

# Ein verwickeltes Paar: Farbe und Orientierung in der *Aldobrandinischen Hochzeit* und ihre frühe transmediale Verbreitung

Stefano de Bosio

Zu den frühesten und renommiertesten Bewunderern des im Jahr 1601 in Rom entdeckten antiken Wandgemäldes, das als *Aldobrandinische Hochzeit* bekannt ist (Abb. 1), zählt Peter Paul Rubens.<sup>1</sup> In einem Brief, den Rubens im Mai 1628 von Antwerpen aus an den französischen Antiquar Nicolas-Claude Fabri de Peiresc in Aix schrieb, äußerte er sich wie folgt:

»Io pensai ancora, doppo haver scritto a V. S., sopra il soggetto della Pittura Antica in horticis Vitellianis, se me la revocai in memoria il meglio che mi fù possibile, e credo d' haver scritto male a V. S. perchè la sposa é vestita di un Flamineo bianco alquanto gialdesso grandissimo, ben accolta e coperta dal capo a gli piedi in atto pensoso e malenconico, et la donna mezza ignuda et vestita il resto di una palla pavonassa, et il letto Geniale coperto d' alcuni cangranei; se ben mi ricordo, sta ivi vicina in qualche parte ancora una vecchia, che pare una serva tenendo il scaphio con un panissuolo forse per servizio della sposa, et pensando meglio mi ricordo che la maggior parte degli antiquarij in Roma teneva quel giovane mezzo ignudo et coronato di fiori per il sposo.«<sup>2</sup>

Und gleich darauf bemerkte er: »Questo è quanto posso dire confusamente *memoriter et ex tempore*, che si Vostra Signoria mi favorisce del disegno che per giudicarne bene bisognaria che fosse colorito et fatto di buona mano, potrò servirla un poco più distintamente et con più fondamenti«.<sup>3</sup>

Auf Peirescs Anfrage hin versenkte sich Rubens in seine mehr als zwanzig Jahre zurückliegenden Erinnerungen an seinen ersten Aufenthalt in Rom, der vom Herbst 1601 bis zum Winter 1602 dauerte. Dieser Aufenthalt markierte

1 Giulia Fusconi: *La fortuna delle »Nozze Aldobrandini«: Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994; Frank G. Müller: *The so-called Aldobrandini Wedding: Research from the years 1990 to 2016*, Amsterdam 2019.

2 Max Rooses und Charles Ruelens (Hgg.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Antwerp 1887–1909, Bd. 4, S. 406.

3 Rooses/Ruelens 1887–1909 (wie Anm. 2), S. 406.



Abb. 1 *Aldobrandinische Hochzeit*, 1. Jahrhundert v. Chr., Wandmalerei, 92×242 cm. Rom, Vatikanische Museen

einen entscheidenden Moment in seiner Entdeckung der Antike.<sup>4</sup> Das Ergebnis dieses Rückblicks war ein lebhaftes mentales Bild der *Nozze Aldobrandini*, in dem Mode, Haltungen einzelner Figuren und die Farbgebung dominieren, wobei er Weiß, leuchtendes Gelb und ein eigenartiges Violett-Blau erwähnt. Als Mittel, um in diesem zugleich interpretativen und Erinnerungsprozess voranzukommen, fordert der Künstler, der für sein erstaunliches visuelles Gedächtnis und seine antiquarische Kompetenz bekannt war, die Zusendung einer Zeichnung an. Diese sollte »koloriert und von guter Hand gefertigt« sein. Eine Zeichnung, die die Fähigkeit hatte, das Gemälde zu »dokumentieren« und so dem Experten einen Anstoß für Gedächtnis und Wissen geben sollte.

In dieser Vorstellung der Zeichnung als Sprungbrett für Gedächtnis und Vorstellungskraft erkennt man eine antiquarische Variante der Schnittstelle zwischen dem Bild als Hilfe für Meditation und Erinnerung.<sup>5</sup> Zugleich macht Rubens' Erwähnung deutlich, dass er der »treuen« Kopie Vertrauen zu schenken bereit war. Anders gesagt, er traut der Kraft der Kopie zu, ob gezeichnet oder gedruckt, die Qualitäten des Originals zu vermitteln. Die Kopie erscheint hier als Schlüsselmoment im Aufbau historisch-kritischen, aber auch ästhetischen Wissens: als Objekt, das konstitutiv in den Dialog mit anderen Formen der

4 Zu den antiquarischen Kompetenzen von Rubens jetzt Anne T. Woollett, Davide Gasparotto und Jeffrey Spier (Hgg.): *Rubens: Picturing Antiquity* (Ausstellungskatalog Los Angeles, J. Paul Getty Museum), Los Angeles 2021.

5 Unter den jüngsten Beiträgen zur breiten Palette der Bedeutungen des antiquarischen Zeichnens und seiner Produktionsweisen Emmanuel Lurin und Delphine Morana Burlot (Hgg.): *L'artiste et l'antiquaire: l'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne*, Paris 2017.

transmedialen Wiedergabe und Transformation des Vorbilds tritt, in einem Zusammenspiel von verbalen Beschreibungen und visuellen Darstellungen, bei dem Ekphrasis, Zeichnungen, Druckgraphik, Abgüsse und andere plastische Kopien zusammenkommen müssen.

Im Falle der *Nozze Aldobrandini* ist es Cassiano del Pozzo – Sekretär von Kardinal Francesco Barberini und eine zentrale Figur der römischen Kulturszene –, der in den 1620er- und 1630er-Jahren die Diskussion über die Bedeutung und Interpretation dieses Werkes neu belebt.<sup>6</sup> Diese Debatte verbindet sich mit einer umfassenderen Reflexion darüber, wie Bilder Sinn erzeugen und vermitteln. Sie findet in einem Kontext statt, in dem die »Illustration« für das Studium der Antike eine zunehmend wichtigere Rolle spielte – ein Interesse, das bemerkenswerterweise parallel zum Aufstieg der neuen Naturwissenschaften und dem Kontakt mit neuen Kulturen durch geographische Erkundungen und den globalen Handel entstand.<sup>7</sup>

In diesem Aufsatz sollen zwei Aspekte der Debatte zur Erforschung der *Aldobrandinischen Hochzeit* im Umkreis von Cassiano dal Pozzo sowie deren Auswirkungen auf die unmittelbar folgenden Jahrzehnte untersucht werden. Der erste Aspekt betrifft die Frage der Farbwiedergabe antiker Wandmalereien, ein Bereich, in dem sich dokumentarische Anliegen mit einer ausgeprägten Sensibilität für die konservatorischen Belange der Kunstwerke verbinden, wie gezeigt werden soll. Zum anderen widmet sich der Beitrag einem Thema, das in der Geschichte der Druckgraphik, geschweige denn in der Kulturgeschichte des Antiquarianismus und seines Bildgebrauchs, bisher wenig Beachtung gefunden hat: die Rolle der Beibehaltung oder Veränderung der seitenrichtigen Bildausrichtung bei der druckgraphischen Reproduktion antiker Werke.

Es ist bekannt, dass beim Übergang von der Druckplatte zum gedruckten Bild eine seitliche Umkehrung des Bildes stattfindet. Um sicherzustellen, dass der endgültige Stich nicht seitenverkehrt zur Vorlage ist, standen verschiedene Techniken zur Verfügung, um die Ausrichtung der Vorzeichnung, die normalerweise auf die Platte übertragen wurde, anzupassen. Diese Zeichnung konnte

---

6 Zum Kreis von Cassiano del Pozzo bleibt unverzichtbar Ingo Herklotz: *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999, zusammen mit den Bänden der Reihe *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, die der Veröffentlichung des *Museo Cartaceo* gewidmet sind.

