

DIE ZWÖLF CAESAREN VON DESIDERIO DA SETTIGNANO

von Ulrich Middeldorf

Was hier folgt, ist im Grunde eine Fortsetzung des schönen Aufsatzes von Annegrit Schmitt, "Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento"¹, mit andersartigem Material und veränderter Zielsetzung. Statt allgemeiner Tendenzen sind spezifische Kunstwerke der eigentliche Gegenstand.

Desiderio da Settignano wird 1455 für 12 teste bezahlt.² Da dies eine Teilzahlung ist, der nur eine Restzahlung für 6 teste folgt, wissen wir den Preis nicht. Die Beträge sind aber so geringfügig, dass es sich um keine grösseren Arbeiten gehandelt haben kann, sondern wahrscheinlich um kleinere Reliefs.³ Die Entdecker der Dokumente haben auch gleich den richtigen Schluss gezogen: es habe sich wahrscheinlich um Reliefsporträts der zwölf Caesaren gehandelt, in der Art des Caesars im Louvre.⁴ Von zwölf Köpfen, die für das Studio von Giovanni de' Medici bestimmt waren, ist schon 1453 die Rede; damals wird auch gesagt, dass der Künstler für jeden Kopf als Vorbild die *medaglia*, d. h. die Münze habe. 1475 bemalt Neri di Bicci *una testa di mezo rilievo di macignio grande di tre quarti di braccio e 1/2* (= c. 55 cm), *a la quale cholori a olio ed era chon una chorona d'oro e armatura alla romana e d'atorno chornice chon trafata al campo azuro e bene cholorita e ornata*.⁵ Da Neri di Bicci mit Desiderio da Settignano die engsten Geschäftsbeziehungen gehabt hatte, kann man annehmen, dass das Steinrelief mit der Serie für Giovanni de' Medici zusammenhängt. Das ist sicher der Fall gewesen bei den zwölf teste *d'imperatori*, die Gregorio di Lorenzo 1472 zusammen mit einer Madonna nach Neapel geschickt hat.⁶ Gregorio di Lorenzo (Chirico oder Chirigori di Lorenzo) erscheint als Gehilfe des Desiderio (*sta con mi*) in den oben zitierten Dokumenten.⁷ Es wird sich um Repliken der ursprünglichen Serie gehandelt haben.

Die zwölf Caesaren waren natürlich die der Biographien des Suetonius, die mit Domitian abschliessen. Die Zwölfzahl hängt also vom Zufall ab, war aber der nachantiken Welt willkommen: unter anderem "erreichte man damit ein heidnisches oder doch profanes Gegenbild zu den zwölf Aposteln".⁸ Suetonius war allzeit gelesen. Petrarca besass vier oder fünf Handschriften von ihm⁹, — sein Buch ist natürlich auch in Florenz im 15. Jahrhundert abgeschrieben worden¹⁰; die editio princeps ist 1470 in Venedig erschienen.¹¹ Es wäre aber müssig, anzunehmen, dass die zwölf Reliefs etwa von einer Sueton-Handschrift bestimmt worden wären.¹² Sagt doch das Dokument, dass Desiderio auf die Münzen selber zurückgegriffen habe. Ausserdem waren Serien von Imperatorenbildnissen auch sonst damals keine Seltenheit. Da die zwölf Caesaren des Sueton nicht alle gerade die berühmtesten und vorbildlichsten waren, hat man sie oft durch "bessere" spätere Kaiser wie Antonius Pius, Trajan oder Hadrian ersetzt oder ergänzt, oder durch andere tugendhafte Römer wie Agrippa oder Scipio. Seltener hat man Kaiserinnen wie Agrippina oder Faustina dargestellt.

Büsten von römischen Kaisern kommen zunächst selten vor¹³; oft sind es Kopien oder Fälschungen von Antiken¹⁴; mit dem 16. Jahrhundert werden Büsten der zwölf häufig. Nach Münzen kopierte Reliefs gibt es seit dem fünfzehnten Jahrhundert.¹⁵ Die Frage ist, ob unter diesen Desiderios Serie zu finden wäre. Das Relief des Louvre hat keine Parallelen; entweder war es ein Einzelstück, oder es ist der traurige Rest der Serie. Andere Stücke,



1 Nach Desiderio da Settignano, Tiberius. Marmor, Kunsthandel.

die man Desiderio selbst zuschreiben könnte, scheint es nicht zu geben. Doch ist eine Reihe von Reliefs, alle mehr oder weniger des gleichen Typus, mit Desiderios Art so verwandt, dass man in ihnen Nachklänge seiner Serie vermuten möchte. Dass es von dieser schon frühzeitig Nachbildungen gegeben haben muss, wird durch Gregorio di Lorenzos Sendung nach Neapel von 1472 nahegelegt.¹⁶ Ähnlich mag dann auch die Serie gewesen sein, die Ercole I d'Este 1471/2 an der Fassade des Palazzo Ducale in Ferrara anbringen liess.¹⁷

Vor einigen Jahren habe ich im Handel zwei zusammengehörige Kaiserporträts in Mar-



2 Nach Desiderio da Settignano, Galba. Marmor, Kunsthandel.

mor gesehen: einen Tiberius (Abb. 1) mit einer unklaren Inschrift¹⁸ und einen Galba (Abb. 2).¹⁹ Sie haben ungefähr die Grösse des Caesars im Louvre²⁰ und sind ziemlich roh aus wahrscheinlich rechteckigen Reliefs herausgeschnitten, wohl um sie auf einen andersfarbigen Stein aufzulegen. Beide haben die gleiche Polychromie; Lorbeerkränze in oxidiertem Grün mit Goldhörung. Sie sind nicht so gut gearbeitet wie der Caesar im Louvre und scheinen nicht so elegant in ihrem Rahmen gesessen zu haben wie dieser. Unter sich sind sie nicht ganz gleich; der Galba ist feiner als der Tiberius. Obwohl sie Gegenstücke sind, dürften sie von verschiedenen Händen sein. Wieder anders gearbeitet ist ein offenbar zugehöriger



