

DIE MALEREIEN POLIDOROS DA CARAVAGGIO IM GIARDINO DEL BUFALO IN ROM *

von Rolf Kultzen

Sechs von der Wand abgelöste, bisher unbeachtet gebliebene Fresken in der Sala del Cinquecento im Museo di Roma (Pal. Braschi)¹ bilden den Rest eines Bilderzyklus, mit dem Polidoro da Caravaggio die Front eines Gartenhauses schmückte, das ursprünglich hinter dem Palazzo del Bufalo in der Rione di Trevi gelegen war und das im Jahre 1885 mitsamt dem Garten jenes Palastes dem Durchbruch der Via del Tritone von der Piazza Barberini gegen die Piazza San Silvestro zum Opfer fiel.

Die genaue topographische Situation dieses Gebäudes veranschaulicht eine die Angaben auf Nollis Stadtplan von 1748 (siehe dort Nr. 233/34) wesentlich ergänzende Kartenaufnahme aus dem Jahre 1835, die im Archiv der Soprintendenza dei Musei e Monumenti Comunali di Roma aufbewahrt wird² (Fig. 1a u. b). Danach lag es in der Mittelachse hinter dem genannten Palazzo del Bufalo, dort, wo sich einst der von Aldovrandi beschriebene Antikengarten dieser Familie befand³, ganz in der Nähe des von Claudius restaurierten Aquäduktes der Acqua Virgo und damit in unmittelbarer Nachbarschaft der im frühen 16. Jahrhundert berühmten „Orti

* Der vorliegende Aufsatz gibt in abgekürzter Form den Text eines Vortrages wieder, der am 30. Januar 1959 anlässlich einer wissenschaftlichen Sitzung der Bibliotheca Hertziana in Rom gehalten wurde.
¹ Die auf Leinwand übertragenen, sehr schlecht erhaltenen Fresken sind sämtlich in Chiaroscuro ausgeführt und lassen sich nach ihren Massen in drei Gruppen unterteilen :

I.

- a) „Befreiung der Andromeda“; ca. 200 × 286 cm
(auf dem Sockelstreifen darunter liest man die fragmentarische Inschrift : ANDROM-)
- b) „Hochzeit des Perseus mit der Andromeda“; ca. 200 × 265 cm
(am linken Altar grosse Fehlstelle; Reste einer Inschrift auf dem Sockelstreifen unleserlich)

II.

- a) „Kampf des Perseus mit den Freiern“; 148 × 286 cm
(die Partie mit dem von Perseus vorgehaltenen Medusenhaupt verloren; Reste einer Inschrift nicht mehr zu erkennen)
- b) „Parnass“; 148 × 285 cm
(linke untere Ecke fehlt; von einer Inschrift nichts mehr zu erkennen)

III.

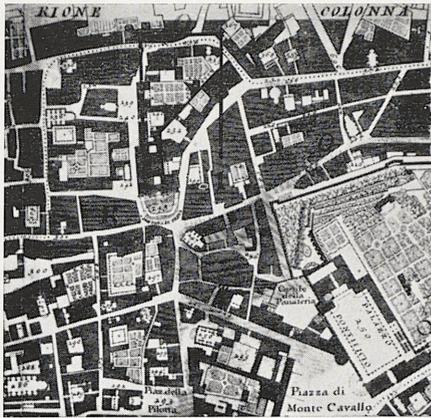
- a) Darstellung einer Fortuna; 200 × 66 cm
(über die darunter erkennbare, zweizeilige Inschrift siehe p. 108)
- b) Weibliche Karyatide; ca. 140 × 65 cm
(von allen Darstellungen am schlechtesten erhalten; die Rahmung, besonders unten, leicht perspektivisch eingetieft).

Einen Hinweis auf die nach ihrer Abnahme zunächst im Kapitolinischen Museum aufbewahrten Fresken gibt *Wickhoff* in seinem Katalog italienischer Zeichnungen der Albertina und zwar anlässlich der Besprechung einer Teilkopie nach der Hochzeit des Perseus mit der Andromeda; siehe *Allerhö. Jahrb. XIII (1892) p. CCXII, S. R. 465.*

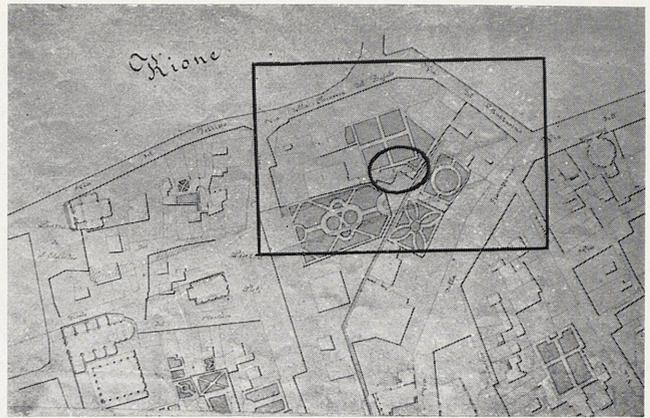
² Pianta della Citta di Roma / divisa nei suoi XIV Rioni / copiata dal sottoscritto nell'Anno 1835 / dalla Mappa originale esistente nel / Dicastero Generale del Censo / nella Proporzione di 1. a mille / rilevata nell'Anno 18 / Rione II. Trevi / Gaetano Spinetti, Assistente Di. Fec. / Nr. II B. 3.

Ein im 18. Jahrhundert entstandenes Katasterblatt aus dem heute in Carpegna (Prov. di Pesaro) aufbewahrten Carpegna-Bufalo-Archiv, dessen Mitteilung ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. H. Thelen verdanke, zeigt die Grundrissverhältnisse des hier in Frage stehenden Gartens noch exakter (Fig. 1c).

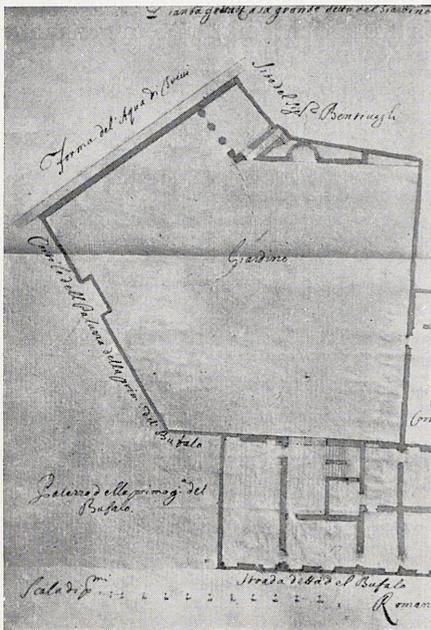
³ siehe *Ulisse Aldovrandi, Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono* (in : *Mauro, Lucio : Le antichità della città di Roma*). Venetia 1556, p. 286-290.



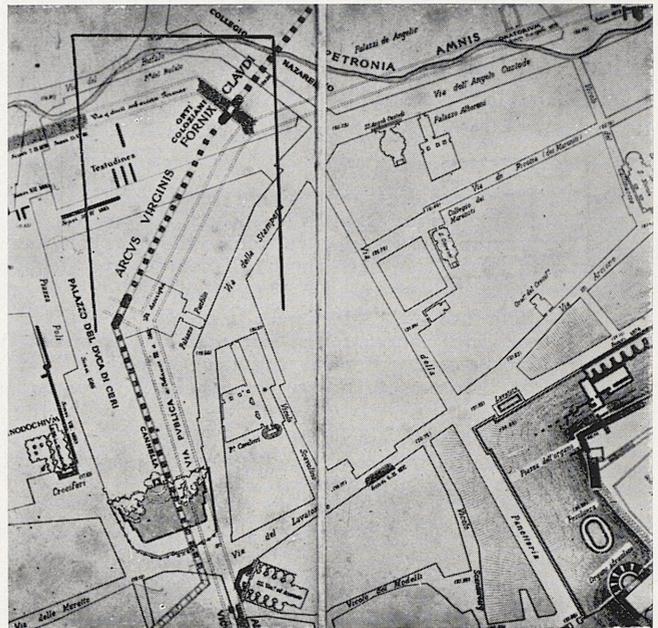
1a G. B. Nolli, Nuova pianta di Roma (1748) Detail.



1b Detail eines römischen Stadtplanes von 1835 mit der Situation des Bufalo-Gartens. Archiv der Sopr. dei Musei comunali, Rom.



1c Katasteraufnahme des Bufalo-Gartens wahrsch. aus dem 18. Jhdt. Archivio Carpegna/Bufalo.

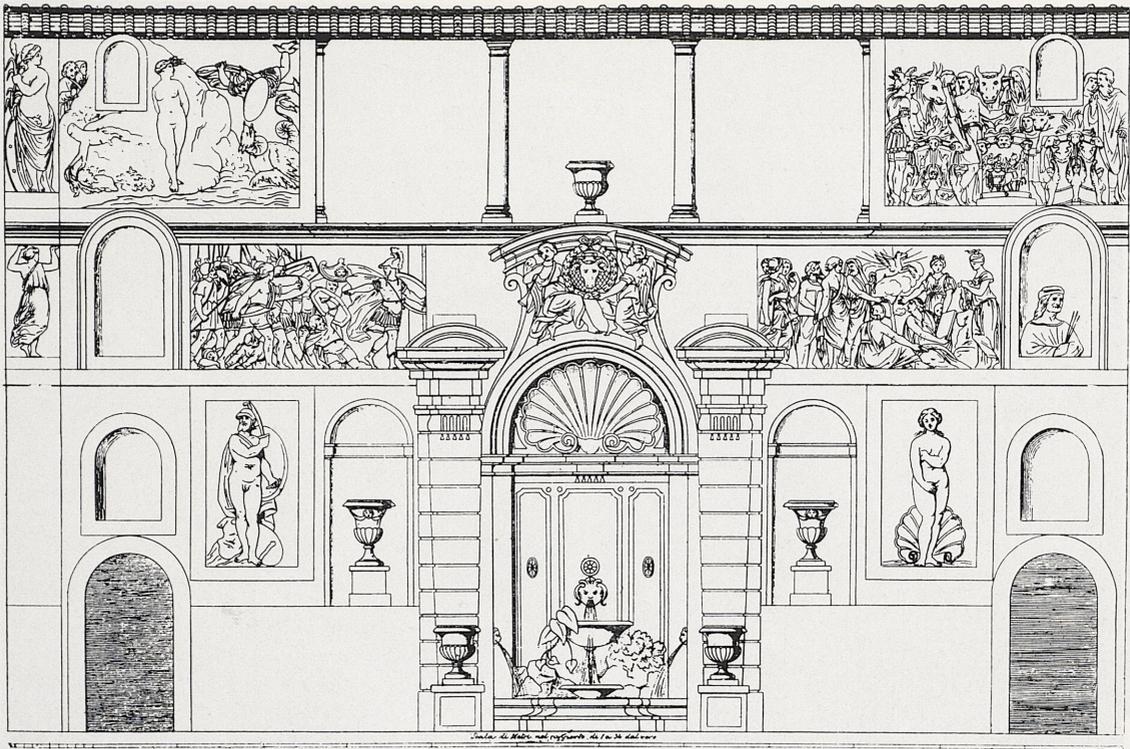


1d R. Lanciani, Forma Urbis Romae, Mailand 1893-1901, tav. 16. (Detail).

Coloziani⁴. Genaue Auskunft über die archäologischen Verhältnisse dieses ganzen Areals findet man in Lancianis „Forma Urbis Romae“⁴ (Fig. 1d).

Der früheste Hinweis auf den Freskenschmuck unseres Gartenhauses entstammt der Vita Polidoros und seines Gehilfen Maturino von Vasari. Hier heisst es bereits in der ersten Aus-

⁴ R. Lanciani, Forma Urbis Romae, Mailand 1893-1901, tav. 16; hier sind auch die anlässlich des genannten Strassendurchbruchs im Jahre 1885 vorgenommenen „scavi“ eingetragen.



2 Gartenhaus Bufalo, Frontansicht; nach E. Maccari, „Graffiti e Chiaroscuro esistenti nell'esterno delle case“, Rom 1876, tav. 5.

gabe von 1550: „Lavoravano nel giardino dal Bufalo vicino alla fontana di Trevi storie bellissime del fonte di Parnasso, et vi fecero grottesche et figure piccole, colorite“.⁵ Während Celio in seinen „Memorie“ von 1638 nur den Hinweis Vasaris referiert⁶, finden sich nähere Angaben über den Zyklus erstmalig in den 1793 erschienenen „Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi“ des Cavaliere Francesco Maria Tassi.⁷ Ergänzt durch Beschreibungen bei Platner-Bunsen und die teilweise wichtigen Kommentare zu den verschiedenen Vasari-Ausgaben, bestätigen diese Angaben die Vorstellung, welche 1876 Maccari in seinem Stichwerk „Graffiti e Chiaroscuro esistenti nell'esterno delle case“ von diesem Gartenhause gibt⁸ (Fig. 2). Maccaris Wiedergabe zu kontrollieren, erlauben uns schliesslich nicht nur die abgenommenen Fresken im Museo di Roma, deren Zustand allerdings viel zu wünschen übrig lässt, sondern

⁵ Vasari-Milanesi, V, p. 146.

