, *Statue* 201 ff. und 295 ff., in denen eine Büste des Euripides allerdings nicht aufgeführt ist. Zu beiden Sammlungen vgl. auch Ch. Huelsen, *Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*. Abh. Heidelberg 1917, 43 ff. bes. 54 ff. 66 ff. 77 ff. – Der Kardinal von Carpi wird in dem von Manuela Rossi u. a. herausgegebenen Band (siehe Gasparri, Rodolfo Pio) umfassend mit z. T. neuen Quellen dargestellt. Die Lektüre dieses ohnehin schwierig zu

benutzenden Bandes wird durch das Fehlen eines Literaturverzeichnisses zusätzlich behindert.

¹³ Zu den Thermen des Titus vgl. LTUR V (1999) 66 f. (mit Lit. zu älteren Funden).

¹⁴ Diese Feststellung könnte ich nicht treffen, wenn Claudio Franzoni recht hätte mit der Behauptung, die Hermenbüste des sog. Diphilos in der Sammlung Carpi (Statius, *Vultus* Taf. 38) sei identisch mit der Gewandbüste Wien (Richter, *Portraits* II Abb. 1644–1645), vgl. C. Franzoni in: Gasparri, Rodolfo Pio 83 Nr. 12 Taf. 60/61 = 445 N.260 = Gasparri, Rodolfo Pio 53 Anm. 43. Es sind Repliken nach demselben Vorbild; die Büste aus Sammlung Carpi ist verschollen.

¹⁵ Vgl. Mandowsky/Mitchell, Ligorio 98 Nr. 86; Gasparri, Rodolfo Pio 69 Nr. A 8 mit weiteren Nachweisen.



Repliken vom Porträt eines Unbekannten. – Abbildung 7 (links) Angeblich Euripides. Paris, Musée Jacquemart-André (Katalog 4). – Abbildung 8 (rechts) Albenga, Palazzo Costa (Katalog 5).

An der Identität der Büsten Modena und Staius/Carpi hat die gesamte neuere Forschung wie selbstverständlich festgehalten. Sie wurde nie in Frage gestellt, obwohl sie auf größte Schwierigkeiten stößt, wenn man die Stücke miteinander vergleicht, was offenbar selten geschehen ist¹⁶ (Abbildungen 3 und 4): Der Büste Staius/Carpi fehlt gerade das, was das Porträt in Modena als neuzeitlich verrät: die Tabula mit der auffälligen Palmette. Statt dessen wird das Bildnis Staius/Carpi von einem kunstvoll gegliederten Ständer getragen¹⁷, der offenkundig aus Metall besteht. Es ist kein Grund erkennbar, hier eine eigenmächtige Erfindung des Zeichners anzunehmen¹⁸. Der Ständer wäre auch viel zu schwach zum Tragen einer Büste aus Stein. Daraus folgt, daß auch die Skulptur selbst aus Metall bestand, am ehesten aus Bronze. Außerdem weist das Stück in Modena einen schlankeren Büstenabschnitt auf (darin wäre eher das Porträt in den Uffizien vergleichbar). Schließlich gibt es auch einige Unterschiede am Bildnis selbst. Sie sind zwar nur geringfügig, aber doch wahrnehmbar: Am auffälligsten sind am Bildnis Staius/Carpi die unterschiedlich gebildeten Hälften des ›Schnurrbartes‹¹⁹. Aber auch das Haar über dem Scheitel ist vereinfacht, ebenso einige Locken im Kopf- und Barthaar. Kurz: Die beiden Büsten Staius/Carpi und Modena können nicht identisch sein. Sie hängen zwar von derselben Bildnisschöpfung ab, geben diese aber in unterschiedlicher Genauigkeit

¹⁶ Genau das machen zwar Gasparri und Franzoni (siehe Gasparri, Rodolfo Pio 52 Anm. 25; 69 Nr. A 8 Taf. 33–34), thematisieren die offenkundigen Unterschiede aber nicht, haben sie vielleicht gar nicht wahrgenommen.

¹⁷ Immerhin bemerkt von Mandowsky/Mitchell, Ligorio 99.

¹⁸ Im Werk von Staius sind sonst nur Hermenbüsten und Hermenschäfte aus Stein abgebildet; es muß also einen konkreten Befund gegeben haben, wenn er auf seiner Taf. V davon deutlich abweicht.

¹⁹ Zum ›Schnurrbart‹ überhaupt siehe unten bei Anmerkung 34–38.

wieder, ein von antiken Bildniskopien bekanntes Phänomen. Demnach muß auch die Büste Statius/Carpi als verschollen gelten. Solange sie nicht wieder gefunden wird, muß offenbleiben, ob sie ebenfalls neuzeitlichen Ursprungs ist²⁰ oder ob sie sogar als antike Arbeit gelten kann. Vermutlich ist das letztere der Fall²¹. Die Büste könnte ursprünglich mit einer scheibenförmigen Basis²² verbunden gewesen sein, die sich nicht erhalten hat. Ebenso gut könnte das Porträt aber auch zu einer Herme gehört haben²³.

Die gelegentlich geäußerte Vermutung²⁴, das dunkle Gestein der neuzeitlichen Bildnisse in Modena und in den Uffizien²⁵ sei gewählt worden, weil das gemeinsame Vorbild aus dunkler Bronze bestanden habe, ist zwar verführerisch, dafür kommt aber die Büste Statius/Carpi nicht in Frage, wie ich es selbst anfangs glaubte, denn sie kann wegen der oben benannten Unterschiede eben nicht das Vorbild für die neuzeitlichen Kopien gewesen sein.

Wir müssen uns mit der in der Tat befremdlichen Tatsache abfinden, daß der Kardinal von Carpi im Besitz zweier ähnlicher Büsten gewesen ist (jedenfalls eine Zeitlang²⁶), einer aus Metall und einer aus Stein, einer (vielleicht) echten und einer sicher in der Neuzeit hergestellten, aber für echt gehaltenen. Die eine, die zur Zeit verschollene, verblieb zunächst in seiner Sammlung²⁷, die andere wurde nach seinem Tod teuer verkauft. Es soll nun geprüft werden, wann das Vorbild, die Bildnisschöpfung, für die beiden Überlieferungen entstanden sein kann.

Ein unvoreingenommener Betrachter wird nicht bestreiten können, daß ein Grieche wiedergegeben sein könnte. Viele Griechen aus klassischer und vorklassischer Zeit sind mit langem Kopfhaar und üppigem Bart dargestellt worden, wie man sich schnell im Werk von Gisela Richter vergewissern kann, auch Homer (Apollonios-Typus, Replik im Kapitol, hier Abbildung 13)²⁸ und auch Euripides (Typus Farnese, Replik Mantua, hier Abbildung 12)²⁹; insofern lag Ligorio mit seinen Identifizierungen (wenn er denn der Verantwortliche war) gar nicht so falsch. Beide Bildnisse geben ja nicht das tatsächliche Aussehen der Dargestellten wieder, sondern schildern (als typische Rekonstruktionsporträts)³⁰, wie die damaligen Griechen sich diese Dichter vor-

²⁰ Wie bisher selbstverständlich angenommen wird.

²¹ Das gilt vielleicht auch für die Inschrift.