3 Nach Desiderio da Settignano, Vespasian.
Marmor, Florenz, Sir Harold Acton.



4 Nach Desiderio da Settignano, Agrippa.
Marmor, Ferrara, Casa Romei.

Vespasian in der Sammlung Acton in Florenz (Abb. 3).²¹ Zu diesen drei Stücken lässt sich ein Caesar gesellen, der 1976 im Pariser Kunsthandel war.²² Er hat noch seinen Hintergrund, schliesst aber nach unten anders ab, und die Inschrift fehlt. Er ist wieder anders gemeisselt und mag zu einer anderen Serie gehört haben oder ein Einzelstück gewesen sein, das Schema und Grösse der Serie beibehalten hat.

Dass diese Reliefs lediglich treue Kopien nach Desiderios Kaisern sein könnten, wird durch ihren Stil nahegelegt, der von dem des Caesars im Louvre und verwandten Profilporträts aus Desiderio's Werkstatt²³ abhängt.

Typisch sind die lappigen, dünnstoffigen Draperien, die scharf abgesetzten, fast unterschrittenen Profile, die detaillierte Modellierung der Gesichter, die Bewegtheit der Haare. Nur ist Desiderios feine Modellierung hier vereinfacht, verhärtet und vergrößert. Falls die drei oder vier Köpfe zu einer Serie gehört haben sollten, müssten sie in einer Werkstatt gearbeitet worden sein, in der viele Hände tätig waren. Ob dies die von Desiderio selber oder eine andere oder gar mehrere andere gewesen sind, kann man nicht wissen. Auch weitere Kompositionen von Desiderio sind in mehreren Exemplaren bekannt.²⁴ Besonders instruktiv ist die Marmorreplik im Los Angeles County Museum, nach dem *pietra-serena*-Relief des jungen Johannes im Bargello.²⁵ Sie hält eine ähnliche Distanz zu Desiderios eigenen Werken wie die Reliefs der Caesaren; sie ist aber auch von diesen verschieden. Diese Kopie wird dem "Meister der Marmoradonna" zugeschrieben, dessen Notnamen eine oder vielleicht mehrere gleichgerichtete Werkstätten deckt, die sich von Desiderio und anderen führenden Meistern haben inspirieren lassen.²⁶ Bis jetzt scheint es nicht mög-



5 Abhängig von Desiderio da Settignano, Jugendlicher Kaiser. Marmor, Rochester (N. Y.), The Memorial Art Gallery of the University of Rochester.

lich, in den kaleidoskopischen Wirrwarr dieser Produktion Ordnung zu bringen und einzelne Persönlichkeiten herauszuschälen. Es ist auch die Frage, ob dies sich lohnen würde.

An diese erste Gruppe lassen sich weitere Reliefs anschliessen, die wohl auch noch direkt von der ursprünglichen Serie abstammen. Einige von ihnen scheinen Reste von grösseren Reihen zu sein, andere könnten gepaart oder Einzelstücke gewesen sein. Ihr Stil ist unterschiedlich und entfernt sich in verschiedenen Richtungen weiter und weiter von dem der Urbilder.

Einige Kaiserporträts, wohl aus einer anderen Serie, entsprechen denen der ersten in Grösse, Anordnung und Stil, zeigen aber die Kaiser bekleidet mit Bruststücken von Phantasierüstungen. Möglicherweise ist dies die Serie in Ferrara gewesen, denn die beiden Stücke, die dort noch erhalten sind, gehören hierher.²⁷ Allerdings muss sich die Auswahl der Dargestellten schon früh verändert haben: die Reliefs in Ferrara stellen Antonius und Agrippa dar (Abb. 4). Zugehörig sind ein Augustus, früher in der Sammlung Huldshinsky in Berlin²⁸, ein Nero, früher in der Sammlung Guggenheim²⁹ und ein Hadrian im Louvre.³⁰ Verschieden in der Ausführung und vielleicht in einer ganz anderen Werkstatt unter Inspiration von dieser Serie gearbeitet ist das Relief eines jugendlichen Kaisers (Augustus? Tiberius? Claudius?) in der Memorial Art Gallery der University of Rochester, N. Y. (Abb. 5).³¹ Es muss auch ein anderes Schicksal gehabt haben als die anderen Reliefs dieses Typus. Als einziges von den durch den Handel gegangenen Reliefs ist es nicht ausgeschmitten.³²



6 Nach Desiderio da Settignano, Caesar. Marmor, Kunsthandel.



7 Nach Desiderio da Settignano, Tiberius (?). Marmor, Kunsthandel.

In geringem Abstand lassen sich die Reste einer weiteren Serie etwas kleineren Formates und minderer Qualität anschliessen: zwei Reliefs, einst im Florentiner, dann im Mailänder Kunsthandel, die wahrscheinlich Caesar und Tiberius darstellen (Abb. 6, 7).³³ Beide haben denselben Charakter wie die erste Serie. Leider sind sie arg beschädigt. Man könnte sich vorstellen, dass solche Beschädigungen der Grund für die Konturierung der anderen Stücke gewesen sein könnte. Noch vollständig erhalten ist ein Hadrian im Musée Jacquemart-André in Paris (Abb. 8).³⁴ Ganz in die Nähe mag ein Caesar im Museo Bardini in Florenz gehören.³⁵ Weiter entfernt ist ein Hadrian, der nach der anderen Seite gewandt ist als der in Paris (Abb. 9).³⁶ Die Arbeit ist härter; die Ringellocken mit den Bohrlöchern und die gegeneinander versetzten strähnigen Draperien sind Manierismen, die sich gelegentlich bei den sogenannten "Meistern der Marmoradonnen" wiederfinden.