⁶ G. Celio, Memorie de' nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma. Napoli 1638, p. 150/51.

⁷ Conte Cavalier Francesco Maria Tassi, Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi, Bergamo 1793, vol. I, p. 78, dazu besonders Anm. 1.

⁸ E. Maccari, Graffiti e Chiaroscuro esistenti nell'esterno delle case, Roma 1876, tav. 5 u. 6. Platner-Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, III/3 (1842) p. 196.

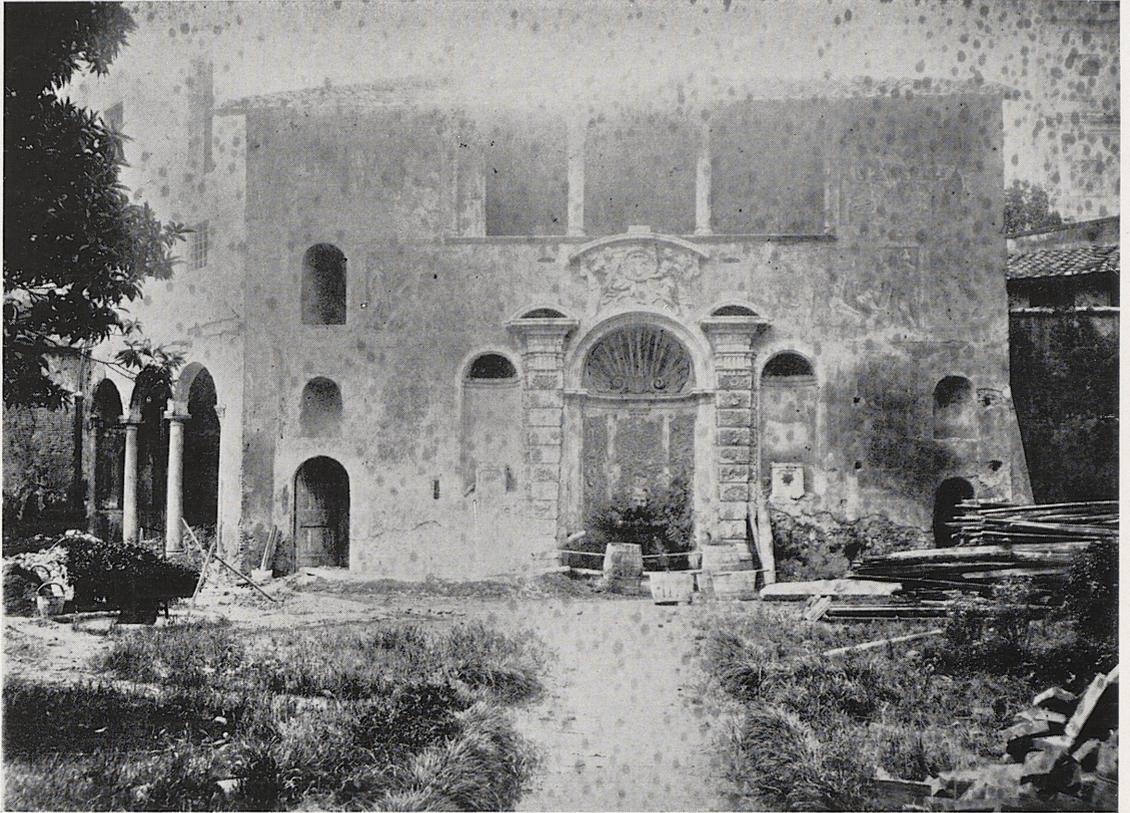
Von den Vasari-Ausgaben seien hier neben der bereits zitierten Milanesis noch genannt:

G. Bottari, Römische Vasari-Ausgabe von 1759, II, p. 286, Anm. 3.

E. Förster, Vasari-Ausgabe von 1845, 3/2, p. 75, Anm. 10.

Le Monnier, 1853, IX, p. 59.

G. Gronau, Deutsche Vasari-Ausgabe, IV, p. 277, Anm. 14.



3 Gartenhaus Bufalo, Frontansicht (kurz vor dem Abbruch). – Foto im Museo di Roma.

auch einige glücklicherweise im Archiv des Museums erhaltene Photographien des Gartenhauses, die im Moment des Abbruches angefertigt wurden⁹ (Fig. 3-5).

Bevor wir mit der näheren Betrachtung dieses Sachverhalts beginnen, bleibt noch zu bemerken, dass im Rahmen der vorliegenden Untersuchung auf eine chronologische Einordnung der Dekoration unseres Gartenhauses in das Gesamtwerk Polidoros verzichtet wird. Da nämlich für ihre exakte Datierung keine Anhaltspunkte gegeben sind, wäre die eingehende Besprechung weiterer, bisher unbekannter Arbeiten des Künstlers notwendig, wofür es hier an Raum fehlt.¹⁰ Immerhin sei unter Hinweis auf eine demnächst an anderer Stelle ausführlich nachzuliefernde Begründung festgestellt, dass die Malereien Polidoros im Giardino del Bufalo gegen 1525 entstanden sein dürften — das heisst, in den mittleren Jahren der selbständigen Tätigkeit Polidoros in Rom, die etwa 1520 nach der Fertigstellung von Raphaels Loggiendekoration beginnt und 1527 mit dem Sacco di Roma endet, als der Künstler die Stadt für immer verlässt.¹¹

⁹ Kopien nach diesen Photographien verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Dr. C. Pietrangeli, Rom.

¹⁰ Dasselbe gilt für eine Untersuchung über eine Fassadenmalerei Polidoros an der Piazza Madama in Rom, die demnächst in den „Miscellaneae Bibliothecae Hertzianae“ erscheinen wird.

¹¹ siehe *Vasari-Milanesi*, V, p. 152/53.

Der von *F. Bologna* in seinem Buche „*Roviale Spagnuolo e la Pittura Napoletana del Cinquecento*“ (Neapel 1958, p. 83) auf Grund stilistischer Überlegungen vermutete, zweite Romaufenthalt Polidoros nach dem Jahre 1541 muss vorerst als unbewiesen dahingestellt bleiben.



4 Gartenhaus Bufalo, Frontansicht (Detail). – Foto im Museo di Roma.

5 Gartenhaus Bufalo, Frontansicht (Detail). – Foto im Museo di Roma.

Nach der mit den erwähnten Fotos übereinstimmenden Wiedergabe Maccaris schmückten nun jene im Museo di Roma ausgestellten Fresken die trotz strenger Symmetrie vierteilig wirkende Fassade eines zweigeschossigen Gebäudes (Fig. 2 u. 3). Zwei Bildfelder rahmten die im Oberteil erscheinende Loggia.¹² Zwischen zwei weitere Bildfelder in der Mittelzone schob sich das Bufalo-Wappen ein, dessen Giebelrahmung sich nach unten hin in die architektonische Fassung eines den Gesamtprospekt beherrschenden Brunnens fortsetzte.¹³ In den rechteckigen Feldern beiderseits der die Brunnenkonchie rahmenden Nischen überliefert der Stich Maccaris zwei nicht erhaltene Darstellungen von Venus und Mars, die, wie das Foto zeigt (Fig. 3), im Moment des Abbruchs gerade noch erkennbar waren.¹⁴ Ebenfalls verloren ist die in der

¹² Die im Foto (Fig. 5) noch schwach erkennbaren Baumschlagmotive an der Rückwand dieser Loggia dürften auf eine Bemalung des 17. Jahrhunderts zurückzuführen sein. Jedenfalls handelt es sich hier nicht um jene Grotteskenmalereien, die Vasari anlässlich seiner Beschreibung des Bufalo-Gartens erwähnt und von denen sich keine Spur erhalten hat.

Eine Parnass-Darstellung Taddeo Zuccaris, welche Vasari (ed. *Milanesi*, VII, p. 86) ebenfalls in den Bufalo-Garten lokalisiert, hat sich bislang nicht nachweisen lassen. Allerdings ist hier eine Verwechslung insofern nicht ausgeschlossen, als Vasari noch zwei weitere Parnass-Darstellungen Taddeos an anderer Stelle anzuführen hat (siehe ed. *Milanesi*, VII, p. 82 u. 85). Immerhin erwähnt jedoch auch Celio in seinen „Memorie“ (Neapel 1638, p. 150/51) anlässlich der Beschreibung des Bufalo-Gartens „una loggietta con Apollo e le Muse colorita da Taddeo Zuccari“. Mit dieser Loggietta könnte übrigens die links anschließende, zweiachsige Säulenhalle gemeint sein, in deren Wandnischen wahrscheinlich jene Gruppe von sieben Porträtbüsten aufgestellt war, die bei Aldovrandi aufgezählt werden (siehe a. a. O., p. 289).

Vgl. dazu *W. Hirschfeld*, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalereien in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert, Diss. Halle, 1911, p. 39, Nr. 133a.

¹³ Auf die Tatsache, dass diese architektonische Brunnenfassung nach ihren Stilmerkmalen etwa hundert Jahre später anzusetzen ist, als die gegen 1525 zu datierenden Fresken, sei hier vorerst nur beiläufig hingewiesen.

¹⁴ Da das ursprüngliche Vorhandensein von Darstellungen der beiden Hauptgötter Roms an dieser Stelle



6 Cherubino Alberti, Theseus bei den Hesperiden. (nach Polidoro) B. XVII, p. 85, Nr. 108-109.

gemalten Nische rechts vom Bufalo-Wappen zu bemerkende männliche Halbfigur, welche durch ein Bund Pinsel in ihrer rechten Hand als das Porträt des Malers gekennzeichnet scheint (Fig. 2 u. 5); nach Betrachtung des Ganzen gewinnt man jedoch den Eindruck, dass es sich hier um eine spätere Zutat handelt.¹⁵ Durch Ablösen von der Wand erhalten sind dagegen die beiden Figuren auf dem schmalen Wandstreifen zur Linken, eine weibliche Karyatide und darüber eine durch Schilf und Rad gekennzeichnete, nach links blickende Fortuna.¹⁶

Nach den überlieferten Beschreibungen ist damit aber erst ein Teil der ursprünglich vorhandenen Fresken ermittelt. Neben der Befreiung der Andromeda (links oben auf der betrachteten Fassade), ihrer Hochzeit mit Perseus (rechts oben), dessen Kampf mit den Freiern (links unten) und einer Parnass-Darstellung (rechts unten) war, in Ergänzung der Perseus-Erzählung, ausserdem die Scene mit Danae im goldenen Regen wiedergegeben sowie ein langer Fries mit den Gärten der Hesperiden und der Verwandlung des Riesen Atlas in einen Felsen.¹⁷

weder quellenmässig noch durch frühere Kopien als die Wiedergabe Maccaris zu belegen ist und ihr Auftreten im ikonographischen Zusammenhang des gesamten Bilderzyklus nicht zwingend notwendig erscheint, muss mit einer späteren Hinzufügung gerechnet werden.

¹⁵ Jedenfalls ist nicht mehr zu entscheiden, ob sich hier womöglich ein Bildnis Polidoros befand, dessen Porträtzüge uns im übrigen durchaus bekannt sind (siehe Bull. Museum Boymans-van Beuningen, IX/3, 1958, p. 97 ff.).

¹⁶ Besonders genaue Kopien nach diesen beiden Figuren befinden sich übrigens im Louvre (Nr. 6213 verso u. 6216 recto); sie sind in schwarzer Kreide ausgeführt und dürften noch dem 18. Jahrhundert entstammen. (Nr. 6212, 6213 recto, 6214 u. 6215 geben weitere Details der Bufalo-Fresken).

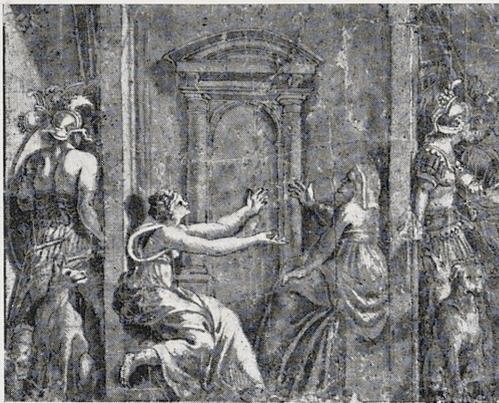
Angefügt seien hier noch einige Bemerkungen aus der Literatur über den allgemeinen Zustand der bisher betrachteten Fresken kurz vor ihrer Abnahme.