7 Zum Konzept der antiquarischen Illustration s. Herklotz 1999 (wie Anm. 6), S. 284–307; zu den Wechselbeziehungen zwischen antiquarischem Wissen, Wissenschaft und anthropologischen Interessen Peter Miller: *History and Its Objects: Antiquarianism and Material Culture since 1500*, Ithaca/London 2017.

auf der Rückseite mit roter Kreide eingerieben, mit Öl halbtransparent gemacht oder auf Transparentpapier übertragen werden. Spiegel oder andere optische Geräte konnten ebenfalls verwendet werden, um die Zeichnung seitenverkehrt auf die Matrix/Platte zu übertragen.<sup>8</sup>

Betrachtet man jedoch die frühe europäische Druckgraphik, weit über den Bereich der antiquarischen Forschung hinaus, so stellt man fest, dass die seitliche Ausrichtung des Modells oft nicht beibehalten wurde, sei es die vorbereitende Zeichnung für einen ›Original‹-Druck oder ein Kunstwerk (wie ein Gemälde im Fall der *Aldobrandinischen Hochzeit*), das als Motiv für einen sogenannten ›Reproduktionsstich‹ ausgewählt wurde.<sup>9</sup>

Es ist daher legitim, auch die Bildausrichtung als Variable in der Sinnproduktion der Bilder zu betrachten. Eine Variable, die auf heute überraschende Weise wirkt und die man durchaus zu den Herausforderungen der medialen Übersetzung zählen kann, die das ›Apelles-Problem‹ ausmachen.

#### »L'originale svani nell'aria«: Über die Erinnerung an die Farbe

Die Interpretation der *Nozze Aldobrandini*, die Rubens Peiresc lieferte, war Teil eines umfassenderen Austauschs von Briefen und graphischem Material zwischen den beiden. Diese Korrespondenz bestand mindestens seit 1621 und betraf das Studium antiker Gemmen sowie die Ausführung des bald berühmten Gemäldezyklus, den die Königin Maria de' Medici für die Galerie des Palais du Luxembourg in Paris in Auftrag gegeben hatte.<sup>10</sup>

---

8 Ad Stijnman: *Engraving and Etching 1400–2000*, London 2012, S. 160f.; Anthony Griffiths: *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016, S. 35–37.

9 Susan Lambert (Hg.): *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings* (Ausstellungskatalog London, Victoria and Albert Museum), London 1987, S. 46; Peter Parshall: Albrecht Dürer and the Axis of Meaning, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 50/2 (1997), S. 5–31; Raymond Keller: Die Polarität von Links und Rechts im Reproduktionsstich, in: Stephan Brakensiek und Michel Polfer (Hgg.): *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830* (Ausstellungskatalog Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art), Cinisello Balsamo 2009, S. 49–57; Stephan Brakensiek: Gemalte Interpretation, Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen, in: Stephan Brakensiek und Michel Polfer (Hgg.): *Druckgraphik: Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin 2010, S. 39–54.

10 Marianne Cojannot-Le Blanc und Évelyne Prioux: *Rubens: Des camées antiques à la galerie Médicis*, Paris 2018.



**Abb. 2** Pietro da Cortona: *Aldobrandinische Hochzeit*, ca. 1626, Feder und Tinte mit braunen und blauen Lavierungen, mit Weißhöhung, über Spuren von schwarzer Kreide, 255×1033 mm. Windsor, The Royal Collection, Inv. RL 19228

Im Fall der *Aldobrandinische Hochzeit* befragte der Gelehrte aus Aix Rubens im Rahmen einer von Cassiano dal Pozzo initiierten Studie über die Ikonographie und Bedeutung des Werks. Seit 1626 hatten die *Nozze* Cassianos besonderes Interesse geweckt.<sup>11</sup> Als eine der wenigen damals bekannten antiken römischen Wandmalereien sollte die *Aldobrandinische Hochzeit* einen besonderen Platz im entstehenden *Museum Cartaceum* erhalten, dem bahnbrechenden Projekt, das das Studium der klassischen Antike und der Naturwelt im Sinne eines enzyklopädischen visuellen Katalogs verband.<sup>12</sup>

Um das Verständnis des Wandgemäldes und seiner ungewöhnlichen Ikonographie zu fördern, ließ Cassiano einen Druck herstellen, den er an einige seiner zahlreichen europäischen Korrespondenten verschickte. Der um 1627 in Rom von Bernardino Capitelli gefertigte Stich überträgt eine Zeichnung des jungen Pietro da Cortona, der sich zu dieser Zeit noch am Anfang seiner Karriere in Rom befand (Windsor Castle, The Royal Collection, Inv. RL 19228, **Abb. 2, 3**).<sup>13</sup> Bereits aufgrund ihrer Größe ist Capitellis Radierung bemerkenswert: Sie besteht aus drei in der Breite miteinander verbundenen Blättern, ist einen Meter lang, 29 Zentimeter hoch und hat den Maßstab von 1:2,5 im Vergleich zur ursprünglichen Wandmalerei. Es handelt sich um ein Objekt, das eine fast immersive Erfahrung suggeriert und darauf ausgelegt ist, eine analytische Betrachtung des Gemäldes zu ermöglichen.

<sup>11</sup> Fusconi 1994 (wie Anm. 1), S. 39–57.

<sup>12</sup> Zu den besten Einführungen in dieses Projekt zählt *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* (Ausstellungskatalog London, The British Museum), London/Ivrea 1993.

<sup>13</sup> Helen Whitehouse: *Ancient mosaics and wall paintings* (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, 1), London 2001, S. 224–225.



**Abb. 3** Bernadino Capitelli: *Aldobrandinische Hochzeit*, ca. 1627, Radierung, 290×1000 mm. London, The British Museum

Die beachtliche Größe dieses Sticks zeugt vom Prestige und Aufwand seiner Herstellung, da es im graphischen Korpus aus dem Barberini-Kreis nur wenige vergleichbare Beispiele gibt. Angesichts dieser Voraussetzungen ist es für die heutige Wahrnehmung umso überraschender, dass der Stich ein Spiegelbild des Originals und der Zeichnung Pietro da Cortonas liefert – ein Umstand, der im zweiten Teil dieses Aufsatzes untersucht werden soll.

Das Interesse an den Farben der *Hochzeit* ist im Kreis um Cassiano besonders groß. Aus schriftlichen Zeugnissen des 17. Jahrhunderts geht hervor, dass die Wandmalerei seit ihrer Entdeckung mit der Sorge um die Erhaltung ihres farblichen Erscheinungsbildes verbunden war. So erinnert sich Giovan Pietro Bellori 1664 an die *Nozze*:

»Non tacerò, come trovata questa pittura mirabile, fu avvertito che non si esponesse subito all'aria, ma si tenesse per qualche tempo in luogo rinchiuso come si fece, il che giovò molto alla sua conservazione e benché essendo all'hora il colore fresco, et vivace, et nella sua prima perfettione andò poi minimando, come hora si vede«. <sup>14</sup>

Das Thema ist also die materielle Erhaltung des Werkes selbst, indem es vor den schädlichen Auswirkungen des Lichts geschützt werden sollte. In anderen zeitgenössischen Fällen, wie den »pitture antique«, die 1627 während der Arbeiten am Palazzo Barberini alle Quattro Fontane in einem antiken Nymphäum entdeckt wurden – einer Komposition, die als *Paesaggio Barberini* bekannt wurde – erinnerte sich Bellori: »La copia di questa vaga pittura diligentemente imitata

<sup>14</sup> Giovan Pietro Bellori: *Delli vestigi delle Pitture antiche del buon secolo de' Romani, appendice della Nota delli Musei, Librerie, Galerie*, Rom 1664, S. 62.

vedesi nello studio del commendatore Carlo Antonio dal Pozzo, l'originale svanì nell'aria e mancò in breve». <sup>15</sup>