Den aufgeführten Beispielen werden sich wohl weitere zufügen lassen. So z. B. Repliken in *pietra serena*. Dies Material, billiger und leichter zu bearbeiten als Marmor, bot sich für eine mehr handwerkliche Massenproduktion an, obwohl gerade Desiderio in ihr gelegentlich die feinsten Effekte erzielt hat. In *pietra serena* muss es zahllose Imperatoren gegeben haben, von denen hier nur einige wenige erwähnt werden sollen.³⁷ Sie sind selten von überragender Qualität und interessieren weniger ihrer selbst willen, denn als Zeugen der Beliebtheit des Typus. Das Musée Jacquemart-André hat einen Galba (Abb. 10).³⁸ In einem



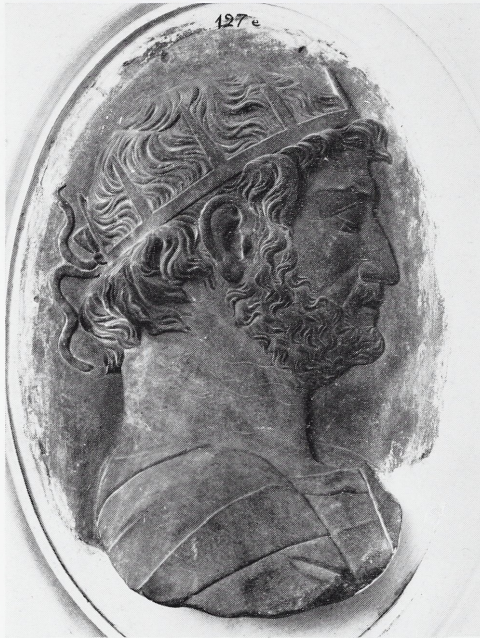
8 Nach Desiderio da Settignano, Hadrian.
Marmor, Paris, Musée Jacquemart-André.



9 Nach Desiderio da Settignano, Hadrian.
Marmor, London, Heim Galleries.



10 Nach Desiderio da Settignano, Galba.
Pietra serena, Paris, Musée Jacquemart-André.



11 Nach Desiderio da Settignano, Hadrian (?).
Pietra serena, Florenz, Privatbesitz.



12 Nach Desiderio da Settignano, Galba.
Pietra serena, Florenz, Privatbesitz.



13 Nach Desiderio da Settignano, Vespasian.
Pietra serena, Florenz, Privatbesitz.



14 Nach Desiderio da Settignano, Caesar? (fälschlich als Galba bezeichnet). Pietra serena, Paris, Louvre.



15 Nach Desiderio da Settignano, Faustina II. Pietra serena, Paris, Louvre.

Florentiner Palast, in eine Antikensammlung inkorporiert, sind ein Hadrian (Abb. 11)³⁹, ein Galba (Abb. 12)⁴⁰, ein Vespasian (Abb. 13).⁴¹ Der Letztere ist ungeschickt aus einem Rechteck in ein Oval verändert worden. Die beiden anderen scheinen als Oval entstanden zu sein und bekunden damit und mit den geschwungenen Halsabschnitten anstatt der Draperien, dass sie schon von einer anderen Mode beeinflusst sind, die uns noch später beschäftigen wird. Noch dem ursprünglichen Typus gehört ein Hadrian, früher bei Bordini in Florenz, an.⁴² Wie leichtsinnig die Steinmetzen mit solchen Porträts umgegangen sind, bezeugt ein Relief im Louvre, das in Spiegelschrift GHALBA bezeichnet ist (Abb. 14), das aber Caesar (oder Tiberius) darstellt, und das dann auch noch unbegreiflicherweise die jüngere Faustina als Gegenstück erhalten hat (Abb. 15).⁴³ Dies Paar muss beliebt gewesen sein: Dino Philipson in Pistoia hatte gute handwerkliche Exemplare davon.

Ganz lose an diese Kopien und Nachahmungen von Desiderios Caesaren schlossen sich einige andere an. Am nächsten steht ihnen noch ein Antoninus Pius im Cleveland Museum of Art (Abb. 16)⁴⁴, dessen Ausführung fast unflorentinisch aussieht. Er entspricht etwa dem in Ferrara, ist aber seitenverkehrt und trägt eine andere Rüstung.⁴⁵ Dem Schema folgen noch ein Caesar im Musée Jacquemart-André⁴⁶, ein paar Reliefs aus dem Kreise von Mino da Fiesole⁴⁷ und letzten Endes die ganze Gruppe, die sich an Verrocchio's Alexander und Darius anschließen lassen.⁴⁸ Auch das schöne Hochrelief eines jugendlichen Kaisers im Musée Jacquemart-André gehört in diese Abfolge.⁴⁹ Als letzte seien ein dem Andrea Sansovino wohl zu Unrecht zugeschriebener Galba in Terracotta⁵⁰ und zwei ebenso späte



16 Abhängig von Desiderio da Settignano, Antoninus Pius. Marmor, The Cleveland Museum of Art, Coralie Walker Hanna Memorial Collection.

