

»da una quantitá tanto picciola, quanto appena è visibile«.
Das kleine Format antiker Gemmen als Herausforderung und
Charakteristikum in druckgraphischen Darstellungen ab der ersten
Hälfte des 16. Jahrhunderts

Angelika Marinovic

»[...] Gio: Battista Galestruzzi [...] ha supplito insieme al disegno,
& all'intaglio, & ha superato ogni difficoltà, nell'ingrandire le figure da una
quantitá tanto picciola, quanto appena è visibile, imitando le proporzioni,
li d'intorni, & la gratia dell'antico.«¹

Alle Schwierigkeiten überwindend sei es Giovanni Battista Galestruzzi gelungen, die Figuren, die auf geschnittenen Steinen derart winzig dargestellt seien, dass man sie kaum erkennen könne, zu vergrößern und dabei sowohl die Proportionen und die Konturen als auch die Anmut des antiken Vorbilds zu imitieren. Indem er die Leistung seines Illustrators würdigte, thematisierte der Antiquar Leonardo Agostini im 1657 erschienenen ersten Band seiner *Gemme antiche figurate* die geringe Größe geschnittener Steine als Herausforderung – sowohl für die Betrachtenden als auch für jene Personen, die Kameen und Intaglien oder die darauf sichtbaren Motive in einem anderen Medium abbilden wollten. Gleichzeitig ermöglichte erst das kleine Format, geschnittene Steine als mobile Zeugnisse antiker Kunst auch fernab der Ausgrabungsstätten zu studieren. Das kleine Format ist damit Vorbedingung für die wissenschaftliche Erforschung der Gemmen und für deren intensive – wenn auch nicht in adäquatem Ausmaß aufgearbeitete – künstlerische Rezeption ab der Renaissance.² Als besonders

1 Für Hinweise sei dem Organisationsteam und den Teilnehmenden des Kolloquiums im September 2023 herzlich gedankt, insbesondere Arnold Nesselrath, Ulrich Pfisterer, Birte Rubach und Timo Strauch. Für das Lektorat danke ich Marianne Marinovic – Leonardo Agostini: *Le gemme antiche figurate*, 2 Bde., Rom 1657–1669, Bd. 1, S. 4.

2 Eine Einführung in die renaissancezeitliche künstlerische und wissenschaftliche Rezeption der auf geschnittenen Steinen dargestellten Motive geben Ernst Kris: *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, 2 Bde., Wien 1929, Bd. 1, S. 17–32; Margaret Daly Davis (Hg.): *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700* (Ausstellungskatalog Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel), Wolfenbüttel/Hannover 1994, S. 110 (Margaret Daly Davis); Erika Zwierlein-Diehl: *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin 2007, S. 264–273; zur antiquarischen Verwertung auch Peter Zazoff: *Die antiken Gemmen*, München 1983,

prägende Eigenschaft wurde das kleine Format geschnittener Steine nicht nur schriftlich, sondern auch in Abbildungen berücksichtigt und diente, wie im Folgenden zu sehen sein wird, zur Charakterisierung geschnittener Steine in den frühesten druckgraphischen Darstellungen: beginnend bei einer – in diesem Kontext bisher nicht wahrgenommenen – Stichserie von Agostino Veneziano aus dem Jahr 1528 über die wohl davon inspirierten druckgraphischen Serien nach den Kameen der Sammlung Grimani vom Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte bis hin zu jenen druckgraphischen Publikationen, die ab dem Ende des 16. Jahrhunderts unterschiedliche Modi zur bildlichen Darstellung geschnittener Steine erprobten.³

Während das kleine Format von Anfang an thematisiert wurde, erfuhren andere Eigenschaften geschnittener Steine weniger Aufmerksamkeit: Zunächst kaum berücksichtigt wurden das gerundete, meist ovale Format und die Beschaffenheit des Reliefs, also die Unterscheidung zwischen dem erhabenen Relief

S. 1–23. Zur Transportabilität geschnittener Steine John Boardman: Classical Gems and Media Interaction, in: *Studies in the History of Art* 54 (1997), S. 12–21. Die Rezeption geschnittener Steine als Bildvorlage in der Renaissance wurde lediglich schlaglichtartig untersucht; symptomatisch dafür sind die wenigen Einträge zu antiken geschnittenen Steinen in der grundlegenden Untersuchung der antiken Quellen für die Kunst der Renaissance von Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein, die nur sechs besonders berühmte Kameen und Intaglien einbezogen, vorwiegend aus der Sammlung der Medici – etwa die Intaglien *Apoll und Marsyas* und *Diomedes und das Palladium*, s. Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, 2. erg. Aufl. London 2010, S. 80–82, Kat. 31, S. 169f., Kat. 123. Toby Yuen machte auf diese Vernachlässigung antiker Gemmen aufmerksam und zeigte – ebenso wie Maria Elisa Micheli – beispielhaft die Rezeption der Gemmen in unterschiedlichen Medien auf, ohne aber konsequent medienbedingte Spezifika, Modi und Intentionen dieser Motivübernahmen zu diskutieren: Toby Yuen: Glyptic Sources of Renaissance Art, in: *Studies in the History of Art* 54 (1997), S. 136–157, hier S. 136; Maria E. Micheli: Antique Carved Gems. Items for Interaction Between Ancient and Modern Art, in: *Aktual' nye problemy teorii i istorii iskusstva* 7 (2017), S. 484–489.

³ Eine Übersicht über frühe Publikationen geschnittener Steine ab den Serien der 1550er Jahre gibt Volker Heenes, aufbauend auf den Forschungen von Adolf Furtwängler sowie Peter und Hilde Zazoff, die renaissancezeitliche Publikationen geschnittener Steine als eine Vorstufe der antiquarischen Werke ab dem 18. Jahrhundert vergleichsweise knapp abhandelten, s. Volker Heenes: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003, S. 41–50; Adolf Furtwängler: *Die antiken Gemmen*, 3 Bde., Leipzig/Berlin 1900, Bd. 3: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum, S. 402–433; Peter und Hilde Zazoff: *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München 1983. Siehe auch die ausführlichen Einträge zu ausgewählten druckgraphischen Darstellungen geschnittener Steine in: Daly Davis 1994 (wie Anm. 2), S. 110–116, Kat. 6.1–6.8 (Margaret Daly Davis); Ulrich Pfisterer und Cristina Ruggero (Hgg.): *Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike. Druckgrafiken bis 1869*, Petersberg 2019, S. 57f., Kat. II.3, S. 210–212, Kat. VII.7, S. 268, Kat. IX.9, S. 276f., Kat. IX.13, S. 298–300, Kat. X.8, S. 336, Kat. XII.2.