²² Vgl. z. B. die allerdings unterlebensgroßen Bronzestatuen (1.) des Augustus in Paris, siehe D. Boschung, *Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I* (Berlin 1993) 139 Nr. 55 Taf. 83, und (2.) des Epikur, Hermarch und Demosthenes in Neapel, siehe Richter, *Portraits II* 196 Nr. 8 Abb. 1175–1177; 204 Nr. 10 Abb. 1291–1292; 217 f. Nr. 12 Abb. 1438–1440. Die tatsächliche Größe der Büste Statius/Carpi ist nicht bekannt.

²³ Sie wären als solche nur zu erkennen, wenn eine Verankerung mit einer Basis nie vorhanden war. Mir sind solche Fälle bisher allerdings nicht bekannt.

²⁴ Vgl. z. B. B. M. Gianattasio, *Albenga. Le collezioni di busti. Xenia, Quaderni 9* (Rom 1988) 53.

²⁵ Auch die Büste im Kapitol (s. Katalog 3) besteht aus einem ungewöhnlich dunklen Material.

²⁶ Die Erwerbungsdaten aller hier interessierenden Köpfe sind unbekannt. Wenn die Büsten in verschiedenen Räumen in der weiträumigen Sammlung aufbewahrt worden sind, ist ihre Verwandtschaft vielleicht nicht ohne Weiteres aufgefallen.

²⁷ Jedenfalls ist über einen Verkauf nichts bekannt. Da die Büste vorerst nicht nachzuweisen ist, muß sie als verschollen gelten. Das wäre nicht das einzige Beispiel aus der einst großen Sammlung des Kardinals Carpi, vgl. Gasparri, *Rodolfo Pio* 69 ff.

²⁸ Vgl. Richter, *Portraits I*, 48 ff. Abb. 25–57.

²⁹ Vgl. Richter, *Portraits I*, 134 ff. Abb. 726–756.

³⁰ Auch das Euripides-Porträt ist mehrere Generationen nach der Lebenszeit des Dichters entstanden, also sicher ebenfalls ein Rekonstruktionsporträt.

³¹ Vgl. Richter, *Portraits I*, 59 Nr. 12 Abb. 165–197.

³² Vgl. A. Spezieri-Choremi, *Πορτρέτα από πρόσφατες ανασκαφές γύρω από την Ακρόπολη*. In: S. Vlizos (Hrsg.), *Athens During the Roman Period* (Athen 2008) 371 ff. Abb. 1–5.

³³ Vgl. Richter, *Portraits II*, 173 Nr. 7 Abb. 976–978; 985.

³⁴ Zum Typus vgl. Richter, *Portraits I* 112 ff. Abb. 506–531. 560–562; I. Scheibler, *Rezeptionsphasen des jüngeren Sokratesporträts*, *Jahrb. DAI* 119, 2004, 179 ff. Abb. 1–32.

³⁵ Dabei wird die regelmäßige Anlage (wie beim Sokrates-Porträt) auch an solchen Bildnissen beibehalten, die sehr viel bewegteres Kopfhaar aufweisen, vgl. z. B. das Porträt des Antisthenes (Richter, *Portraits II*, 179 ff. Abb. 1037–1055) oder des sog. Krates (Richter, *Portraits II*, 185 ff. Abb. 1076–1078. 1080. 1083).

³⁶ Vgl. R. R. Smith, *A New Shield Portrait in Izmir*, *Mitt. DAI Rom* 102, 1995, 331 ff. Taf. 77–79; C. Danguillier, *Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike* (Oxford 2001) 153 ff. Abb. 68–69; Fittschen/Zanker/Cain, *Kapitol II*, 131 Anm. 16 zu Nr. 129. – Vgl. auch die in Anmerkung 42 genannten Köpfe anonymer Philosophen am Sarkophag Torlonia aus der Mitte des 3. Jhs. n. Chr.; hier Abbildung 18.



Porträt eines Unbekannten. – Abbildung 9 Angeblich Euripides. Zeichnung im Codex Ciacconius (Katalog 6). – Abbildung 10 Nach der Büste in Modena (Katalog 1), Zeichnung des Fulvius Ursinus nach Statius (vgl. Abbildung 3).

gestellt haben, also genau das, was Christian Huelsen in Abrede stellt (siehe oben mit Anmerkung 4). Im Vergleich mit dem Bildnis des Euripides (Typus Farnese) kann man den in den Bildnissen des Typus Modena-Uffizien dargestellten Mann geradezu als wohlfrisiert bezeichnen. Mit dem Euripidesporträt hat unser Unbekannter sogar die Nase gemein, die als besonders anstößig empfunden wurde (Abbildung 11). Eine so mächtig gebogene Nase findet sich übrigens nicht selten an griechischen Porträts: schon lange bekannt ist die Nase des sogenannten Pseudo-Seneca (besonders an der bronzenen Replik in Neapel³¹); durch einen Neufund vor wenigen Jahren wissen wir nun, daß auch Aristoteles mit einer solchen Nase dargestellt wurde³² (Abbildung 14), daß also die ergänzte Nase der Replik in Wien³³, die unsere Vorstellung vom Aussehen des Philosophen so lange dominiert hat, in die Irre führt.

Für den langen Bart finden sich unter griechischen Porträts schon seit dem Typus B des Sokrates aus dem späten vierten Jahrhundert³⁴ viele Parallelen³⁵. Allerdings ist der Bart der Bildnisse in Modena und in den Uffizien stärker bewegt und lockerer. Für das Motiv des über der Stirn gegabelten Haares ist mir aus altgriechischer Zeit ein völlig identischer Beleg nicht bekannt; dieses Motiv weisen aber zwei Imagines clipeatae in Izmir und Heidelberg aus der späteren Kaiserzeit auf, die vielleicht auf eine ältere Bildnisschöpfung zurückgehen³⁶ (vgl. auch unten Anmerkung 42).

Was aber vor allem davon abrät, ein Vorbild aus altgriechischer Zeit zu fordern, ist ein Detail, das gleich noch ausführlicher zur Sprache kommen wird. Zuvor sei kurz auf den alternativen Vorschlag eingegangen, in dem Dargestellten einen Barbaren zu vermuten (siehe Anmerkung 5). Diese Vermutung ist ein zeittypischer Irrweg: Einerseits ist nichts darüber bekannt, daß Griechen Bildnisse von Nichtgriechen geschaffen hätten, für die sich wiederum Römer so stark interessiert hätten, daß sie deren Bildnisse kopiert und aufgestellt hätten. Andererseits sind die für

