

Die Episteme der Linie. Pietro Sante Bartolis Reduktion farbiger Wandmalerei in seinen Druckgraphiken und der *disegno* der Alten.

Elisabeth Oy-Marra

Ähnlich der Entdeckung der sogenannten Katakomben der heiligen Priscilla im Norden Roms im Jahr 1578 wird auch jene des Grabmals der Nasonier in der Via Flaminia 1674 als eine zufällige beschrieben. Giovan Pietro Bellori zufolge verdankte sie sich den Arbeiten im Zuge der Erneuerung der Straße in Vorbereitung des Heiligen Jahres 1675.¹ Die daraufhin begonnenen Grabungen brachten ein gut erhaltenes Grabmal zu Tage, dessen Wände und Decke vollständig farbige ausgemalt waren. Der Fund war eine Sensation und lockte zahlreiche Neugierige an, darunter auch Gelehrte und Zeichner. Da die Wandmalereien an der Luft rasch zu verblassen drohten, war hier Eile geboten. Pietro Sante Bartoli war einer der Ersten, der die Grabungen besuchte und im Auftrag Kardinal Camillo Massimis Zeichnungen anfertigte. Neben Bartoli gab es noch einen weiteren Zeichner, der mutmaßlich im Auftrag von Carlo Antonio dal Pozzo arbeitete.² Zudem sind zwei Beschreibungen erhalten, die die Qualität der Wandgemälde sehr unterschiedlich einschätzen. Während die vatikanische Handschrift, in der die Malereien hoch gelobt werden, Bellori zugeschrieben wird, ist die kürzere in der Biblioteca Angelica kritischer und bemängelt sowohl die fehlende Sorgfalt in der Ausführung als auch Schwächen beim Farbauftrag.³ Kardinal Massimi, für

- 1 Pietro Sante Bartoli und Giovan Pietro Bellori: *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasonii nella Via Flaminia*, Rom 1680, S. 5f.
- 2 Adolf Michaelis: Das Grabmal der Nasoner, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 25 (1910), S. 101–126; Gerhart Rodenwaldt: Gemälde aus dem Grabe der Nasonier, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 32 (1917), S. 1–20; Helen Whitehouse: *Ancient Mosaics and Wallpaintings* (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A–Antiquities and Architecture, Bd. 1), London/Turnhout 2001, S. 302; siehe auch Amanda Claridge und Ingo Herklotz: *Classical Manuscript Illustrations* (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series A–Antiquities and architecture, Bd. 6), London 2012, S. 322–335. Die Zeichnungen werden im Nettuno Album: *Disegni di varie Antichità* in der Royal Collection in Windsor aufbewahrt.
- 3 BAV, Vat. Lat. 9136, fols. 56–57 (Bellori zugeschrieben) zit. nach Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 401 f.: »Et invero è gran danno, che si perda così bello, e raro monumento così per l'eruditione, e reconditi sensi delle favole, che simboleggiano l'anima humana come per l'artificio, et industria della pittura antica essendo fra le più belle, che si sieno vedute nelle grotte, e fatte nel buon Secolo del Imperio Romano.«; Bibl. Angelica 1678, nach Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 402: »e per l'inventione della pittura sé bene non è seguita con suprema Industria, e Sovranità del Colore«.

den Pietro Sante Bartoli bereits Aufträge wie den vatikanischen Vergil erhalten hatte,⁴ gab bei ihm nicht nur Zeichnungen in Auftrag, die in der Royal Collection in Windsor Castle aufbewahrt werden,⁵ sondern auch farbige Kopien der Wandmalereien, die sich heute in Glasgow befinden.⁶ In seiner Einleitung »*Le Pitture antiche del sepolcro de' Nasoni nella Via Flaminia*« (im Folgenden *Le pitture antiche*) hebt Bellori das »Gran Libro dell'Antiche Pitture« des Kardinals hervor, doch muss er mehr als eines besessen haben.⁷ Den Quellen zufolge entdeckte der Kirchenmann seine Liebe zu den Nachzeichnungen der Antike während seiner Nunziatur in Madrid, wo er Kopien der Wandmalereien der Domus Aurea von Francisco de Hollanda im Escorial (»bellissimi disegni coloriti d'acqua«) gesehen hatte, die er kopieren und nach Rom bringen ließ.⁸

Ob der 1677 verstorbene Massimi indes auch eine mit Kupferstichen illustrierte Publikation des Grabmals plante, wie sie 1680 von Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli vorgelegt wurde, ist dagegen ungewiss, auch wenn Vieles dafür spricht. Erst die in Rom bei Giovan Battista Bussotti erfolgte und

-
- 4 Zu den Aufträgen Massimis an Bartoli siehe Mirco Modolo in Erminia Gentile Ortona und Mirco Modolo: *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Sante Bartoli per Luigi XIV. Genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*, Rom 2016, S. 157; allgemein zum Kardinal Liza Beaven: *An Ardent Patron. Cardinal Camillo Massimo and His Antiquarian and Artistic Circle*. Giovan Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velazquez, London 2010.
 - 5 Windsor, Vittoria-Album RL 9566–9700. Gebundenes Album mit 135 Druckgraphiken und Zeichnungen von Pietro Sante Bartoli, die meisten davon sind Vorstudien und mit Notizen versehene Skizzen. Das Album hat einen roten Ledereinband mit dem Wappen Don Vincentes Vittorias (1658–1709), über das dasjenige von George III. gedruckt wurde. Auf dem Rücken: »Pitture antiche Dise: da Piet.Santi«; 445×320 mm. Für das Titelblatt wurde eine Vorzeichnung für das Titelblatt des Albums Massimi in Glasgow (siehe Anm. 6) verwendet und mit der Inschrift versehen: *L'antiche pitture memorie raccolte dalle ruine di Roma all'eleganza vetusta nel museo di D. Vincenzo Vittoria Canonica di Xativa nel Regno die Valenza*. Siehe Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 405, Nr. 3.
 - 6 Glasgow, University Library, Gen 1496, Massimi Album. Das Album ist in rotes Leder gebunden (380×530 mm) und enthält 127 Aquarelle von Pietro Sante Bartoli. Das Titelblatt trägt eine Widmung an Kardinal Camillo Massimi und die Jahreszahl 1674; Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 405, Nr. 4.
 - 7 Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 6.
 - 8 Ebd., vgl. außerdem die Erwähnung bei Giovan Pietro Bellori: *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, né palazzi, nelle case, e né giardini di Roma*, Rom 1664, S. 63; Claire Pace: *Drawings in Glasgow University after Roman Paintings and Mosaics*, in: *Papers of the British School at Rome* 47 (1979), S. 117–155, hier S. 125 f.; Lione Pascoli: *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Rom 1732, S. 230 f. spricht von drei Alben; die Kopien werden Antonio Maria Antonozzi zugeschrieben; siehe hierzu Mirco Modolo in: Gentile Ortona/Modolo 2016 (wie Anm. 4), S. 154–160, hier S. 157.