der Kameen und dem in den Stein vertieft geschnittenen Relief der Intaglien. Auch diese fehlende Sensibilität für die Form des Reliefs hat ihre Entsprechung im Schreiben über geschnittene Steine, konkret in der sprachlichen Unschärfe zweier historisch nebeneinander gebrauchter Verwendungen des Terminus ›Gemme‹:⁴ So wurde ›Gemme‹ historisch (und wird bis heute häufig) als Überbegriff für alle geschnittenen Steine verwendet – etwa von Leonardo Agostini, der in den beiden Bänden der *Gemme antiche figurate* sowohl vertieft geschnittene Intaglien als auch erhaben gearbeitete Kameen vorstellt.⁵ Parallel dazu wurde der Begriff ›Gemme‹ synonym zu ›Intaglio‹ gebraucht, um lediglich die vertieft geschnittenen Steine zu beschreiben – im Gegensatz zu den erhaben gearbeiteten Kameen.⁶ Um Missverständnisse auszuschließen, wird daher im Folgenden von vertieft geschnittenen Steinen als ›Intaglien‹ und – vor allem – von den erhabenen ›Kameen‹ zu sprechen sein, zusammengefasst unter dem Überbegriff der ›geschnittenen Steine‹.

Kameen wie Intaglien waren zu Beginn des 16. Jahrhunderts weniger Darstellungsgegenstand als vielmehr vor allem motivische Vorlage für Kompositionen *all'antica* in Skulptur, Malerei, Zeichnung – und in der Druckgrafik.⁷ Die vorgefundene, häufig über Nachzeichnungen vermittelten Motive wurden nicht nur vergrößert, sondern auch in eine Landschaft eingebettet, die in den kleinformatigen geschnittenen Steinen fehlt. Fast immer wurden die Kompositionen um zusätzliche Details bereichert und häufig variiert. So diente die berühmte, in der Renaissance als »car[r]o di fetonte« bekannte (und heute als Wagen des Helios identifizierte) Kamee aus der Medici-Sammlung (Abb. 1) als Grundlage für Kupferstiche von Agostino Veneziano (Abb. 2) und

4 Für eine Einführung in die Begriffsgeschichte s. Zwierlein-Diehl 2007 (wie Anm. 2), S. 4f.; Helge C. Knüppel: *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform*, Stendal u.a. 2009, S. 14–16.

5 Die in den beiden Bänden der Publikation von Leonardo Agostini 1657 und 1669 (wie Anm. 1) dargestellten Kameen werden durch die Bildunterschrift »in cameo« gekennzeichnet, während im Fall der Intaglien das jeweilige Material angeführt ist.

6 So etwa Enea Vico, der in den *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri* (Venedig 1555, S. II) zwischen »camei« und »intagliate gemme« unterschied, oder im Titelblatt *Ex antiquis cameorum et gemmae delineata*, das Philippe Thomassin seiner Neuauflage der Enea Vico zugeschriebenen Kupferstiche nach den Kameen der Sammlung Grimani voranstellte.

7 Verwiesen sei hier beispielhaft auf die Tondi im Innenhof des Palazzo Medici in Florenz, Baldassare Peruzzis Deckenfresken in der Sala di Galatea in der Villa Farnesina oder die Stuckausstattungen in den Loggien des Vatikanpalastes in Rom und im Scalone des Palazzo Grimani in Venedig.



Abb. 1 Quadriga des Helios, Chalcedonkamee, 28×26 mm. Neapel, Museo Archeologico Nazionale



T occai del sol la chiara, et uaga fronte'
P iena di raggi fauillanti, et belli;
E' in ques, chefe' Vulcan, Sterope, et Bronte'
M ontai bruciando fiere, et dolci augelli

Et girando arsi stelle, et ogni monte'
M ari, campagne, selue, et arbucelli
Et alfin caddi; e da si ecceesse mura
C he' ne' ringratio il cielo, et la Natura.

Abb. 2 Agostino Veneziano: Sturz des Phaeton, um 1530, Kupferstich, Platte (Bildfeld ohne Text): 193×145 mm, Blatt: 217×137 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 3 Giulio Campagnola: *Saturnus*, um 1507–10, Kupferstich, Blatt: 109×137 mm.
Wien, Albertina

Giulio Campagnola (**Abb. 3**).⁸ Venezianos – auf Basis der Stichtechnik um 1530 datierbarer – Kupferstich zeigt so wie die Kamee den Wagenlenker mit Fackel in einem vierspännigen Pferdewagen stehend; in der unteren Bildzone lagern Flussgott und Nymphe, beide im Gegensinn zur Kamee dargestellt.⁹ Der Stich ergänzt nicht nur die Flusslandschaft mit antikischen Architekturelementen,

-
- 8 Zur Kamee Nicole Dacos, Antonio Giuliano und Ulrico Pannuti: *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme* (Ausstellungskatalog Palazzo Medici Riccardi Florenz), Florenz 1973, S. 59f., Kat. 29 (Antonio Giuliano), dort auch die Transkription des Briefes von Cristoforo Foppo, gen. Caradosso, an Lodovico Sforza vom 9. Februar 1495, S. 125, Dok. XII, der sowohl den historischen Namen der Kamee überliefert als auch ihre überregionale Berühmtheit bezeugt.
- 9 Adam von Bartsch: *Le peintre graveur*, 21 Bde., Wien 1803–1821, Bd. 14, S. 226f., Kat. 298. Als direkte Vorlage für den Stich scheint eine Nachzeichnung der Kamee gedient zu haben, die entstanden sein könnte, während sich der Stein in der römischen Sammlung des Agostino Chigi befand: Angelika Marinovic: *Die Kupferstiche Agostino Venezianos und die Funktionen der italienischen Druckgrafik des frühen Cinquecento*, Diss., Universität Wien 2021, S. 693f., Kat. 160, dort auch zur zeitlichen Einordnung des Stichs.

sondern deutet auch – durch eine verstärkte Bewegung des Wagenlenkers und der Pferde – Phaetons Verlust der Herrschaft über den Wagen an und damit den bevorstehenden Sturz des Sonnenwagens, auf den die ausgebreiteten Arme des Flussgottes bereits zu reagieren scheinen. Eine noch freiere Verarbeitung der Motive nahm Giulio Campagnola vor, der – wie Paul Holberton zeigen konnte – Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts im Besitz einer Nachzeichnung der Kamee war und in einem Kupferstich lediglich die Figur des Flussgottes entlehnte (Abb. 3).¹⁰ Der am Boden lagernde bärtige Greis, einen Umhang um Kopf und Unterkörper drapiert und in seiner Linken ein Palmblatt haltend, wird dort in eine komplett neue Umgebung eingebettet und inschriftlich zur Figur des »Saturnus« umgedeutet.