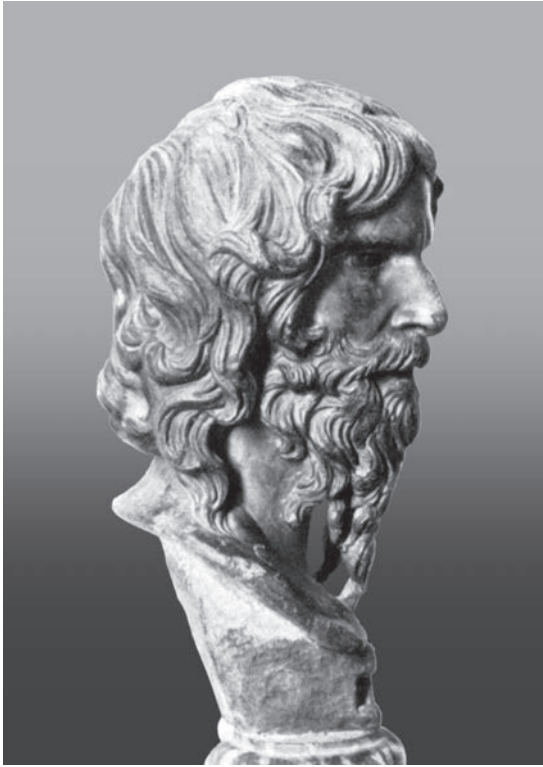
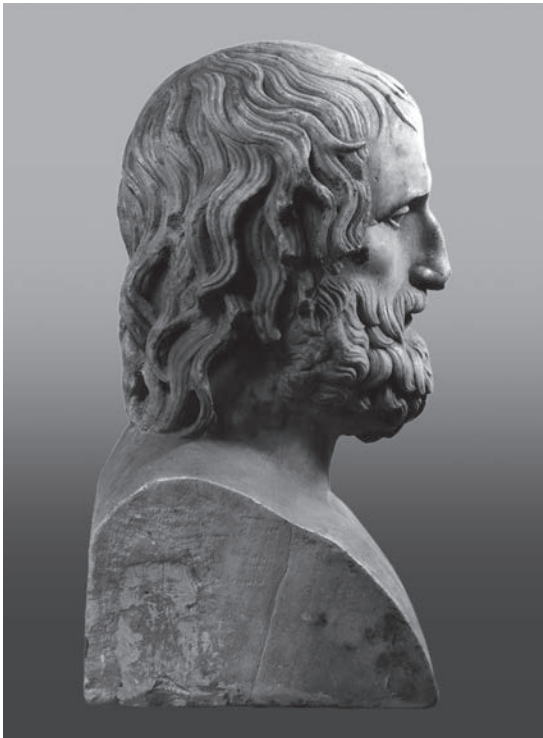


Abbildung 11 (oben) Porträt eines Unbekannten, angeblich Euripides. Modena, Galleria Estense (Katalog 1). –
Abbildung 12 (unten) Euripides, Typus Farnese. Mantua, Palazzo Ducale.



diesen Vorschlag auch angeführten Bildnisse bosporanischer Könige³⁷ keineswegs ähnlich. Im übrigen handelt es sich in diesem Fall gar nicht um Bildnisse von Barbaren, sondern um die von Angehörigen des hellenistisch-griechischen Uradels, die sich nach dem Vorbild Alexanders des Großen stilisiert haben. Die Barbaren-Theorie war in den Jahren um 1900 äußerst beliebt; dadurch gerieten auch die Bildnisse anderer Personen, die in Nachahmung von Bildnissen Alexanders konzipiert waren, wegen des allein dadurch bewirkten exotischen Aussehens in den Verdacht, Bildnisse von Barbaren zu sein³⁸. Dieser zeittypischen Deutungsmode sind auch die Bildnisse in Modena und in den Uffizien zum Opfer gefallen.

Für den im Bildnistypus Modena-Uffizien Dargestellten haben sich Römer aber offensichtlich interessiert. Es ist ein Detail, das dafür spricht, daß es sich hier nicht um einen »alten Griechen« handelt, sondern um einen Zeitgenossen: Ich meine den Schnurrbart, der mit seiner – scheinbar – nach oben weisenden Endigung die geradezu frivol-kesse Wirkung der Bildnisschöpfung hervorruft.

Daß der Schnurrbart auf der Zeichnung von Statius (Abbildung 3) nur oberhalb der einen Oberlippenhälfte dargestellt ist, er also asymmetrisch zu sein scheint, hängt wohl nur damit zusammen, daß wegen der Kopfwendung die andere Hälfte nicht vollständig dargestellt werden konnte. Die vollständigere (und darum wohl richtige) Fassung haben aber die (neuzeitlichen) Kopien in Modena (Abbildung 4) und in den Uffizien (Abbildung 5) bewahrt. Hier

³⁷ An diese denkt vor allem Henry Stuart Jones.

³⁸ Vgl. dazu ausführlich K. Fittschen, »Barbarenköpfe«, Zur Imitation Alexanders d. Gr. in der mittleren Kaiserzeit. In: S. Walker / A. Cameron (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire* (London 1989) 108 ff. Taf. 35–42; Fittschen/Zanker/Cain, *Kapitol II*, 131 ff. Nr. 130 Taf. 162–163.

³⁹ Vgl. B. Andrae, *Skulptur des Hellenismus* (München 2001) 93 Abb. 50; U. Mandel in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III* (Mainz 2007).

erinnert die Ausrichtung des Schnurrbartes ein wenig an den bekannten, ebenfalls nach oben gewirbelten Schnurrbart Kaiser Wilhelms II.

Solche Schnurrbärte hat es an griechischen Porträts nicht gegeben; seit archaischer Zeit hängen die Schnurrbärte fast aller griechischen Porträts nur nach unten, wohlgeordnet rahmen sie mit ihren oft sehr langen Strähnen den Mund ein. Unter griechischen Denkmälern ist mir nur eines mit einem nach oben gerichteten Schnurrbart bekannt: der Kopf des Galliers, der sein Weib tötet (Abbildung 15)³⁹. Ist mit unserem Bildnistypus also doch ein Barbar gemeint?

Im Vergleich zum Bart des Galliers wird jedoch klar, daß es sich bei unserem Bildnistypus gar nicht um einen echten Schnauzbart handelt. Gemeint ist vielmehr, daß einige Haare von den Wangen nach unten wachsen und sich dann mit den Haaren des Oberlippenbartes vereinigen. Eine solche Darstellung des Bartes gibt es in der Antike sehr wohl, allerdings nicht bei den »alten Griechen«, vielmehr in römischer Zeit: Ausgerechnet der Kaiser Mark Aurel trägt in seinem sonst so griechisch wirkenden vierten Bildnistypus genau diesen Schnauzbart⁴⁰ (Abbildung 16). Er scheint eine Zeitmode hervorgerufen zu haben, denn er läßt sich auch an zahlreichen Privatporträts spätantoinischer und frühseverischer Zeit finden⁴¹.