Reliefs im Museo Primaziale in Pisa ⁵¹ erwähnt. Das Schema wird bald auch sonst für die verschiedensten männlichen und weiblichen, zumeist idealen Porträts angewandt. ⁵²

Man könnte sich fragen, ob es gerechtfertigt ist, all diese Reliefs auf einen Prototyp, den des Desiderio, zurückzuführen. Es scheint aber, dass hier eine bestimmte Form des Kaiserporträts vorliegt, die sich von dem sonst Üblichen klar absetzt. Die Münzporträts sind ins Rechteck eingepasst und die Köpfe sind mit Schulterstücken ergänzt. Solche Schulter- oder gar Bruststücke gibt es auf römischen Münzen, Medaillons und Gemmen erst, und dann zunächst noch vereinzelt, seit Trajan. Die Münzen der zwölf Caesaren wie auch die Mehrzahl der weiteren Kaiser haben einen undrapierten geschwungenen Halsabschnitt. Im allgemeinen bewahren die Renaissancedarstellungen der Kaiser diesen Halsabschnitt, obwohl gelegentlich jedoch viel bescheidenere Schulterstücke im Anschluss an Münzen der späteren Kaiser vorkommen. Die Übersetzung aus dem Rund ins Rechteck ist aber ganz selten. ⁵³

Ehe die zwölf Caesaren Suetons bevorzugt worden sind und als man spätere Kaiser noch etwas wahllos darstellte ⁵⁴, haben die Münz-Nachahmungen öfter Bruststücke, wie etwa die in der Handschrift des Giovanni Mansionario (um 1320) ⁵⁵ oder die im Palazzo Scali-gero in Verona (c. 1360/70). ⁵⁶ Sogar eine illustrierte Handschrift des Sueton in Fermo (c. 1350) ⁵⁷ setzt die Münzköpfe auf handfeste Oberkörper, die mit Phantasierüstungen und Mänteln bekleidet sind. Aber von all diesen leitet keine Spur zu Desiderio. Die Anregung



17 Domenico Ghirlandaio, Kopf eines Kaisers. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli.



18 Marcantonio Raimondi, Domitian. Kupferstich B. 511.

ist diesem wahrscheinlich von den gemalten Profilbildnissen gekommen, die seit dem späten vierzehnten Jahrhundert beliebt geworden waren.⁵⁸ Er hat seinen Kaisern eine Körperlichkeit und Realität gegeben, die sie über den blutlosen Klassizismus der meisten anderen Münznachahmungen heraushebt.

Wie typische Münznachahmungen des fünfzehnten Jahrhunderts ausgesehen haben, weiss man aus vielen Beispielen. Reine Notizen sind die Zeichnungen von Pisanello⁵⁹ und Jacopo Bellini⁶⁰ gewesen. Die früheste bekannte Serie von Nachahmungen von Münzen in der Florentiner Renaissance ist die an Filaretos Bronzetür (1433-1445).⁶¹ Dort sind sie ohne Anspruch auf historische Treue, vermischt mit anderen Porträts, in den Ranken des Rahmens verstreut. Sie haben wohl kaum eine andere Aufgabe, als eine allgemeine antikische Atmosphäre zu schaffen. Ähnlich ist die Rolle der sechs Medaillons in Ghirlandaios Dekoration der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio (1482-1484; Abb. 17)⁶², von denen eines sogar einen weiblichen Kopf zeigt. Dazu gehören die beiden Medaillons an der Tür von Benedetto da Maiano im gleichen Saal (1476-1481).⁶³ Auch in den Dekorationen der Handschriften kommen solche Medaillons vor, gleich unverbindlich, zu dem gleichen Zweck.⁶⁴ In der Malerei sind sie gewöhnlich durch helle Farben als Gemmen gekennzeichnet. Es sind aber stets die gleichen Münzbilder. Die Mode ist ganz allgemein und hält sich bis in das sechzehnte Jahrhundert.⁶⁵

In Oberitalien sind am bekanntesten die Reliefs an der Fassade der Certosa von Pavia⁶⁶, wo sich die Kaiser in Gesellschaft von vielen anderen berühmten Persönlichkeiten befinden, und die an der Colleoni-Kapelle in Bergamo.⁶⁷ Verwandt mit den letzteren sind ein Nero und ein Vespasian, die 1977 in Florenz versteigert worden sind.⁶⁸ Von dort breitet sich die Mode nach dem Norden aus. Beispiele sind die Reliefs von Gaillon⁶⁹ und die des Lorenzo da Mugiano in Grenoble.⁷⁰ Die Beispiele lassen sich vermehren.



19 Lorenzo da Mugiano, Nero. Marmor, London, Heim Galleries.

Zu den zwölf Caesaren des Sueton ist man dann im frühen sechzehnten Jahrhundert zurückgekehrt. Es ist die Zeit, in der die Münzen von Leuten wie Andreas Fulvius, Enea Vico, G. Rouillé (Rovilius) kodifiziert worden sind.⁷¹ In einer Serie von zwölf Stichen von Marcantonio (Abb. 18) ist lediglich Caligula durch den würdigeren Trajan ersetzt.⁷² Es ist auch die Zeit der systematischen Nachahmungen und Fälschungen antiker Münzen.⁷³

Typisch für die spätere grössere historische Genauigkeit ist eine Serie von ovalen Bronzeplaketten der zwölf Caesaren (Abb. 20), die sich grosser Beliebtheit erfreut haben muss. Der bekannteste Satz ist in Wien⁷⁴, es gibt andere Sätze⁷⁵ und Repliken von einzelnen Stücken. Sogar hier passieren Versehen: z. B. in dem Wiener Satz sind die Bildnisse von Nero und Claudius vertauscht und Caligula fehlt. Eng dazu gehört ein Satz von zwölf Onyx-Kameen in Wien.⁷⁶ Diese Bronzen haben keine stilistischen oder technischen Merkmale, die auf einen bestimmten Entstehungsort und eine engere Entstehungszeit hinwiesen. Das Ornament der Rahmen einer der Serien gehört der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an.⁷⁷ In unserem Zusammenhang interessieren sie als Vertreter einer sich ausbreitenden Tradition, an deren Anfängen Desiderios Caesaren-Serie steht.