Diente die Kamee in diesen beiden Stichen bloß als motivische Grundlage für die Darstellung antiker Inhalte, so ist eine dreiteilige Folge, die Agostino Veneziano 1528 vermutlich in Venedig stach, dem Vorbild geschnittener Steine deutlich stärker verpflichtet:¹¹ Drei gleichformatige kleine Stiche von etwa neun mal sechs Zentimetern – *Venus victrix* (Abb. 4), *Zug des Silen* (Abb. 5) und *Orpheus mit Zerberus* (Abb. 6) – beziehen sich nicht nur in der Auswahl der mythologischen Darstellungsinhalte auf geschnittene Steine, sondern auch in ihrer formalen Umsetzung. Das Motiv der Venus mit Schild und Speer, einen Helm in der Hand haltend und von Amor begleitet, konnte Rudolf Wittkower mit antiken geschnittenen Steinen und Münzen in Verbindung bringen,

¹⁰ Paul Holberton: Notes on Giulio Campagnola's Prints, in: *Print Quarterly* 13 (1996), S. 397–400, hier S. 398. Zu dem Stich auch Mark J. Zucker: *The Illustrated Bartsch 25 (Commentary). Formerly Volume 13 (Part 2)*, New York 1984, S. 471f, Kat. 2518.006. Eine vergleichbare Verarbeitung und Umdeutung einer isolierten Figur aus einer Kamee konnte David Ekserdjian – aufbauend auf Vorarbeiten von Ruth Rubinstein – in Agostino Venezianos Stich eines nackten Kriegers mit Rundschild (Bartsch XIV, S. 343, Kat. 46) aufzeigen: David Ekserdjian: A Print After Raphael's *Ajax and Cassandra* and Another Antique Cameo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 77 (2014), S. 225–227, hier S. 225; Ruth Rubinstein: Ajax and Cassandra: An Antique Cameo and a Drawing by Raphael, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), S. 204f.

¹¹ Agostino Veneziano ist dank der von Horatio F. Brown und Christopher L.C.E. Witcombe erwähnten Dokumente zwischen Februar 1527 und Dezember 1528 in Venedig nachweisbar, wo er zusammen mit Sebastiano Serlio ein Privileg für eine gemeinsam produzierte Stichserie architektonischer Elemente beantragte: Horatio F. Brown: *The Venetian Printing Press. An Historical Study Based upon Documents for the Most Part Hitherto Unpublished*, New York/London 1891, S. 103f.; Christopher L.C.E. Witcombe: *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden/Boston 2004, S. 255, Anm. 8. S. auch Angelika Marinovic: Agostino Veneziano's Venetian Engravings of the 1520s, in: *Print Quarterly* 40 (2023), S. 379–390, hier S. 382–384.

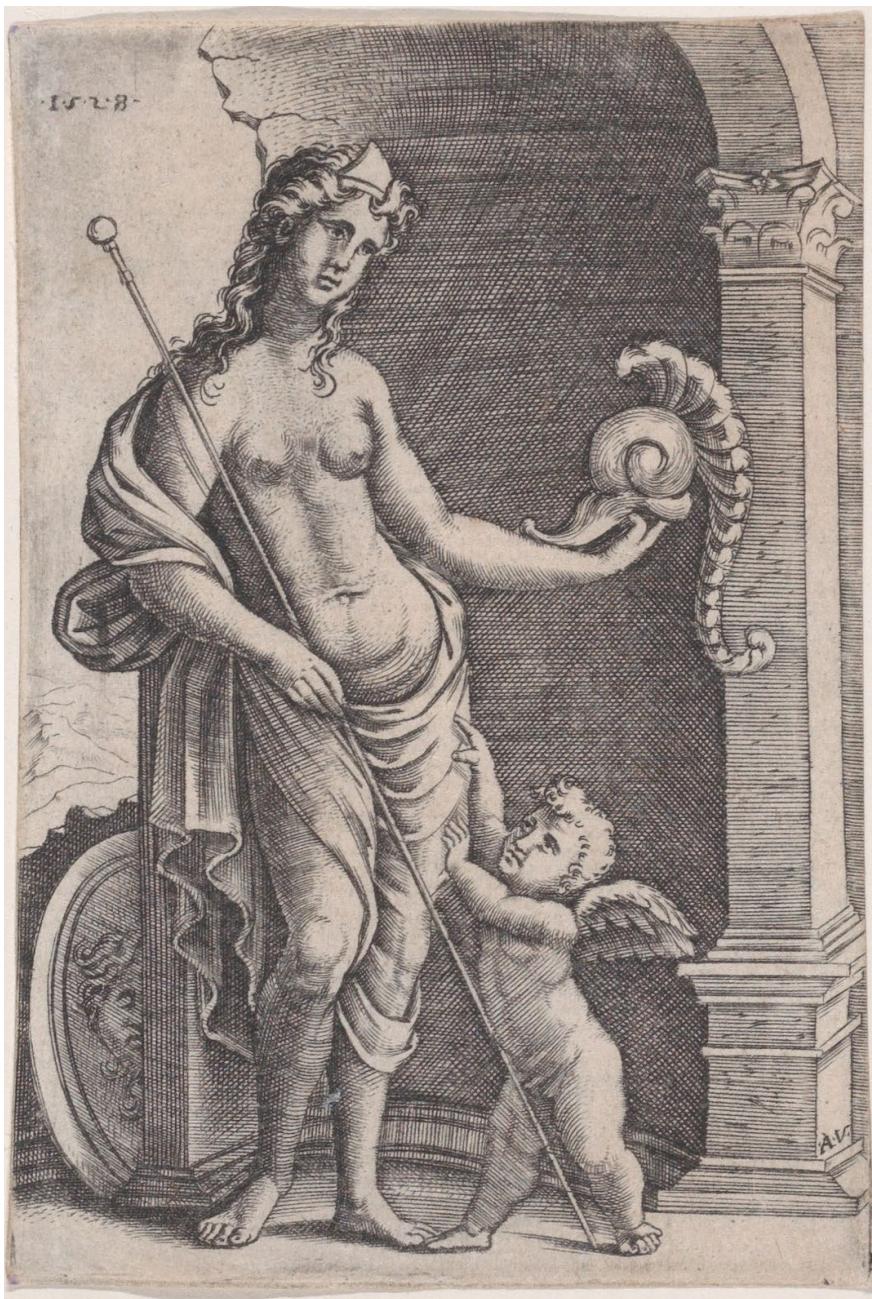


Abb. 4 Agostino Veneziano: Venus Victrix mit Amor, 1528, Kupferstich, Platte: 89×60 mm.
New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 5 Agostino Veneziano: Der Zug des Silen, 1528, Kupferstich, Platte: 60×89 mm.
Amsterdam, Rijksmuseum

unter denen sich allerdings kein exaktes Vorbild ausfindig machen lässt.¹² So ist die bewaffnete Venus auf Intaglien häufig dargestellt, allerdings – anders als im Stich – fast immer in Rückenansicht und jedenfalls im Profil,¹³ während die frontal gezeigte Venus ausschließlich waffenlos auftritt.¹⁴ Henry Thode erkannte die Verwandtschaft des *Zug des Silen* (**Abb. 5**) mit der Komposition einer Kamee, die ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Besitz des französischen