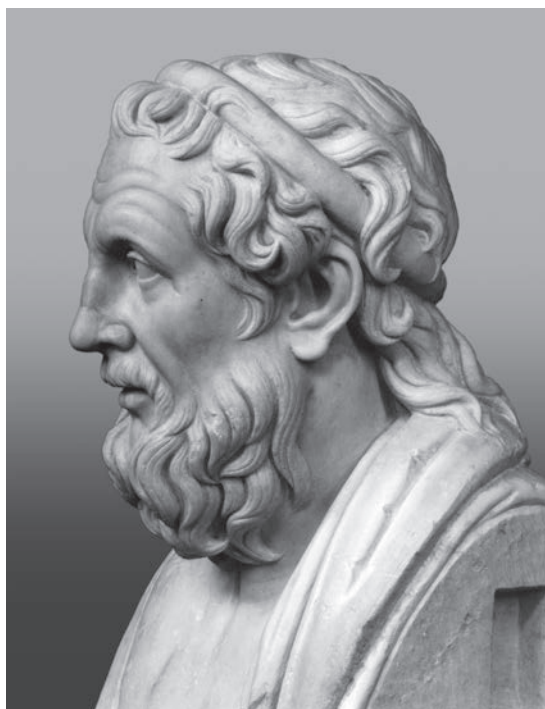
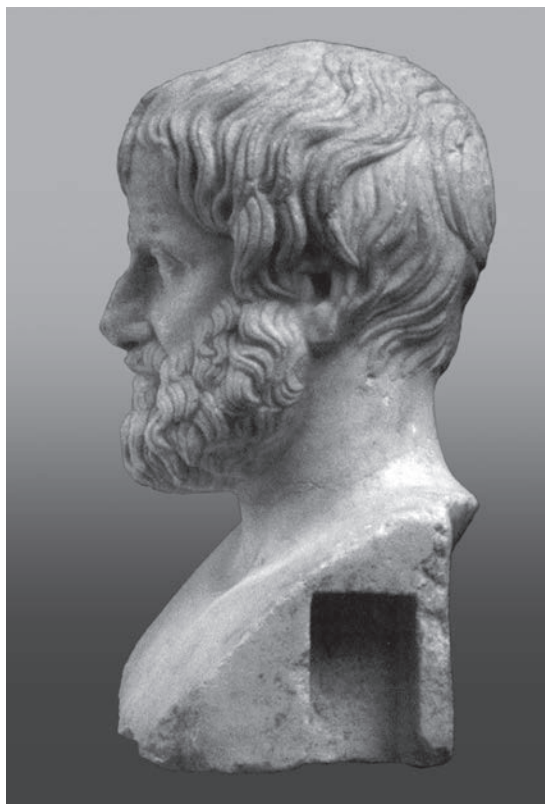


Abbildung 13 (oben) Homer, »Apollonios-Typus«. Rom, Kapitolisches Museum Inv. 593. – Abbildung 14 (unten) Aristoteles. Neufund Makrygiani. Athen, Nationalmuseum Inv. NMA 5416.

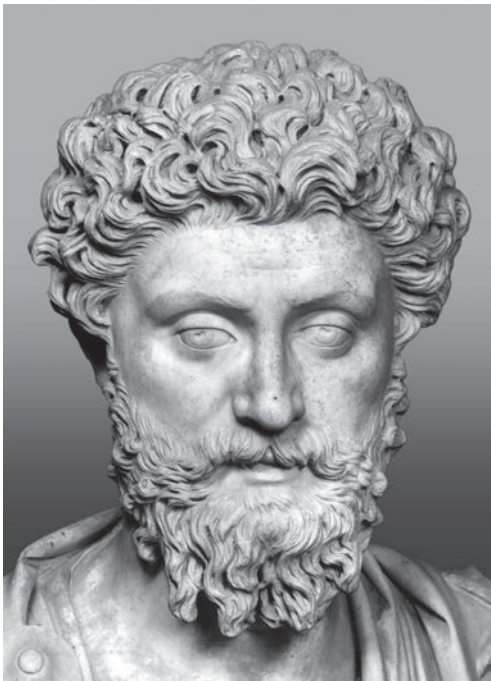


⁴⁰ Dieses Motiv kommt an allen Repliken des Bildnistypus Modena-Uffizien mehr oder weniger deutlich vor, vgl. F. C. Albertson, *The Creation and Dissemination of Roman Imperial Portrait Types. The Case of Marcus Aurelius Type IV*, *Jahrb. DAI* 119, 2004, 259 ff. Abb. 1–11; 14–23; 26–42; 44–49; besonders klar an der abgebildeten Replik im Kapitol, dazu vgl. Fittschen/Zanker, *Kapitol I*, 76 f. Nr. 69 Taf. 79. 81–82; Albertson a. a. O. 260 Abb. 1–2. – Noch deutlicher ist das Motiv an dem Kopf einer Panzerstatue in Kopenhagen, *Ny Carlsberg Glyptotek* 549 Inv. 1202, der als neuzeitlich verdächtigt wurde, nach F. Johansen, *Roman Portraits II* (Kopenhagen 1995) 202 f. Nr. 83 mit Abb. aber antik ist.

⁴¹ Vgl. z. B. K. Fittschen, *Privatporträts mit Repliken* (Wiesbaden 2021) Nr. 28 a Taf. 27, 5; Nr. 30 d Taf. 30, 8; Nr. 33 a. b Taf. 36, 2. 5; Nr. 34 a. b Taf. 37, 2. 5.



Abbildung 15 (oben) Kopf des Galliers, der sein Weib tötet. Rom, Palazzo Altemps, Sammlung Ludovisi Inv. 8608. – Abbildung 16 (unten) Mark Aurel, vierter Bildnistypus. Rom, Kapitolinisches Museum Inv. 448.



Das scheint mir der Schlüssel zum Verständnis unseres Bildnistypus zu sein: Er ist ebenfalls erst in römischer Zeit entstanden und gehört zu solchen Porträts von Griechen, die sich für ihre Bildnisse an altgriechischen Vorbildern orientiert haben, durch die Berücksichtigung modischer Details aber ihre wahre Entstehungszeit verraten. Es gibt zahlreiche Beispiele für diese rückwärtsgewandte Haltung (ohne daß sich im Einzelfall nachweisen ließe, welches altgriechische Bildnis jeweils zum Vorbild gedient hat)⁴², und es gab auch in römischer Zeit genug Griechen, für die sich römische Zeitgenossen interessieren konnten (Abbildungen 17 und 18)⁴³.

Wie berechtigt es ist, für die neuzeitlichen Büsten in Modena und in den Uffizien ein antikes Vorbild zu postulieren, wird auch an einem weiteren Detail deutlich: an der Tabula (Abbildung 19). Einerseits erweist sie die Skulpturen in Verbindung mit dem kleinen Büstenausschnitt als eindeutig neuzeitlich (siehe oben), andererseits setzt sie Kenntnisse antiker Denkmäler voraus. Die Form der Tabula und ihre Verzierung mit einer Palmette können nicht die Erfindung des Verfertigers der beiden Stücke sein. Es sind nur wenige antike Beispiele von ornamental verzierten Tabulae erhalten⁴⁴; eine solche muß der neuzeitliche Kopist vor Augen gehabt haben. Am ähnlichsten sind zwei Porträts im Kapitol in Rom, die aus der Sammlung Aldobrandini stammen⁴⁵ (Abbildung 20).

Wir wissen natürlich nicht, in welchem Zustand der neuzeitliche Kopist die Tabula vorgefunden hat, ob sie auch mit einer kompletten Büste verbunden oder nur als Fragment erhalten geblieben ist und ob gar die postulierte antike Bildnisvorlage mit einer solchen Tabula verbunden war. Am engen Kontakt des Kopisten mit antiken Büsten kann jedenfalls nicht gezweifelt werden.

Bevor ich mich der schwierigen, aber unverzichtbaren⁴⁶ Frage zuwende, welcher Renaissance-Bildhauer als Verfertiger der neuzeitlichen Kopien in Frage kommt, ist es hilfreich, einige Punkte des bisher Erreichten zusammenzufassen.