20 Medaillons der Kaiser Augustus und Otho. Bronze, Wien, Kunsthistorisches Museum.

ANMERKUNGEN

- ¹ Flor. Mitt., XVIII, 1974, pp. 167 ff.
- ² F. Havt und G. Corti, New documents concerning Donatello, Mino, Uccello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and others, in: Art Bulletin, XLIV, 1962, pp. 157 f., 163 f.
- ³ J. Schuyler (Studies of Florentine Quattrocento Portraiture, Diss. Columbia University 1972, p. 175) nimmt ohne gute Gründe an, dass es sich um Porträtbüsten gehandelt habe.
- ⁴ I. Cardellini, Desiderio da Settignano, Mailand 1962, p. 154 f.; L. Planiscig, Desiderio da Settignano, Wien 1942, Taf. 5.
- ⁵ Neri di Bicci, Le Ricordanze, ed. Bruno Santi, Pisa 1976, no. 136.
- ⁶ J. Mesnil, Gregorio di Lorenzo, in: Miscellanea d'Arte, I, 1903, p. 70.
- ⁷ Für seine Zugehörigkeit zu Desiderio's Werkstatt siehe U. Middeldorf, Sculptures from the Samuel H. Kress Collection, London 1976, p. 18.
- ⁸ J. Burckhardt, Skulptur der Renaissance, Gesamtausgabe, vol. XIII, Berlin/Leipzig 1934, p. 315 f.
- ⁹ A. Schmitt, op. cit. (s. Anm. 1), p. 173, Anm. 26.
- ¹⁰ P. D'Ancona, La miniatura fiorentina, Florenz 1914, no. 406, 407, 500 (Bibl. Laurenziana), 716 (Budapest). Eine Kopie ist in Pieros de' Medici Inventar von 1464 aufgeführt (E. Müntz, Les collections des Médicis au XV^e siècle, Paris 1888, p. 46).
- ¹¹ Brunet, Manuel, 5. Aufl., vol. V, Paris 1865, col. 579; Hain, no. 15115.
- ¹² Für einen illustrierten Sueton, allerdings früheren Datums (14. Jh.), s. A. Schmitt, op. cit. (s. Anm. 1), p. 191 ff.
- ¹³ Erwähnt sei hier eine schöne, zu Unrecht vernachlässigte Büste Caesars im Metropolitan Museum in New York (Handbook of the B. Altman Collection, 2. Aufl., New York 1928, p. 128 no. 61 als A. Rossellino; Abb. in R. Kvauteheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, p. 341, Abb. 108). Ich würde sie für 'Römisch um 1500' halten. Ihr Kopf ist der Antike nachgebildet. Der Büstenteil lässt sich dem Ornament vergleichen, das Andrea Bregna und seine Zeitgenossen gepflegt haben und das durch Giancristoforo Romano nach Oberitalien gelangt ist. Der Geschmack ist ganz römisch, aber noch quattrocentistisch, viel- und kleinteilig. Ich danke Olga Raggio und James D. Draper für den Nachweis der Literaturzitate.