Als wichtigste Garantie für die Dokumentation (und damit für die Erhaltung) der ursprünglichen Farbgebung wird hier die malerische Übertragung gewählt. Nur diese Übersetzungen sind in der Lage, die Bilder in der Zeit zu fixieren. Eine Überzeugungskraft, die in der antiquarischen Praxis selten ist, die normalerweise mit dem Thema des *tempus edax* und der Präsenz von Ruinen umgeht, hier aber der Porträtmalerei ähnelt. Cassiano hatte bereits erwähnt, dass das *Paesaggio Barberini* »si fece subito copiar a olio dal Frangione Pittor Fiammingo, e dal quello ne uscirono copie diverse«. <sup>16</sup> Dies ist ein beredtes Zeugnis für die Gliederung dieser »Kette von Replikationen«, um einen von Georg Kubler geliebten Ausdruck zu verwenden, die in der Tat ein immer wiederkehrendes Phänomen in der operativen Praxis der europäischen Antiquaren darstellt. <sup>17</sup>

Diese Dynamik und die antike Tradition der heuristischen Kraft, die der Farbe zugeschrieben wird, machen die vielfältigen Überlegungen der Korrespondenten dal Pozzos zur Farbwahl der *Nozze* verständlich. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die kurze Schrift, die Cassiano selbst bei dem Florentiner Gelehrten Giovan Battista Doni in Auftrag gab. Sie wurde erst vor wenigen Jahrzehnten in einer handschriftlichen Version gefunden, die sich unter den Papieren Cassianos befindet und heute in der Nationalbibliothek von Neapel aufbewahrt wird. <sup>18</sup> Doni, ein sowohl in den Künsten als auch in den Wissenschaften bewandeter Mensch, lieferte einen doppelten Text, sowohl in italienischer als auch in lateinischer Sprache, in dem er jede Figur der antiken Wandmalerei beschrieb, wobei er den verwendeten Farben besondere Aufmerksamkeit widmete und eine sorgfältig ausgewählte Farbpalette mit Farben wie »leonato«, »gialletto«, »giallo affumicato«, »pavonazzo«, und »biffo« wiedergab. Wie Cassiano selbst in einem Brief aus den 1630er Jahren an Nikolaes Heinsius erinnerte, sollte die Wahl der beiden Sprachen eine größere terminologische Genauigkeit gewährleisten: In dieser »descrittione, che delle figure [...] ne fece

---

<sup>15</sup> Bellori 1664 (wie Anm. 14), S. 60; Zum *Paesaggio Barberini*: Whitehouse 2001 (wie Anm. 13), S. 202–206.

<sup>16</sup> Cassiano dal Pozzo u. a. [*Antichità e Marmi*], Ms. V.E. 10, Napoli, Biblioteca Nazionale, c. 27v., zit. in Francesco Solinas und Anna Nicolò: Cassiano dal Pozzo: appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612–1630), in: *Nouvelles de la République des lettres* 2 (1987), S. 59–110, hier S. 84.

<sup>17</sup> George Kubler: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962.

<sup>18</sup> Solinas/Nicolò 1987 (wie Anm. 16), S. 109–110.

la buona memoria del Signor Giovan Battista Doni [...] vi è la latina e la volgare, a ciò più esattamente si possano capire i colori che nella pittura si scorgevano».<sup>19</sup>

Die spezifischen antiquarischen Interessen, die das Studium der Farben der *Nozze* im Kreise von Cassiano belebten, werden noch deutlicher, wenn man sie mit dem Ansatz vergleicht, der diesen Farben im späten 18. Jahrhundert zugeschrieben wurde. Die *Nozze Aldobrandini* wurden für Goethe zum Maßstab für seine Farbenlehre, wobei das Werk als herausragendes Beispiel für das »Harmonespiel der Farben« gilt, das signifikant nahe an der von modernen Meistern wie Pietro da Cortona liege. Die Ausarbeitung dieses wahrhaftigen chromatischen Kanons, auf der Präsenz aller sechs Farben des Farbkreises basierend, erfolgt so, dass harte Übergänge vermieden werden. Dies ist nicht ohne Ironie, wenn man an Belloris Beobachtungen und die späteren Kommentare zum frühen und unaufhaltsamen Verfall des Wandgemäldes denkt. Bei Berücksichtigung der unaufhaltsamen Verfallserscheinungen des Wandgemäldes spielt die Aquarellkopie des Gemäldes, die im Frühjahr 1796 in Rom von Johann Heinrich Meyer in Originalgröße und vor dem Original angefertigt wurde, eine Schlüsselrolle (Abb. 4).<sup>20</sup> Nach Weimar geschickt und in der Korrespondenz mit Meyer ausführlich kommentiert, wurde das Werk in der goetheschen Analyse der Farben der antiken Malerei unverzichtbar. Zugleich erinnert Meyers Wahl des Aquarells für die Kopie der *Nozze* an eine der bedeutendsten Dokumentationen der Farbigkeit in der antiken Malerei: Zu den Aquarellen, die Pietro Santi Bartoli in engem Zusammenhang mit Belloris Studien anfertigte, gehört auch jenes der *Nozze*, das er 1674 schuf.<sup>21</sup>

---

19 *Carteggio Puteano*, vol. XX, c. 134, zit. in Solinas/Nicolò 1987 (wie Anm. 16), S. 93. Das Interesse an den Farben der *Nozze* zeigt sich bereits in der frühen Beschreibung des Werks, die Peiresc im Jahr 1601 in einem Brief an Lorenzo Pignoria gibt, in dem der junge Peiresc, damals in Rom, die Anwesenheit von »giallo«, »rosso oscuro«, »verde«, »rosso colombino«, und »biancho oscuro« festhält, s. Francesca Cappelletti und Caterina Volpi: New Documents Concerning the Discovery and Early History of the *Nozze Aldobrandini*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56 (1993), S. 276–277.

20 Johannes Rößler: *Die Kunst zu sehen. Johann Heinrich Meyer und die Bildpraktiken des Klassizismus*, Berlin 2020, S. 190–209. Zu den prekären Erhaltungszuständen des Werks siehe den Text, der den von Luigi Dal Medico 1818 veröffentlichten Stich begleitet: »Acquistata nel 1814 dal Sig. Vincenzo Nelli fu nel 1815 dal Sig. Domenico Del Frate col consiglio di Canova all'originalità restituita con solo detergerne molto moderno ridipinto a guazzo da cui gli antichi colori benché conservati erano in più luoghi a capriccio diversamente ricoperti.«

21 Zum Thema siehe den Aufsatz von Elizabeth Oy-Marra in diesem Band.





**Abb. 4** Johann Heinrich Meyer: *Aldobrandinische Hochzeit*, 1796, Aquarell auf Papier, 102×235 cm. Weimar, Goethehaus

Es ist allerdings in der Korrespondenz von Nicolas de Peiresc, dass die Themen der Farben und der Ausrichtung des Bildes der *Nozze Aldobrandini* eine hochbedeutsame Artikulation finden. Eine genauere Betrachtung dieser Passagen kann neues Licht auf das Funktionieren der interpretativen Paradigmen des europäischen Antiquarianismus der frühen Neuzeit sowie auf deren Aporien werfen.

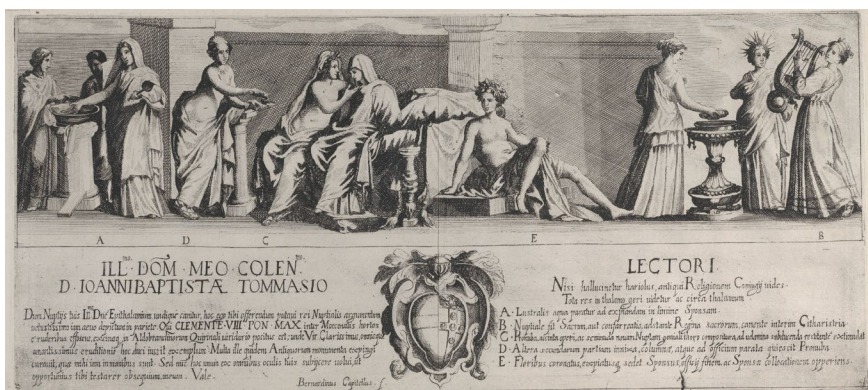
»Si avvertissero i lettori«:

Seitenausrichtung, Umkehrung und ›Treue‹ des Bildes

Unmittelbar nach seiner Anfertigung im Jahr 1627 erreichte der von Bernardino Capitelli nach Cortonas Zeichnung ausgeführte Stich der *Nozze Aldobrandini* Nicolas-Claude Fabri de Peiresc in Aix.<sup>22</sup> Die Analyse der Korrespondenz von Peiresc hat es ermöglicht festzustellen, dass es sich um einen ersten, heute verlorenen Zustand des Stichs handelte.