mit 35 Kupferstichen ausgestattete Publikation *Le pitture antiche* machte die Wandmalereien einem internationalen Publikum bekannt. Gewidmet wurde das Tafelwerk nunmehr dem spanischen Kardinal Luis Manuel Fernández de Portocarrero y Guzman (1635–1709), der 1677 vertretungsweise Vizekönig des spanischen Siziliens und außerordentlicher Botschafter des spanischen Königs in Rom war, um nur die höchsten Titel zu nennen. Das Tafelwerk setzte neue Maßstäbe, denn eine mit 35 Kupferstichen derart systematische, luxuriös illustrierte und mit umfassenden Erläuterungen versehene Veröffentlichung eines antiken Fundes übertraf selbst die zuvor publizierten Atlanten, die Bellori und Bartoli seit 1666 gemeinsam herausgegeben hatten.⁹ Noch im selben Jahr seines Erscheinens wurde eine Rezension im *Giornale de' Letterati* gedruckt, in der der anonyme Rezensent die Entdeckung mit jener des Grabmals Archimedes in Syrakus vergleicht und sowohl die Kupferstiche als auch die gelehrten Erläuterungen Belloris, der das Grabmal aufgrund einer Inschrift fälschlicherweise als jenes der Familie Ovids, der Nasonier, gedeutet hatte, als besonders publikumswirksam hervorhebt.¹⁰ Es folgten zahlreiche Wiederveröffentlichungen, die allerdings die wegweisende enge Verzahnung von Text und Bild der Erstausgabe

9 Die Abfolge der Kupferstiche ist in den mir bekannten Exemplaren nicht einheitlich und lässt sich wohl auf die von den Käufern veranlasste Bindung zurückführen. Im Exemplar der UB Heidelberg folgen alle 35 Tafeln dem Text, während im Exemplar der Bibliotheca Hertziana der Text in die Erklärung der Wände und der Decke geteilt wurde und die entsprechenden Illustrationen der Wandbilder dem ersten Textteil folgen und die der Decke an den Schluss gestellt sind. In beiden Fällen werden die Abbildungen durch Zahlen eng mit dem Text verzahnt. Zu den weiteren Antikenpublikationen Belloris und Bartolis vgl. Sonia Maffei: *Il lessico classico. Arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in: Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor (Hgg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris »Viten« und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit (culturæ, Bd. 14)*, Wiesbaden 2014, S. 139–171.

10 Margaret Davis Daly: Anonymus, REZENSION von Giovan Pietro Bellori und Pietro Santi Bartoli: *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia, diseguate, ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli descritte et illustrate da Gio: Pietro Bellori* (Rom 1680) in: *Giornale de' letterati*, ed. Giovanni Giustino Ciampini, 1680, S. 97–99, Heidelberg 2008 (FONTES: Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750, Band 27): der Vergleich mit Syrakus wird bereits von Bellori in Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 5 gezogen. Vgl. Olga A. Medvedkova: *Les recueils de peintures antiques romaines: à propos des stratégies éditoriales dans l'Europe du XVIII^e siècle*, in: Cordélia Hartori u. a. (Hgg.): *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe*, Cinisello Balsamo 2010, S. 193–206, hier S. 194f., die das besondere Paradox in der Anpreisung der »Neuheit« antiker Reste betont und auf die Horaz'sche Herkunft des »Exegi monumentum« verweist. Die Erläuterungen wurden für dauerhafter als die antiken Reste gehalten.

nicht mehr beibehielten und auch die Kupferstiche teilweise in sehr kleinem Format wiedergaben.¹¹

1685 besuchte Jean Mabillon Bartoli in dessen Haus in Begleitung des Direktors der französischen Akademie in Rom, Mathieu La Teuillière, um sich die Zeichnungen vorlegen zu lassen.¹² In der Folge beauftragte der Direktor der französischen Akademie in Rom Bartoli Kopien der Aquarelle herzustellen. Bartoli arbeitete zudem zwischen 1685–1691 an einer weiteren Serie, die er nach Paris schickte.¹³

Obgleich Bartoli und Bellori in *Le pitture antiche* mehrmals die Treue der Abbildungen gegenüber dem Original betont hatten,¹⁴ wurden bald Zweifel daran laut. In seiner Vita hebt Lione Pascoli hervor, Bartoli habe jeden Stil der Antike wie der Moderne nachahmen können und seinen Zeichnungen eine *patina*

11 Zu den späteren Wiederveröffentlichungen vgl. Joseph B. Trapp. Ovid's tomb, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), S. 35–76; Medvedkova 2010 (wie Anm. 10), S. 194. Die Entdeckung des Grabmals wird auch von Carlo Cesare Malvasia: *Le pitture di Bologna* (1686) erwähnt, s. Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, hg. v. Elizabeth Cropper, ed. und komm. v. Lorenzo Pericolo, London/Turnhout 2012, S. 198f.; siehe auch die Nachzeichnungen in Glasgow, dazu Claire Pace: »Un monument si beau et si rare«. Drawings of the Tomb of the Nasonii Formerly in the Collection of Colbert, in: *Papers of the British School at Rome* 67 (1999), S. 323–352 sowie die seitenverkehrten Miniaturnachzeichnungen im Album Stosch im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (für den Hinweis danke ich Christoph Frank).

12 Jean Mabillon und Michel Germain: *Museum italicum seu Collectio veterum scriptorum ex Bibliothecis italicis*, Bd. 1, Paris 1687, S. 58: »Petrum de Sanctis, aet pingendi et caelandi inisgnem, adivimus cum D. Thuillerio Academiae regiae praefecto, ubi quicquid veterum picturarum in antiquis delubris et monumentis reperiri potuit, pictum aut caelatum vidimus [...] Idem Petrus veterum picturarum reliquias ex Romanis monumentis undequaque collegit, paratus ad eas aeri incidendas, si quis laboranti opem ferat. quod a Regis magnificentia sperare iubetur.«, zit. nach Gentile Ortona/Modolo 2016 (wie Anm. 4), S. 67.

13 Pace 1999 (wie Anm. 11); Mirco Modolo: I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke a Holkham Hall, in: Paola Bruschetti u. a. (Hgg.): *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, London 2014, S. 149–171, hier S. 155; Mirco Modolo: Da Bartoli a Caylus: la fortuna grafica della pittura antica tra Sei e Settecento, in: Gentile Ortona/Modolo 2016 (wie Anm. 4), S. 154–160, hier S. 155f., S. 158–160; Mirco Modolo: All'alba della moderna archeologia: la riflessione antiquaria sui concetti di stile e tipologia tra Sei e Settecento, in: ders. (Hg.): *Una lezione di archeologia globale: studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari 2019, S. 79–86, hier S. 80; diese Serie verschwand dort und wurde erst 1754 von Caylus wiedergefunden, der sie in seinem *Recueil de peintures antiques*, Paris 1757–1760 erstmals veröffentlichte (siehe auch Anm. 63).