Für die Klärung der Autorschaft kommen nur die beiden Kopien in Modena (Abbildungen 4 und 11) und in den Uffizien (Abbildung 5) in Betracht, die den Bildnistypus am genauesten und schärfsten wiedergeben und die beide wegen ihrer großen Ähnlichkeit doch wohl von derselben Hand stammen. Die Büste Statius/Carpi (Abbildung 3), die nicht mit derjenigen in Modena

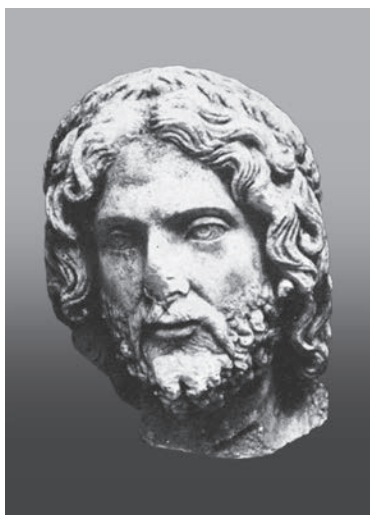


Abbildung 17 (links) Bildnis eines unbekannt Priesters. Verschollen, ehemals Apollonia (Cyrenaica), Museum Inv. C 17046. – Abbildung 18 (rechts) Anonyme griechische Philosophen. Musensarkophag. Rom, Museo Torlonia Nr. 424.

identisch sein kann und vermutlich aus Bronze bestand, hängt zwar vom selben (antiken) Bildnistypus ab, gibt diesen aber etwas vereinfacht wieder.

Wir wissen nicht, wann genau die Porträts in Modena und in den Uffizien entstanden sind. Für die Büste in Modena ist 1564 (Tod des Kardinals von Carpi, siehe oben) ein sicherer Terminus ante quem; für die Skulptur in den Uffizien ist der Tod des Achille Maffei (1568) ein ähnlicher Terminus (wenn denn die Überlieferung des Erwerbs durch Maffei zutrifft, siehe Katalog 2). Die Stücke dürften also im mittleren sechzehnten Jahrhundert entstanden sein. Sie sind vermutlich von einem in Rom tätigen Bildhauer ausgeführt worden. Es wird kein Anfänger gewesen sein, denn die beiden Stücke weisen hohe handwerkliche Qualität auf. Er muß geübt gewesen sein im Umgang mit Antiken und muß auch in der Bearbeitung des dunklen, harten Steins Erfahrung gehabt haben. Schließlich läßt die präzise Ausführung der Einzelformen darauf schließen, daß er auch in Bronze gearbeitet hat. Ob die beiden Büsten die Bezeichnung »Fälschungen« wirklich

⁴² Vor allem Ralf Krumeich hat sich mehrfach mit diesem Phänomen befaßt, vgl. »Klassiker« im Gymnasium. Bildnisse attischer Kosmeten der mittleren und späteren Kaiserzeit zwischen Rom und griechischer Vergangenheit. In: B. Borg (Hrsg.), *Paideia. The World of the Second Sophistic* (Berlin 2004) 131 ff. mit Abb. 9–20; ders., *Vergegenwärtigung einer »großen« Vergangenheit. Zitate älterer Bildnisse und retrospektive Statuen berühmter Söhne der Stadt im Athen der römischen Kaiserzeit.* In: K. Juncker / A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie* (Wiesbaden 2008) 159 ff.; vgl. auch Danguillier, *Denkerikonographie* (Anmerkung 36) 73 und passim; Fittschen, *Privatporträts* (Anmerkung 41) 63 Nr. 34.

⁴³ Unserem Bildnistypus überraschend ähnlich ist das verschollene Porträt eines Priesters, ehemals in Apollonia (Cyrenaica), wohl aus antoninischer Zeit, dessen Kopfhhaar älteren Vorbildern folgt, in Bezug auf den Bart aber zeitgenössischen Mustern entspricht, siehe E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture* (London 1960) 65 Nr. 70 Taf. 45, 1–2; P. Zanker, *Die Maske*

des Sokrates (München 1995) 249 Abb. 142; hier Abbildung 17. – Noch besser vergleichbar sind die Köpfe der Männer, die griechische Philosophen verkörpern, am Philosophensarkophag im Museo Torlonia aus der Mitte des 3. Jhs. n. Chr., siehe M. Wegner, *Die Musensarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs V 3* (Berlin 1966) 53 ff. Nr. 133 Taf. 60–62; hier Abbildung 18. Sie tragen gescheiteltes Haupthaar und einen langen, wilden Bart.

⁴⁴ Die erhaltenen Beispiele zusammengestellt von Jucker, *Vestalin* 103 ff. Nr. 1–26 Taf. 28–41; Nachtrag von B. Freyer-Schauenburg in: *Eikones. Festschr. Hans Jucker* (Bern 1980) 118 ff. Abb. 1–2 Taf. 41–42.

⁴⁵ Vgl. Fittschen/Zanker/Cain, *Kapitol II*, 84 ff. Nr. 80; 102 ff. Nr. 98 Taf. 96.

⁴⁶ Ich habe wiederholt die Forderung erhoben, daß zu einem vollständigen Nachweis der nachantiken Entstehung eines Bildwerkes auch der Versuch einer Identifizierung ihres Herstellers gehört (zuletzt: K. Fittschen, *Zum sogenannten Cato Wörlitz. Bonner Jahrb.* 119, 2019, 3 f.). Dem soll hier entsprochen werden.

verdienen oder ob zunächst nur ›Antikenkopien‹ beabsichtigt waren⁴⁷, hängt davon ab, auf wen die widersprüchlichen Inschriften zurückgehen, wer ihre Anbringung veranlaßt hat.

Es kommen natürlich zahlreiche Bildhauer in Frage; sie alle hier zu erörtern, würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen, im übrigen fehlt mir dazu auch die fachliche Kompetenz. Es kann sich nach Lage der Dinge im folgenden also ohnehin nur um einen Vorschlag handeln.

Man könnte etwa an den Bildhauer Tommaso della Porta d. Ä. (ca. 1520–1567)⁴⁸ denken, von dem Vasari berichtet: »il quale ha lavorato in marmo eccellentemente, e particolarmente ha contrafatto teste antiche. [...] Costui fece di marmo quanto in naturale le dodici teste degli imperatori che furono cosa rarissima le quali papa Giulio Terzo le tolse e li fece dono della segnatura d'uno ufficio di scudi cento l'anno e tenne non so che mesi le teste in camera sua, come cosa rara«⁴⁹. Diese Zwölfkaiserreihe hat sich im römischen Palazzo Farnese erhalten⁵⁰; die einzelnen Bildnisse weisen allerdings keine besondere stilistische Nähe zu den beiden hier interessierenden Büsten auf.