Zum Beispiel wird bei *Platner-Bunsen* (a. a. O., III/3, p. 196) auf starke Zerstörungen hingewiesen, und in einer offenbar nachgetragenen Anmerkung heisst es sogar, dass diese Malereien „gegenwärtig nicht daselbst zu finden“ seien. Ob der Verfall damals wirklich schon so weit vorgeschritten war, dass man die Fresken nurmehr unter bestimmten Licht- oder Feuchtigkeitseinwirkungen wahrnahm (wie man es an erhaltenen Fassadenfresken in Rom noch heute beobachten kann), oder ob der Garten zeitweilig unzugänglich war, dürfte kaum zu entscheiden sein. Jedenfalls wird das Vorhandensein dieser Fresken in *E. Försters* bereits zitierter Vasari-Ausgabe von 1845, (3/2, p. 75, Anm. 10) erneut bezeugt, wobei sich der Autor hier allerdings nicht mehr an den Pegasus zu erinnern vermag.

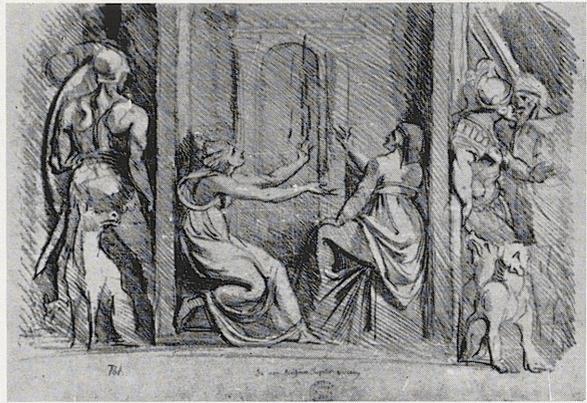
Nach allem wird man mit gelegentlichen Restaurierungen zu rechnen haben. Man achte z. B. auf die hart nachgezeichnete Perseusfigur in dem Fresko mit der Befreiung Andromedas (Fig. 4). Im übrigen lassen sich die Fresken in ihrem jetzigen Zustand hinsichtlich späterer Übermalungen kaum noch beurteilen. Immerhin war es aber *E. Maccari* (a. a. O., tav. 5 u. 6) im Jahre 1876 doch möglich eine vollständige Ansicht der Gartenhausfassade mit dem Brunnen zu geben, während die ursprünglich daran angeschlossenen Darstellungen, auf die erst später einzugehen ist, damals bereits endgültig verschwunden gewesen sein müssen.

Einen besonderen Hinweis verlangt schliesslich eine Bemerkung bei *Platner-Bunsen* (a. a. O., p. 196), in der es heisst: „Unter den grau in grau gemalten Bildern erscheinen auch einige gelb in gelb gemalten Figuren, unter denen sich eine Ephesische Diana befindet“. Für diese im Bronzeton gegebenen Figuren, bei denen es sich womöglich um später eingefügte, dekorative Elemente handelt, fehlt jegliche sonstige schriftliche und bildliche Überlieferung, so dass wir uns hier vorerst auf die Erwähnung jener Bemerkung beschränken dürfen. (Die Diana von Ephesus als Schutzgöttin eines Gartens ist übrigens ein geläufiges Motiv, das mit Rücksicht auf seine Verwendung in der Villa d'Este demnächst ausführlich durch C. Lamb behandelt werden wird).

¹⁷ Hingewiesen wird auf diese Darstellungen in den bereits zitierten Vasari-Ausgaben von *E. Förster*, 1845, 3/2, p. 75, und bei *Le Monnier*, 1853, IX, p. 59, Anm. 3.



7 Anonymer Zeichner des 16. Jhdt., Danae im goldenen Regen (nach Polidoro). Stockholm, Nat. Mus.



8 Joh. H. Füssli, Danae im goldenen Regen (nach Polidoro). London, Brit. Museum.

Da zur Unterbringung dieser restlichen Szenen die von Maccari reproduzierte Gebäudefront nicht ausreicht, selbst wenn man annimmt, der vom Bufalo-Wappen beanspruchte Teil sei ursprünglich auch bemalt gewesen, sind wir dafür zwangsläufig auf die nach links anschliessenden Aussenwände des Gartenhauses verwiesen. Damit aber ergibt sich zugleich eine sinngemässe Abfolge der im Ganzen vorgetragenen Perseus-Erzählung nach den Metamorphosen Ovids (IV, 604 ff.). Unterstützt wird diese Vermutung durch eine Anmerkung Francesco Maria Tassis zu seinem Abdruck von Baldinuccis Verzeichnis der Werke Polidoros. Hier heisst es nämlich mit Bezug auf die Malereien im Giardino del Bufalo: „In altra facciata, che corrisponde alle scuderie, sta espressa fra due piccole finestre Danae nella torre di bronzo, e sotto Atlante convertito in sasso con varie donne che formano un fregio“.¹⁸

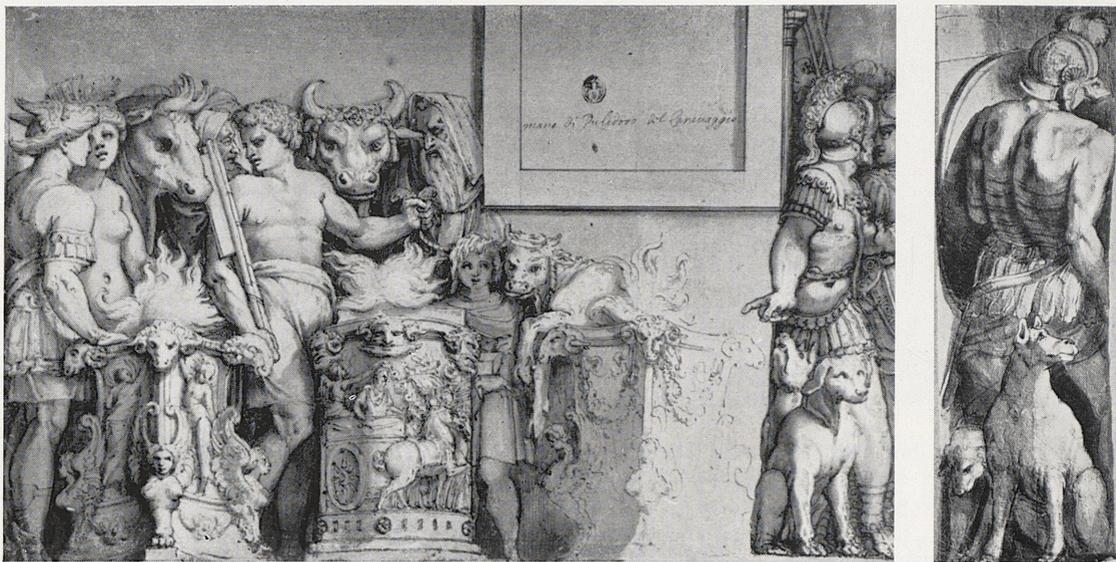
Tatsächlich erweist sich der im Foto (Fig. 3) erkennbare Aufriss der links von der Brunnenfassade in einem stumpfen Winkel zurückspringenden Wand als geeignet, die fraglichen Darstellungen aufzunehmen. In der Zone über der dreiachsigen Arkadenöffnung wäre der Fries mit Atlas' Verwandlung und dem Garten der Hesperiden unterzubringen, und zwischen den kleinen Fenstern darüber die Scene mit Danae. — Erhalten ist von den letztgenannten Fresken nichts. Eine Vorstellung von der Frieserzählung vermittelt uns jedoch ein zweiblättriger Nachstich Cherubino Albertis, dessen querrechteckiges Format den ursprünglichen Dimensionen des Freskos ebenso entspricht, wie die Wiedergabe des Figürlichen den Stil Polidoros erkennen lässt¹⁹ (Fig. 6). Wir werden darauf noch zurückkommen.

Die Darstellung der Danae im Goldregen lässt sich durch eine mässige, wohl noch dem 16. Jahrhundert entstammende Zeichnungskopie veranschaulichen, die aus dem Nachlass des schwedischen Bildhauers Joh. Tobias Sergel ins Stockholmer National-Museum gelangt ist²⁰ (Fig. 7). Dass die hier wiedergegebene Komposition tatsächlich eine verschollene Arbeit Poli-

¹⁸ siehe Francesco Maria Tassi, a. a. O., vol. I, p. 78, Anm. 1; die genaue Lage jener Pferdeställe lässt sich karthographisch nicht mehr eindeutig feststellen.

¹⁹ siehe A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, XVII, p. 86, Nr. 11. Nach diesem Fries existieren zwei in Öl gemalte Teilkopien; davon die eine mit der Gruppe der Hesperiden in der Alten Pinakothek zu München (Inv. Nr. 1186/800, Lw. 2,35 × 42 cm), die andere mit der Verwandlung des Atlas durch Perseus in italienischem Privatbesitz (Holz, 29 × 18 cm; siehe F. Hermanin „Due bozzette di Polidoro da Caravaggio“ in: *Strenna dei Romanisti*, 1950, p. 132-134; siehe auch „Roma“, XXII, 1944, p. 43-48).

²⁰ Inv.-Nr. 1643/1875; Feder, braun laviert, weiss gehöht, 179 × 224 mm. — Den Hinweis auf diese und die nachfolgend genannte Zeichnung (vgl. Anm. 21) verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. G. Schiff.



9 Anonymer Zeichner des 16. Jhdt., Hochzeit von Perseus u. Andromeda (nach Polidoro). Wien, Albertina. 10 Anonymer Zeichner des 16. Jhdt., Kriegerfigur (nach Polidoro). Rom. Farnesina.

doros darstellt, wird durch eine in allen Teilen übereinstimmende Nachzeichnung Joh. Heinrich Füsslis aus dem Britischen Museum nahegelegt, welche links unten die als „Polidoro“ zu ergänzende Unterschrift „Pol“ trägt²¹ (Fig. 8). Durch ein in der Albertina befindliches Blatt, das man dort einem unbekanntem Niederländer des 16. Jahrhunderts zuweist, wird es darüberhinaus so gut wie sicher, dass die in den beiden zuvor betrachteten Zeichnungen überlieferte Darstellung mit dem Bilderzyklus im Bufalo-Garten zusammengehört: hier sind nämlich zwei Drittel der von dort erhaltenen Perseus-Hochzeit mit der rechten Wächtergruppe unserer Danae-Szene vereinigt²² (Fig. 9). Zwei andere Teilkopien vermögen schliesslich unsere Vorstellung von dem verlorenen Original noch weiter zu veranschaulichen. So gibt eine wahrscheinlich noch ins 16. Jahrhundert zu datierende Zeichnung in der Farnesina den links stehenden Wachsoldaten in der für Polidoro charakteristischen Chiaroscuro-Technik wieder²³ (Fig. 10), während uns die in den Uffizien aufbewahrte Kopie eines Cherubino Alberti nahestehenden Künstlers die beste Wiedergabe der Danae mit ihrer Amme vermittelt²⁴ (Fig. 11).

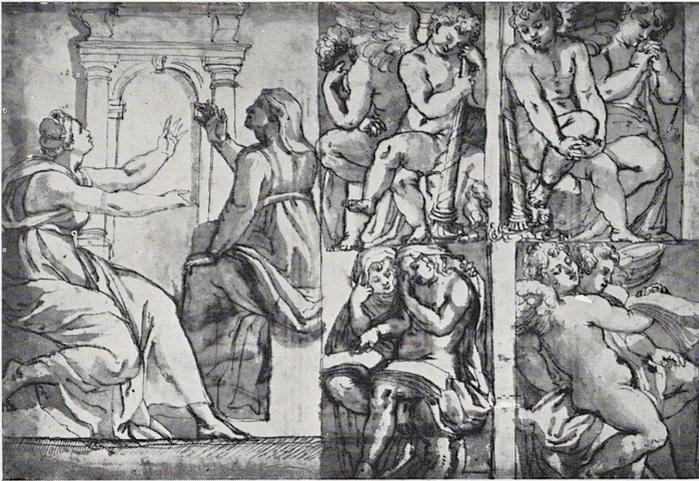
Die vielfältigen Überlegungen hinsichtlich der Danae-Szene machen es übrigens besonders

²¹ Britisches Museum, Dept. of Prints and Drawings, Book of Prints Nr. 198 b 5**, Drawings by Henry Fuseli at Rome, fol. 68, Nr. 1885-3-14-277. Schwarze Kreide, 276 × 407 mm. Inschriften: li: „Pol“, Mitte: „Si non sacrificium (?) Jupiter & Venus“. Ob Füssli diese rätselhafte Inschrift an Ort und Stelle kopierte oder ob er sie seiner Zeichnung selbständig hinzufügte, ist unklar.