¹² Bartsch XIV, S. 282 f., Kat. 370. Rudolf Wittkower: Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, in: *Journal of the Warburg Institute* 2 (1939), S. 194–205, hier S. 202 f.

¹³ Vergleichbar ist beispielsweise ein Smaragdintaglio in Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. Luynes.46; siehe auch Agostini 1657–1669 (wie Anm. 1), Bd. 1, Tafel 117. Nicht identifiziert ist die Vorlage einer verwandten Zeichnung der Galleria dell’Accademia in Venedig (inv. 1513v) mit der Darstellung der bewaffneten Venus in Rückenansicht zusammen mit dem Amorknaben. Arnold Nesselrath, der diese Zeichnung als vorbereitende Studie für eine heute verlorene Seite des Fossumbronner Skizzenbuches deutete, verwies auf die Ähnlichkeit zu antiken Vasenreliefs (etwa jenem einer Vase aus dem letzten Viertel des 1. Jh. v. Chr. im British Museum, inv. 1814,0704.12), s. Arnold Nesselrath: *Das Fossumbronner Skizzenbuch*, London 1993, S. 12, 212.

¹⁴ U.a. Venus mit Amor, 1.–3. Jh. London, British Museum, inv. 1924,0402.540, Glaskamee, 18×14 mm.



Abb. 6 Agostino Veneziano: Orpheus mit Zerberus, 1528, Kupferstich, Platte: 89×60 mm.
Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 7 Valerio Belli (zugeschrieben): Zug des Silen, Jaspiskamee, Goldfassung, 25×32 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France

Königs dokumentiert ist und die heute als renaissancezeitliches Werk gilt, möglicherweise aus der Hand von Agostinos Zeitgenossen Valerio Belli (Abb. 7).¹⁵ Weitgehend übereinstimmend werden die Gruppe des von einem Satyrn, einem

¹⁵ Bartsch XIV, S. 176, Kat. 215; Henri Thode: *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Leipzig 1881, S. 30, Kat. 28. Der Leidener Philologe Joseph Justus Scaliger erwähnte 1603 einen Abdruck der Kamee, die er durch Pierre-Antoine Rascas de Bagarris, den Verwalter der königlichen Antikensammlung, erhalten hatte; eine erste bekannte Abbildung stammt von Isaac Casaubon 1605, s. David Jaffé: Aspects of gem collecting in the early seventeenth century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini, in: *Documents for the History of Collecting* 15 (1993), S. 103–120, hier S. 104–106, Anm. 17; Isaac Casaubon: *De satyrica grecorum poesi, & Romanorum Satira Libri duo*, Paris 1605, S. 67. Siehe auch David Jaffé: Reproducing and Reading Gems in Rubens' Circle, in: *Studies in the History of Art* 54 (1997), S. 180–193, hier S. 180; Elisabeth S. Cheron: *Pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de la France*, o. O. o. J. [1709–1719], Tafel 11 und 27; Bernard de Montfaucon: *Supplement au livre de l'antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 Bde., Paris 1724, Bd. 1, S. 151f., Tafel 56. Anatole Chabouillet bezweifelte die antike Herkunft der Kamee; Ernst Kris plädierte für eine Zuschreibung an Valerio Belli, die Davide Gasparotto mit Vorbehalt akzeptierte, s. Anatole Chabouillet: *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale*, Paris 1858, S. 323f., Kat. 2338; Kris 1929 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 164, Kat. 210; Davide Gasparotto: Catalogo delle opere, in: Howard Burns, Marco Collareta und Davide Gasparotto (Hgg.): *Valerio Belli Vicentino. 1468c.–1546*, Vicenza 2000, S. 303–387, hier S. 358, Kat. 154.



Abb. 8 Orpheus mit Zerberus, 16. Jh. (?), Achatkamee, Goldfassung, 20×17 mm. St. Petersburg, Eremitage

nackten Bärtigen und einem Putto getragenen Silen und die Rückenfigur der ihnen voranziehenden Bacchantin dargestellt, die im Stich aber etwas stärker zusammengerückt sind, während sich in der Kamee ein Ziegenbock sowie die Oberkörper eines zweiten Putto und einer Doppelflöte blasenden Frauenfigur zwischen sie schieben; am rechten Bildrand des Kupferstichs schreitet ein Putto, flankiert von einer die Komposition rahmenden Weinrebe, an Stelle der einen Kranz haltenden Frauenfigur in der Kamee. Das Motiv des Lyra spielenden Orpheus mit dem vor einer Felsformation wachenden Zerberus (Abb. 6) findet sich auf einer Achatkamee, die der Antiquar Leonardo Agostini 1669 in den zweiten Band seiner *Gemme antiche figurate* aufnahm und die heute in der Eremitage in St. Petersburg aufbewahrt wird (Abb. 8).¹⁶ Dieser Kupferstich gleicht der Kamee bis auf wenige, vernachlässigbare Abweichungen (so ist beispielsweise der hintere Kopf des Höllenhunds im Stich nach hinten gedreht und nicht – wie

¹⁶ Bartsch XIV, S. 208, Kat. 259; Marinovic 2023 (wie Anm. 11), S. 382. Giovanni Battista Galestruzzi: *Orfeo in Cameo*, Radierung, Platte: 134×100 mm, in: Agostini 1657–1669 (wie Anm. 1), Bd. 2, Tafel 8.

in der Kamee – in Richtung des Oberkörpers gewandt). Allerdings gilt auch diese Kamee nicht als antik, sondern als Werk des 16. Jahrhunderts.¹⁷ Die Motive aller drei Stiche sind also mit Darstellungen auf geschnittenen Steinen verwandt – die Veneziano vermutlich durch Zeichnungen kannte –, ohne dass sich direkte antike Vorlagen identifizieren ließen. Veneziano (oder der Autor der Vorzeichnungen) scheint nicht bestrebt gewesen zu sein, antike Kompositionen exakt abzubilden, sondern schuf Nachschöpfungen *all'antica* – vergleichbar den renaissancezeitlichen Kameen eines Valerio Belli.¹⁸