14 So beruft sich Bartoli in seinem Widmungsschreiben auf die Autorität des Kardinals, der ihm beim Zeichnen zugeschaut und die Originaltreue seiner Zeichnungen bestätigt habe (Baroli/Bellori 1680 [wie Anm. 1], o. S.): »Mentre delineando l'immagine stesse, ella si degnò rivolgere il suo benignissimo sguardo sopra i miei disegni, & approvarli nell'imitazione de gli antichi originali delle Pitture.«

gegeben, die in seiner Zeit ohne Gleichen war: »e trovò tal modo di dar la patina, che fino a quel tempo non ebbe uguali [...]«.¹⁵ Johann Joachim Winckelmann unterstellt Bartoli schließlich, seine Zeichnungen gegenüber den Originalen geschönt zu haben: »[...] nach Kupfern des Bartoli, welcher alles Mittelmäßige wie von guter Zeit scheinen machte.«¹⁶

Gleichwohl waren Bartolis Kupferstiche nach den Wandmalereien des Nasonier-Grabmals noch Grundlage von dessen Rekonstruktion im 20. Jahrhundert. Bernhard Andreae, der die Abfolge der Szenen Bartolis mit den tatsächlichen Maßen des Grabmals abglich, kam zu dem Ergebnis, Bartoli habe die Reihenfolge der Bilder weitgehend korrekt wiedergegeben und nur die Position der Lünetten auf der Höhe der Decke für die Publikation wie auch die beiden mythologischen Szenen am Ende der rechten Wand vertauscht.¹⁷ Anhand des Deckenfreskos konnte Andreae die Malereien in die antoninische Zeit datieren.¹⁸

Im Folgenden steht weder die Rekonstruktion des Grabmals, noch Bartolis Umgang mit den vorhandenen Fehlstellen zur Diskussion, sondern die Frage, inwieweit die Farbigkeit der Aquarelle die antiken Farben wiedergibt und ob und wie sie in den Kupferstichen Bartolis und den Beschreibungen Belloris aufgegriffen wird. Die mehr oder weniger genaue Wiedergabe der vorgefundenen Farben bzw. deren Rekonstruktion durch Bartoli wirft ein Licht auf die Frage, inwieweit Bartoli an der Materialität der antiken Wandmalerei interessiert war, die man seinen Kupferstichen rundweg abgesprochen hat.¹⁹ Daher werden im nächsten Schritt die Skizzen und Aquarelle mit den Kupferstichen verglichen.

15 Pascoli 1732 (wie Anm. 8), S. 230.

16 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), mit einer Einf. v. Wilhelm Waetzold, hg. v. Reinhard Jaspert, Berlin 1942, S. 320.

17 Bernhard Andreae: *Studien zur römischen Grabkunst* [Ergänzungsheft des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 9], Heidelberg 1963, S. 91–106; wobei die Szenen in Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), Taf. XIII und XIV vertauscht wurden; siehe auch Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 302. An einer Stelle hat er allerdings die Szene einer auf dem Celio gefundenen Wildschweinjagd an die Stelle einer fehlenden Szene gesetzt (Taf. XXIX); siehe hierzu Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 302 und S. 296 f., Kat. 81; siehe auch Bernhard Andreae und Claire Pace: Das Grab der Nasonier in Rom (Teil I), in: *Antike Welt* 32/4 (2001), S. 369–382; Claire Pace: Das Grab der Nasonier in Rom (Teil II), in: *Antike Welt* 32/5 (2001), S. 461–473 sowie den Beitrag von Annie Maloney zum Kolloquium »Fund und Aufstellung – Fragment und Ganzes«, München, ZIKG, 31.01.2024.

18 Andreae 1963 (wie Anm. 17), S. 91–106.

19 Siehe hierzu Sonia Maffei: Bellori e il problema della pittura antica, in: Leonarda Di Cosmo und Lorenzo Faticcioni (Hgg.): *Le Componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica* (Atti del convegno internazionale Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011), Rom 2013 und Modulo 2019 (wie Anm. 13), S. 80.

Der Bezug auf die Aquarelle spielt auch in Belloris einführendem Text in *Le pitture antiche* eine Rolle, auch wenn es ihm hier vor allem um die Interpretation des Bildprogramms geht. In jedem Fall wirft Bartolis spezifische Farbigkeit des römisch-antiken Wanddekors die Frage nach dem Verständnis Belloris von originaltreuer Nachzeichnung auf, deren Genauigkeit der Autor in *Le pitture antiche* immer wieder betont.

Die Zeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche

Tatsächlich lässt sich Bartolis Vorgehen von den ersten Skizzen über die Aquarelle bis hin zu den Stichvorlagen gut nachvollziehen. Die Royal Collection in Windsor Castle beherbergt das nach dem spanischen Adligen, Vincente Vittorias benannte Album, in dem dieser die Zeichnungen Bartolis nach dem Nasonier-Grabmal versammelt hatte. Hier finden sich erste Skizzen, die Bartoli sicherlich vor Ort anfertigte, aber auch ausgeführte Zeichnungen.²⁰ Auf den vor Ort gemachten Aufzeichnungen skizziert Bartoli das Dekorationssystem, wobei er nur eine Seite ausführte und die figürlichen Szenen nur andeutete (**Abb. 1**). Zudem hat er diese Skizzen mit Notizen wie Farbangaben und andere Bemerkungen versehen. Die Zeichnungen der einzelnen Bildfelder stimmen mit den Aquarellen im Massimi-Album und den Kupferstichen in der Publikation *Le pitture antiche* bis auf die Tatsache überein, dass Letztere seitenverkehrt wiedergegeben wurden.

Wie die Skizze der Stirnseite des Grabmals zeigt, die ich im Folgenden mit dem entsprechenden Aquarell, der Stichvorlage und dem Kupferstich näher vergleichen werde, deutete Bartoli zunächst den Dekor und die Konturen der Figuren an. Die Farben gibt er handschriftlich mit »rosso«, »rossettino«, »linee rosse« sehr präzise für Ornamente und Rahmen an, wie auch für den Hintergrund des angedeuteten Frieses. Hier lesen wir »campo pavonazzo«, die Ornamente werden in »chiaroscuro verde«, der rote Hintergrund der linken Figur mit »campo rosso« angegeben. Für die auf dieser Skizze nur angedeutete Figurenszene fertigte er eine eigene detailliertere Zeichnung an, die ebenfalls Notizen enthält, aber keine Farbangaben. Der Vergleich der Skizze der Stirnseitendekoration mit dem entsprechenden Aquarell (**Abb. 2**) zeigt, dass die angegebenen Farben besonders im oberen Teil konsequent umgesetzt wurden.