²² Wien, Albertina, Inv.-Nr. 391 (II. Garnitur). *Wickhoff*, S. R. 465 (siehe Allerhö. Jahrb. XIII, 1892, p. CCXII). Feder, braun laviert, weiss gehöht, 256 × 415 mm. Das Blatt wurde in Aquatinta reproduziert von Ruscheweyh (Weigel 6109) u. von Camillo Tinti (Romae 1772).

²³ Inv.-Nr. 130044. Tuschzeichnung in Grisailletechnik. 375 × 125 mm. (Siehe Boll. d'Arte I/5, 1907, p. 10/11). Eine anonyme Kopie nach der Wächtergruppe mit Hunden von gegenüber befindet sich zusammen mit anderen Kopien nach Polidoros Fresken aus dem Giardino del Bufalo und vom Pal. Milesi in dem Skizzenbuch P. da Cortonas in Toronto; siehe G. Brett, Bull. of the Division of Art and Archeol. (Royal Ontario Museum), University of Toronto, Dec. 1957, Nr. 6, p. 5 (Abschn. 4). — Eine F. Zuccari zugeschriebene Kopie des erstgenannten Sujets findet sich schliesslich in dem Thos. Lawrence — Album der Rosenbach Foundation (Philadelphia) auf fo. 17 (frdl. Mittlg. von W. Vitzthum).

²⁴ Uffizien, Inv.-Nr. 1288^s (verso). Feder, laviert. 288 × 432 mm.



11 Anonymer Zeichner des 16. Jhdt., Danae im goldenen Regen (nach Polidoro). Florenz, Uffizien.



12 Relief von der Südseite der Attika des Konstantinsbogens in Rom.

klar, welche Bedeutung selbst die geringste Einzelheit für die Rekonstruktion einer Fassadendekoration Polidoros erlangen kann. Ausserdem gibt unser Beispiel einen guten Einblick in das Vorgehen der Kopisten, die häufig nur ausgewählte Teile ihres jeweiligen Vorbildes zusammensetzen, um sich auf diese Weise mit „invenzioni“ für die eigene Wiederverwendung zu versehen. Dieses Auswahlprinzip aber erklärt zugleich die fragmentarische Überlieferung der doch unablässig kopierten Figurenkompositionen Polidoros, wonach der grossen Zahl seiner schriftlich bezeugten Arbeiten nur eine beschränkte Anzahl bekannt gebliebener Ein-



13 P. S. Bartoli, *Admiranda Romanarum etc.*, tav. 36/37 (Details): nach dem Relief am Nervaforum mit den Künsten der Pallas.

zelemente gegenübersteht, so dass auch nur in seltenen Fällen eine vollständige Wiederherstellung des ursprünglichen Zusammenhanges möglich ist.

Mit solch einem seltenen Fall haben wir es angesichts der hier zur Diskussion stehenden Gartenhaus-Dekoration zu tun. Für die Hauptstücke bereitet hier, im Gegensatz zu anderen Werken Polidoros, selbst die ikonographische Deutung keine Schwierigkeiten. Auf den bestehenden Zusammenhang mit der Perseus-Geschichte in den Metamorphosen des Ovid wurde bereits hingewiesen (siehe p. 105). Die den Bilderzyklus abschliessende Parnass-Szene aber findet sich bei Ovid zu Beginn seiner nächsten, den Musen gewidmeten Metamorphose (V, 250 ff.).

Dass Polidoros Darstellungen, dieser thematischen Voraussetzung entsprechend, tatsächlich von links nach rechts abfolgend über die beiden stumpfwinklig aufeinanderstossenden Gebäudefronten verteilt waren, wird zusätzlich durch die Dekoration des zwischen diese beiden eingestellten Wandstreifens bestätigt. Unterhalb der von dort ins Museo di Roma gelangten Fortuna-Darstellung hat sich nämlich eine nach links, also auf der ursprünglich anschliessenden Gebäudefront, zu ergänzende Inschrift erhalten (siehe Fig. 2 u. 3). Das nur noch mit Mühe lesbare Fragment lautet :

C . FORT . REDUCIS
SALVOS VENIRE

Dazu ist es nun von besonderem Interesse, dass ein der Fortuna Redux geweihter Altar aus severischer Zeit, welcher bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Fra Giocondo in S. Maria ad Nives aufgenommen wurde und sich heute im Kapitolinischen Museum befindet²⁵, an seiner linken Seite oberhalb eines die Via Appia personifizierenden Reliefs die Inschrift „SALVOS IRE“ zeigt, und auf der gegenüberliegenden Seite das Relief einer sitzenden Fortuna Redux mit der Inschrift „SALVOS VENIRE“. Während die beiden Reliefs dieses Altars keinerlei Einfluss auf Polidoros Fortuna-Darstellung ausgeübt haben²⁶, scheint eine Beziehung auf die seit dem frühen 16. Jahrhundert in Rom bekannte Inschrift, die z. B. auch bei Mazochius publiziert ist²⁷, naheliegend genug. Gar keine Erklärung findet man dagegen für das Auftreten der offenbar archäologisch exakt beschrifteten Figur einer Fortuna Redux im Zusammenhang von Ovids Perseusgeschichte. Es wäre aber denkbar, dass man die wie einen Hiatus in die zu schmückenden Hausfronten eingestellte schmale Wandzone dazu benutzt hätte, durch die Figur unserer Fortuna Redux die glückliche Wiederkehr der seit Sixtus IV. mehrfach restaurierten Acqua Virgo zu feiern.²⁸ Wir lassen diese Frage vorerst offen.

Immerhin darf an dieser Stelle bereits gesagt werden, dass sich der Künstler bei der Dekoration der beiden Gartenhausfronten hinter dem Palazzo del Bufalo nicht nur eines klar umrissenen Themas aus den Metamorphosen des Ovid bediente, sondern dass er ausserdem bei der Wiedergabe bestimmter Einzelheiten genauen antiquarischen Anweisungen folgte. Wie sehr Polidoro darüberhinaus durch die antike Manier seines Figurenstils dem Thema aus der klassischen Mythologie zu entsprechen suchte, mag nun eine Reihe hier anzuschliessender Beobachtungen zeigen.

²⁵ siehe *H. Stuart Jones*, *Cat. of Anc. Sculptures in Municipal Coll. of Rome*, Oxford 1912, p. 51, Nr. 8 (pl. 10). Siehe auch CIL, VI, 830 und Antonio Agostini, *Dialoghi... intorno alle Medaglie Inscrittione et altre Antichità*, Ausgabe Rom 1592, p. 64-65.

²⁶ Für seine Darstellung der Fortuna Redux dürfte Polidoro am ehesten eines der zahlreichen antiken Münzbilder dieser Göttin verwendet haben; siehe *Pauly-Wissowa*, *Real-Encyclopädie der Class. Alterthumswissenschaften*, VII/1, p. 37-39, besonders p. 42. Das Interesse des frühen 16. Jahrhunderts an diesem Motiv beweist übrigens auch eine Raphael zugeschriebene Zeichnung mit Figurenstudien im Louvre (Nr. 3886 verso. Feder, haviert; 250 × 334 mm) wo zur Linken eine sitzende Fortuna mit Füllhorn und Steuer erscheint, versehen mit der Inschrift: „FORTUNAE REDUCI“.

²⁷ siehe *Jac. Mazochius*, *Epigrammata Antiquae Urbis ...*, Rom 1521, fol. 47 verso.

²⁸ siehe *Hereward Lester Cooke*, *The documents relating to the fountain of Trevi*, *Art Bull.* XXXVIII (1956) p. 149 ff.

14 Sarkophagrelief mit dem Triumph des Dionysus. Vatikan, Belvedere.



Besonders auffällig ist zum Beispiel der Zusammenhang zwischen den Gestalten der Wächter aus der Danae-Szene (Fig. 7-10) mit den Soldatenfiguren einer Adlocutio von der Südseite der Attika des Konstantinsbogens²⁹ (Fig. 12). Dagegen lassen sich die beiden Frauengestalten (Fig. 7, 8, 11) auf nahezu völlig übereinstimmende Motive vom Fries des Nervaforums mit den Künsten der Pallas beziehen³⁰ (Fig. 13).

Mit welcher Sorgfalt der Künstler oftmals eine einzelne klassische Attitude studierte, wird besonders deutlich angesichts der stark bewegten Hesperidengestalt, die am linken Rand des unterhalb der Danae-Szene verlaufenden Frieses erscheint³¹ (Fig. 6). Der mänadenhafte Charakter dieser Figur erinnert ganz unmittelbar an bacchische Reliefs. Durch den Vergleich mit einem Bacchus-Sarkophag aus dem vatikanischen Belvedere³² (Fig. 14) lässt sich dieser Eindruck bestätigen, ohne dass ein direkter Zusammenhang zwischen den beiden einander gegenübergestellten Darstellungen angenommen werden müsste. Angesichts des unablässig wiederkehrenden Figurenrepertoires auf Sarkophagreliefs dürfte nämlich der Hinweis auf ein einzelnes, bekannt gebliebenes Stück ausreichen für den Beweis, dass dem Künstler zumindest eine ähnliche Replik vor Augen gestanden hat. In diesem Falle ist es nun besonders deutlich, wie Polidoro sein Motiv dem parataktischen Nebeneinander des antiken Reliefs entnimmt, um es in das durch landschaftliche Elemente bereicherte, räumliche Kontinuum seiner Frieserzählung zu übertragen. Dabei erfährt es dann jene scenische Aktivierung, welche den schon von den Zeitgenossen empfundenen Unterschied zum antiken Vorbild ausmacht.³³ Bei den übrigen Figuren unseres Frieses, etwa der des Riesen Atlas, lässt die Steigerung des bewegungsmässigen Ausdrucks das klassische Vorbild überhaupt nur noch von Ferne ahnen, während die Dreiergruppe der Hesperiden rechts von dem Flussgott viel eher an das in der christlichen Kunst ausgebildete Schema der Judith mit ihrer Magd erinnert. Die Haltung des gegen Atlas anstürmenden Perseus hinsichtlich ihrer Verwendung bei späteren Künstlern motivisch weiter zu verfolgen, müssen wir uns hier leider versagen, obwohl sich ein solcher Versuch geradezu aufdrängt.

Dasselbe gilt für die Figur des Perseus in der Szene mit Andromedas Befreiung, die uns ein Stich von Giovanni Volpato besonders gut überliefert³⁴ (Fig. 15). So sehr hier übrigens

²⁹ siehe bei *A. Giuliano*, Arco di Costantino, Mailand 1955, Abb. 18.

³⁰ siehe die Abbildung bei *P. S. Bartoli*, Admiranda Romanarum antiquitatum etc., Romae 1693, tav. 36 u. 37 (Forum Palladium sive Nervae in Regione Viae Sacrae, Paladis Artes).

³¹ Eine Fülle erhaltener Nachzeichnungen beweist übrigens die grosse Faszination, welche gerade diese Figur auf die in Rom kopierenden Künstler ausgeübt haben muss. Als besonders eindrucksvolles Beispiel sei hier eine Wiederholung aus der Albertina genannt: Inv.-Nr. 397 (siehe Allerhö. Jahrb. XIII, 1892, p. CCXII, S. R. 472).

³² siehe *W. Amelung*, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Berlin, 1903-08, p. 206 ff., Nr. 75, Taf. 7 (Belvedere Nr. 1054).

³³ Über diesbezügliche Äusserungen Vasaris und Lomazzos zu Polidoros Stil siehe im Bull. Museum Boymans-van Beuningen IX/3 (1958) p. 102.

³⁴ *Le Blanc*, Manuel de l'amat. d'est. 4 (1890) p. 152, Nr. 74.



15 Giovanni Volpato, Befreiung der Andromeda (nach Polidoro).



16 Camillo Tinti, Hochzeit des Perseus und der Andromeda (nach Polidoro).

die Gestalt der Andromeda in ihrer Haltung und durch ihre thematische Parallelität von der christlichen Sebastiansdarstellung beeinflusst sein mag, so deutlich zeugt doch die Wiedergabe des Körperlichen von den Erfahrungen, die der Künstler durch die Beobachtung antiker Monumente gewonnen hat.