Bezüge zu geschnittenen Steinen weisen nicht nur die gestochenen Inhalte, sondern auch deren formale Umsetzungen auf: So wie in geschnittenen Steinen gilt in diesen drei Stichen die Aufmerksamkeit vorrangig den mythologischen Figuren, die bildparallel in der vordersten Ebene platziert sind, vor einem Hintergrund ohne räumliche Tiefe, auf dessen detaillierte Gestaltung verzichtet wird. Besonders eindrücklich geschildert wird dieser Effekt im *Zug des Silen* (Abb. 5): Dort löst sich von einer schwarzen Hintergrundfolie das helle Relief der nackten Körper, ähnlich den in Kameen häufig hell hervortretenden Partien. An geschnittene Steine erinnert darüber hinaus das Format aller drei Stiche: Wenn gleich sie mit den identischen Seitenmaßen von jeweils sechs mal neun Zentimetern immer noch etwa drei- bis viermal so groß wie vergleichbare geschnittene Steine sind, stechen sie durch ihr ungewöhnlich kleines Format aus dem Werk Venezianos und auch aus der zeitgenössischen Kupferstichproduktion hervor. Mit dem kleinen Format und der Präsentation der hellen Körper vor dunklem Grund griff Veneziano einen Darstellungsmodus auf, den bereits zu Jahrhundertbeginn Nicoletto da Modena für vorwiegend mythologische – wahrscheinlich ursprünglich auf antike Münzen und geschnittene Steine zurückgehende – Motive eingesetzt hatte.¹⁹ Durch die subtilere Strichsetzung – die gekrümmten

¹⁷ Die Kamee wird in der Objektdatenbank der Eremitage als neuzeitliches Objekt gelistet. Mit neuzeitlichen Kameen lässt sich etwa die Gestaltung der Haare vergleichen, die in einzelnen, unregelmäßig gebildeten Strähnen fallen; auch die Gestaltung der Höllenpforte kennt in der antiken Steinschneidekunst keine Parallelen. Für Hinweise zur zeitlichen Einordnung danke ich Jörn Lang.

¹⁸ Nicht nur die möglicherweise vorgenommene Variation antiker Motive, sondern auch die Formensprache aller drei Kupferstiche – die Vorliebe für geschwungene Linien und weiche Körperbewegungen – ist jener des Vicentiner Steinschneiders Valerio Belli vergleichbar, der sich so wie Agostino Veneziano um 1528 in Venedig aufhielt. Zu Bellis Biographie Manuela Barausse: *Documenti e testimonianze (1468?–1650)*, in: Burns, Collareta und Gasparotto 2000 (wie Anm. 15), S. 390–453, hier S. 390, 402–410.

¹⁹ Zu der Gruppe kleinformatiger, häufig mit Nielli verglichener Stiche von Nicoletto da Modena s. Zucker 1984 (wie Anm. 10), S. 222–226, Kat. 2508.074–2508.087.

Schraffuren sind von bemerkenswerter Feinheit – verleiht Veneziano den Formen eine leichte Rundung, die an das Relief geschnittener Steine gemahnt. Selbst wenn Veneziano geschnittene Steine nur vermittelte durch Zeichnungen kannte, scheint ihm der Charakter der antiken Steine bewusst und dessen Darstellung ein Anliegen gewesen zu sein.

Dieses Interesse an einer druckgraphischen Wiedergabe der Materialität von Antiken lässt sich in Italien ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wahrnehmen und ist zunächst noch nicht mit einem Streben nach exakter Darstellung tatsächlich existierender Antiken verbunden. Geprägt von der Rezeption der differenzierten Stichtechnik Albrecht Dürers illusionierte beispielsweise Agostino Veneziano in einer 1516 datierten Stichfolge mit Büsten antiker Caesaren das Spiel von Licht und Schatten auf der glatt poliert wirkenden, scheinbar marmornen Oberfläche;²⁰ wenige Jahre später datieren die zwölf Porträts römischer Imperatoren, die Marcantonio Raimondi in Form runder Münzen mit umlaufendem Inschriftenband gestochen hat.²¹ Diese realitätsnah gestochenen Büsten und Münzen sind nicht durchwegs Abbilder erhaltener Antiken, sondern adaptieren

20 Von Adam von Bartsch nicht erwähnt, ist diese seltene Folge der Forschung kaum bekannt. Die drei mit dem Monogramm »AV« signierten Stiche der Büsten von Julius Caesar, Caligula und Vitellius wurden erstmals beschrieben von Johann David Passavant: *Le peintre-graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–1864, Bd. 6, S. 66, Kat. 184–186. Birte Rubach hat die Erweiterung der Serie um einen vierten Stich vorgeschlagen, s. Birte Rubach: Zur Entstehung einer Kaiserporträtsreihe bei Antonio Lafreri, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 10 (2008), S. 103–121.

21 Bartsch XIV, S. 372–374, Kat. 501–512. Die Stiche sind undatiert; als Datierunggrundlage wenig geeignet ist der Bericht von Giorgio Vasari, die Münzporträts seien zeitlich nach dem Porträt des Pietro Aretino gestochen und dann von Raffael an Albrecht Dürer geschickt worden, da neue Erkenntnisse zur Datierung des Aretino-Porträts belegen, dass dieses in den Jahren 1524/25 und damit nach dem Tod Raffaels entstanden sein muss. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 7 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 5, S. 11; Antonio Geremicca: Marcantonio Raimondi e il ritratto inciso di Pietro Aretino poeta famosissimo, in: Anna Cerboni Baiardi und Marzia Faietti (Hgg.): *Marcantonio Raimondi – il primo incisore di Raffaello* (Tagungsband Urbino 2019), Urbino 2021, S. 237–254, hier S. 251. Plausibler ist eine zeitliche Einordnung auf Basis der Stichtechnik um 1520, für die Marzia Faietti, Achim Gnann und Madeleine Viljoen plädieren, beziehungsweise vor Albrecht Dürers 1526 datiertem Porträt des Johannes Kleberger, das sich – wie Arnold Nesselrath dargelegt hat – an den gestochenen Münzen orientiert haben könnte: Marzia Faietti und Konrad Oberhuber (Hgg.): *Humanismus in Bologna 1490–1510* (Ausstellungskatalog Pinacoteca Nazionale di Bologna/Albertina Wien), Bologna 1988, S. 184 f., Kat. 43 (Marzia Faietti); Konrad Oberhuber (Hg.): *Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527* (Ausstellungskatalog Palazzo Te Mantua/Albertina Wien), Mailand 1999, S. 299, Kat. 213 f. (Achim Gnann); Madeleine Viljoen: Paper Value: Marcantonio Raimondi's medaglie contraffatte, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 48 (2003), S. 203–226, hier S. 203 mit Anm. 1; Nesselrath 1993 (wie Anm. 13), S. 163 und 165, Anm. 3.