- ¹⁴ H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie, Berlin 1953, pp. 45, 98 f.
- ¹⁵ L. Couvajod, L'imitation des objets d'art antiques, in: Gazette des Beaux-Arts, XXXIV, 1886, pp. 189 ff., 313 ff. (auch als Sonderdruck, Paris 1889).
- ¹⁶ Siehe Anm. 6.
- ¹⁷ G. Agnelli, I monumenti di Niccolò III e Borso d'Este, in: Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, XXIII, 1918, p. 18, Abb. 1, m. Das Dokument ist gedruckt von A. Venturi, L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este, in: Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna, III. Ser., VI, 1888, p. 113 (Sonderdruck p. 23). Darüber später. Den Hinweis danke ich Dr. Charles Rosenberg.
- ¹⁸ 50 × 36 cm. Das Relief ist sehr tief: 11,5 cm unten, 7 cm oben. Die Benennung ist durch andere, bessere Porträts gesichert.
- ¹⁹ 50 × 36 cm. Tiefe 14 cm unten, 6 cm oben.
- ²⁰ Das Relief im Louvre misst heute nur 42 × 29 cm. Es ist aber oben, unten und rechts abgeschnitten und wird ursprünglich etwa 50 × 35 cm gemessen haben.
- ²¹ 50 × 31,3 cm. Ich bin Sir Harold Acton dankbar für die Erlaubnis, das Stück abzubilden.
- ²² 49,1 × 38,8 cm. Paris, Alain Moatti (Apollo, Oktober 1976, p. 117, Farbtaf.).
- ²³ Etwa Cardellini, op. cit. (s. Anm. 4), Abb. 123, 125-128, 351-354; Planiscig, op. cit. (s. Anm. 4), Abb. 1, 10, 11. Hier ist vielleicht Gelegenheit, ein Wort zugunsten des weiblichen Profilreliefs aus *pietra sevana* in Toledo, Ohio, zu sagen (U. Middeldorf, Two Florentine Sculptures in Toledo, in: Art in America, XXVIII, 1940, p. 24 ff.). Es ist oft als Fälschung verdächtigt worden (O. Kurz, Fakes, New Haven 1948, p. 137). Als ich das Relief noch im Hause von Lord Wemyss gesehen habe, war es völlig abgerieben, verkratzt und mit Schuhwischse oder Ofenschwärze überschmiert. Es ist undenkbar, dass ein Fälscher des 19. Jahrhunderts ein Stück so zugerichtet haben sollte, oder dass ein Händler es in solchem Zustand auf den Markt gebracht haben sollte, wenn es nicht alt gewesen wäre. Für den früheren Zustand siehe Taf. XXV des Catalogue of a Collection of Italian Sculpture..., Burlington Fine Arts Club, London 1913, p. 50 f. no. 42. Die heutige Oberfläche ist modern und ist der "Restaurierungskunst" des Hauses Duveen zu verdanken. Die Substanz muss aber alt sein. Seine Herkunft müsste noch geklärt werden. Das Relief ist vor allem durch die schlechten, überarbeiteten Gipsabgüsse des Bastianini in Verruf gekommen (H. G. Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule, Wien 1875, p. 268).
- ²⁴ Z. B. eine seiner schönsten Madonnen (Cardellini, op. cit.; s. Anm. 4; Abb. 121 f., 368, 362). Ich glaube nicht, dass der Marmor in Turin eine Fälschung ist, wie N. Gabrielli (La Galleria Sabauda, Maestri Italiani, Turin 1971, p. 261, no. 167) annimmt, sondern ein unter Beteiligung von Gehilfen entstandenes, respektables Exemplar. Man muss sich überhaupt, z. B. auch für Benedetto da Maiano, die Frage stellen: wie sind eigentlich die verschiedenen Exemplare einer beliebigen Komposition (Marmor oder anderer Stein, Terracotta, Stucco, Cartapesta) entstanden und in welchem Abhängigkeitsverhältnis stehen sie zueinander? Was war das eigentliche Original? Dies ist eines der vielen Probleme der Quattrocentoskulptur, die ein Studium wert wären.
- ²⁵ W. R. Valentiner, Gothic and Renaissance Sculpture in ... the Los Angeles County Museum, Los Angeles 1950, p. 70 f. no. 22; J. Cardellini, op. cit. (s. Anm. 4), p. 150 ff., Abb. 320, 377, 378.
- ²⁶ U. Middeldorf, An Ecce Homo by the Master of the Marble Madonnas, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, pp. 234 ff. (italienisch in: Arte Illustrata, VII, 1974, pp. 2 ff.).
- ²⁷ Siehe Anm. 17. Sie sind heute im Museum der Casa Romei in Ferrara. Die Höhe wird als 50 cm angegeben.
- ²⁸ Die Sammlung Oscar Huldshinsky, Berlin (P. Cassirer). H. Helbing, Verst. 10/11. Mai 1928, no. 72. 48 × 35 cm gross. Ausgeschnitten und modern auf einen dunklen Marmor aufgelegt.
- ²⁹ Versteigerung Venedig, 30. Sept. 1913, no. 390. Abb. in: Cicerone, V, 1913, p. 657. Ebenfalls ausgeschnitten.
- ³⁰ L. Couvajod und E. Molinier, Donation du Baron Charles Davillier, Paris 1885, p. 30, no. 22; P. Vitry, Catalogue des sculptures, vol. I. Moyen âge et Renaissance, Paris 1922, p. 82, no. 669. 49 × 36 cm, ebenfalls konturiert, auf Porphyraufgelegt.
- ³¹ 48,3 × 33 cm. Es wird dort dem Matteo de' Pasti zugeschrieben. Das KIF dankt dem Museum für Überlassung des Fotos.
- ³² Warum, wann und wo die Konturierung so vieler dieser Reliefs vorgenommen worden ist, lässt sich nicht sagen. Vielleicht ist die Farbenfreudigkeit des 16. Jahrhunderts und das Bestreben, einheitliche Porträtgalerien zusammenzustellen, dafür verantwortlich. Manche der Reliefs (Abb. 1, 2) haben unregelmässige Rückseiten, die noch nicht für das Auflegen geglättet sind.
- ³³ Caesar: 42 × 28 cm; Tiberius: 39 × 28 cm. Der Unterschied in der Höhe erklärt sich aus dem Fehlen der Inschrifttafel bei dem Letzteren.
- ³⁴ F. de La Mouweyre-Gavoty, Sculpture Italienne (Institut de France, Paris, Musée Jacquemart-André), Paris 1975, no. 64. 43 cm hoch.
- ³⁵ 43 × 27 cm.
- ³⁶ 1972: London, Heim Galleries. 45 × 34 cm.
- ³⁷ Sie sind nie beachtet worden, und viele von ihnen sind wahrscheinlich nie publiziert worden. Vor Jahren habe ich eine Serie in der Villa di Sammezzano (Ximenes d'Aragona) in Rignano sull'Arno gesehen. Sie waren als Dekoration der Einfahrt zu dem unteren Wirtschaftsgeschoss verwandt worden.
- ³⁸ F. de La Mouweyre-Gavoty, op. cit. (s. Anm. 34), no. 65 (50 cm hoch).