Die Darstellung der Hochzeit von Perseus und Andromeda, die mit der Schilderung der Eheschliessungszeremonie an drei rauchenden Altären der Beschreibung Ovids besonders genau folgt, gibt auch im scenischen Gesamteindruck ein römisches Vorbild spürbar zu erkennen. Vergleicht man diese Scene in der Stichreproduktion Camillo Tintis³⁵ (Fig. 16) daraufhin mit einem Hochzeitsrelief aus dem vatikanischen Belvedere³⁶ (Fig. 17), so scheint Polidoro von derartigen Vorbildern sogar jenes Motiv der Dreiergruppe am Altar in der Mitte zu übernehmen, um es allerdings in völlig unantiker Weise dem scenischen Ablauf seiner Bilderzählung einzuverleiben.

Der wohl am besten in einem Stich Cherubino Albertis (Fig. 18) zu veranschaulichende Kampf des Perseus mit den Freiern zeigt eine Ballung scenischer Elemente, welche an die Malereien in den Loggien Raphaels denken lässt. Man erinnere sich nur an die Darstellung

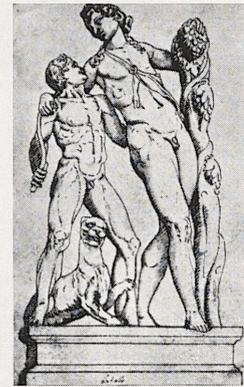


17 Sarkophagrelief mit Hochzeitsopfer. – Vatikan, Belvedere.

des Falles von Jericho, an Szenen wie „Josua heisst die Sonne stillstehn“, oder an den Kampf Davids mit Goliath. Gleichzeitig ist zu bedenken, dass seit der Sala Costantina die gedrängte Häufung stark bewegter Motive überhaupt zu einem geläufigen Merkmal der Raphael-Schule wird, wobei direkte Übernahmen aus der Antike eine zunehmend grössere Rolle spielen. Derartige Voraussetzungen gelten offensichtlich auch für die vorliegende

³⁵ *Le Blanc*, Manuel de l'amat. d'est. 4 (1890) p. 41, Nr. 12.

³⁶ siehe *W. Amelung*, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Berlin, 1903-08, II, p. 312 f., Nr. 102 k, Taf. 27.



18 Cherubino Alberti, 'Theseus' Kampf mit den Freiern (nach Polidoro), B. XVII, p. 86, Nr. 111.

19 Pierre Jacques, röm. Skizzenbuch.

Scene Polidoros, der übrigens das Motiv des gestürzten Schildträgers links vor Perseus an der Trajanssäule studiert haben mag.³⁷ Die Haltung des Perseus selbst könnte an einer Gruppe mit Dionysos und dem Satyr Ampelos studiert sein, welche Pierre Jacques noch kurz nach 1570 im Bufalo Garten nachzeichnete (Fig. 19) und von der seit dem späten 17. Jahrhundert jede Spur fehlt.³⁸ Durch die entschiedene Straffung jener lässigen Haltung des Weingottes aber ist zugleich das besondere Verhältnis Polidoros zu seinen antiken Vorbildern eindeutig charakterisiert; man beginnt angesichts solcher Beispiele zu verstehen, was Lomazzo mit der „maniera marziale“ meint, wenn er Polidoros Stileigentümlichkeit zu umschreiben sucht.³⁹

Eine Verbindung antiker Vorstellungen mit raphaelesken Anregungen zeigt endlich auch die Parnass-Darstellung vom Gartenhaus Bufalo, die hier ebenfalls durch einen Nachstich Cherubino Albertis veranschaulicht wird⁴⁰ (Fig. 20). Ein Vergleich dieser Darstellung mit einem wahrscheinlich noch vor dem Sacco di Roma entstandenen Kupferstich Jacopo Caraglios nach einer Rosso-Zeichnung, die den Wettkampf der Musen und Pieriden in Gegenwart Apollons wiedergibt⁴¹ (Fig. 21), ist nun insofern interessant, als sich in beiden Fällen (wenn auch bei Caraglio stärker spürbar) mit der Verarbeitung raphaelesker Motive eine neue Stilvorstellung ankündigt, als deren eines Hauptmerkmal die plane Reihung und Schichtung auffallend typisierter Figurengruppen gelten darf. Der offenbaren Teilnahme Polidoros an einer hier nur flüchtig charakterisierten Stilentwicklung innerhalb der Nachfolge Raphaels steht jedoch ein gewissermaßen retardierendes Moment gegenüber, demzufolge unser Künstler immer wieder nach einem direkten Anschluss an das Vorbild Raphaels trachtet. In diesem Sinne wird man z. B. das Nachwirken der Dichtergruppe mit Horaz und Properz, begleitet von Petrarca, Pindar und Sappho aus dem linken Zwickel von Raphaels Parnass in der Darstellung Polidoros interpretieren dürfen.

Im übrigen gibt die von Raphaels Parnass-Darstellung abweichende Ikonographie hier eine Reihe von Rätseln auf. So findet sich keinerlei Anhaltspunkt für eine sichere Benennung der beiden Dichter, die von den neun Musen umgeben am Fusse des Berges stehen, auf dessen

³⁷ vgl. P. S. Bartoli, Colonna Trajana, Roma (bei G. G. de Rossi o. J.) tav. 28; für die Gestalt des von links heranstürmenden Schildkämpfers vgl. tav. 52 u. 88.

³⁸ siehe S. Reinach, L'Album de Pierre Jacques, Paris 1902, p. 115, pl. 9 bis.

³⁹ vgl. G. P. Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, 2. Aufl. Bologna 1785, XIV, p. 45.

⁴⁰ siehe A. Bartsch, Le Peintre Graveur, XVII, p. 86, Nr. 110.

⁴¹ siehe A. Bartsch, Le Peintre Graveur, XV, p. 89, Nr. 53 und P. Barocchi, Il Rosso Fiorentino, Roma 1950, p. 89 ff., fig. 62.



20 Cherubino Alberti, Parnass (nach Polidoro), B. XVII, p. 86, Nr. 110.

Höhe der Pegasus sichtbar ist.⁴² Ebenfalls ist es nicht genau zu entscheiden, ob der rechte der beiden Dichter auf den vor ihm entspringenden kastalischen Quell hinweist, oder auf die Tafel, welche eine der sitzenden Musen in ihren Armen hält. Immerhin könnte man hier eine Anspielung auf den im 16. Jahrhundert häufig diskutierten Wettstreit zwischen Malerei und Dichtung vermuten.⁴³

Für die schon bemerkte reliefhafte Darstellung der ganzen Scene bei Polidoro, in die sich die reich entwickelten statuarischen Motive aus Raphaels Parnass nur gezwungen einfügen, sei ergänzend auf eine Zeichnung aus dem Giulio Romano-Kreis hingewiesen, die ehemals in der Aschaffener Sammlung aufbewahrt wurde⁴⁴ (Fig. 22). Das Blatt gibt offenbar einen Ausschnitt aus einem bislang nicht identifizierten Musensarkophag und vermittelt einen guten Eindruck von der Art des Studienmaterials, das Polidoro für die vorliegende Darstellung verwendet haben dürfte. Im einzelnen scheint er sogar auf denselben Sarkophagtypus zurückzugreifen. Dabei zeigt sich abermals, wie der Künstler die seinem eigenen Reliefstil nahestehende, parataktische Reihung eines antiken Vorbildes in den kontinuierlichen Ablauf eines

⁴² Als vergleichbare Darstellung sei hier der von G. Ghisi nach L. Penni gestochene Parnass (Bartsch XV, p. 406, Nr. 58) genannt, wo neben Apollo und den Musen ebenfalls zwei Dichter erscheinen, ausserdem Peruzzis Scene mit den Dichtern beim kastalischen Quell im Fries der Sala delle Prospettive (siehe F. Hermanin, La Farnesina, Bergamo 1927, tav. XLVII; Foto Alinari 40874). Irreführend ist übrigens die Version, die Joh. Jac. Frey d. Ä. im frühen 18. Jahrhundert in einem Nachstich von Polidoros Parnass gibt. Indem er die links von dem Dichterpaa erscheinende Muse in einen weiteren Poeten verwandelt, den er dazu merkwürdigerweise in Barbarentracht kleidet, reduziert Frey die Zahl der Musen auf acht. Ausserdem fügt er in den Hintergrund der Dichtergruppe einen weiteren Männerkopf ein, der weder auf dem erhaltenen Fresko, noch auf einer von dessen Kopien erkennbar ist. (Siehe Füssli, Geschichte der besten Künstler der Schweiz, 1770, III, p. 28 ff.). Die zwei Zeichnungskopien im Louvre (Inv. Nr. 6148 und 6149) gehen zweifellos auf das genannte Blatt von Frey zurück.

⁴³ Über den Begriff des Paragone in der Kunsttheorie siehe J. von Schlosser, Die Kunstliteratur, 1924, p. 139, 154 f. u. 200 f.

⁴⁴ ehem. Aschaffenerburg, Graph. Slg., Nr. Z VI, 32 (altes Inv. Z II, 48): Kreis des Giulio Romano (Giov. Batt. Franco?). Verso: drei berittene Krieger und weibliche Gestalt. Federzeichnung in Bister. Wz.: Teilstück eines Sternes. Mit Sammlervermerk Lugt 2092, P. Lely. Masse: 157 × 206 mm. Die Zeichnung wurde am 21/22.6.1932 gestohlen (siehe Münchner Jb., N. F. IX, 1932, p. 65 ff.).



21 Jacopo Caraglio, Wettkampf der Musen und Pieriden (nach Rosso), B. XV, p. 89, Nr. 53.



22 Umkreis Giulio Romanos, Kopie nach einem Musensarkophag; ehem. Aschaffenburg, Graph. Slg.

scenischen Bildvorganges abzuwandeln sucht. In erster Linie daraus dürfte sich auch die auffallende Steigerung seiner Figurengestik erklären, von der spürbare Impulse in den auch hier von landschaftlichen Elementen durchsetzten Bildraum ausstrahlen. Dagegen scheint Polidoro für seine Parnass-Darstellung (nicht zuletzt auf Grund seiner vorherrschenden Affinität zu Raphael) auf eine direkte Anregung durch die berühmten Musenstatuen der Bufalo-Sammlung zu verzichten.⁴⁵

Dass diese Statuen jedoch die malerische Ausgestaltung des Bufalo-Gartens mit veranlasst und beeinflusst haben, zumal sie aller Wahrscheinlichkeit nach schon zu Polidoros Zeiten an diesem Orte aufgestellt waren, lässt einmal die so auffällig an Ovids Perseus-Erzählung angeschlossene Scene auf dem Parnass vermuten, mit der die folgende Musenmetamorphose einsetzt. Wir wissen ferner, dass bei der Ausgestaltung anderer römischer Antikengärten zur selben Zeit solche Gesichtspunkte durchaus massgebend waren. Ein besonders charakteristisches Beispiel dafür findet sich in der Vita Perinos del Vaga von Vasari.⁴⁶ Dort erfahren wir, dass der Bischof Livio Podocatharo von Zypern ein Haus nahe der Chiavica bei S. Lucia besass, „— woselbst er ein Gärtchen mit einigen Statuen und anderen Antiquitäten dekoriert hatte, lauter recht stattlichen und schönen Stücken; er wünschte, ihnen eine stattliche Verzierung zu gesellen und liess deshalb Perino, mit dem er sehr befreundet war, rufen. Sie überlegten miteinander, dass er um die Mauern des Gartens viele Darstellungen mit Bacchanten, Satyrn, Faunen und Naturscenen malen sollte, als Anspielung auf eine dort vorhandene antike Statue des Bacchus, der neben einem Tiger sitzt; und so schmückte er jenen Ort mit verschiedenen Poesien. Unter anderem malte er hier eine Loggia mit kleinen Figuren, mannigfachen Grottesken und vielen farbigen Landschaftsbildern voll Grazie und mit höchstem Fleiss.“

⁴⁵ Zwei dieser Statuen, welche nach wechselvollen Schicksalen in mediceischen Besitz gelangten, wurden von Dosio nachgezeichnet (siehe *Ch. Huelsen*, Das Skizzenbuch des Giovanantonio Dosio im Staatl. Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, p. 28, Nr. 140, Taf. LXXXVIII). Vgl. auch *Ch. Huelsen*, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Abh. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, 4. Abhdlg., 1917, p. 108, Nr. 115-117 (unter Verweis auf *R. Lanciani*, Storia degli scavi di Roma, III, 1907, p. 189).