Der am 2. Juni 1627 von dem französischen Antiquar an Cassiano geschriebene Brief beginnt mit Lob für den ihm zugesandten Stich, den er als »assai migliore« empfand als die Kopien, die er zuvor gesehen hatte: »per esserne il disegno, il genio et la maniera molto più grande e più nobile et le proporzioni

<sup>22</sup> Zum Erhalt des Capitelli-Stichs s. Anthony Griffiths: Cassiano's Print Collection, in: *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* 1993 (wie Anm. 12), S. 246f.; Fusconi 1994 (wie Anm. 1), S. 46–50; Whitehouse 2001 (wie Anm. 13), S. 221.



**Abb. 5** Bernardino Capitelli: *Aldobrandinische Hochzeit*, 1629, Radierung, 188×423 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art

delle figure molto più corrette». <sup>23</sup> Wie Rubens hatte auch Peiresc selbst die *Nozze* in Rom kurz nach der Entdeckung der Wandmalerei gesehen und kannte laut dem Brief mindestens eine gemalte Kopie, die dem französischen Botschafter in Rom, Philippe de Béthune, gehörte. <sup>24</sup> Wie Rubens verknüpfen seine Überlegungen somit persönliche Erinnerungen, gelehrte Vergleiche, autoptische Überprüfungen von Kopien des Gemäldes und briefliche Diskussionen mit anderen Antiquaren, was die eminent ›übersetzende‹ und ›vermittelte‹ Natur der antiquarischen Erkenntnis bezeugt.

Eine besondere Aufmerksamkeit schenkte Peiresc der Kopfbedeckung der neben dem Leierspieler stehenden weiblichen Figur. In der Zeichnung Cortonas (**Abb. 2**) unterscheidet sich dieses Detail deutlich von der heute bekannten Version des Stiches von Capitelli (**Abb. 3**). Dieser Umstand hat zu der Vermutung geführt, dass Peiresc eine heute verlorene Erstfassung von Capitellis Stich zur Verfügung stand. <sup>25</sup> Der Brief von Peiresc an Cassiano enthält noch eine weitere wichtige Aussage über die Vorzüge der Druckgraphik als Mittel der Wissensvermittlung, und dies betrifft die Bildorientierung:

<sup>23</sup> [Nicolas-Claude Fabri de Peiresc:] *Lettres à Cassiano dal Pozzo, 1626–1637*, hg. v. Jean-François Lhote und Danielle Joyal, Clermont-Ferrand 1989, S. 46–47.

<sup>24</sup> Zu Peirescs direkter Betrachtung des Werks während seines Aufenthalts in Rom s. Cappelletti/Volpi 1993 (wie Anm. 19), S. 276–278; Müller 2019 (wie Anm. 1), S. 15–22.

<sup>25</sup> Zu dieser vermuteten Erstfassung von Capitellis Stich siehe unten.

»Una sola cosa mi dà un poco noia o mortificatione, cioè l'essere vi per la natura della stampa, tutto 'l disegno rappresentato di destro à sinistro, il che riuscisse al contrario di ciò che può l'essere compatibile in certe attioni dove importava di adoperare la destra più tosto che la sinistra o all'incontro, et di mettersi in positura di sacrificante che haveva da considerare ciò che gli restava a destra o à sinistra.«<sup>26</sup>

Aus diesen Überlegungen zum seitenverkehrten Charakter des Stiches, den Cassiano ihm geschickt hatte, ergibt sich folgende Frage:

»per soddisfare alla mia curiosità, forzi troppo importuna et puntuale, bisogna che Vostra Signoria mi faccia gratia di farmene stampare un esemplare a posta, partorito d'un foglio bianco sopra lo stampato di fresco, a ciò di ridrizzarvi le figure conforme alla loro vera et condovuta positura. Et se ne potesse far due, ne farei colorire l'una secondo i colori della copia a oglio a poco apprezzo, et l'altra la serbarei vergine nella sua propria bellezza et nettezza della stampa«.<sup>27</sup>

Da diese Überlegungen zur Umkehrung des Stichs führen, bittet Peiresc Cassiano um einen Abklatsch: technisch gesehen eine Kopie, die durch den Kontakt eines neuen Blattes Papier mit einem frischen Druck entsteht.<sup>28</sup> Das Spiegelbild des Originals scheint Peiresc zu stören, da eine solche Umkehrung ihm nicht erlaubt, einen ›identifizierenden Blick‹ auf den Bilddruck zu werfen, d. h. eine visuelle Beurteilung der ikonographischen und im weiteren Sinne epistemischen Bedeutung des Bildes vorzunehmen. Im Zentrum von Peirescs Argumentation steht, wie aus dem ersten Auszug seines Briefes deutlich hervorgeht, die Möglichkeit, »certe azzioni« zu identifizieren – Handlungen, die heute mit konzeptionellen Formulierungen betitelt werden könnten, bzw. als durch eine spezifische ›Händigkeit‹ und ein spezifisches ›Körperschema‹ gekennzeichnet beschrieben werden könnten. Dieses Interesse an den Gesten überschneidet sich mit einem weiten Bereich: dem semantischen und axiologischen Wert von rechts und links. Die antiquarische Forschung der Frühen Neuzeit in Europa stellt eindeutig einen wichtigen Knotenpunkt der ›Gestik‹ dar, also des Studiums

<sup>26</sup> Fabri de Peiresc 1989 (wie Anm. 23), S. 47.

<sup>27</sup> Fabri de Peiresc 1989 (wie Anm. 23), S. 47–48. Noch in dem Brief vom 25.9.1628 schrieb er, dass er: »aspettare la stampa partorita dalla sua pittura antiqua per farla colorire e conforme all'originale«.

<sup>28</sup> Zum breiten Spektrum der Bedeutungen des Abklatschs s. Marie-Christine Seigneur: On Counterproofs, in: *Print Quarterly* 21 (2004), S. 115–127; Thomas Ketelsen (Hg.): *Der Abklatsch: eine Kunst für sich* (Austellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum), Köln 2014.

der Gesten und der Gestikulation, die später die Anthropologie des 19. und 20. Jahrhunderts beeinflussen wird.<sup>29</sup>

Diese Kommentare zur Ausrichtung des Bildes durch Peiresc stellen gewissermaßen eine Vorstufe zur eigentlichen Diskussion der Ikonographie der *Nozze* dar. In seiner Korrespondenz mit Cassiano richtet Peiresc seine Aufmerksamkeit besonders auf die Darstellung des bereits erwähnten Kopfschmucks der weiblichen Figur neben der Leierspielerin: Statt einer *corona radiata* müsse diese Figur eine *corona palmata* tragen, eine Krone aus Palmzweigen.<sup>30</sup>