und kombinieren verschiedenartige Vorlagen im Streben nach größtmöglicher Übereinstimmung mit der aus historischen Quellen überlieferten Physiognomie und nach Einheitlichkeit innerhalb der Stichfolge.²² Ziel war nicht die exakte Reproduktion antiker Büsten oder Münzen, sondern die Produktion eines geschlossenen Zyklus antik anmutender Objekte. Mit der Form und den Oberflächenwerten vermitteln die beiden Stichserien ausgewählte Materialeigenschaften der antiken Objekte, negieren aber deren tatsächliche Größe: Venezianos Caesarenbüsten und Raimondis Caesarenmünzen haben vielmehr etwa dasselbe, übliche Quartformat mit einer Höhe zwischen 17 und 25 Zentimetern und einer Breite von etwa 16 Zentimetern. Die Stiche sind damit also nicht einmal halb so groß wie vorbildhafte antike Büsten, während die Größe der Münzen vervielfacht wird – wobei diese Maßstabsänderungen aber keineswegs thematisiert werden. Umso auffälliger ist die Entscheidung Venezianos für das kleine Format bei den drei von geschnittenen Steinen inspirierten Kupferstichen. Verweist auf Münzen die Rundform, auf Büsten neben der Form auch die Modellierung der glatten Oberfläche, so wird der Charakter von geschnittenen Steinen in diesen frühesten Stichen, die sich um die Schilderung der Materialität zu bemühen scheinen, durch das Relief der Körper und die Größe der Stiche evoziert.

Das kleine Format zeichnet auch jene Drucke aus, die erstmals inschriftlich mit antiken Steinen in Verbindung gebracht werden: Diese als »Camei Antichi« bezeichneten Radierungen Battista Francos (**Abb. 9**) entstanden – wie Edith Lemburg-Ruppelt und Oleg Neverov rekonstruiert haben – in den 1550er Jahren nach Vorlagen von Kameen aus der Sammlung des Giovanni Grimani.²³

²² Wie Stephen Bailey erkannte, basieren auf der vermeintlichen Vitellius-Büste der Sammlung Grimani sowohl Agostino Venezianos 1516 gestochene Büste des Vitellius als auch das Münzporträt von Marcantonio Raimondi, die beide den Oberkörper – anders als in der antiken Vorlage – mit einem Umhang bekleidet dargestellt. Stephen Bailey: *Metamorphoses of the Grimani Vitellius. Addenda and Corrigenda*, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 8 (1980), S. 207f, hier S. 207. Zu möglichen – vermutlich ebenfalls in varierter Form wiedergegebenen – Vorlagen der Büsten des Caesar und des Caligula aus der Serie von Agostino Veneziano s. Marinovic 2021 (wie Anm. 9), S. 255f, Kat. 39 und S. 263f, Kat. 41.

²³ Bartsch XVI, S. 146–153, Kat. 81–93. Edith Lemburg-Ruppelt hat einen Teil der Motive mit den Beschreibungen in einem Inventar identifiziert, das 1528 von Marino Grimani angelegt worden war. Nach dem Tod Marinos 1546 waren die Gemmen verkauft, aber von seinem Bruder Giovanni Grimani 1551 zurückgekauft worden, s. Edith Lemburg-Ruppelt: Die berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig, in: *Xenia* 1 (1981), S. 85–108, hier S. 90–93. S. auch Oleg J. Neverov: Le serie dei ›Cameei e gemme antichi‹ di Enea Vico e i suoi modelli, in: *Prospettiva* 37 (1984), S. 22–32; Edith Lemburg-Ruppelt: Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani. Gemeinsamkeiten mit dem Tesoro Lorenzos de' Medici, in: *Rivista di archeologia* 26 (2003) [2002], S. 86–114, hier S. 95 zur Datierung der Radierungen



Abb. 9 Battista Franco: *Camei Antichi*, um 1553–59, Radierung, 250×190 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Phyllis Massar, 2011

Vermutlich etwas später wurden dieselben Kameen der Sammlung Grimani in Kupferstichen abgebildet, die Enea Vico zugeschrieben werden.²⁴ Während parallel weiterhin Kameen als motivische Grundlage für Druckgraphik verarbeitet wurden,²⁵ knüpften diese beiden Druckgraphikserien an den 1528 von Agostino Veneziano erstmals eingesetzten Darstellungsmodus geschnittener Steine an: Die Figuren werden reliefartig modelliert und häufig – ähnlich wie im *Zug des Silen* – von einem neutralen schwarzen Grund hinterfangen. Anders als Venezianos Stich ist in diesen etwas später entstandenen Drucken nicht das gesamte Bildfeld schattiert, sondern ein dunkle Zone lediglich entlang des Umrisses der Figuren gesetzt, so dass die annähernd ovale Form der Steine zwar nicht exakt wiedergegeben wird, aber immerhin angedeutet ist.²⁶ Mit einer Länge, die meistens zwischen sechs und acht Zentimetern liegt, erhalten die einzelnen Szenen ein ähnliches Format wie Venezianos Stiche. Sie haben die drei- bis fünffachen Seitenmaße der – hier inhaltlich detailgetreu geschilderten – Kameen und sind damit auffallend klein für druckgraphische Darstellungen. Indem sie auf Maßangaben und einen einheitlichen Skalierungsfaktor verzichten, kommunizieren diese ersten druckgraphischen Darstellungen identifizierter antiker geschnittener Steine zwar nicht exakte Maße, vermitteln aber deren relativ kleines Format.

In antiquarischen Publikationen, die ab dem ausgehenden 16. Jahrhundert auch geschnittene Steine abbildeten, galt das vorrangige Interesse zunächst vor allem deren klar erkennbar wiedergegebenem, schriftlich identifiziertem Darstellungsgegenstand, während Objekteigenschaften – besonders auch die

zwischen Ende 1553 und Ende 1559; Wendy Thompson: An Unknown Portrait Series by Battista Franco, in: *Print Quarterly* 26 (2009), S. 3–18, hier S. 11–14.