⁴⁶ *Vasari-Gronau*, IV, p. 335-36. Dass der hier beschriebene Garten einen im frühen 16. Jahrhundert bereits verbreiteten Typ darstellt, ergibt sich auch aus der Untersuchung *D. Gnolis*, Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino, in: Archivio Storico dell'Arte II (1889) p. 34 ff. Von Interesse in diesem Zusammenhang sind schliesslich die Bemerkungen des *Blosius Palladius*, die dieser im Vorwort zu den „Coryciana“ (Rom 1524) über die römischen Antikengärten des Johann Görtz macht, zumal bei dieser Gelegenheit Helicon, Parnass und Musen häufig wiederkehrende Begriffe darstellen.

Für die Vermutung, dass auch in unserem Falle die im Garten versammelten antiken Skulpturen bei der malerischen Ausgestaltung eine Rolle mitspielten, ist noch ein weiterer Anhaltspunkt gegeben. Die den Wächtern der Danae beigegebenen Hunde nämlich, die weder bei Ovid erwähnt werden, noch in sonstigen Danae-Darstellungen vorkommen, sind offenbar durch ein anderes berühmtes Stück der Bufalo-Sammlung angeregt: durch einen Cerberus, der bereits von Pierre Jacques im Bufalo-Garten nachgezeichnet wurde und sich heute in der Villa Albani befindet.⁴⁷

Für das Auftreten der Fortuna in Polidoros Bilderzyklus scheint der Umstand kaum weiterzuführen, dass die erste berühmt gewordene Fortunastatue der Alten auf einen Bildhauer namens Bupalus aus Smyrna zurückgeführt wird⁴⁸, womit also eine Anspielung auf den Namen des Auftraggebers denkbar wäre, dessen latinisierte Form Bupalus oder Bupalus lautet. Immerhin konnte Huelsen für die Sammlung der Cesi nachweisen, dass man dort bei der Auswahl der Inschriften solche mit scheinbarer Beziehung auf den Namen der Familie bevorzugte.⁴⁹

Schliesslich ist zu fragen, ob die auffallende Betonung des Musenthemas bei Polidoro und die drei Musenstatuen im Garten nicht gemeinsam auf etwas anspielen, das sich aus der antiken Topographie des Bufalo-Gartens herleitet. Beispiele solcher Art sind nicht selten, und es genügt hier, die gegenwärtig im Pal. Zuccaro aufbewahrten, dem Umkreise Giulio Romanos entstammenden Fresken aus der Villa Lante anzuführen, welche ausnahmslos antike Ereignisse wiedergeben, die am Gianicolo zu lokalisieren sind.⁵⁰ — In unserem Falle wäre da zunächst an die Acqua Virgo zu denken, deren Wasser ja auch den Brunnen unseres Gartens speiste. Scheint doch eine Beziehung zwischen der die Stadt unvermischt erreichenden Acqua Virgo und der Reinheit des kastalischen Quells naheliegender genug. Gleichzeitig könnte die Erinnerung an die einst hier gelegenen und in zahlreichen Beschreibungen gefeierten Gärten des Sallust mit ihren reich ausgestatteten Nymphäen im Spiele gewesen sein.⁵¹ Ein sicherer Zusammenhang hat sich in beiden Fällen nicht nachweisen lassen, trotzdem dürften Anregungen aus den genannten Vorstellungsbereichen kaum von der Hand zu weisen sein.

Die überzeugendste Lösung für die Beantwortung unserer Frage nach der ikonographischen Bedeutung der Ausstattung des Bufalo-Gartens scheint nun eine Schrift Lomazzos aus dem Jahre 1591 zu bieten, betitelt, „Della forma delle muse, cavata dagli antichi Autori Greci et Latini, opera utilissima a pittori e scoltori.“ Hier gibt Lomazzo auf Grund sorgfältiger Literaturstudien eine genaue Vorstellung von den antiken Musen, und zwar in der deutlichen Absicht, Maler und Bildhauer zur richtigen Darstellung dieses Themas anzuleiten, zumal ihm in Bilddarstellungen überall unzulässig erscheinende Abweichungen begegnet waren. Im einzelnen stellt er die einschlägigen Hinweise aus den antiken Quellen chronologisch geordnet zusammen und behandelt in dieser Abfolge Genealogie und Namengebung der Musen sowie die verschiedenen Anlässe und Lokalitäten ihrer Verehrung.

⁴⁷ siehe S. Reinach, L'Album de Pierre Jacques, Paris 1902, p. 143, pl. 77 bis (mit Verweis auf Helbig, Führer 2, t. II, p. 87, Nr. 903).

⁴⁸ H. Brunn, Geschichte der Griechischen Künstler, 2. Aufl. 1889, p. 29 f.

⁴⁹ Ch. Huelsen, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Abh. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, 4. Abh., 1917, p. 5; es handelt sich hier um römische Inschriften der Gens Caesia, von der die Cesi ihren Stammbaum ableiteten.

⁵⁰ J. P. Richter, La collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari, Roem. Forschungen der Bibl. Hertziana, V, Leipzig 1928, p. 3-20, Taf. V-XIII; dasselbe gilt übrigens auch für die Ausstattung der Sala Perseo in der Engelsburg, wo durch den Fries mit der Perseus-Erzählung Perinos del Vaga offenbar auf den Erzengel Michael angespielt wird, der selbst im Zentrum der Kassetendecke dieses Raumes erscheint. (Den Hinweis darauf verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. T. Breuer).

⁵¹ Über die Gärten des Sallust siehe z. B.: F. Ubaldino, Vita Angeli Colotii, Rom, 1673, p. 23 ff.; zu ihrer topographischen Situation: H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, Berlin 1907, 1/3, p. 432-36.

Zum letzten Punkt heisst es nun bei Lomazzo: „In Roma fu il Bosco delle Camene, come narra Tito Livio, di cui fu facitore Numa Pompilio lor Rè; con un fonte nel mezzo, pur di quel nome (also „fonte delle Camene“); et secondo Plutarco fu presso al tempio della Fortuna, per dinotare che a poeti sia opportuna la fortuna, et per ricambio che alla fortuna sia opportuna il poeta, quasi sua tromba. Quivi spesso si reducea Numa solitario, et i prati e i luoghi intorno dedicò a loro (nämlich an die Camenae) . . . Dionigi Alicarnaseo aggiunge, che Egeria, moglie di Numa, fu tenuta una Musa da molti.“⁵² Es sei noch hinzugesetzt, dass die Camenae in der römischen Mythologie gelegentlich auch den Musen gleichgesetzt wurden und dass man sie zusammen mit der Quellnymphe Egeria in einem vor der Porta Capana gelegenen heiligen Hain bei der Via Appia verehrte.⁵³

Tatsächlich scheint die Vorstellung eines Musenheiligtums von der Art dieses „Bosco delle Camene“ in mancher Hinsicht in unserem Garten verwirklicht. Das gilt zunächst für seine Lage „nelle fratte“, welche die Gegend hinter der Acqua Virgo damals noch weitgehend bedeckten (der Name Sant'Andrea delle Fratte bewahrt davon eine letzte Erinnerung), und es gilt ebenso für den Brunnen „nel mezzo“, wie ihn Lomazzo für sein Musenheiligtum angibt. Weiterhin könnte die von Plutarch überlieferte Nähe eines Fortunatempels bei jenem Musenheiligtum die Darstellung der Fortuna Redux an der Front unseres Brunnenhauses erklären.⁵⁴ Wesentlich kommt hinzu, dass Lomazzo auf Grund seiner Studien in den Musen nicht nur die Schutzgöttinnen von Kunst und Wissenschaft erkennt, denen die Dichter ihre Inspiration danken, sondern auch die Vorsteherinnen gelehrter Akademien. Besonders interessant ist endlich Lomazzos Versuch, das Wort Museum in dem uns geläufigen Sinne aus der antiken Musenvorstellung abzuleiten, um es dann etwa auf die berühmte Bildergalerie des Paolo Giovio in Como anzuwenden, wonach es in unserem Falle naheliegend erscheint, diesen Begriff auf die im Bufalo-Garten aufgestellte Skulpturensammlung zu beziehen.⁵⁵

Alles in allem scheint es mindestens einer ernsthaften Erwägung wert, die bei Lomazzo vorgetragene Überlegungen mit einem möglicherweise durch die Ausstattung des Bufalo-Gartens ausgedrückten Sinnzusammenhang in Parallele zu setzen. Immerhin wird die Kenntnis derselben Quellen, wie auch die Geläufigkeit der verwendeten Topoi schon vor Lomazzo kaum zu bezweifeln sein. Ob man allerdings bei der künstlerischen Gestaltung des Bufalo-Gartens bewusst zu den gleichen Konsequenzen vorgedrungen ist wie Lomazzo, das dürfte ohne ein sicher für unsere Situation belegtes „conchetto“ nicht endgültig zu beweisen sein. Jedenfalls aber scheint es klar, dass hinter dem Ganzen genaue kennerhafte Anweisungen stehen.

An dieser Stelle darf es nun nicht unerwähnt bleiben, dass sich in der unmittelbaren Nachbarschaft unseres Gartenhauses ein ausgesprochenes Zentrum für die Verbreitung derartiger Ideen befand, nämlich der Antikengarten des Angelo Colocci. Hier versammelte der durch seine gelehrten Studien berühmte Humanist als Nachfolger Pomponio Letos die römische Akademie, der damals unter anderen auch Bembo angehörte.⁵⁶ — Wann sich Colocci bei dem Aquädukt mit der Inschrift des Claudius an der Via del Nazareno ankaupte, wissen wir nicht. Jedenfalls muss es vor 1521 gewesen sein. In diesem Jahre nämlich lokalisiert Jacobus Ma-

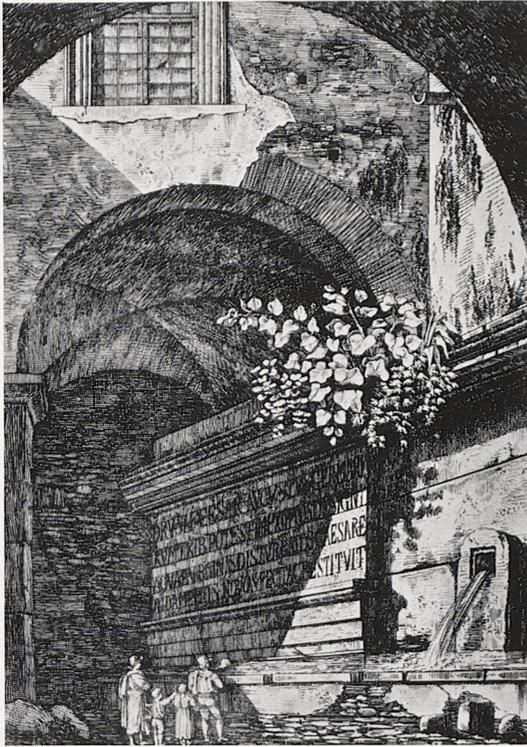
⁵² G. P. Lomazzo, Della forma delle Muse cavata dagli antichi autori Greci et Latini, In Milano, per P. G. Pontio, 1591, p. 11.

⁵³ Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der Class. Alterthumswissenschaften III/1 (1897), p. 1427/28. Zur antiken Topographie des Egeria-Heiligtums am südlichen Hang des Celio siehe: Antonio M. Colini, Storia e topografia del Celio, Mem. Pont. Acc. VII, 1944, p. 13/14 u. 45-47.

⁵⁴ Plutarch, Num. 13.

⁵⁵ G. P. Lomazzo, a. a. O., p. 12 f.

⁵⁶ Seit 1498 ist Colocci als „Abbrivatore delle lettere Apostoliche“ in Rom, er wird Sekretär Leos X und Clemens' VII. und erhält schliesslich das Kapitolinische Patriziat. Inzwischen kauft er eine Reihe weiterer, einträglicher Ämter, so u. a. das eines „Notaio della Camera Apostolica“. 1537 wird er Bischof von Nocera in Umbrien, wozu ihn Leo X. bereits 1521 vorgesehen hatte. Siehe im übrigen R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma, I (1902) p. 202.



23 Luigi Rossini, Überführungsbogen der Aqua Virgo mit der Inschrift des Claudius (Ansicht von 1817).

zochius in seinen „Epigrammata Antiquae Urbis“ die Claudius-Inschrift an der Aqua Virgo mit den Worten: „In Aqua Virginis ductu in hortulis Angeli Colocci“.⁵⁷ Diese Inschrift hatte Colocci restaurieren lassen, und sie stellte eines der Hauptstücke seines Antikengartens dar. Eine gute Vorstellung von dem heute trostlos zwischen Hinterhöfe eingekleiteten Monument gibt Luigi Rossini in einem Kupferstich aus dem Jahre 1817; wie man hier sieht, war von dem Garten des Colocci zu Beginn des 19. Jahrhunderts keine Spur mehr vorhanden⁵⁸ (Fig. 23).