Eher kommt deshalb sein entfernter Vetter⁵¹, Guglielmo della Porta (1514/5–1577)⁵², in Betracht: Er hat gegen Ende seines Lebens die bronzenen Nachgüsse nach ausgewählten, sehr gut erhaltenen und qualitätvollen antiken Marmorbüsten hergestellt, die sich erhalten haben und deswegen beurteilt werden können; sie sind wirklich von höchster technischer Qualität⁵³. Der Bart eines dieser Köpfe, nämlich des Lucius Verus⁵⁴, ähnelt in der stilistischen Ausführung dem Bart des Bildnisses in Modena. Guglielmo hat seine Nachgüsse dem Herzog Ottavio Farnese zum Kauf angeboten, für einhundert bis einhundertfünfzig Scudi die Büste (je nach Berühmtheit des Dargestellten)⁵⁵, also für fast so viel, wie Alfons II., Herzog von Ferrara, für die heute in Modena befindliche, damals als echt angesehene Büste gezahlt hat (s. o.), ein Zeichen, wie hoch ihr Wert (als Kopie) eingeschätzt wurde. In seinen Anfängen in Rom (ab 1537) hat Guglielmo als Antikenrestaurator gearbeitet. Die Restaurierung eines kolossalen Porträtkopfes des Antoninus Pius in der Engelsburg hat sich erhalten⁵⁶. Ebenfalls noch vorhanden sind viele seiner Antikengänzungen in der Sammlung Farnese⁵⁷, darunter die der Beine des Herkules Farnese⁵⁸.

⁴⁷ Diese Unterscheidung ist sehr wichtig. Betrugsabsicht ist nur selten nachweisbar, die meisten vermeintlichen Fälschungen sind einfache Antikenkopien, bei denen der Käufer wußte, um was es sich handelt. Besonders Eberhard Paul hat in jeder Antikenkopie eine Fälschung gewittert, vgl. dazu auch Fittschen, Cato Wörnitz (vorherige Anmerkung) 10.

⁴⁸ Vgl. U. Thieme / F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXVII (1933) 284 s. v. Porta, Tomaso della, d. Ä.; Gramberg, della Porta 17; 21 (Stammbaum).

⁴⁹ Vasari, Vite 1322.

⁵⁰ Vgl. Le Palais Farnèse II (Paris 1980) 304 Abb. a–i; Ch. Riebesell, Die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese (Weinheim 1989) 28 ff. Taf. 10–21; K. Fittschen, Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover (Abh. Göttingen 2006) 68 Anm. 18 (mit weiteren Nachweisen).

⁵¹ Über Herkunft und Familienzugehörigkeit der della Porta herrscht in der Überlieferung, auch bei Vasari beträchtliche Verwirrung. Vgl. jetzt Gramberg, della Porta 20.

⁵² Vgl. Thieme/Becker, Künstler a. O. (Anmerkung 48) 282 f.; ausführlicher Gramberg, della Porta 11 ff., vgl. auch J. Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture (London 1970) 396 ff.; Poeschke, Skulptur II, 221 ff. – Wegen seiner Zugehörigkeit zum Zisterzienserorden wird Guglielmo della Porta häufig nur als »fra Guglielmo« bezeichnet.

⁵³ Vgl. F. Coraggio, Sui bronzi della Collezione Farnese, Riv. Ist. Naz. Arch. 54, 1999, 23–68, hier 23 ff. mit Abb. 1–12; vgl. auch Gramberg, della Porta 107 Nr. 198.

⁵⁴ Vgl. Coraggio, Farnese (vorherige Anmerkung) 40 Abb. II.

⁵⁵ Vgl. ebenda 67 f.

⁵⁶ Vgl. Adriano e il suo mausoleo. Ausst. Rom (1998) 120 Nr. 6 mit Abb.

⁵⁷ Vgl. Vasari, Vite 1320 f.; G. Prisco, »la più bella cosa di cristianità«: i restauri alla collezione Farnese di sculture. In: C. Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese. Storia e documenti (Neapel 2007) 81 ff., bes. 92 mit Anm. 64

⁵⁸ Prisco, Farnese (vorherige Anmerkung) 92 ff. mit Abb.;

C. Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese III (Verona 2010) 17 ff. Nr. 1 mit Abb. S. 207–213, bes. 212.

⁵⁹ Vgl. Aldroandi, Statue 231 f.

⁶⁰ Vgl. Pope-Hennessy, Sculpture (Anmerkung 52) 398 f. Taf. 99–100; Poeschke, Skulptur II, 223 f. Taf. 244–247.

⁶¹ Vgl. Vasari, Vite 1237; 1321.

⁶² Vgl. Vasari, Vite 1237.

⁶³ Vgl. Poeschke, Skulptur II, 223 Abb. 122.

⁶⁴ Vgl. Mandowsky/Mitchell, Ligorio 3 f.; Schreurs, Ligorio (Anmerkung 9) 15.

⁶⁵ Man denke nur an die Bildkataloge älterer Sammlungen mit der Fülle nicht identifizierter antiker Vorbilder (zuletzt: Sammlung Montalto).



Büstendetails mit Tabula. – Abbildung 19 Porträt eines Unbekannten, angeblich Euripides. Modena, Galleria Estense (Katalog 1). – Abbildung 20 Porträt eines Unbekannten, vom Bildhauer Zenas d.J. Rom, Kapitolinisches Museum Inv. 459.

Auch von einer kleinen Antikensammlung in seinem Besitz wird berichtet⁵⁹.

Sein wohl bekanntestes Werk ist das Grabmal des Papstes Julius III. Farnese⁶⁰, über dessen Aufstellung in Sankt Peter er sich mit seinem Förderer Michelangelo⁶¹ überworfen hat⁶². Hier hat della Porta vorgeführt, daß er auch mit besonders harten, farbigen Marmorsorten zu arbeiten in der Lage war.

Vom Bildnis des Papstes gibt es mehrere Ausführungen. Eine⁶³ weist einen Schnurrbart auf, der dem oben besprochenen an den Büsten in Modena und in den Uffizien gleicht. Das mag Zufall sein, könnte aber auch als Zeichen einer gemeinsamen Autorschaft verstanden werden.

Guglielmo della Porta war in Rom in denselben Jahren tätig wie Pirro Ligorio. Sie haben einander auch persönlich gekannt, allerdings scheint ihr Verhältnis nicht besonders vertrauensvoll gewesen zu sein; jedenfalls ist überliefert, daß Ligorio 1565 für einige Zeit ins Gefängnis mußte, auf Grund einer Intrige della Portas, wie Ligorio glaubte. Leider ist nicht bekannt, um welches Delikt es sich gehandelt haben soll⁶⁴.

Solange für eine Bestimmung der Urheberschaft der Büsten in Modena und in den Uffizien schriftliche Quellen nicht zur Verfügung stehen, bleibt keine andere Beweismöglichkeit als der Nachweis einer stilistischen Verwandtschaft mit gesicherten Werken. Der Fall scheint mir hier vorzuliegen.

Daß ein antikes Bildnis, das von einem neuzeitlichen Bildhauer kopiert worden ist, danach wieder verloren ging, ist zwar ungewöhnlich, aber leider kein Einzelfall⁶⁵. Dieser denkbare Einwand kann jedenfalls nicht gegen die hier vorgelegte These vorgebracht werden.