Dieses Beispiel der Krone bietet eine anschauliche Illustration der antiquarischen Methode in Aktion, die sich durch die Betonung auf *mores et instituta* auszeichnet, also dem Vertrauen in die Autorität antiker Bräuche und Institutionen als heuristische Prinzipien zur Deutung von Bildern.<sup>31</sup> Zugleich zeigt diese Episode die Relevanz des »bedeutungstragenden Details« – hier die Beschaffenheit der Krone – als Ort der eigentlichen Bedeutungsverhandlung. Diese visuelle Strategie, die auch für die zeitgenössische Historienmalerei gilt, etwa bei Rubens, ist nicht ohne Risiken. Das starke Vertrauen auf das heuristische Potenzial des Details konnte in der Tat zu dem führen, was Ingo Herklotz als eine »Entkontextualisierung der Realien« beschreibt, also die Gefahr, dass Objekte aus ihrem ursprünglichen kulturellen und historischen Kontext gelöst und isoliert betrachtet werden – mit der Gefahr einer verzerrten Interpretation.<sup>32</sup> In diesem umstrittenen Wert des Details, sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der interpretativen Tätigkeit, berühren wir eine in der Geschichte der Frühen Neuzeit noch teilweise unerforschte Phase jenes »Indizien-Paradigmas«, das später verschiedene disziplinäre Konfigurationen des 19. und 20. Jahrhunderts prägen wird, darunter die Kunstwissenschaft, die Psychoanalyse, aber auch bestimmte Aspekte der Warburg'schen Ansatzes und der modernen Ikonologie.<sup>33</sup>

---

29 Als berühmtes Beispiel für die Relevanz von links und rechts im anthropologischen Diskurs s. Robert Hertz: *La prééminence de la main droite: étude sur la polarité religieuse*, in: *Revue Philosophique* 68 (1909), S. 553–580. Zu den zeitgenössischen Ausprägungen der Gestik etwa Adam Kendon: *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge 2004.

30 Peiresc stützt diese Annahme auf den Vergleich mit einem ihm bekannten Statuenfragment aus der Provence: Fabri de Peiresc 1989 (wie Anm. 23), S. 60.

31 Herklotz 1999 (wie Anm. 6), bes. S. 184–194.

32 Herklotz 1999 (wie Anm. 6), S. 288–290. Zu Rubens s. Lorenzo Pericolo: »Le clavi delle calighe«. Qualche riflessione su Rubens, Peiresc e l'archeologia del quadro, in: *Artex* 6 (1998), S. 82–96.

33 Carlo Ginzburg: *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in: ders.: *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, S. 158–209, übersetzt als: Der Jäger entziffert die Fährte. Sherlock Holmes nimmt die Lupe. Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst,

Peirescs Bemerkungen über die Form der Krone in Capitellis Stich hatten offensichtlich einen gewissen Einfluss auf Cassiano, der den Stecher wahrscheinlich um eine Korrektur bat, so dass der Stich in einem anderen Zustand bekannt wurde. Tatsächlich ist es dieser zweite Zustand, in dem die weibliche Figur mit einem Kopfschmuck dargestellt ist, der der *corona palmata* des französischen Antiquars ziemlich nahe kommt und der heute als einzige bekannte Version gilt.<sup>34</sup> Der Brief von Peiresc an Cassiano vom Februar 1629 zeugt von der Zufriedenheit des französischen Gelehrten über den Erhalt »delle nozze controstampate et emendate in quel luogo prencipalmente della corona di palma tanto bene applicata da Vostra Signoria Illustrissima alli mysterij nuptiali, et tanto eruditamente provata con quel bel luogo di Apuleio ch'ella m'accenna«, ein Umstand, der auf die Fortsetzung des intellektuellen Austauschs über die Ikonographie der *Nozze* hinweist, die bis heute nur teilweise rekonstruierbar ist.<sup>35</sup>

Diese ›Kette‹ der Wiederholungen der *Aldobrandinische Hochzeit*, die mit Capitellis Druck verbunden sind, endet jedoch nicht hier. In bedeutender chronologischer Übereinstimmung mit dem Versand der emendierten Version des ersten Stiches, fertigte Capitelli einen zweiten Druck nach der *Nozze* an, offenbar anlässlich der Hochzeit des sienesischen Adligen Giovan Battista Tommasi, die 1629 stattfand (Abb. 5).<sup>36</sup> Dies ist nicht der einzige Fall, in dem der gebürtiger Sienese Capitelli Materialien aus dem Barberini-Kreis und von römischen Antiquaren wieder verwendet, um Stiche anzufertigen, die nicht mit ihren Aufträgen in Zusammenhang stehen.<sup>37</sup> Dennoch ist diese Zirkularität zwischen antiquarischem Interesse und Gelegenheitsaufträgen besonders bemerkenswert, da sie die Fluidität zwischen diesen heute als getrennt wahrgenommenen Bereichen verdeutlicht.

Die Radierung reduziert die Maße (188 × 423 mm) und bietet eine summarischere Darstellung der Figuren im Vergleich zum ersten Stich, der von

---

in: Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen: Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 61–96.

34 In einem Brief vom 29.01.1628 äußert sich Peiresc überzeugt, dass Dal Pozzo »fera corriger la planche«, s. [Nicolas-Claude Fabri Peiresc:] *Lettres de Peiresc à Guillemin, à Holstenius et à Menestrier, lettres de Menestrier à Peiresc, 1610–1637*, hg. v. Philippe Tāmizy de Larroque, Bd. 5, Paris 1894, S. 303.

35 Fabri de Peiresc 1989 (wie Anm. 23), S. 59–60.

36 Patrizia Buonaccorso (Hg.): *Bernardino Capitelli, 1589–1639* (Ausstellungskatalog Siena, Museo Civico), Siena 1985, S. 50 und 80; Griffiths 1993 (wie Anm. 22), S. 246. Die lange Widmung unter dem Bild bezieht sich auf dieses Ereignis.

37 Buonaccorso 1985 (wie Anm. 36), S. 81–86.

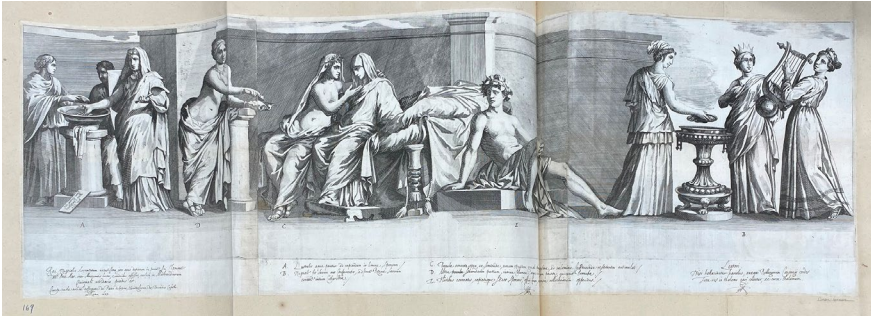


**Abb. 6** Künstler tätig im Barberini-Kreis (Bernadino Capitelli?), *Aldobrandinische Hochzeit*, ca. 1628–29?, Feder und Tinte mit purpurfarbener Lavierung, mit Weißhöhung, 173×530 mm. London, The British Museum, Inv. Franck 414

Cassiano bestellt worden war. Das Bild ist auf derselben Ebene wie eine Inschrift platziert, welche die Tommasi-Hochzeit feiert, aber zugleich eine Beschreibung des antiken Wandgemäldes liefert. Trotz der summarischen Darstellung integriert die Radierung die ikonographischen Anregungen, die aus dem brieflichen Austausch unter der Ägide von Cassiano hervorgegangen sind, und behält gleichzeitig die seitliche Ausrichtung des Originals bei. Die Hypothese, dass auch die erste Radierung von Capitelli anlässlich einer Hochzeit, nämlich der von Taddeo Barberini im Jahr 1627 veröffentlicht wurde und somit als eine Art bildliches Epithalamion fungierte, stellt ein weiteres Element des Parallelismus mit diesem zweiten Stich dar.<sup>38</sup>

Es lassen sich mindestens drei weitere mit den vorliegenden Ereignissen in Verbindung stehende Blätter identifizieren. Im Vergleich zum Wandgemälde sind sie alle seitenverkehrt. Zwei dieser Werke befinden sich in der Sammlung des British Museum, während eines in der Albertina aufbewahrt wird. Das Exemplar Inv. Franck 414 im British Museum (173×530 mm, **Abb. 6**) zeichnet sich durch ein raffiniertes Spiel von Farben und Lichtführung aus. Durch die Verwendung eines purpurfarbenen Blattes werden die Federzeichnung und die Weißhöhnungen stärker hervorgehoben als bei der Zeichnung von Pietro da Cortona. Bemerkenswert ist die Darstellung der weiblichen Figur neben dem Harfenspieler mit einer Strahlenkrone – ein ikonographisches Detail, das darauf hindeutet, dass diese Zeichnung dem ersten, verlorenen Zustand von Capitellis

<sup>38</sup> Herklotz 1999 (wie Anm. 6), S. 142, Anm. 172.