- ³⁹ 54 × 36,5 cm.
⁴⁰ 47 × 33 cm.
⁴¹ 53 × 36 cm.
⁴² Versteigerung Stefano Bardini, New York, American Art Galleries, 24.-27. April 1918, Kat. no. 403 (53,5 × 38 cm).
⁴³ *P. Vitry*, op. cit. (s. Anm. 30), no. 670, 671 (53 × 32 cm). Von der Faustina gibt es eine mittelmässige Replik im Gegensinn im Musée Jacquemart-André; *F. de La Moureyre-Gavoty*, op. cit. (s. Anm. 34), no. 66 (59 cm hoch).
⁴⁴ 51 × 34 cm.
⁴⁵ Einen solchen Antoninus hat im 19. Jahrhundert Paolo Ricci ganz lustig gefälscht (*D. Brunori*, Giovanni Bastianini e Paolo Ricci scultori fiesolani, Florenz 1906, p. 47 Abb.).
⁴⁶ *F. de La Moureyre-Gavoty*, op. cit. (s. Anm. 34), no. 75. Ich habe das Relief dem Pollaiuolo zugeschrieben, was zumindest für die Florentiner Herkunft richtig zu sein scheint. Mit Lucca oder der Lombardei hat das Relief gar nichts zu tun.
⁴⁷ Ein jugendlicher Marc Anton im Bargello (*Venturi*, vol. VI, Abb. 424); ein Scipio im Pennsylvania Museum of Art in Philadelphia; ein junger Kaiser im Museum of Fine Arts, Boston (*G. C. Sciolla*, La scultura di Mino da Fiesole, Turin 1970, p. 59, Abb. 57); ein Domitian, einst in der Sammlung Loeser in Florenz (Foto KIF; *G. C. Sciolla*, p. 135).
⁴⁸ *L. Planiscig*, Andrea Verrocchio's Alexander-Relief, in: *Jb. der Kunsthist. Sln. Wien*, N. F. VII, 1933, p. 89 ff.; *G. Passavant*, Verrocchio, London, englische Ausgabe, 1969, p. 199 f., Abb. 50 ff., 170. Dazugehörig ein Relief im Art Institute of Chicago (Annual Report 1967/8, p. 18 Abb.).
⁴⁹ *F. de La Moureyre-Gavoty*, op. cit. (s. Anm. 34), no. 33. Ich bin mir über die Zuschreibung dieses schönen Reliefs nicht im Klaren.
⁵⁰ *C. Girolami*, Il Porsenna e il Galba di Andrea Sansovino, in: *Riv. d'Arte*, XVIII, 1936, p. 179 ff.
⁵¹ *E. Carli*, Marmi inediti del Quattrocento a Pisa, in: *Critica d'Arte*, II, 1937, p. 168 ff., Abb. 3 u. 5.
⁵² Als Beispiel seien genannt die Porträts des Johannes Corvin und der Beatrix von Aragon in Budapest; *J. Balogh*, A művészeti mátyás király udvarában, Budapest 1966, pp. 288-291, no. 403, 404; *S. Mellev*, Diva Beatrix, in: *Zs. für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, p. 73 ff.
⁵³ Deshalb scheint mir ein Chalzedon eines Kaisers in Lyon, der von *H. Wentzel*, Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens, in: *Flor. Mitt.*, VII, 1953-1956, p. 244, Abb. 14, als mittelalterlich veröffentlicht ist, eine Arbeit der Renaissance zu sein.
⁵⁴ Warum?
⁵⁵ *A. Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 1), Abb. 28 ff.; *G. L. Mellini*, Altichiero e Jacopo Avanzi, Mailand 1965, Abb. 30-42.
⁵⁶ *A. Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 1), Abb. 31, 38, 42; *G. L. Mellini*, op. cit. (s. Anm. 55), pp. 25 ff., Abb. 1 ff.; *derselbe*, La Sala Grande di Altichiero e Jacopo Avanzi e i Palazzi Scaligeri di Verona, in: *Critica d'Arte*, VI, 1959, p. 313 ff.; *H. W. Kruff*, Altichiero e Avanzi, Diss. Bonn 1966, p. 133 ff.
⁵⁷ *A. Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 1), Abb. 57 ff.
⁵⁸ *I. Lipman*, The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento, in: *The Art Bull.*, XX, 1938, p. 89 ff.
⁵⁹ *M. Fossi Todorow*, I disegni di Pisanello e della sua cerchia, Florenz 1966, Abb. 222, 223, 224; *A. Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 1), Abb. 86, 87.
⁶⁰ *A. Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 1), Abb. 80, 83, 84.
⁶¹ *M. Lazzaroni und A. Muñoz*, Filarete, Rom 1908, Abb. 8-55; *R. Weiss*, The renaissance discovery of classical antiquity, Oxford 1969, pp. 172 ff. Siehe auch eine Illustration in der Handschrift des Filarete Traktates in Valencia; *J. Balogh*, op. cit. (s. Anm. 52), vol. II, p. 275, Abb. 400.
⁶² *A. Lensi*, Palazzo Vecchio, Mailand - Rom 1929, pp. 72 ff., 85 Abb.; *P. Bargellini*, Scoperta di Palazzo Vecchio, Florenz 1968, Abb. 273-275, 277.
⁶³ *G. Lensi Orlandi*, Il Palazzo Vecchio di Firenze, Florenz 1977, Abb. 56, 58.
⁶⁴ *Paolo D'Ancona*, La miniatura Fiorentina, Florenz 1914, vol. II, no. 796, Taf. LXIX (ein Aristoteles, geschrieben für Piero de' Medici, illuminiert von Francesco d'Antonio), no. 1392, Taf. LXXX (ein Augustin, illuminiert von Gherardo und Monte; *R. Weiss*, op. cit. (s. Anm. 61), p. 173, Taf. 15 (ein Herodian, für Innozenz VIII. geschrieben).
⁶⁵ Siehe z. B. die Medaillons von Kaisern und Kaiserinnen von Silvio Cosini in dem Palazzo Antonio Doria in Genua (*P. Rotondi*, Il Palazzo di Antonio Doria a Genova, Genua 1958, Abb. 11 ff.).
⁶⁶ *C. Angelini und andere*, La Certosa di Pavia, Mailand 1968, Abb. 66 ff.; *F. Malaguzzi Valeri*, Giov. Antonio Amadeo, Bergamo 1904, Abb. p. 156 ff.
⁶⁷ *F. Piel*, La Cappella Colleoni e il luogo Pio della Pietà in Bergamo, Bergamo 1975, Abb. pp. 8, 9, 20, 21, 28, 29.
⁶⁸ Verst. Sotheby Parke Bernet, Italia, Florenz, 18.-20. Okt. 1977, no. 91.
⁶⁹ *M. G. de La Coste-Messelière*, Les médaillons historiques de Gaillon, in: *La Revue des Arts, Musées de France*, VII, 1957, p. 65 ff.; *R. Vitry und G. Brière*, Documents de sculpture française, Renaissance, Paris (1911), Taf. IV, 5, 8, 10.
⁷⁰ *Vitry-Brière*, op. cit. (s. Anm. 69), Taf. III, 1, 3; Catalogue des tableaux, statues... du Musée..., Grenoble 1901, p. 264, no. 115. Ein zugehöriges Stück war 1972 in den Heim Galleries in London (Abb. 19). An diese erinnert ein etwas grösseres Medaillon in der Versteigerung Bardini von 1918 (Katalog zitiert in Anm. 42, no. 400).