Prof. Dr. Klaus Fittschen, Alter Weg 19, 38302 Wolfenbüttel, fittschen_zehm@t-online.de

Resümee. Zwei typengleiche Büsten der Renaissancezeit aus dunklem Marmor in Modena und Florenz stellen laut ihren Inschriften angeblich Euripides beziehungsweise Homer dar. Sie haben ein verschollenes gemeinsames Vorbild aus der mittleren Kaiserzeit, wie die Gestaltung des Schnurrbartes zeigt. Der Bildnistypus porträtiert wahrscheinlich einen kaiserzeitlichen Griechen und orientiert sich an Porträts aus klassischer Zeit. Die nur in einer Zeichnung überlieferte Büste, einst im Besitz des Kardinals Rodolfus Pius von Carpi vom gleichen Bildnistypus, wohl aus Bronze, ist vielleicht antik. Sie ist mit der Skulptur in Modena nicht identisch. Als Verfertiger der Stücke in Modena und Florenz wird Guglielmo della Porta vorgeschlagen.

Summary. Two Renaissance busts in Modena and Florence of the same type, made of dark marble, according to their inscriptions reputedly represent Euripides and Homer respectively. The type probably represents a Greek from the imperial period, as the design of the mustache shows, and is based on the shaping of portraits from the classical period. A bust of the same type, probably made of bronze, once owned by Cardinal Rodolfus Pius von Carpi and known through an old drawing, is perhaps antique. It is not identical with the sculpture in Modena. Guglielmo della Porta is suggested as the maker of the pieces in Modena and Florence.

Estratto. Due busti rinascimentali dello stesso tipo, conservati l'uno a Modena e l'altro a Firenze, realizzati entrambi in marmo scuro, rappresenterebbero in base alle iscrizioni rispettivamente Euripide e Omero. Fa loro da modello un tipo scultoreo comune oggi perduto della media età imperiale, come si evince dalla resa dei baffi. Tale tipo ritrae probabilmente un Greco di età imperiale, ma si fa ispirare da ritratti di epoca classica. Un busto dello stesso tipo, noto solo per un disegno, probabilmente in bronzo e forse antico, già di proprietà del cardinale Rodolfo Pio di Carpi, non è identico alla scultura modenese. Si propone di riconoscere in Guglielmo della Porta l'artefice dei pezzi a Modena e Firenze.

Bildrechte. Abbildungen 1 und 10 nach Mandowsky/Mitchell, Ligorio Taf. 53 a (1) und 54 (10). – Abbildung 2 nach Amadio, Euripide Abb. 45. – Abbildung 3 nach A. Staius, Vultus (1569) Taf. V. – Abbildungen 4 und 19 Philipp Groß. – Abbildung 5 nach E. Paul in: S. Settis (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana II Abb. 441. – Abbildung 6 Zeno Colantoni, vermittelt durch Eugenio La Rocca. – Abbildungen 7 und 11 nach Berti Toesca, Omero Abb. 5 (7) und Abb. 4 (11). – Abbildung 8 nach Gianattasio, Albenga (Anmerkung 23) Nr. 13. – Abbildung 9 nach Foto der Bibliothek. – Abbildung 12 Deutsches Archäologisches Institut, Negativ D-DAI-ROM 62.117. – Abbildung 13 Kapitolisches Museum, Ausführung Barbara Malter. – Abbildung 14 nach Choremi-Spezieri (Anmerkung 32) 372 Abb. 5. – Abbildung 15 nach Mandel, Bildhauerkunst III (Anmerkung 39) Abb. 168 k. – Abbildungen 16 und 20 Gisela Fittschen-Badura. – Abbildung 17 nach Rosenbaum, Cyrenaican Sculpture (Anmerkung 43) Nr. 70 Taf. 45, 1. – Abbildung 18 nach Wegner, Musensarkophage (Anmerkung 43) 171 Nr. 133 Taf. 60.

Abkürzungen

- Aldroandi, Statue
Ulisse Aldroandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono* (Venedig 1562, Nachdruck Hildesheim 1975).
- Amadio, Euripide
A. A. Amadio, Euripide, in: B. Palma Venetucci (Hrsg.), *Pirro Ligorio e le erme tiburtine* (Rom 1992) 34–37.
- Arndt/Bruckmann, Porträts
P. Arndt / F. Bruckmann / G. Lippold, *Griechische und römische Porträts* (München 1891–1942).
- Berti Toesca, Omero
E. Berti Toesca, *Il cosiddetto Omero degli Uffizi*. *Boll. Arte* 38, 1953, 307–309.
- Fittschen/Zanker, Kapitol I
K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I* (Mainz 1985).
- Fittschen/Zanker/Cain, Kapitol II
dies. /P. Cain, *dass.* Bd. II (Berlin 2010).
- Gasparri, Rodolfo Pio
C. Gasparri (mit C. Franzoni), *Le antichità di Rodolfo Pio nel Palazzo in Campo Marzio*. In: M. Rossi u. a. (Hrsg.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi. Collezionisti e mecenati. Atti del seminario internaz. di studi, Carpi 2002* (2004) 69–84.
- Gramberg, della Porta
W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta* (Berlin 1964).
- Huelsen, Hermeninschriften
Ch. Huelsen, *Die Hermeninschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des 16. Jahrhunderts*, *Mitt. DAI Rom* 16, 1901, 123–154 (nachgedruckt in: K. Fittschen, *Griechische Porträts* [Darmstadt 1988] 117–140).
- Jucker, Vestalin
H. Jucker, *Bildnisbüste einer Vestalin*, *Mitt. DAI Rom* 68, 1961, 93–113.
- Mandowsky/Mitchell, Ligorio
E. Mandowsky / Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities* (London 1963).
- Poeschke, Skulptur I. II.
J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien I. Donatello und seine Zeit* (München 1990); *II. Michelangelo und seine Zeit* (München 1992).
- Richter, Portraits I. II.
G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I. II* (London 1965).
- Stadius, Vultus
A. Stadius, *Inlustrium viror[um] ut extant in urbe expressi vultus* (Rom 1569).
- Vasari, Vite
G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittore, scultori e architetti* (1568, ed. M. Marini 1991).

Katalog: Die Repliken des Typus Modena-Uffizien

Katalog 1. Modena, Galleria Estense, Inv. 7486 (Abbildungen 4 und 11).

Ohne eine Basis, aber mit Tabula und Palmette; die zwischenzeitlich angefügte moderne Basis inzwischen beseitigt; Inschrift ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ auf der Büste. – H. 45 cm. Aus schwärzlichem Stein, aber kein Basalt.

Huelsen, *Hermeninschriften* 135 f. 185 Nr. 65 Taf. 7; Berti Toesca, *Omero* 207 ff. Abb. 4; Jucker, *Vestalin* 108 Nr. 22 [mit nicht-verbürgter Angabe zur Herkunft]; Mandowsky/Mitchell, *Ligorio* 98 f. Nr. 86 Taf. 53 b. c; Amadio, *Euripide* 34 f. Abb. 42; Gasparri, *Rodolfo Pio* 52 Anm. 25; 69 A 8; 440 Nr. 5 Abb. 34; S. Corsi, *Le antichità Carpi a Ferrara. Cronaca di un acquisto, Prospettiva* 69, 1992 (Jan.) 67 f. Abb. 2.