20 Windsor, Vittoria-Album, Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 302.

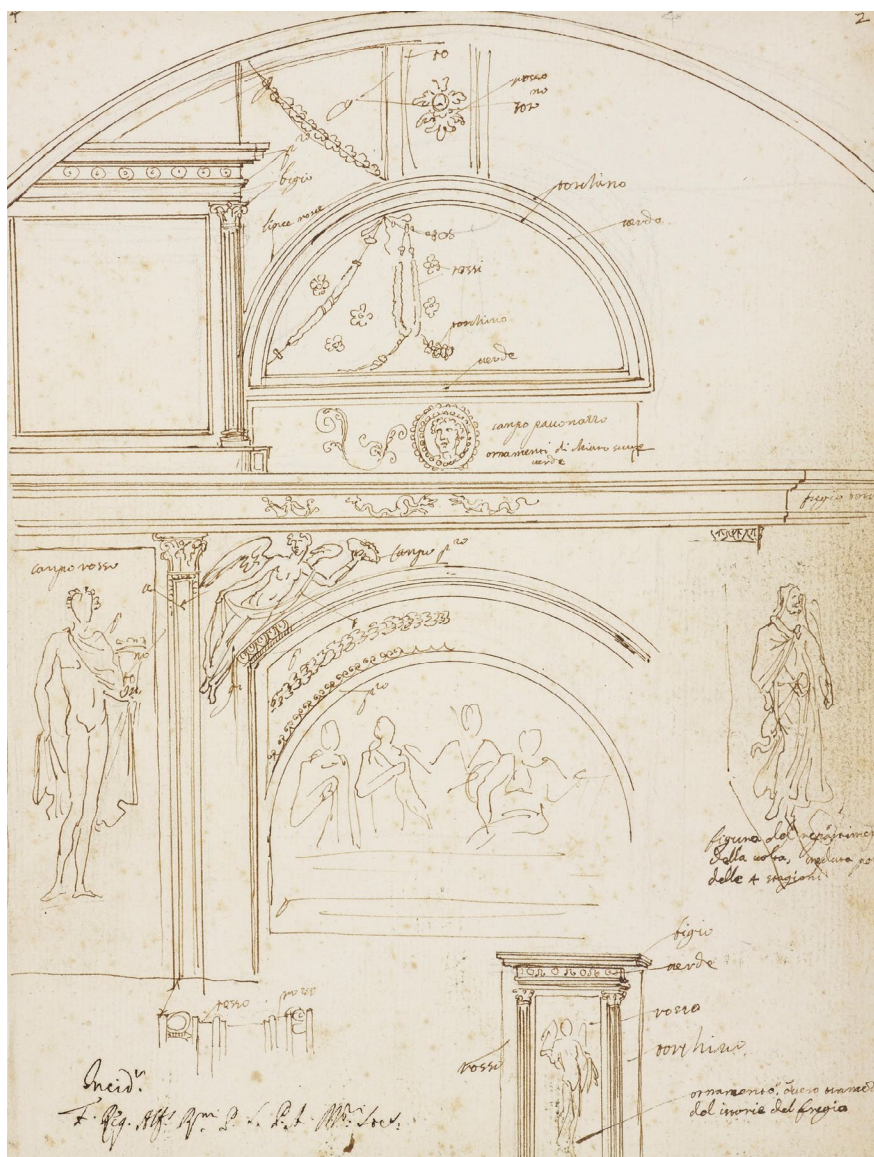


Abb. 1 Pietro Sante Bartoli, Skizze der Stirnseite des Nasonier-Grabmals, RCIN 909610, Windsor, Royal Collection Trust

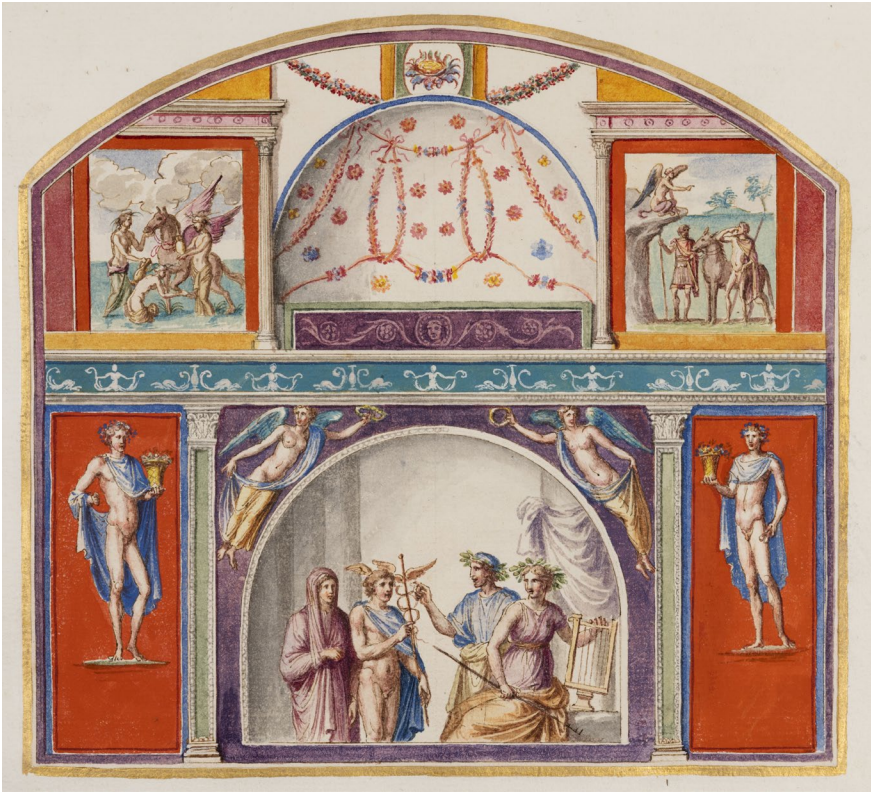


Abb. 2 Pietro Santi Bartoli, Stirnseite des Nasonier-Grabmals, Aquarell, MS Gen 1496, Glasgow University Library

Demgegenüber kommt Bartoli in seinem korrespondierenden Kupferstich (**Abb. 3**), obwohl er verschiedene Graustufen der Hintergründe angibt, nur bedingt an die selbst recherchierte Farbigkeit heran. Dagegen sind die figürlichen Szenen sehr genau mit ihren Attributen wiedergegeben worden und in den Kupferstichen auch besonders gut lesbar. Hier beansprucht jede auch noch so kleine figürliche Szene eine eigene Tafel, so dass ihre Einbindung in die Wanddekoration nur im Rekurs auf die zuvor dargestellte Übersicht von Wänden und Decke möglich ist. Bartoli geht so weit, sogar die kleineren Szenen der Deckenpaneele jeweils als Tafeln aus ihrem Zusammenhang zu isolieren und sie wie eigenständige Bildfelder zu behandeln. Diese Schwerpunktsetzung lässt sich bereits bei den Aquarellen des Massimi-Albums feststellen und ermöglicht in der Publikation von 1680 eine enge Verzahnung von Bild und erläuterndem Text.