²⁴ Bartsch XV, S. 318–324, Kat. 100–133; Lemburg-Ruppelt 1981 (wie Anm. 23), S. 90–92. Siehe auch: Neverov 1984 (wie Anm. 23); Giulio Bodon: *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Rom 1997, S. 88f.; Denise La Monica: Battista Franco, Enea Vico e le stampe dei cammei Grimani, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, ser. 5, 6 (2014), S. 781–810 und 887–903, hier. S. 796.

²⁵ So werden etwa in Stichen von Marco Dente und Adamo Scultori die von antiken geschnittenen Steinen entlehnten und vermutlich durch Zeichnungen Giulio Romanos vermittelten Motive deutlich vergrößert und um zusätzliche Details bereichert: Marco Dente, Pan im Kampf mit einem Ziegenbock; Adamo Scultori, Drei Putti mit Delfinen und Opfer an Ceres. Bartsch XIV, S. 181, Kat. 221; Bartsch XV, S. 421, Kat. 13, S. 428, Kat. 104. Stefania Massari (Hg.): *Giulio Romano pinxit et delineavit* (Ausstellungskatalog Mantua, Palazzo Te 1993), Rom 1993, S. 137–139, Kat. 138 und 139 (Stefania Massari); Yuen 1997 (wie Anm. 2), S. 147.

²⁶ In ihrer um 1620 erfolgten Neuauflage durch Philippe Thomassin wurden die von Enea Vico gestochenen Platten zerteilt und die Motive jeweils von einem dunkel schattierten Grund hinterfangen; sie gleichen dadurch formal dem *Zug des Silen*. Zu den Zuständen der Stiche von Vico s. La Monica 2003 (wie Anm. 24), S. 784–786.

Größe – auf unterschiedliche Weise angedeutet wurden. Die ersten Publikationen, die auch geschnittene Steine aufnahmen, wählten dieselbe umrissbetonte Präsentationsform und dieselbe Größe wie für Münzen und lenkten dadurch die Aufmerksamkeit auf das gut lesbare Motiv der erkennbar kleinen Objekte: Münzen und geschnittene Steine sind in Fulvio Orsinis 1570 gedruckten *Imagines* deutlich kleiner dargestellt als die daneben abgebildeten Büsten, Hermen und vollplastischen Porträtskulpturen;²⁷ Antoine Le Pois zeigte Intaglien im *Discours sur les medalles* 1579 – so wie die vorrangig besprochenen Münzen – als acht kreisrunde Scheiben pro Bildtafel.²⁸ Wohl um die Lesbarkeit der Motive zu erleichtern, bildete Abraham van Goorle in seiner *Dactyliotheca* von 1601 vergrößerte, gut erkennbare Abdrücke von Intaglien ab (Abb. 10) – kombiniert mit einer zweiten, kleineren Darstellung des jeweiligen Intaglio auf einem Fingerring.²⁹ Die Funktion dieser Ringabbildungen scheint sich darauf zu beschränken, die geringe Größe der Objekte zu vermitteln, während ihr Potential, Lichteffekte und damit die Materialität der Steine zu visualisieren, ungenutzt bleibt. Dieses Nebeneinander einer Darstellung des geschnittenen Steins – hier ausgezeichnet durch kleines Format und ovale Form – und einer vergrößerten Abbildung des Bildinhaltes – der davon abgeleiteten antiken Götterdarstellung – wählte 1615 auch der Herausgeber von Vincenzo Cartaris mythologischem Handbuch, Lorenzo Pignoria.³⁰ Weitaus präziser sind jene Stiche, die in den 1620er Jahren durch Lucas Vosterman und Paulus Pontius nach Zeichnungen von Peter Paul Rubens angefertigt wurden und die besonders große Kameen im Originalmaßstab zeigen, deren Höhe und Breite jeweils etwa das Zehnfache der zuvor

²⁷ Fulvio Orsini: *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa cum annotationibus ex bibliotheca Fulvi Ursini*, Rom 1570. S. dazu Carlo Gasparri: *Imagines virorum illustrium e gemme Orsini*, in: ders. (Hg.): *Le gemme Farnese*, Neapel 1994, S. 85–99, hier S. 91–94. In der neu illustrierten zweiten Ausgabe Orsinis von 1598 machte Theodor Galle keinen Unterschied in der Wiedergabe von großformatigen Skulpturen und kleinen geschnittenen Steinen.

²⁸ Antoine Le Pois: *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement romaines*, Paris 1579. Dazu Heenes 2003 (wie Anm. 3), S. 42; Daly Davis 1994 (wie Anm. 2), S. 108f., Kat. 5.10 (Margaret Daly Davis).

²⁹ Abraham van Goorle: *Dactyliotheca seu annulorum sigillarium, quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus, promptuarium [...]*, o.O. o.J.. Siehe dazu Pfisterer und Ruggero 2019 (wie Anm. 3), S. 336, Kat. XII.2 (Jörn Lang); Daly Davis 1994 (wie Anm. 2), S. 110f., Kat. 6.1 (Margaret Daly Davis); Zazoff/Zazoff 1983 (wie Anm. 3), S. 30f.

³⁰ Vincenzo Cartari: *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi*, hg. v. Lorenzo Pignoria, Padua 1615.



Abb. 10 Abraham Goorle: *Dactyliotheca seu annulorum sigillarium, quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus, promptuarium [...]*, o.O. o.J., o.S.

besprochenen Kameen betragen.³¹ Mit den *Gemmae antiquitus sculptae* des Antiquars Pietro Stefanoni wurde schließlich die exakte Größe 1627 Darstellungsgegenstand auch solcher Publikationen, die deutlich kleinere geschnittene Steine abbildeten: Stefanonis Interesse galt neben dem schriftlich identifizierten Darstellungsgegenstand den – durch eine beigegebene Silhouette vermittelten – Maßen der vergrößert dargestellten Steine, während die Form des Reliefs und auch das Material ignoriert wurden.³² Erst Philipp von Stosch führte in den 1724

³¹ Marjon van der Meulen: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 27 Bde., Brüssel/London 1968ff., hier Bd. 23/2, 1994, S. 173–175.