Von diesem Kopf gibt es auch zeitgenössische Zeichnungen:

(1) von Pirro Ligorio, mit Inschrift ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ auf Büste, aber ohne Tabula, als Ergänzung einer Herme: Mandowsky/Mitchell, *Ligorio* Taf. 53 d; Amadio, *Euripide* Abb. 44–45; hier Abbildung 2.

(2) von Ursinus (nach 1570), mit Inschrift auf Büste ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ, mit einer Basis und veränderter Palmette sowie Tabula-Umrahmung: Huelsen, *Hermeninschriften* 135 Taf. 6 [= Nachdruck: 125 Anm. 37 Taf. 160]; Mandowsky/Mitchell, *Ligorio* Taf. 38 a (= ebenda Taf. 53 a); hier Abbildung 1.

Katalog 2. Florenz, Uffizien, Inv. 1914.360 (Abbildung 5).

Mit Basis (!). (Undeutliche) Inschrift ΩΜΗΡΟΣ waagrecht auf der Büste. – H. mit Tabula und Basis 34 cm. Aus dunkelgrauem Marmor.

Arndt/Bruckmann, *Porträts* 305–306 (»Unbekannter Nicht-Römer«); G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture II* (Rom 1961) 135 Nr. 172 mit Abb. und der älteren Lit.); Berti Toesca, *Omero* 307 f. Abb. 1–2; Jucker, *Vestalin* 107 f. Nr. 21 Taf. 37, 3; E. Paul, *Gefälschte Antike* (Wien 1982) 18 Abb. 8.

Die Büste wurde zunächst von Achille Maffei erworben (vgl. Mandowsky/Mitchell 98 Anm 1). In den Uffizien ist sie erst im Inventar von 1825 Nr. 199 als Euripides (sic!) nachweisbar.

Katalog 3. Rom, Kapitolisches Museum, Inv. 548 (Abbildung 6).

Mit Basis und Tabula. – H. (einschl. Basis und Tabula) 0,486 m; H. Kinn–Scheitel 38,5 cm. Aus grauem Marmor.

G. Bottari, *Musei Capitolini I* (Rom 1768) 38 f. Taf. 62 (Euripides, ähnlich hier Abbildungen 4 und 10; echt?); Arndt/Bruckmann, *Porträts* 307–308 (»Unbekannter Nicht-Römer«); Stuart Jones, *Capitolino* (Anmerkung 5) 253 Nr. 83 Taf. 60; Berti Toesca, *Omero* 307 Abb. 3; Jucker, *Vestalin* 108 Anm. 84 (»unfertig oder völlig verwaschen«); G. Rocco in: E. La Rocca / C. Parisi Presicce (Hrsg.), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo III* (Rom 2022) Nr. 1.78 mit Abb.

Unbekannt, woher ins Museum gelangt.

Die Büste wird von Sascha Kansteiner für antik gehalten (brieflich Januar 2022). Der Stein (doch Bigio) stamme mit Donato Attanasio aus einem Steinbruch in der Nähe von Ephesos, vgl. D. Attanasio u. a., *Ancient ›Black‹ Decorative Stone and the Ephesian Origin of Sculptural Bigio Antico*, *Archaeometry* 2014, 13 Nr. 12 (in der Tabelle 3 Nr. 12). Für den Stein mag das gelten. Daß auch die Skulptur im Kapitol antik ist, scheint mir völlig ausgeschlossen.

Katalog 4. Paris, Musée Jacquemart-André (Abbildung 7).

Mit Basis und Tabula; darauf statt der Palmette der Name ΕΥΡΥΠΠΙΔΗΣ. – H. mit Basis 58 cm. Aus Bronze.

L. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets l'Art Antiques aux XVe et XVIe siècle* (Paris 1889) 78 mit Abb.; F. De La Monreyre-Gavoty, *La sculpture au Musée Jacquemart-André*, *Gazette Beaux-Arts* 10, 1913, 465 mit Abb. (Andrea Riccio zugeschrieben); Berti Toesca, *Omero* 307 (von Donatello); Jucker, *Vestalin* 108 Anm. 81; Musée Jacquemart-André, *Catalogue sommaire* (Paris 1967) 39 Nr. 871 (dem Toreuten Francesco da Sant'Agata zugeschrieben); S. Corsi in: M. Jones / M. Spagnol (Hrsg.), *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà* (Mailand 1993) 150 f. Nr. 131 mit Abb. (die Kenntnis dieser Arbeit verdanke ich Caterina Parigi, Köln); M. Tamassia (Hrsg.), *Il rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno*. Ausst. Florenz, Villa Bardini (2013) 27 mit Abb.

Wie Dietrich Boschung mir mitteilt, befindet sich in der Sammlung Topham in Eton (vor 1730) eine Zeichnung dieses Stückes von Giovanni Domenico Campilia mit der rückseitigen Beschriftung: »Testa di Euripide nel palazzo di Ridolphi no. 3« (<https://catalogue.etoncollege.com/object-ecl-bm-6-74-2012>). Gemeint ist vermutlich das heute als Palazzo di Cosimo Ridolfi bezeichnete Gebäude aus dem Quattrocento in Florenz, Via Maggio 15 a. Die Büste wurde 1883 durch das Ehepaar Édouard André und Nélie Jacquemart im Florentiner Kunsthandel (Bardini) erworben.

Katalog 5. Albenga, Palazzo Costa (= Pal. Vescovile) (Abbildung 8).

Büste ohne Basis. – H. 35 cm, H. Bartspitze bis Scheitel 25 cm.

Gianattasio, Albenga (Anmerkung 23) 51 f. Nr. 13 mit Abb.

Katalog 6. Überliefert in der Ciacconius-Handschrift in Pesaro fol. 145 (Abbildung 9).

Büste ohne Inschrift und Tabula.

In der Beschriftung der Zeichnung ist der Name des Euripides genannt, dem Schreiber, also wohl Ciacconius selbst, muß der ikonographische Zusammenhang mit der Büste Modena bekannt gewesen sein. Bei Entstehung der Zeichnung war die Büste im Besitz der Brüder Antonio und Vincenzo Stampa, siehe Amadio, *Euripide* 35 f. Anm. 20 Abb. 47.

Nach Gasparri, *Rodolfo Pio* 69 Nr. A 9 ist dieses Stück identisch mit der Büste Modena (ebenso Amadio). Das scheint mir ausgeschlossen: Abgesehen von der fehlenden Inschrift, der fehlenden Tabula und kleineren Abweichungen in der Wiedergabe des Haares: Wenn Alessandro de' Grandi die Büste in Modena aus der Erbmasse des Kardinals von Carpi um 1572 an Herzog Alfonso d'Este verkauft hat (Gasparri, *Rodolfo Pio* 52), kann sie nicht zwischendurch anderen gehört haben.

Wegen der offensichtlich als ergänzt gemeinten Büste (als Hermenbüste?) und einer ergänzten Locke könnte man sogar vermuten, daß das Stück antik ist und es sich um nichts anderes handelt als um das gesuchte (antike) Vorbild für die genannten neuzeitlichen Kopien. Eine Entscheidung ist leider nicht möglich, solange das Stück verschollen ist.

Zur Antikensammlung des Vincenzo Stampa siehe die Beschreibung von Aldroandi, *Statue* 171 ff., wo das Stück allerdings nicht genannt ist.