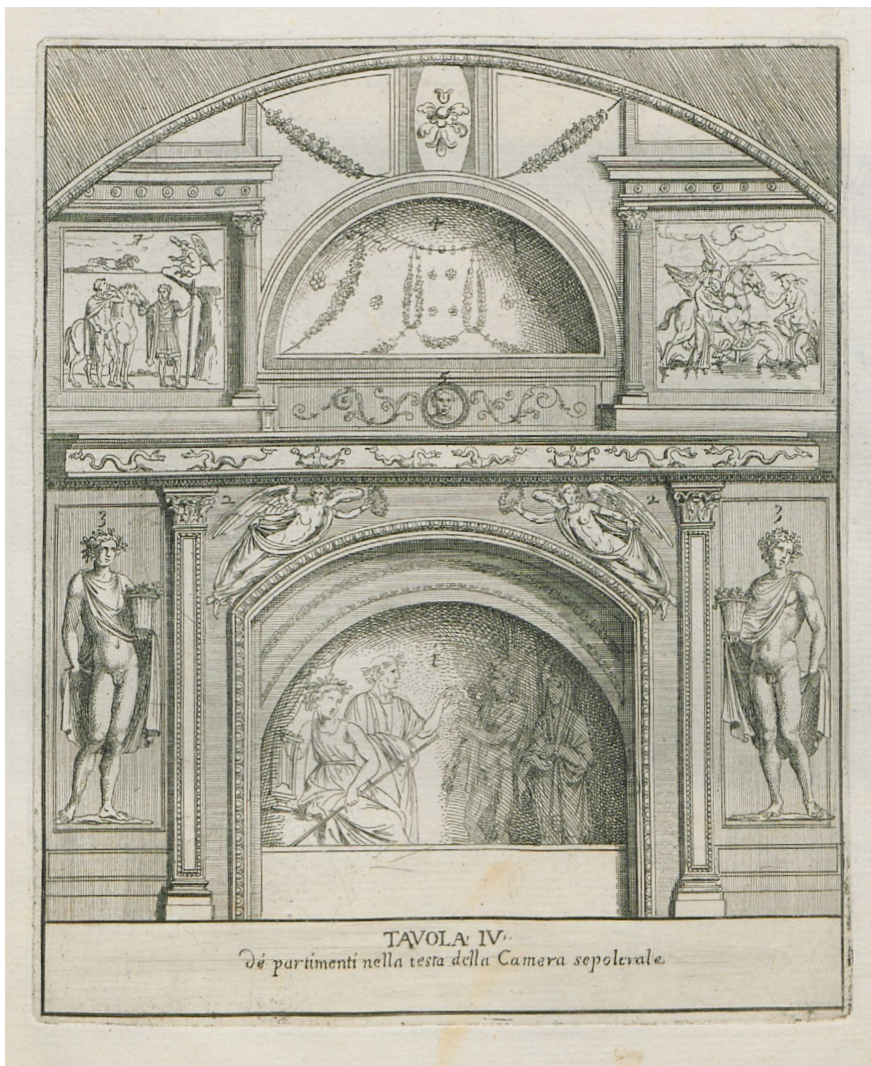


Abb. 3 Pietro Sante Bartoli, Stirnseite des Nasonier-Grabmals, in: Pietro Sante Bartoli und Giovan Pietro Bellori: *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasonii nella Via Flaminia*, Rom 1680, Tav. IV

Während Belloris Beschreibungen der einzelnen figürlichen Szenen kaum Farbangaben enthalten, gilt dies nicht in gleichem Maße für die Stirnseite des Grabmals. Nach einem Überblick über die bis dahin bekannte römisch-antike Wandmalerei und einer Beschreibung der architektonischen Situation des Grabmals, des vorgefundenen Zustands und der Deutung der Inschrift, behandelt Bellori anhand der Tafeln I–IV (**Abb. 3**) zunächst die Szenen des unteren Registers der Wand, um dann diejenigen im oberen Register bis hin zu jenen kleinen Szenen der Decke zu erläutern. Den Beschreibungen der Kupferstiche, die die Figuren und ihre Attribute in den Vordergrund rücken, folgt eine Deutung unter Verweis auf antike Textquellen. Zu Beginn steht seine Beschreibung der Stirnseite, auf der er die Memoria und das »Porträt« Ovids als wichtigstes Thema der gesamten Ausstattung zu entdecken glaubte.²¹

Bellori verschweigt die Farben nicht, sondern betont, es handele sich um »favole colorite«. Dabei lässt er in seine Beschreibung jene Farben einfließen, die er auf den Zeichnungen Bartolis bzw. beim Betrachten der Aquarelle lesen bzw. sehen konnte, ohne indes auf seine Vorlagen zu verweisen. So hebt er in seiner Beschreibung der architektonischen Gliederung etwa hervor, dass sich die korinthischen Kapitelle vor türkisem Grund, »in campo turchino«, abheben, sie seien »listate di color giallo«, in Gelb kanalisiert.²² Auch für die fliegenden Genien notiert er einen »campo ginapro« (wacholderfarbigen Grund) als Hintergrund. Besonders ausführlich sind seine Angaben für die Figuren der zentralen Nische der Stirnseite, in denen er den lorbeergekrönten Dichter Ovid erkennen will, der dem Gott Merkur mit Caduceus und Flügelhelm aufmerksam lauscht. So gibt er die Farbe von dessen Umhang (»clamide«) mit hellblau an, die Tunika des Dichters sei in »pavonazzo«, also lila, der Mantel gelb. Auch beschreibt er sehr genau die Muse zu Seiten des Dichters, die eine Leier (»Cetera«) und eine Flöte (»Tibia«) halte. Die Lorbeergekrönte trage goldene Armreifen (»armille d'oro«), ein rotes Gewand und einen gelben Mantel über ihren Oberschenkeln. Konsequent deutet er die Frau neben Merkur auf der gegenüberliegenden Seite, deren Gewand er ebenfalls mit lila (»pavonazzo«) angibt, als Ehefrau des Dichters. Für Bellori sind indes Ovid und die Muse Erato die wichtigsten Figuren im Bild, an ihnen macht er die übergreifende Bedeutung der gesamten malerischen

21 Zur (falschen) Interpretation Belloris siehe Eleanor Winsor Leach: G. P. Bellori and the Sepolcro dei Nasonii. Writing a Poet's Tomb, in: Alix Barbet (Hg.): *La Peinture funéraire antique. IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle apr. J.-C.* (Actes du colloque de L'association internationale pour la Peinture murale antique, 6–10 octobre 1998), Paris 2001, S. 69–78; siehe auch Anm. 23.

22 Beide Zitate Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 9.

Ausstattung fest. In seiner Feder wird die Ausmalung zum Paragone von Malerei und Poesie.²³

Ein Vergleich mit den Aquarellen zeigt also eine weitgehende Übereinstimmung der Angaben mit der in den Skizzen vermerkten Farben. Demgegenüber sind die verschiedenen Graustufen, mit denen Bartoli in seinen Kupferstichen die farbigen Hintergründe andeutet, nicht unbedingt geeignet ihre lebhaft Kolorierung zu evozieren. Man könnte die Graustufen indes auch als Versuch lesen, die Wandfarben in ein Relief zu übersetzen.²⁴

In seinem Kommentar zu den einzelnen Tafeln begnügt Bellori sich mit den Angaben, die im Betrachtenden ein farbiges Bild entstehen lassen sollen. Zuvor hatte er allerdings das rasche Verblassen der Farben beklagt (»Ma il danno fu che li colori havendo sentiti l'aria, divenuti languidi e cominciarono a sparire [...]«) und auf die drei von Gasparo Altieri abgenommenen Wandstücke, eines davon mit der Darstellung von Ödipus und der Sphinx (**Abb. 2 und 7**) verwiesen, die eine bessere Vorstellung von den Farben gäben.²⁵ Da diese aber nur eine fragmentarische Sicht auf die Ausmalung eröffneten, empfiehlt er dem gelehrten Leser den *libro* Kardinal Massimis einzusehen (»Ma chiunque studioso sarà mosso dal desiderio di vedere non solo questi immagini impressi, ma le immagini stesse nei propri colori, [...]«). Hierin könne man den Fleiß (»diligenza«) und die genaue Kunst (»l'arte esattissima«) Pietro Sante Bartolis erkennen.²⁶ Diese Äußerungen Belloris zeigen, dass ihm bei aller Konzentration auf die ikonographischen Details die Farben nicht gleichgültig waren.²⁷ Seine Wendung, die Aquarelle des *Libro* Massimi seien die »immagini stesse nei propri

23 Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 7: »se pure così nobile monumento si dee chiamar sepolcro, ò non più tosto Museo, e Parnaso dell'Ombre [...]»; hierzu Leach 2001 (wie Anm. 21), S. 70–74; Maffei 2013 (wie Anm. 19), S. 84–85. Beide Autorinnen heben die allegorische Deutung des Bildprogramms analog zur Beschreibung der Galleria Farnese in Belloris Vita Annibale Carraccis hervor.