³² Pietro Stefanoni: *Gemmae antiquitus sculptae a Petro Stephanonio vicentino collectae et declarationibus illustratae*, Rom 1627. Adolf Furtwängler sowie Peter und Hilde Zazoff zufolge habe Stefanoni die auf den geschnittenen Steinen dargestellten Motive frei wiedergegeben, s. Furtwängler 1900 (wie Anm. 3), S. 49; Zazoff/Zazoff 1983 (wie Anm. 3), S. 45. Die Sammlung Stefanoni soll bald

publizierten *Gemmae antiquae celatae* ein möglichst umfassendes System ein, das sich nicht nur um Deutung und detailgetreue (vergrößerte) Abbildung des Darstellungsgehaltes bemühte, sondern auch Materialart, Reliefform und – durch eine Silhouette – die Maße vermittelte.³³

Die Dokumentation der auf dem kleinen Bildfeld verdichtet dargestellten Informationen erweist sich als wiederkehrende Herausforderung, die in den Illustrationen antiquarischer Publikationen unterschiedlich gelöst wurde: zunächst durch die Vereinfachung des Motivs, etwa durch Fulvio Orsini und Antoine Le Pois; ab dem 17. Jahrhundert wiederholt durch das Nebeneinander einer Silhouette in Originalgröße und der vergrößerten Wiedergabe des Motivs, wie es Abraham van Goorle, Pietro Stefanoni und Philipp von Stosch einsetzten. Diese sich in den Illustrationen der geschnittenen Steine abzeichnende Auseinandersetzung mit der Größe korrespondiert mit den ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts formulierten Aussagen: So bezeichnete der bereits eingangs zitierte Leonardo Agostini geschnittene Steine als winzige Beispiele antiker Kunst, die jedoch von großem künstlerischen Gehalt seien;³⁴ Michel-Ange de la Chausse würdigte im Vorwort seiner *Gemme antiche figurate* die große Wissensvielfalt, die sich auf der so kleinen Bildfläche konzentrierte.³⁵ Durch ihr kleines

nach dessen um 1642 erfolgten Tod aufgelöst worden sein, wie Giorgio de Sepi berichtet; eine wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlung geschnittener Steine steht noch aus, s. Isabella Rossi: Pietro Stefanoni e Ulisse Aldrovandi: relazioni erudite tra Bologna e Napoli, in: *Studi di Memofonte* 8 (2012), S. 3–30, hier S. 9 mit Verweis auf Giorgio de Sepi: *Romani collegii Societatis Jesu museum celeberrimum, Cujus magnum Antiquariae rei, statuarum, imaginum, picturamque partem. Ex Legato Alphonsi Donini, S.P.Q.R. A Secretis, munifica Liberalitate relictum. P. Athanasius Kircherus Soc. Jesu, novis & rariss inventis locupletatum, compluriumque Principum curiosis donaris magno rerum apparatu instruxit*, Amsterdam 1678, *Curioso lectori, o.S.*

³³ Philipp von Stosch: *Gemmae antiquae caelatae Scalptorum nominibus insignitae*, Amsterdam 1724. Hilde und Peter Zazoff stellen diese Publikation, die sie zu den »ersten wissenschaftlichen Gemmenbüchern« zählen, an den Anfang ihrer Geschichte des neuzeitlichen Sammelns geschnittener Steine: Zazoff/Zazoff 1983 (wie Anm. 3), S. X und 24–67.

³⁴ »Laonde all’età nostra, sono pregiatissime, nel consenso di tutti gli eruditi, & nelle lodi attribuitegli da Pittori, & da Scultori, havendo Raffaele da Urbino, Giulio Romano, Michel’ Angelo Buonaroti, & Polidoro ritrovato in così piccioli esempi, argomenti grandissimi della loro arte.« Agostini 1657–1669 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 3f. Siehe dazu auch: Daly Davis 1994 (wie Anm. 3), S. 113, Kat. 6.5 (Margaret Daly Davis).

³⁵ »Tra tutte le cose antiche degne della curiosità degli eruditi, le quali si conservano ne’ Musei più famosi, parini, che le gemme figurate debbano avere il primo luogo si per l’eccellenza, e perfezion del lavoro, si per l’erudizione grande, che in esse si contiene. Evvi da periti artifici espresso in picciol spazio tutto ciò, & ancora più di quello, che l’istoria ci palesa di considerabile; la religione degli antichi; il culto de’ lor Dei; i ritratti, e le azioni famose degli Eroi, e Personaggi grandi de’ secoli andati; i vari costumi de’ popoli; gli arcani più occulti de’ Gentili; e sotto misteriose

Format und durch die Dichte der reliefhaft dargestellten Figuren hatten sich bereits die Stiche von Agostino Veneziano und Enea Vico, ebenso wie Battista Francos Radierungen als Darstellungen in der Art antiker geschnittener Steine zu erkennen gegeben. Im Unterschied zu den antiquarischen Publikationen gilt das vorrangige Interesse dieser Drucke nicht der nüchternen Dokumentation antiker Inhalte – dies mag zu diesem Zeitpunkt noch vorrangig Aufgabe von Nachzeichnungen und vor allem von Abgüssen gewesen sein –,³⁶ sondern dem künstlerischen Gehalt der Kompositionen. Ihr Detailreichtum kommt im kleinen Format durch die besondere Feinheit der gestochenen beziehungsweise radierten Linien zur Geltung. Noch ohne auf die exakte Abbildung von Antiken abzuziehen, demonstrieren bereits diese frühesten Darstellungen ein Bewusstsein für das konstant wahrgenommene Spannungsverhältnis zwischen dem kleinen Format geschnittener Steine und der Dichte der auf ihnen vermittelten Informationen.

Abbildungsnachweis

Amsterdam, Rijksmuseum: **Abb. 5, Abb. 6**

Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Photo Giorgio Albano): **Abb. 1**

New York, The Metropolitan Museum of Art: **Abb. 2, Abb. 4, Abb. 9**

Paris, Bibliothèque nationale de France: **Abb. 7**

St. Petersburg, Eremitage (Photo Alexander Koksharov): **Abb. 8**

Wien, Österreichische Nationalbibliothek: **Abb. 10**

Wien, Albertina (Photo Autorin): **Abb. 3**

immagini, e portentose figure scopresi la superstiziosa dottrina di molte nazione.« Michel-Ange de La Chausse: *Le gemme antiche figurate*, Rom 1700, Proemio. Siehe dazu auch Pfisterer und Ruggero 2019 (wie Anm. 3), S. 57, unter Kat. II,3 (Margaret Daly Davis). Ebenso wie auch Leonardo Agostini verzichtete Michel-Ange de La Chausse in seiner Publikation darauf, die tatsächlichen Maße der vergrößert abgebildeten Steine auch zu visualisieren.

³⁶ Zur Produktion von Abgüssen und Plaketten als Abbildern geschnittener Steine s. Kris 1929 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 31f; Francesco Rossi: Le gemme antiche e le origini della placchetta, in: *Studies in the History of Art* 22 (1989), S. 55–69.