**Abb. 7** Abklatsch des ersten Zustands von Bernadino Capitelis Kupferstich nach der *Aldobrandinischen Hochzeit*, circa 1627?, Maße unbekannt. Wien, Albertina, HB XV, fol. 1, Nr. 169

Stich näherkommt.<sup>39</sup> Auch das zweite Blatt im British Museum, inv. Franck 415, mit kleineren Abmessungen (139×444 mm), zeigt das Gemälde seitlich verkehrt und die weibliche Figur mit der Strahlenkrone.<sup>40</sup> Aufgrund der seitenverkehrten Ausrichtung der Abbildung und der spezifischen ikonographischen Interpretation erscheint es besonders plausibel, dass diese beiden Blätter zu einem später aufgegebenen Projekt gehören, einen Stich der *Nozze* in derselben Ausrichtung wie das Original zu erstellen: eine Phase, die wahrscheinlich um 1628–29 datiert werden kann, parallel zu den Austauschen zwischen Peiresc und Cassiano.

Das jetzt in der Albertina in Wien aufbewahrte und hier zum ersten Mal reproduzierte Blatt (**Abb. 7**) ist eindeutig als Abklatsch des ersten Zustands des ersten Drucks nach der *Nozze* von Capitelli zu identifizieren.<sup>41</sup> Dabei handelt es sich genau um den Objekttyp, den Peiresc von Cassiano gefordert hatte. Erneut ermöglicht die Strahlenkrone, im Gegensatz zur Palmkrone, diese Identifizierung, während Details wie die spiegelverkehrte Inschrift »Petrus Cortone deli. Bern. Capitellus fe. Rom. 1627« auf der Tafel im Vordergrund sowie die exakte spiegelbildliche Übereinstimmung der Linienführungen in den beiden Drucken die Natur als Abklatsch bestätigen.

Diese Feststellung erlaubt außerdem die Annahme, dass bereits vor der Veröffentlichung des Hochzeitsdrucks für Giovan Battista Tommasi im Jahr

<sup>39</sup> Whitehouse 2001 (wie Anm. 13), S. 227

<sup>40</sup> Whitehouse 2001 (wie Anm. 13), S. 229.

<sup>41</sup> HB XV, fol. 1, Nr. 169. Die Zeichnung befindet sich eingeklebt in einem Album, das dem Prinzen Eugen von Savoyen gehörte. Sie wurde erstmals erwähnt in: Ingo Herklotz: Review of La fortuna delle »Nozze Aldobrandini«. Dall' Esquilino alla Biblioteca Vaticana by Giulia Fusconi, in: *The Burlington Magazine* 139/1131 (1997), S. 411.

1629 der kurze Kommentartext zu den verschiedenen Figuren der Szene ausgearbeitet wurde. Dieser Text, handschriftlich auf den Stich aufgetragen, war mit einem alphabetischen Bezugssystem ausgestattet, das es ermöglicht, die Beschreibung der entsprechenden Figur zuzuordnen – eine innovative Methode zur Verknüpfung von Text und Bild, die in der dritten Sektion dieses Aufsatzes untersucht wird.

Peirescs Unbehagen angesichts des spiegelverkehrten Bilds war tatsächlich umfassender als nur seine Reaktion auf den ihm von Cassiano zugesandten Stich der *Aldobrandinischen Hochzeit*. In einem weiteren Brief vom Juli 1627, den der französische Antiquar an Cassiano schrieb, kommentiert Peiresc, während er sich auf einige »carte ... di certi bassi rilievi antichi« bezieht, die Cassiano ihm geschickt hatte:

»Una cosa sola haverei a desiderare, che si avvertissero I lettori specialmente in chiascheduna carta quando son dissegnate à dritto et stampate alla rovescia, et se fosse possibile di vietare per l'avenire quell'inconveniente credo che sarebbe utilissimo per poterne osservare le differenze di precedenza della man dritta, ò manca, et altri systerij, et usanze che non si devono confondere, massime in quel marmo di più foglij che Vostra Signoria ha segnato X dove pare che la toga et pallio si portino tutto al contrario del solito, et che le persone siano quasi tutte mancine, se non si chiarisce il lettore dell'effetto della stampa contrario alla naturale positura delle figure et de gli habiti.«<sup>42</sup>

Auf der Suche nach ikonographischer Genauigkeit bekräftigt Peiresc die Wichtigkeit des korrekt ausgerichteten Bildes. Seine Aussagen heben einen selten berücksichtigten Umstand in der Geschichte der Druckgraphik hervor: Der traditionellen Beschriftung von Drucken, wie sie seit dem 15. Jahrhundert in Europa entwickelt wurde, fehlt ein Mittel, um die Ausrichtung des Drucks im Verhältnis zu seinem Modell zu klären. Während Begriffe wie *invenit*, *delineavit*, *sculpsit* oder *excudit* über die kollaborative Entstehungsgeschichte und die Produktion des gedruckten Bildes im Westen kennzeichnen, gibt es keine standardisierten Hinweise auf die Bildausrichtung.

Die Natur der Umkehrung als eine im Druckprozess selbst verankerte Bedingung wird von Peiresc in seinem Brief vom März 1627 thematisiert, in dem er die »natura della stampa« anspricht. Seine Bedenken offenbaren die Existenz

---

42 Fabri de Peiresc 1989 (wie Anm. 23), S. 58.



eines Phänomens, das als wechselnde visuelle Gewohnheiten und interpretative Paradigmen bezeichnet werden könnte, die sich innerhalb gleichgesinnter kultureller Kreise in Bezug auf denselben Stich manifestieren. Cassianos Entscheidung, Capitellis Stich an seine europäischen Kollegen, darunter auch Peiresc, zu senden, ohne ausdrücklich auf die umgekehrte Ausrichtung hinzuweisen, lässt darauf schließen, dass die spiegelverkehrte Darstellung der *Aldobrandinischen Hochzeit* im Kreis um Kardinal Francesco Barberini in Rom, dem Cassiano angehörte, toleriert wurde.

Im Gegensatz dazu betrachtete Peiresc die Beibehaltung der Bildausrichtung als entscheidende Voraussetzung für eine fundierte visuelle Beurteilung der *Aldobrandinischen Hochzeit*. Die Umkehrung des Originals führte für ihn zu einer Beeinträchtigung der Nähe zwischen dem Artefakt und dessen visueller Dokumentation – eine Nähe, die für den französischen Antiquar von entscheidender Bedeutung für seine Untersuchungen und Beobachtungen war.