24 Ich verdanke diesen Hinweis Frau Katharina Hiery im Anschluss an den Vortrag beim Berliner Kolloquium.

25 Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 15 und tav. XIX. Das Paneel ging verloren, siehe Stephen Fox: Le antichità del Palazzo e della Villa Altieri a Roma. I materiali, in: *Xenia Antiqua* 5 (1996) [erschienen 1997], S. 159–213, hier S. 195.

26 Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 15.

27 Darin unterscheidet er sich nicht von den Antiquaren des Barberini-Kreises, s. Hetty Joyce: »Grasping at Shadows«. Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome, in: *Art Bulletin* 74 (1992), S. 219–246, hier S. 226 f., Anm. 53; die Farben der Antike wurden bereits von Vitruv (*De architectura* VII, 7–14) beschrieben und es verwundert, dass Bellori hierauf nicht Bezug nimmt; auf Vitruv verweist auch Francisco de Hollanda: *De pintura antiga // On Antique Painting*, übers. v. Alice Sedgwick Wohl, hg. v. Hellmut Wohl u. a., Univ. Park 2013, S. 127 f.

colori«, deutet zudem daraufhin, dass er sie als die wahrhaft getreuen Kopien verstanden hat. Damit schreibt Bellori den Kupferstichen Bartolis den Status von Nachbildungen zu, die er vor allem aufgrund der fehlenden Farbigkeit den Aquarellen nachordnet. Dies scheint mir im Zusammenhang mit der bisherigen Interpretation der Kupferstiche wichtig, denn sowohl Sonia Maffei als auch Mirco Modolo haben betont, die Kupferstiche seien für den Antiquar an die Stelle der Originale getreten, woraus sie den Schluss zogen, Bellori sei es um das Bild einer immaterialisierten Antike gegangen.²⁸

Um die Nähe der Farben Bartolis zum Original beurteilen zu können, ist es indes nötig, sie mit den bereits erwähnten Bruchstücken und den aquarellierten Zeichnungen eines zweiten Zeichners zu vergleichen. Bereits Adolf Michaelis hat auf die in Windsor aufbewahrten Aquarelle hingewiesen, die von einem Zeichner stammen, der von Helen Whitehouse dem Umkreis von Carlo Antonio dal Pozzo zugeordnet wird.²⁹ Zudem werden im British Museum drei von der Wand abgenommene Paneele aufbewahrt.³⁰ Diese wurden von Bartoli im Kupferstich wiedergegeben (Taf. XIV, XV, XXXII). Messineo hat darüber hinaus noch auf ein Bildfeld an der Decke eines Saals im Palazzo Albani del Del Drago, vormals Massimi, mit der Darstellung *Pegasus unter den Nymphen* aufmerksam gemacht, das Massimi selbst noch in Auftrag gegeben haben dürfte.³¹

Im genauen Vergleich der aquarellierten Blätter des Zeichners aus dem Umkreis Carlo Antonio dal Pozzos mit jenen Bartolis hat Whitehouse zudem auf die in den Zeichnungen des Ersteren häufig angegebenen Fehlstellen hingewiesen, die sich so auf den Zeichnungen Bartolis nicht finden. Während beispielsweise der Dal-Pozzo-Zeichner auf seinem Blatt mit *Bellerophon und Pegasus*, die Unterkörper der Figuren weitgehend ausgelassen und den unlesbaren oder gar nicht mehr vorhandenen Teil der Lünette mit einer Trennlinie versehen hat, ergänzt Bartoli in seiner Zeichnung (RL 9617) stattdessen die

28 Siehe Maffei 2013 (wie Anm. 19), S. 80, die hervorhebt, Bellori sei es vor allem um das Studium einer »immagine dematerializzata, separata dal suo supporto materiale per essere descritta attraverso I passi degli autori antichi« gegangen. S. auch Modolo 2019 (wie Anm. 13), S. 81, der Bellori, den er als »antiquario letterato« von seinen am tatsächlichen Befund der Antiken interessierten Kollegen wie Raffaele Fabretti und Francesco Bianchini abgrenzt.

29 Michaelis 1910 (wie Anm. 2); Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 301–303.

30 London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities; s. Roger P. Hinks: *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London 1933, S. 49–51, Nr. 72b, 72c, 72e; Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 338, 344, 354, Kat. 108, 112, 118.

31 Gaetano Messineo: *La tomba dei Nasonii*, Rom 2000, S. 17.



Abb. 4 Dal-Pozzo-Zeichner, Lünette mit sitzender Frau links, Windsor, Royal Collection Trust

Unterkörper vollständig.³² Noch extremer ist der Vergleich der Lünette, für die nur eine sitzende Frau zu sehen ist, während eine vertikale Linie links von ihr suggeriert, dass dieser Teil der Lünette nicht mehr vorhanden, bzw. nicht lesbar war (**Abb. 4**). Hier ergänzt Bartoli in seiner Zeichnung in Windsor nicht nur die beiden Personen links davon, sondern macht aus der sitzenden Figur einen Mann mit nacktem Oberkörper und fügt offenbar eine weitere Person mit Schild, eine Minerva (**Abb. 5**) hinzu.³³ Whitehouse schließt daraus, dass der Dal-Pozzo-Zeichner möglicherweise gleich zu Beginn, also noch vor der Säuberung des Grabmals von Schutt vor Ort war und den Befund akribisch abzeichnete. Bartoli selbst vermerkt auf seiner Skizze der Längsseite unter der linken Nische (**Abb. 6**), das aufgrund des Schutts in den Arkosolien die Füße der Figuren nicht sichtbar seien: »sepolcri fati di maceria, che ricoprono le piedi delle figure«.³⁴ Dies lässt sich im Sinne von Whitehouse verstehen, die die Notiz als Beleg für Bartolis Ergänzungen von Gliedmaßen aber auch Figuren wertete. Allerdings sind in den Skizzen und Kupferstichen Bartolis tatsächlich die Füße nicht zu sehen und man könnte seinen Hinweis auch als Grund dafür interpretieren. Entsprechend kommentiert jedenfalls Bellori das Fehlen der Füße. Er beschreibt

³² Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 324f., Kat. 97.

³³ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 326–327, Kat. 98; Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), Taf. X.

³⁴ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 306.