- ⁷¹ Für diese und ähnliche Publikationen der Zeit siehe die Abteilung Numismatica in *Cicognara*, Catalogo ... und *R. Weiss*, op. cit. (s. Anm. 61), p. 175 ff.
- ⁷² *Bartsch*, vol. XIV, no. 501-512.
- ⁷³ *L. Courajod*, op. cit. (s. Anm. 15). *J. R. Spencer*, A fifteenth century forgery of a Roman coin, in: *Allen Memorial Art Museum Bull.*, XXVIII, Oberlin 1971, p. 133 ff. *Enea Vico*, Discorsi sopra le medaglie de gli antichi, Venedig 1555, lib. I, cap. XXIII, nennt als Fälscher: Gambello (Camelio), Cavino, Vater und Sohn, Cellini, Cesati (il Grechetto), Leone Leoni, Jacopo da Trezzo, Federigo und Giov. Giacomo Bonzagni. Für Valerio Belli's "antike" Münzen siehe *Vasari-Milanesi* vol. V, p. 381; *J. Cabianca*, Valerio Belli, in: *Atti dell'Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1863*, Venedig 1864, pp. 28, 42 ff. *A. Magrini*, Sopra cinquanta medaglie di Valerio Belli, in: *Atti del R. Istituto Veneto*, Ser. III, XVI, 1871, p. 149; *Il gusto e la moda nel cinquecento vicentino e veneto*, Ausst. Vicenza 1973, p. 145 f.
- ⁷⁴ *L. Planiscig*, Die Estensische Kunstslg., vol. I. Skulpturen und Plastiken, Wien 1919, p. 172 f., no. 328-338, Taf. 5 u. 6. Die Stücke messen c. 80 × 70 mm. Italienische Kleinplastik ... des 16. und 17. Jahrhunderts, Ausst. Schloss Schallaburg, Wien 1976, p. 179 ff., no. 180-190.
- ⁷⁵ a) Brescia, Museo Civico: *F. Rossi*, Placchette, sec. XV-XIX (Musei Civici di Brescia, cataloghi I), Vicenza 1974, no. 128-139, mit gutem, ausführlichen Kommentar, der die verschiedenen Exemplare zusammenstellt. Grösse 83 × 67 mm.
 b) Ferrara, Museo Civico: *R. Varese*, Placchette e bronzi nelle civiche collezioni; Ausst. Ferrara 1974, pp. 43 ff., no. 30; 10 Stück in Blei; 90 × 70 mm, no. 67 schliesst eine Serie von 12 Kaisern ein, kleineren Formates (53 × 42 mm), vielleicht späteren Datums.
 c) Wien, Slg. Liechtenstein, 11 Kaiser (Mittteilung von Dr. *E. Schwarzenberg*), kaum von der anderen Wiener Serie abweichend. Die Plaketten kommen gelegentlich mit gepunztem Grund in Rahmen des reifen 16. Jahrhunderts vor.
 a) Wien, Kunsthistorisches Museum, Ausst. Schallaburg, op. cit. (s. Anm. 74), p. 181 ff., no. 191-202.
 b) Museo Bottacin im Museo Civico in Padua: *L. Rizzoli*, Le placchette nel Museo Bottacin di Padova, Padua 1921, no. 6-15; *A. Moschetti*, Il Museo Civico di Padova, Padua 1938, p. 227, Abb. 107, 108. Die Stücke messen 105 × 83 mm.
 c) Brescia, Museo Civico: *F. Rossi*, op. cit. (s. Anm. 75), no. 140, 141. Grösse: 106 × 84 mm.
 d) Mailand, Slg. Imbert: *L. Imbert und G. Morazzoni*, Le placchette italiane, sec. XV-XIX, Mailand o. J., p. 61, no. 152-156, Taf. XXXII. Grösse: 105 × 85 mm.
- ⁷⁶ *F. Eichler und E. Kris*, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927, p. 161, no. 357-368, Taf. 53. Grösse: 22 × 14 cm. Auch hier sind Claudius und Nero vertauscht, was wohl auf Abhängigkeit von den Plaketten des Kunsthistorischen Museums hinweist.
- ⁷⁷ Die Serie in Brescia ist kaum noch im 16. Jahrhundert entstanden, wie *L. Planiscig* (Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, p. 323) angenommen hat.

RIASSUNTO

Un documento del 1455 cita "dodici teste" pagate modestamente a Desiderio da Settignano. Dal numero è lecito concludere che si tratti delle teste dei dodici Cesari di Svetonio, dal prezzo che non possano essere che bassorilievi. Profili dei Cesari in marmo o in pietra serena esistono in gran numero. Da questi si è scelto un gruppo abbastanza omogeneo, che potrebbe essere replica assai fedele degli originali di Desiderio, apparentemente perduti. Altri saranno versioni più libere. Secondo il documento Desiderio si era ispirato a monete antiche. L'articolo chiude con un breve sunto di simili imitazioni di monete nel Quattro e nel Cinquecento, di formato o grande o minuto, come p. e. i medaglioni in bronzo del Museo di Vienna o altrove.

Bildnachweis:

Reali: Abb. 3. - *A. Giulianelli*: Abb. 4. - *Rochester Univ. Art. Gallery*: Abb. 5. - *James Austin*: Abb. 8. - *Heim Galleries, London*: Abb. 9, 19. - *J. E. Bulloz, Paris*: Abb. 10. - *Bazzechi, Firenze*: Abb. 11, 12, 13. - *Alinari*: Abb. 14, 15. - *Cleveland Museum of Art*: Abb. 16. - *Sopra. Gall. Firenze*: Abb. 17. - *Warburg Institute, London*: Abb. 18. - *Unbekannt (Verfasser)*: Abb. 1, 2, 6, 7. - *Nach Planiscig* (s. Anm. 74): Abb. 20.