Die Frage, was ein seitenverkehrter Stich tatsächlich ›reproduziert‹, erscheint auf den ersten Blick durchaus berechtigt. Der verbreitete Status des spiegelverkehrten Bildes in der Frühen Neuzeit verdeutlicht die Notwendigkeit, das Konzept des Reproduktionsgraphik grundlegend zu überdenken. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die Terminologie der Reproduktion als auch die Kategorie des Originalgraphik in den kritischen Konstruktionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verwurzelt sind.<sup>43</sup>

Der Fall des Stiches der *Aldobrandinische Hochzeit* eröffnet die Möglichkeit, das Thema der ›treuen‹ Kopie in einem breiteren Kontext zu erörtern.<sup>44</sup> Ein wesentlicher Impuls geht von einer gleichfalls wenig bekannten aber suggestiven Passage eines anderen Briefes desselben Peiresc aus, der diesmal an Kardinal Francesco Barberini gerichtet ist:

»Se pur si concede (come credo) che sia forza che fra gli antiqui fosse occorso ciò che veduto a tempi nostri, per essemplio della pittura del Giudicio di Michelangelo, della scoltura del suo Mosè, et così della Maddalena di Titiano, et altre opere più singolari del secolo, che se ben vengono copiate o disegnate, o scolpite da diversi pittori o scultori nulla di meno ritengono sempre il nome del Giudicio, o del Mosè

43 Siehe die Diskussion in Lisa Pon: *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004, S. 20–23.

44 Zum Thema der Kopie in der Frühen Neuzeit und die dazugehörige Bibliographie s. Antonia Putzger, Marion Heisterberg und Susanne Müller-Bechtel (Hgg.): *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, Berlin–Boston 2018.

di Michelangelo et della Maddalena di Titiano, come gli istessi prototypi se ben sono di altra mano et d'altra materia, come quando sia stampato in rame, o il legno il Mosè di Michelangelo, o quando s'è stampato similmente e dipinto a oglio, o a colla, o a miniatura il suo Giudicio cavato da quello fatto di fresco nella Cappella di Sixto. Così nelle medaglie di Alessandro Magno si vede la statua di Phidia o di Prassitele [...] et si può dire quelle medaglie porti a punto la figura di Phidia, se ben non è quella istessa di marmo che fu opera propria di quel gran scultore, ma solamente è una copia del disegno d'essa». <sup>45</sup>

Darin lässt sich eine Art neu-platonische Treue zur »Idee« des Werkes erkennen, ein Konzept, das in vielerlei Hinsicht die Vorstellung des Drucks in der frühen Neuzeit berührt. <sup>46</sup> Peirescs Abschnitt legt nahe, dass diese Kultur der Kopie nicht allein auf den Druck beschränkt ist, sondern sich in einer Vielzahl weiterer Formen manifestiert, von der Skulptur über die Malerei bis hin zur Zeichnung. Die *copia* tritt in Repliken und zahlreichen Exemplaren auf und bleibt dabei ihrem etymologischen Ursprung, der »Abundanz«, treu. Eine Fülle, die instrumental zur Verbreitung und Bewahrung der »Prototypen« und ihres »disegno« beiträgt.

#### *A prototypo exceptam*: Orientierung und die Text-Bild-Beziehungen

Die 1683 erschienene lateinische Ausgabe der *Teutschen Academie* von Joachim von Sandrart, enthält auch ein Kapitel zur *Aldobrandinische Hochzeit*. <sup>47</sup> Der Text dort besagt für die *Nova Nupta* ausdrücklich, dass das von Susanne Maria Sandrart, der Tochter des Künstlers, gravierte Bild »a prototypo exceptam«, also »vom Original abgeleitet« ist. <sup>48</sup> Wie bereits bei Capitellis erster Fassung des Gemäldes handelt es sich auch bei diesem Stich um eine seitenverkehrte Version (**Abb. 8, 9**). Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen lässt sich die Quelle in diesem Fall jedoch in einem anderen Stich ausmachen: Pietro Santi Bartolis

<sup>45</sup> Barb. Lat. 6503, cc. 195–196, Brief von Peiresc an Francesco Barberini aus dem Jahr 1637, veröffentlicht in Solinas/Nicolò 1987 (wie Anm. 16), S.78.

<sup>46</sup> Unübertroffen in der Weite ihrer Perspektiven bleibt der berühmte Vortrag von Erwin Panofsky: *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig u. a. 1924.

<sup>47</sup> Joachim von Sandrart: *Academia nobilissimæ artis pictoriæ* ..., Nürnberg 1683, S. 89–90.

<sup>48</sup> Sandrart 1683 (wie Anm. 47), S. 89: »Picturam igitur ipsam duabus tabulis sub I\* et I\*\* hic exhibebo magna diligentia, a prototypo exceptam, quod quavis in recenti saltem albario, muro scilicet exornando, fuerit depictum«.

Radierung aus den 1670er Jahren, die später in der 1693 erschienenen Ausgabe der *Admiranda Romanarum antiquitatum* aufgenommen wurde (Abb. 10, 11).<sup>49</sup> In der *Academia*, wie bereits in Sandrarts *Iconologia Deorum* von 1680, dient das Bild als Leitfaden für die analytische Lektüre und Interpretation des Gemäldes – eine Lektüre, die den Begleittext aufgreift, den Giovan Pietro Bellori für Bartolis Stich verfasst hatte.<sup>50</sup> Aus der bellorianischen Interpretation übernimmt Sandrart auch die Methode der Bildbeschreibung: »scena per scena, figura per figura«, wie es ein zeitgenössischer Kommentator formulierte, wobei jede Figur der *Nozze* durch einen Buchstaben mit einem Teil der Inschrift in der Beschreibung verbunden wird.<sup>51</sup>

Wie auf den vorangehenden Seiten dieses Aufsatzes dargelegt, lässt sich für dieses besondere Text-Bild-Dispositiv eine längere Genealogie formulieren. Im Falle der *Nozze Aldobrandini* stellt die Formulierung der »Figur für Figur«-Beschreibung, welche die zweite von Capitelli veröffentlichte Radierung begleitet (Abb. 5), einen entscheidenden Moment dar. Diese Beschreibung scheint auf den gelehrten Diskussionen im Barberini-Kreis der vorhergehenden Jahre zu basieren, mit einer möglichen Urheberchaft von Marzio Milesi.<sup>52</sup> Der sich gegenwärtig in Wien befindende Abklatsch (Abb. 7), der den einzigen Beweis für den ersten Zustand des Capitelli-Stichs darstellt, offenbart bereits die spezifische Einteilung in Gruppen und Figuren, die später die Beschreibungen sowohl in Bartolis als auch in Sandrarts Stichen kennzeichnen wird.

Die Art und Weise, wie Sandrart sich Bartolis Druckgraphik und Belloris Beschreibung aneignet, führt zu einer durch eine doppelte Fragmentierung gekennzeichnete Lesart. Zuerst wird das Bild selbst in zwei Hälften geteilt, da es in Sandrarts Band auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten veröffentlicht wird

49 [Pietro Sante Bartoli, Giovan Pietro Bellori]: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, Rom 1693, »Nova nupta in geniali thalamo«. Zur Anfertigung des Drucks von Bartoli in den späten 1670er Jahren und dessen Relevanz für Sandrart siehe Fusconi 1994 (wie Anm. 1), S. 95–102.

50 Belloris Legende in Bartolis Druck basiert auf seiner Interpretation in der *Nota delli musei*, s. Bellori 1664 (wie Anm. 14), S. 62f. Eine erste Fassung von Sandrarts Kommentar zum Gemälde erscheint bereits 1680 auf Deutsch in der *Iconologia Deorum*, einem Band, in dem auch erstmals der Stich der *Nozze* von Susanne Sandrart veröffentlicht wird: Joachim von Sandrart: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter* ..., Nürnberg 1680, S. 200–201.

51 Martina Hansmann: »Con modo nuovo li descrive.« Bellori's descriptive method, in: Janis Bell (Hg.): *Art History in the Age of Bellori*, Cambridge 2002, S. 224–238.

52 Zur mutmaßlichen Verantwortung von Marzio Milesi bei der Abfassung des Textes, der in einer nahen Fassung im »Dal-Pozzo-Codex« Vat. lat. 10486 der Vatikanischen Bibliothek überliefert ist, s. Herklotz 1999 (wie Anm. 6), S. 142.