Abb. 5 Pietro Sante Bartoli, ergänzte Lünette mit Minerva und Herkules, RCIN 909619, Windsor, Royal Collection Trust

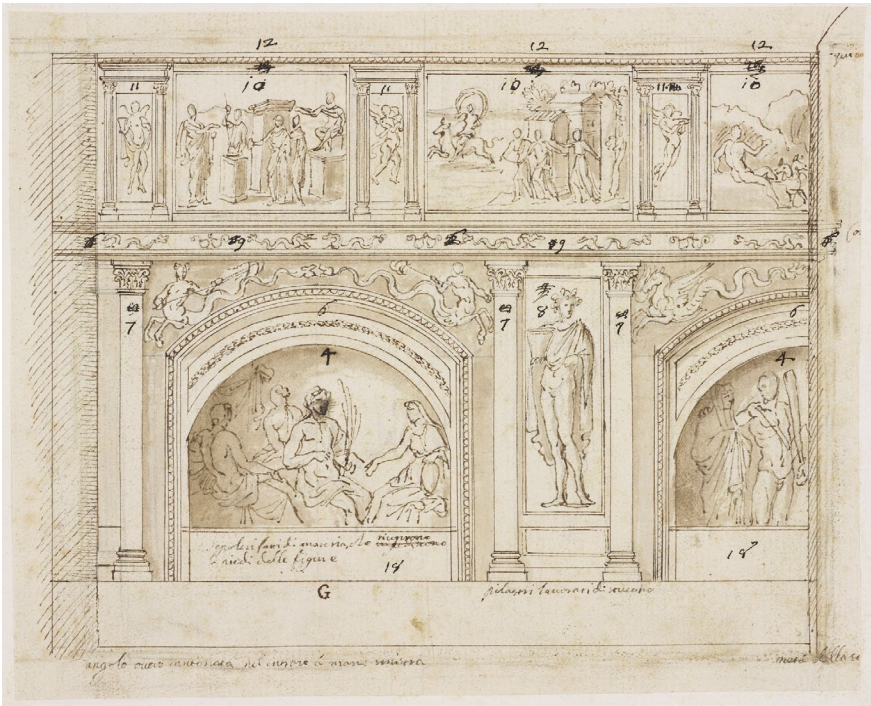


Abb. 6 Pietro Sante Bartoli, Längsseite des Nasonier-Grabmals, Zeichnung, RCIN 909609, Windsor, Royal Collection Trust

den Zustand der Nischen noch ausführlicher als Bartoli und behauptet nicht nur die Füße, sondern auch die Beine seien nicht sichtbar gewesen: »[...] li nicchi, e loculi medesimi si trovarono riempiti di ossa in altezza di palmi due, e mezzo, ed in ogni nicchio vi era stato aggiunto il suo spartimento, in cui le ossa murate e coperte di tegoloni venivano ad occultare le gambe delle figure nelle favole dipinte [...].«³⁵ Für die Tafeln IV und V hebt er zudem hervor, dass hier und auch bei anderen die Beine bis zu den Knien fehlen würden (»[...] per essere il colore stato consumato dalla calce [...])«. Man habe sie nicht ersetzt, denn man wollte sie in der Form wiedergeben, in der man sie gefunden habe: »[...] ne si sono supplite, essendosi stimato meglio il lasciarle ne'istessa forma, nella quale si sono ritrovate.«³⁶ Bellori insistiert also sowohl bei den Farben als auch bei diesen Szenen auf die Treue der Nachzeichnungen Bartolis hinsichtlich des vorgefundenen Zustandes. Dies lässt sich indes im Hinblick auf die Figuren und deren Attribute so nicht nachvollziehen, denn abgesehen von den nicht gezeichneten Füßen hat Bartoli den vorgefundenen, sehr wahrscheinlich schlecht lesbaren Befund offenbar auch im Sinne Belloris interpretiert und vervollständigt. Wie sieht es aber bei den Farben aus? Auch hier scheint es gerade auch vor dem Hintergrund der Vorbemerkungen Belloris über die rasch verblassenden Farben unwahrscheinlich, dass Bartolis leuchtende Farben mit dem Eindruck, den er am Original gewonnen haben wird, übereinstimmen. Die Farbpalette beider Zeichner wurde bereits von Whitehouse verglichen, die die großen Unterschiede hervorgehoben hat.³⁷ Der Dal-Pozzo-Zeichner verwendete Rotbraun, gedecktes Gelb, Gelbgrün, klares Blau und Rot zusammen mit Lavierungen in hellem Gelb, Violett, Braun und Graublau. Diese Farbtöne korrespondieren weitgehend mit den verbliebenen Farbresten im Grabmal.³⁸ Bartoli benutzt zwar grundsätzlich eine ähnliche Palette, doch sind seine Farben satter und haben damit sehr viel mehr Leuchtkraft. Der größte Unterschied ist zudem die Tatsache, dass Bartoli den Hintergrund der Figuren an der Wand in einheitlichem Rot angibt, während vom Dal-Pozzo-Zeichner keine Gesamtansichten überliefert sind. Von der Stirnseite hat er nur die Genien auf rotem Hintergrund angegeben. Während einige Details bei beiden farblich übereinstimmen, wie etwa die Girlande in der Lünette der Stirnseite,³⁹ so weicht dagegen der Hintergrund der beiden

³⁵ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 15.

³⁶ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 15.

³⁷ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 306–307.

³⁸ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 306–307.

³⁹ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 346–347, Kat. 113.



Abb. 7 Pietro Santa Bartoli, *Oedipus und die Sphinx*, Kupferstich, in: Pietro Santa Bartoli und Giovan Pietro Bellori: *Le pitture antiche del sepolcro die Nasonii nella Via Flaminia*, Rom 1680, Tav. XIX



Abb. 8 Dal-Pozzo-Zeichner, *Oedipus und die Sphinx*, Aquarell, Windsor

Genien zu Seiten des unteren Bildfeldes ab. Hatte der Dal-Pozzo-Zeichner für den Hintergrund Rot gewählt,⁴⁰ ist jener im Aquarell Bartolis violett. Zudem hat Bartoli ihre Flügel nicht hell, sondern blau, wie die Mäntel der Viktorien koloriert. Solche eher minimalen Unterschiede lassen sich auch an anderen Bildfeldern ausmachen.

Das abgeschlagene und in die Villa Altieri verbrachte Bildfeld (Abb. 2, 7, 8) mit der Darstellung *Oedipus und die Sphinx* ist von beiden Zeichnern gleichermaßen

⁴⁰ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 311, Kat. 85.

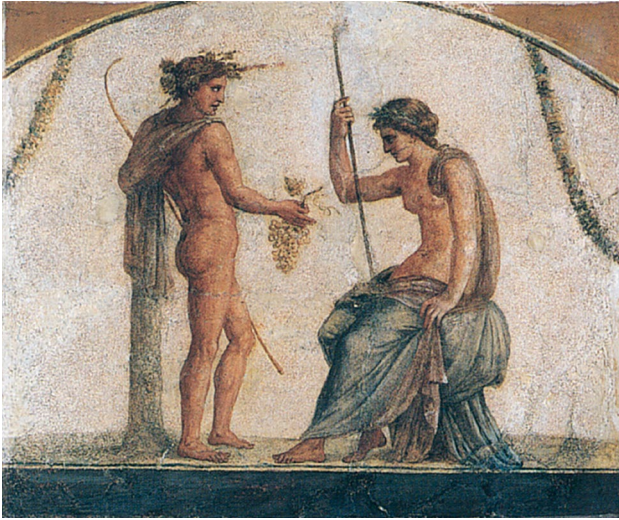


Abb. 9 Lorbeer-
gekrönter Schäfer mit
einer Weintraube links
und rechts sitzende
junge Frau mit Stab,
Fragment von der
Decke des Grabmals,
British Museum,
85×65 cm, 2.-3. Jahr-
hundert n. Chr.,
Inv.-Nr. 254676001