Über die mit diesem Garten in Verbindung stehenden Ereignisse, besonders über die hier stattfindenden akademischen Zusammenkünfte, finden sich ausführliche Angaben in den Colocci gewidmeten Viten von Federico Ubaldino (1637) und Gianfrancesco Lancelotti (1762).⁵⁹ Leider gibt aber keine der beiden Biographien genauere Auskünfte über die Lage von Colocci Garten und dessen Ausgestaltung. Von irgendwelchen Malereien ist nie die Rede. Nur gelegentlich werden einzelne Stücke der Antikensammlung genannt, so etwa die bereits erwähnte Inschrift des Claudius und vor allem die in den Dichtungen des gelehrten Kreises unablässig besungene Figur einer schlafenden

Nymphe, welche zusammen mit einem lateinischen Epigramm eine Brunnenanlage schmückte.⁶⁰

Von Bedeutung für unseren Zusammenhang ist jedoch eine Stelle bei Lancelotti, wo es, allerdings ohne Quellenangabe, heisst, dass ein Teil der bei Aldovrandi beschriebenen Antiken

⁵⁷ Jac. Mazochius, *Epigrammata Antiquae Urbis*, 1521, fol. 11 verso.

⁵⁸ siehe *Platner-Bunsen*, Beschreibung der Stadt Rom, III/3, 1842, p. 101. Eine weitere Ansicht dieser Situation von L. Rossini ist reproduziert bei *Létarouilly*, *Édifices du Rome Moderne*, III, 1866, p. 712 (eine Übersicht zur Graphik Rossinis gibt *Nagler XIII*, p. 442). Genaue Angaben zur topographischen Situation dieser Örtlichkeit finden sich auch bei *Th. Ashby*, *The Aqueducts of the Ancient Rome*, 1935, p. 67 ff., insbesondere p. 175/76, und bei *Ester Boise Deman*, *The Building of the Roman Aqueducts*, Washington 1934, p. 167 ff. u. p. 174.

⁵⁹ *Federico Ubaldino*, *Vita Angeli Colotii Episcopi Nucerini*, Roma 1673.

Gianfrancesco Lancelotti, *Poesie italiane, e latine di Monsignor Angelo Colocci*, Jesi 1762.

⁶⁰ Das Epigramm galt übrigens lange Zeit als antik und wurde erst im 19. Jahrhundert unter die „Falsas Urbis Romae Attributas“ eingereiht; siehe dazu *O. Kurz*, „Huius Nympha Locī“ (A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer), *Warb. Journ.* XVI (1953) p. 171-77.

Dass auch einer der Brunnen des Bufalo-Gartens mit einer solchen Skulptur geschmückt war, wird durch das verbreitete Auftreten dieser Figur in römischen Gartenanlagen durchaus nahegelegt; genannt seien hier nur die bekannten Beispiele aus der Villa Papa Giulio (siehe *J. Hess*, in: *English Miscellany*, 6, 1955, p. 187), aus den vatikanischen Gärten (siehe *Jo. Bapt. de Cavaleries*, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, 1585, Nr. 6), die „Nympha marmorea in horto Carpensi“ (siehe *Ch. Huelsen*, *Römische Antikengärten ...*, 1917, p. 58, Nr. 27 u. Abb. 39) und die beiden Exemplare in der Villa d'Este in Tivoli (siehe *Th. Ashby*, *The Villa d'Este at Tivoli and the Coll. of classical Sculptures which it contained*, in: *Archeologia, Miscellaneous Tracts*, LXI, 1908, p. 219 ff., insbesondere p. 239, Anm. d u. pl. XXXIV); vgl. schliesslich E. Müntz, *Le Musée du Capitole et les autres collections Romains*, in: *Revue Archeol.* 1882, p. 14.

der Bufalo-Sammlung ursprünglich in den Besitz Coloccis gehört hätten.⁶¹ Unter anderem scheint nämlich dieser Hinweis D. Gnoli veranlasst zu haben, in seiner Abhandlung über die „Orti letterari nella Roma di Leon X“ Colocci überhaupt für den ursprünglichen Besitzer des Bufalo-Gartens zu halten.⁶² Dabei offensichtlich nur an dem literarischen Betrieb in Coloccis Garten interessiert und ohne die Malereien Polidoros in diesem Areal nur zu erwähnen, begründet Gnoli seine Ansicht mit dem beiläufigen Hinweis, die Bufalo hätten das Casino Coloccis erworben und ihrem Palast „alla Chiavica“ einverleibt, und der von Aldovrandi beschriebene Antikengarten Stefanos del Bufalo gehe auf einen Teil von Coloccis Besitzungen zurück, den dessen Neffe Giacomo an die Bufalo verkauft hätte.⁶³ Für keine dieser beiden Behauptungen, die für uns insofern von grosser Wichtigkeit wären, als Colocci damit auch zum Auftraggeber Polidoros würde, liefert Gnoli jedoch irgendwelche Belege.

Bevor wir auf dieses Problem im einzelnen zurückkommen, sei vorerst nur festgestellt, dass aus der von Gnoli angeführten Beschreibung Aldovrandis keineswegs zu entnehmen ist, es handele sich bei dem Antikengarten jenes Stefano del Bufalo um einen ursprünglich Colocci gehörigen Besitz.⁶⁴ Diese Unstimmigkeit empfindet auch Lattès in seinen „Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci“, und er übernimmt es daher nur als eine unbewiesene Behauptung, dass der von Aldovrandi beschriebene Antikengarten der Bufalo aus dem Besitz Coloccis hervorgegangen wäre.⁶⁵ Das Museo di Roma scheint dagegen auf die Ansicht Gnolis einzugehen, wenn es die Herkunft der abgenommenen Fresken mit der Bezeichnung „Ninfeo Colocci-Bufalo“ angibt.

Dem steht nun eine Reihe von unbezweifelbaren Tatsachen gegenüber. So enthält die 1527 in Andrea Fulvius „Antiquitates Urbis Romae“ gegebene Beschreibung der Antiken Coloccis keines derjenigen Stücke, die Aldovrandi 1556 in der Bufalo-Sammlung aufzählt.⁶⁶ Wiederum entspricht die von Aldovrandi gesondert gegebene Übersicht zur Colocci-Sammlung den allerdings viel summarischeren Angaben Fulvius genau. Dass Fulvio in seiner genannten Abhandlung auf eine Erwähnung der Bufalo-Sammlung verzichtet, ist am einfachsten dadurch zu erklären, dass er sich von seinem eigentlichen Thema, nämlich der antiken Topographie Roms, möglichst wenig entfernen wollte und deshalb nur das dem Colocci gehörige Areal in der unmittelbaren Nähe jenes damals berühmten Aquäduktes der *Acqua Virgo* mit der *Claudius*-Inschrift beschreibt. Jedenfalls lässt sich aus der hier fehlenden Berücksichtigung des Bufalo Gartens noch nicht dessen Vorhandensein in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts leugnen.

Das getrennte Bestehen der beiden Gärten schon vor dem Sacco di Roma aber wird so gut wie sicher belegt durch eine im römischen Staatsarchiv aufbewahrte Gruppe von Urkunden,

⁶¹ *Gianfrancesco Lancelotti*, a. a. O., p. 142.

⁶² siehe *D. Gnoli*, *La Roma di Leon X*, Roma 1938, p. 136 ff.

⁶³ siehe *D. Gnoli*, a. a. O., p. 148 u. 150.

Zwar übernehmen die Bufalo im Jahre 1600 tatsächlich den gesamten Besitz Coloccis bei der *Aqua Trevi* (vgl. p. 119 u. Anm. 74), ausserdem findet bereits 1531 ein Grundstückstausch zwischen Angelo Colocci und Antonio del Bufalo in dieser Gegend statt (vgl. p. 118 f. u. Anm. 68), wie aber noch zu zeigen sein wird, ist in keinem der beiden Fälle dasjenige Areal mitbetroffen, in dem sich das von Polidoros bemalte Gartenhaus befand.

⁶⁴ siehe *Ulisse Aldovrandi*, a. a. O. (siehe Anm. 3), p. 286 ff. Nach dem im *Carpegna-Bufalo-Archiv* (Fondo Falconieri, Lett. B. - Bufalo maz. 1) erhaltenen Stammbaum der Familie Bufalo ist dieser Stefano del Bufalo der zweite Sohn Antonios del Bufalo; ihm vermachte der Vater in seinem Testament vom Jahre 1543 den Garten bei der *Fontana Trevi* (vgl. p. 118 u. Anm. 70); über eine andere *Vigna Antonios del Bufalo* bei der *Porta Pinciana* berichtet übrigens u. a. *Franc. Albertini*, *Opuscola de mirabilibus nove et veteris Urbis Rome* (1515), car. 67 v. siehe dazu *C. Maes*, *Dell'obelisco nella vigna già dei del Bufalo a Porta Pinciana*, in: *Lo Spigolatore Romano*, III (Dez. 1885), p. 1-11.

⁶⁵ *S. Lattès*, *Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci*, in: *Mélanges* 48 (1931) p. 310 ff.

⁶⁶ *Antiquitates Urbis per Andream Fulviam antiquarium*. Ro. nuperrime aeditae (Rom 1527), fol. XXXIV verso.

auf die Lanciani in seiner „Storia degli scavi“ aufmerksam macht.⁶⁷ In diesen Akten wird ein am 19. Juli 1531 abgeschlossener Austausch zweier, in der Nähe des genannten Aquäduktes der Virgo gelegener Häuser zwischen Antonio del Bufalo (dem Vater Stefanos) und Angelo Colocci dokumentiert, und dabei wird mehrfach ausdrücklich von einem hier befindlichen „viridarium seu domus viridarii praefati Antonii Bubali“ gesprochen.⁶⁸ Im übrigen geht aus den genannten Quellen klar hervor, dass der Tausch im Hinblick auf eine beiderseits erwünschte Abrundung des jeweiligen Besitzes in dieser Gegend erfolgte. Abgesehen davon, dass die in den Akten beschriebene Lage der ausgetauschten Häuser unser hier in Frage stehendes Gartenareal offenbar nicht berührt, erscheint es schwer vorstellbar, dass Colocci bei dieser Gelegenheit eine wenige Jahre vorher und zudem für damalige Verhältnisse aufwendig dekorierte Gartenanlage verkauft haben sollte. Dies ist auch insofern unwahrscheinlich, als er erst nach dem genannten Ankauf seine teilweise noch in einem anderen Hause in der Rione Parione befindliche Sammlung von Altertümern in seine Besitzung an der Aqua Virgo überträgt. Dementsprechend heisst es bei Lanciani, „— mentre la galleria lapidaria ‚in aedibus colozianis‘ era gia famosa nel 1521, la casa e il giardino di Capo le Case furono sistemati definitivamente solo dopo il giorno 19 Luglio del 1531 con l’aquisto del giardino di Antonio del Bufalo Cancellieri“.⁶⁹

Zwischen den Besitzungen Coloccis und der Bufalo wird schliesslich völlig eindeutig im Testament Antonios del Bufalo aus dem Jahre 1543 unterschieden, wo dieser seinem Sohne Stefano Haus und Antikengarten in der Rione Trevi vermacht.⁷⁰ Hier heisst es an einer Stelle den Garten betreffend, „— domui et viridario sive tectello ab uno latere versus portes orientales sunt res Reverendi Domini Angeli Colocci“. Diese Angabe entspricht dem Lageverhältnis

⁶⁷ R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, I (1902), p. 203.

⁶⁸ Die fraglichen Schriftstücke befinden sich im römischen Staatsarchiv unter den „Atti del Notaio Stephano De Amannis“, Coll. Not. Capit. vol. 81 (fol. carta 139'-142).