**Abb. 8** Susanne Maria Sandrart: »Nova nupta in geniali thalamo«, Tafel »II«, Radierung, in: Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimæ artis pictoriæ...*, Nürnberg 1683, nach S. 88



**Abb. 9** Susanne Maria Sandrart: »Nova nupta in geniali thalamo«, Tafel »KK«, Radierung, in: Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimæ artis pictoriæ...*, Nürnberg 1683, nach S. 88



(Abb. 8, 9). Darüber hinaus gibt es eine Fragmentierung der Gruppen, die das Bild ausmachen. Dies wird deutlich in der Art und Weise, wie die Figur Nr. 3 (im Text als »der Breutigam [sic]« identifiziert) von der »nova nupta« (»die angehende Hochzeiterin«, Figur Nr. 1) getrennt ist.

Ein Detail betrifft das Problem der Ausrichtung und der seitlichen Umkehrung des Bildes, das einen der theoretischen Kerne dieses Aufsatzes bildet. Für den Leser-Betrachter erscheint das Verhältnis zwischen Text und Bild insgesamt kohärent. Es gibt jedoch mindestens einen Punkt, an dem eine Reibung hinsichtlich der Ausrichtung des Bildes und der deiktischen Praxis deutlich wird – also der Art und Weise, wie der Begleittext die räumliche Anordnung beschreibt. Bezüglich der zentral stehenden Figur Nr. 7 (Abb. 8) heißt es im Text: »dextra guttum tenet et sinistra pateram conchae similem«, oder, wie man bereits in der *Iconologia Deorum* lesen kann: »hält in ihrer rechten Hand ein Gießfaß in der linken eine Schalen gleich einer Muschel«. <sup>53</sup> Dies entspricht eindeutig dem, was im Wandgemälde (und in Bartolis Stich) zu sehen ist, jedoch nicht in der von Sandrart veröffentlichten Druckversion.

Die Umkehrung von rechts und links schafft ein Intervall zwischen Text und Bild und setzt implizit einen komplexen mentalen Spiegelungsprozess des Bildes in Gang, der auch die Zuverlässigkeit des Textes in Frage stellt. Es handelt sich um eine sehr spezifische – und nur scheinbar nebensächliche – Auswirkung der Bildausrichtung auf die Definition der heuristischen Paradigmen zur Erstellung und Interpretation des Bildes. Letztlich spiegelt dies unterschiedliche Weisen wider, wie die Präsenz des Betrachters in Bezug auf das Werk verhandelt wird.

## Sich entfaltende Bilder: Bildorientierung und Sinnproduktion

Capitellis Stich nach den *Nozze Aldobrandini* sowie dessen Verwendung durch Cassiano weisen eine Reihe von Merkmalen auf, die in den letzten Jahrzehnten als »epistemisches Bild« bezeichnet wurden. In der frühen Neuzeit wurde ein solches Bild als wertvoller Ersatz für das Original betrachtet und oft als Instrument zur Förderung der Diskussion unter Gelehrten verwendet. <sup>54</sup> Die Bilder der *Nozze*

---

<sup>53</sup> Sandrart 1683 (wie Anm. 47), S. 90; Für die deutsche Fassung s. Sandrart 1680 (wie Anm. 50), S. 200.

<sup>54</sup> Zu den jüngsten und bedeutendsten Positionen in Bezug auf die Definition des epistemischen Bildes zählen: Alexander Marr: *Knowing Images*, in: *Renaissance Quarterly* 69 (2016), S. 1000–1013;



werden in ihre charakteristischen Bestandteile zerlegt, wobei die Bedeutung des Farbgebung besonders hervorgehoben wird. Dies erfolgt gemäß Paradigmen, die auf die Interpretation bedeutungstragender Details abzielen. Es handelt sich um eine sowohl visuelle als auch verbale Dissektion, die ein grundlegendes Merkmal dessen darstellt, was als »antiquarisches Auge« bezeichnet wurde.<sup>55</sup>

Die seitenverkehrte Darstellung der *Nozze* und Peirescs Vorbehalte dagegen, bieten ein bedeutendes Beispiel für die Aporien, die mit den Ansprüchen auf ›Treue‹ und ›Genauigkeit‹ der Kopie verbunden sind. Diese Ansprüche galten als eines der Leitprinzipien einer Initiative wie dem *Museum cartaceum* von dal Pozzo und bildeten im Allgemeinen die Grundlage für die Vorstellung des Zeichnens und der Druckgraphik als bevorzugte Medien für die visuelle Dokumentation und die internationale Verbreitung von Wissen. Um es präziser auszudrücken: Diese Überlegungen zwingen dazu, auch Aspekte wie die Beibehaltung der Bildausrichtung im Rahmen der Geschichte der Reproduktion von Kunstwerken zu historisieren.<sup>56</sup>

Der Fall aus Sandrarts *Academia* veranschaulicht weitere Implikationen dieser unsteten Natur der Bildausrichtung und zeigt, wie fließend und wechselhaft die Grenzen zwischen dem ›wahren und korrekten‹ Bild und dessen spiegelverkehrtem Doppelgänger sein können. Druckgraphiken können sich in Konstellationen aus mehreren Zuständen, Ausgaben und Kopien entfalten. Das ›Entfalten‹ des Bildes bedeutet, diese wiederkehrende, instabile, historische Bedingung seiner Ausrichtung zu berücksichtigen. Entfaltet existieren Bilder in einer ihrer beiden möglichen lateralen Konfigurationen.

Dieses ›Tanzen‹ der Bilder anzuerkennen bedeutet, historisch über Spiegelbilder an der Schnittstelle von Identität und Alterität nachzudenken und darüber, wie die Orientierung eine Rolle in der Geschichte der Druckgraphik und, allgemeiner, des Bildes spielen kann. Die Orientierung des Bildes wird somit selbst zum dynamischen Ergebnis einer Vermittlung zwischen dem Körper des Künstlers und dem des Betrachters, der Funktionsweise des gewählten Mediums

---


Alexander Marr und Christopher P. Heuer: Introduction: The Uncertainty of Epistemic Images, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* 1 (2020), S. 251–255.

55 Zum »regard antiquaire« und seiner Krise im späten 18. Jahrhundert, s. Pascal Griener: *La république de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010, S. 5–64.

56 Aus einer bildtheoretischen Perspektive lassen sich diese Problematiken mit den Debatten über den Blickwinkel vergleichen, der bei druckgraphischen Darstellungen von Skulpturen gewählt werden sollte. Siehe dazu Ulrich Pfisterer: ›Wie man Skulpturen aufnehmen soll‹: *Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert*, Heidelberg 2022 (FONTES: Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750, Band 93).

und, im Falle einer Kopie, der Ausrichtung des Modells. Wie die frühe Verbreitung der *Aldobrandinische Hochzeit* zeigt, sind die Ergebnisse dieser Vermittlung vielfältig und betreffen Dynamiken, die noch eingehender untersucht werden müssen, da sie die Art und Weise beeinflussen, wie das Bild Sinn erzeugt und Emotionen auslöst.

ORCID®

Stefano de Bosio  <https://orcid.org/0000-0002-2139-5211>

## Abbildungsnachweis

Heidelberg, Universitätsbibliothek: **Abb. 10, Abb. 11**

Los Angeles: Getty Research Institute: **Abb. 8, Abb. 9**

New York, The Metropolitan Museum of Art: **Abb. 5**

Wien, Albertina: **Abb. 7**

Patrizia Buonaccorso (Hg.): *Bernardino Capitelli, 1589–1639*, Siena 1985, S. 50: **Abb. 3**

Giulia Fusconi: *La fortuna delle »Nozze Aldobrandini«: Dall’Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994, Taf. II: **Abb. 1**

Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch (Hgg.): *Johann Heinrich Meyer: Kunst und Wissen im klassischen Weimar*, Göttingen 2013, S. I: **Abb. 4**

Helen Whitehouse: *Ancient Mosaics and Wallpaintings*, London/Turnhout 2001, S. 227: **Abb. 6**

*The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, London-Ivrea, 1993, S. 53 (Nr. 11), S. 89: **Abb. 2**