Aus diesen Quellen ergibt sich im einzelnen folgender Tatbestand: Von den zwei ausgetauschten Häusern hatte Antonio del Bufalo das eine — hier zur besseren Unterscheidung Haus „A“ genannt — nebst Garten am 18. Juli 1531 von einer Familie Mascio gekauft (siehe fol. 139'). Nach dem Kaufvertrag ist dieses Haus auf drei Seiten durch den Besitz Coloccis und auf der vierten durch den Bufalogarten eingeschlossen. Von dem letzteren heisst es, „— ante est viridarium seu domus viridarii praefati domini Antonii Bubali mediante via publica“. Leider reichen die in dem zitierten Kaufvertrag gemachten Angaben für eine präzise Lagebestimmung dieses Hauses „A“ nicht aus, und man kann deshalb nur vermuten, dass es eventuell in dem jetzt vom Pal. Maurelli bedeckten Areal gelegen war. Bei jener „via publica“ handelt es sich übrigens zweifellos um die bei Lanciani (Forma Urbis Romae, tav. 15 u. 16) eingetragene, antike „via publica quae ducit sub Arcora Forma“ (siehe auch P. Romano, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Rom 1947/49, p. 331) gegenüber deren Verlauf die heutige Via del Bufalo nur wenig parallel nach Norden verschoben ist und gegen die also zumindest schon 1531 der Bufalogarten angelegt war. Das soeben gekaufte Haus „A“ vertauscht derselbe Antonio del Bufalo bereits am nächsten Tage, dem 19. Juli 1531 (siehe fol. 141'), gegen ein offenbar beim Sacco di Roma schwer beschädigtes Haus des Colocci (vgl. *Gianfrancesco Lancelotti*, a. a. O., p. 26/2). Von diesem — hier zur besseren Unterscheidung als Haus „B“ bezeichneten — Hause heisst es: „— iuxta domum seu viridarium praefati domini Antonii ab uno latere ab alio sunt res dominae Francescae —“. Wenn es nun in dem genannten Kaufvertrag weiterhin heisst, hinter jenem Haus „B“ befände sich der „ortus cuiusdam Alexandri de Branca ante est dicta via publica“, so dürfte dieses Haus des Colocci seiner Lage nach am ehesten links (d. h. westlich) von dem Bufalogarten zu suchen sein, denn nur hier findet sich zwischen der „via publica“ und dem Verlauf der Aqua Virgo genügend Raum für die Unterbringung zweier, hintereinanderliegender Besitzungen.

Dass der hier vorgenommene Tausch tatsächlich der jeweiligen Abrundung der Besitzungen Coloccis und der Bufalo dienen sollte, wird schliesslich in dem Kaufvertrag vom 19. Juli 1531 noch einmal ausdrücklich betont, indem es heisst, dass das ruinöse Haus des Colocci („B“) „multum adiacet praefato domino Antonio Bubali cum sit contigua domui et viridario suo et dicta domus („A“) Domini Antonii quam nuper emit a domino Ludovico de Mascio sita intra bona dicti domini Angeli multum adiacet dicto domino Angelo cum ipse undique habeat alias suas domus“.

⁶⁹ R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, I (1902), p. 203.

⁷⁰ Die Mitteilung dieses Testamentes, das im Carpegna-Bufalo-Archiv (Fondo Falconieri, Lett. B. — Bufalo maz. 1) aufbewahrt wird, verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. H. Thelen.

der beiden Besitzungen genau. Durch eine Reihe weiterer, namentlich bezeugter Besitzungen, von denen unser Garten im Testament Antonios del Bufalo ebenfalls abgesetzt wird, ist schliesslich bezeugt, wie dicht gerade diese Gegend mit gleichartigen Anlagen besetzt war.⁷¹ Erst nachdem aber Stefano del Bufalo durch Erbschaft den hier zur Diskussion stehenden Antikengarten übernommen hatte, konnte überhaupt jener Grundstücksverkauf erfolgen, von dem Gnoli spricht und bei dem es sich damit also eindeutig um ein anderes, wengleich offenbar benachbartes Terrain aus dem ursprünglichen Besitz Coloccis gehandelt haben muss.⁷²

Nach alledem steht nun auch der Annahme grundsätzlich nichts im Wege, dass die Bufalo ihre 1556 von Aldovrandi dort beschriebenen Antiken bereits vor dem Sacco in ihrem an der Acqua Virgo nachzuweisenden Garten aufgestellt hatten, was angesichts der von uns beobachteten Zusammenhänge zwischen diesen Skulpturen und den Malereien Polidoros nur umso wahrscheinlicher wird. Das aber wäre zugleich ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass die nach den Forschungen Huelsens⁷³ seit dem späten 15. Jahrhundert als Antikensammler bekannten Bufalo auch als die Auftraggeber Polidoros gelten können. Es kommt hinzu, dass Vasari in der 1550 erschienenen Erstausgabe seiner Viten ausdrücklich von den Malereien Polidoros im Giardino del Bufalo spricht, wobei er zweifellos Notizen benutzt, die er noch zu Lebzeiten des erst 1549 gestorbenen Angelo Colocci zusammenstellte, und es ist schwer anzunehmen, dass ihm dabei ein Zusammenhang zwischen den Fresken Polidoros und dem damals hochgeschätzten Humanisten entgangen sein sollte.

Nur am Rande sei hier noch bemerkt, dass der Besitz Coloccis bei der Aqua Virgo erst im Jahre 1600 endgültig von seinen Erben an die Bufalo veräussert wurde.⁷⁴ Im Anschluss daran dürfte dann die Systematisierung beider Gärten in der Form vorgenommen worden sein, wie sie sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten hat. Damals mag auch die Neufassung der Brunnenische unseres Gartenhauses erfolgt sein (vgl. Anm. 13), die sich am besten mit frühbarocken Portalformen vergleichen lässt.⁷⁵ Übrigens versteht es sich fast von selbst, dass aus der Lage unseres Gartenhauses zum jetzigen Palazzo del Bufalo keine direkten Aufschlüsse

⁷¹ vgl. die diesbezüglichen Bemerkungen in dem am Schluss zitierten Briefe Claudio Tolomeis (siehe Anm. 77).

⁷² siehe *D. Gnoli*, a. a. O., p. 150, Anm. 1 (vgl. unsere Anm. 63).

Über Giacomo Colocci, den Neffen Angelos, welchen letzterer mit zu seinen Erben bestimmt hatte, siehe, *F. Ubaldino*, a. a. O., p. 69 und *G. F. Lancelotti*, a. a. O., p. 33 (vgl. an derselben Stelle, p. 195 u. 197, die Übersicht zur Genealogie der Colocci).

⁷³ siehe *Ch. Huelsen*, Besprechung von *P. G. Hübner*, *Le statue di Roma*, in: *Gött. Gelehrt. Anz.*, 1914, Nr. 5, p. 289/90.

⁷⁴ siehe bei *G. F. Lancelotti*, a. a. O., p. 27, wo über den am 22. Nov. 1600 stattgefundenen Verkauf des gesamten Colocci-Besitzes bei der Acqua Trevi an Ottavio und Angelo del Bufalo durch Giovan Benedetto Colocci und seinen Bruder Francesco berichtet wird. (Notare: Ruggero Ferracuti und Ottavio Celli; im römischen Staatsarchiv unter: Rogerius Ferracutus A. C., tom. 2792, fol. 387 ff.).

⁷⁵ vgl. die ähnliche Gestaltung des Eingangsportals zum Konvent von S. Girolamo della Carità in Rom. Ob übrigens die baulichen Veränderungen unseres Gartenhauses im 17. Jhd. mit der Tätigkeit Borrominis für die Familie del Bufalo in Zusammenhang zu bringen sind, dürften die kurz vor ihrem Abschluss stehenden Untersuchungen H. Thelens erweisen. Dafür scheint mindestens die Inschrift auf dem Architekturstick Antonio Barleys (nach einer Zeichnung von Carlo Quadri) zu sprechen, in der es heisst: „Porta del Casino del Sig.^{re} Marghese del Bufalo a S. Andrea delle fratte. Architettura del Cavalier Borromini“ (Blatt 104 der Serie „Studio d'Architettura civile sopra gli ornamenti... tratti da alcune fabbriche insigni di Roma“, von Domenico de Rossi (1702-1721) in Rom herausgegeben; siehe Meyer, *Künstlerlexikon II*, p. 726, Nr. 1 u. E. Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924, p. 175/6 u. Abb. 117 (1). — Jedenfalls bleibt diese Möglichkeit vorerst auch angesichts der von Thelen vorgenommenen Umdeutung jener Albertinazeichnung (It. AN Rom 1002) bestehen, die Hempel mit dem genannten Stich Barleys in Zusammenhang bringt; siehe im Katalog der Ausstellung von Borromini-Zeichnungen im Gab. Naz. delle Stampe Farnesina, Rom (Nov. 1958 - Jan. 1959) Nr. 53.

zu erwarten sind, da dieser ebenso wie der nach links anschliessende Pal. Maurelli einer späteren Zeit angehört.⁷⁶

Am Ende aber mögen hier noch einige Bemerkungen aus einem Briefe Claudio Tolomeis stehen, der die Atmosphäre eines Antikengartens, wie wir ihn eben betrachtet haben, besonders anschaulich charakterisiert. In diesem Briefe, den der Autor im Juli des Jahres 1543 an einen Freund richtete, heisst es zu Beginn: „Io fui iersera a cenare in Trevio, al giardino di Messer Agabito Belluomo, la dove io ebbi tre dolcezze in un gruppo, le quali, quasi tre grazie, mi riempiron tutto di contentezza e piacere. La prima fu il vedere, l'udire, il bagnarmi, e il gustar quella bella aqua, laquale era si netta e si pura, che veramente pareva vergine, come ella si chiama“. Die hier angeschlossenen Bemerkungen Tolomeis über die Grossartigkeit der antiken Wasserleitungen Roms endet mit dem Wunsch, dass der Himmel einen Würdigen auswählen und ihn mit der Entschlusskraft begaben möge, diese Wasserleitungen wiederherzustellen, „— per ritornarli, se non nell'antica lor bellezza, almeno nella loro antica bontà“. Die zweite Annehmlichkeit, welche Tolomei an diesem Abend zuteil wird, meint die Wasserkünste des Gartens, und er ergeht sich in ausführlichen Betrachtungen über die vielfältigen Erfindungen, mit denen der Mensch hier die Natur zu übertreffen sucht. Schliesslich kommt er auf die dritte „dolcezza“ zu sprechen, und dazu heisst es: „La terza fu una dolce e cortese compagnia d'alcuni gentiluomini, che vi furono a cena; onde sempre con belli e onesti ragionamenti fu intrattenuto il convito“. Über die Zahl der Gäste folgt die geistreiche Bemerkung, „— nel vero convito non debbe esser minor numero di quel delle grazie, ne maggior di quel delle Muse“. Tolomei schliesst seine Beschreibung mit den Worten: „Non vi diro altro se non che Messer Angelo nostro (womit übrigens sicher Angelo Colocci gemeint ist) disse con ingegnoso motto, — che non aveva invidia a Lucullo: perchè se Lucullo cenava talora in Apolline, egli quella sera cenò con Apolline“.⁷⁷

⁷⁶ siehe C. Astolfi, I Palazzi del Bufalo e Maurelli, in: Studi Romani IV/6 (1956), p. 644 ff.; vgl. dazu C. Pietrangeli, Mostra del Seicento Europeo. Roma nel Seicento, Rom 1956, Nr. 83, wo darauf hingewiesen wird, dass der von Astolfi irrtümlich mit dem Bufalo-Palast bei der Fontana Trevi in Zusammenhang gebrachte Architekt Francesco Peperelli vielmehr mit Erneuerungsarbeiten am Palazzo Bufalo-Ferrajoli in Piazza Colonna beauftragt war.

⁷⁷ Claudio Tolomei, Lettere, I (Ausgabe Neapel 1829), p. 96-101.

RIASSUNTO

Materiale conservato in buon numero permette la ricostruzione quasi totale del ciclo di affreschi di Polidoro nel giardino del Bufalo, ormai scomparso, a Roma, e maggiormente consente un giudizio sulla situazione topografica di questa zona. Si individua in questo giardino uno dei primi e più caratteristici esempi di giardino „all'antica“ con una collezione di sculture solita nei giardini romani ad iniziare dai primi anni del 1500. Da questo fatto si possono trarre conclusioni circa l'iconografia delle pitture di Polidoro. L'Autore tratta in modo particolare il rapporto fra le storie di Pegaso, delle Muse e del Parnaso nell'interpretazione di Polidoro secondo Ovidio, ed i „Conviti Spirituali“ assai diffusi nel periodo a Roma. Oltre questo si possono spiegare le tendenze senza dubbio riecheggianti l'antico negli affreschi con le condizioni locali, mentre gli affreschi in generale lasciano intravedere ispirazioni della tarda scuola di Raffaello. La questione del committente degli affreschi di Polidoro, finora molto dibattuta, è decisa dall'autore sulla base di un esame critico di tutte le fonti in favore della famiglia Bufalo; quindi in questo caso non ha più importanza il più volte ricordato umanista Angelo Colocci, la cui casa e giardino „all'antica“ presso l'arca dell'Acqua Virgo in Via del Nazareno è stata vicinissima al giardino del Bufalo.