Abb. 10 Dal-Pozzo-
Zeichner, Lünnette
mit Schäfer und sitzen-
der Frau, Aquarell,
Windsor

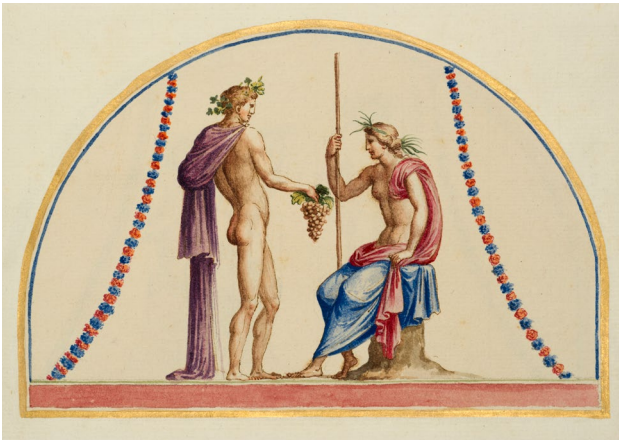


Abb. 11 Pietro Sante
Bartoli, Lorbeerge-
krönter Schäfer mit
einer Weintraube u. a.
(nach dem Fragment
Abb. 9), Aquarell,
MS Gen 1496,
TV. XVI; Glasgow
University Library

kopiert worden.⁴¹ Vom Stil einmal abgesehen, gibt es hier indes minimale Unterschiede in der Verwendung der Farben. Dal Pozzos Pferd ist hell und nur leicht braun laviert, während Bartoli es braun darstellt, der Hintergrund in der Dal-Pozzo-Zeichnung blau, im Aquarell Bartolis grün. Diese Differenzen erklären sich aber auch aus der unterschiedlichen Technik und den Aufträgen. Während der Zeichner aus dem Umfeld Carlo Antonio dal Pozzos aquarellierte Zeichnungen in schwarzer und roter Kreide anfertigte, die der Dokumentation dienen sollten, waren die Aquarelle Bartolis für ein das ganze Ensemble umfassendes Präsentationsalbum bestimmt und entstanden nach seinen Federzeichnungen vor Ort. Dies scheint mir der Grund für die Leuchtkraft seiner Farben zu sein, die auch heute noch einen glanzvollen Eindruck von den Wandgemälden des Grabmals hinterlassen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sein Vorbild auch die Aquarelle nach den Wandmalereien der Domus Aurea gewesen sein müssen, die sein Auftraggeber hatte kopieren lassen.⁴² Bartolis Figurenstil ist indes wesentlich näher am Original als derjenige des Dal-Pozzo-Zeichners, wie etwa der Vergleich mit dem Fragment der Lünette der Decke ergibt, die sich heute im British Museum befindet (Abb. 9, 10, 11).⁴³ Dabei ist auch zu erkennen, dass die Farben des Inkarnats und auch der Kleidung wesentlich gedeckter sind, als jene der beiden Zeichner des 17. Jahrhunderts.

Bartolis »arte esattissima«

Die gezogenen Vergleiche lassen dennoch im Hinblick auf die Treue zum Original keinen eindeutigen Schluss zu. Wir können heute nicht mehr nachprüfen, ob der Hintergrund der Interkolumnien im ersten Register und der Lisenen im zweiten einheitlich rot war und der des Frieses blau. Gleichwohl zeigt der Vergleich der Details, dass Bartoli bei den Farben der Kleidung und der Tiere sowie der Rahmungen nur minimal von denen des Dal-Pozzo-Zeichners abweicht. Aus heutiger Sicht viel gravierender sind Bartolis Ergänzungen vornehmlich in den Bildfeldern des unteren Registers. Dass Bartoli indes den ernsthaften Versuch unternommen hat, die gesamte Wanddekoration mit all ihren figürlichen Szenen getreu darzustellen, daran kann kein Zweifel bestehen. Es ist vielmehr

⁴¹ Whitehouse 2001, S. 364, Kat. 124; Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), Taf. XXXII.

⁴² Siehe Anm. 8.

⁴³ Whitehouse 2001 (wie Anm. 2), S. 344–345; Kat. 112, Taf. XXII.

die Frage, was er unter Originaltreue verstanden hat. In der neueren Literatur wurde entsprechend auf die Kunstauffassung Belloris verwiesen, der in seiner Idea-Vorrede der Viten für ein der kreativen Nachbildung (*imitatio*) verpflichtetes Kunstverständnis argumentiert hatte. Der Künstler solle sich nicht mit der Nachahmung der Natur (*ritrarre*) zufriedengeben, sondern diese mit der Idee verbinden, also nach der wahren Idee in den Dingen suchen.⁴⁴ Übertragen auf die Dokumentation antiker Reste lässt dies vermuten, dass Bartoli in seinen Zeichnungen also die wahre Idee der Szenen wiederherzustellen gedachte, deren verborgenen Sinn sich Bellori bemühte in seiner Interpretation des Bildprogramms zu rekonstruieren.

Tatsächlich hat der Zeichner seine Nähe zu Bellori und der *Idea del Bello* selbst im Vorwort des erst nach dem Tod Belloris 1697 veröffentlichten Tafelwerks *Gli antichi sepolcri* explizit erwähnt. Hier beansprucht er die Autorschaft der *Le Pitture antiche* »il mio Sepolcro Nasonio« und hebt seine Leidenschaft für die Antikennachahmung hervor. Seit frühester Jugend, so seine Selbstbeschreibung, habe er sich seiner angeborenen Neigung der Bewunderung des Schönen hingegeben (»portato dal genio all'ammirazione del bello«). Vor allem sei die Bekanntschaft des berühmten Herrn Bellori für ihn ein großer Ansporn gewesen, diese zu vervollkommen, weshalb er sich teils alleine, teils mit dem befreundeten Antiquar darin geübt habe die vergrabenen Reste der antiken Größe zu bewundern. Zusammen hätten sie das Schöne in der Symmetrie der Bauten und die Anmut der Zeichnungen (»vaghezza dei disegni«) entdeckt. Aufgrund der schmerzlichen Erfahrung des Verfalls der antiken Werke habe er sich verpflichtet gefühlt, die Überbleibsel der gelehrten (»dotta e erudita«) Antike mit großer Genauigkeit nachzuzeichnen. Die antiken Reste seien ihm immer als Modelle für die Künste der Architektur, Malerei und Skulptur erschienen. Diese Vorstellung habe sich in ihm noch konkretisiert, als er gelesen habe, dass Raffael die Schule der Grabmäler (»le Scuole de' Sepolcri«) besucht und sich auf Pilgerschaft durch die Monumente Roms begeben habe, um Zeichnungen der verschütteten Reste zusammen zu tragen (»di raccogliere di disegni altrui di perite memorie«).⁴⁵

44 Giovan Pietro Bellori: *L'idea del pittore, scultore e dell'architetto / Die Idee des Malers, Bildbauers und Architekten*, italienisch/deutsch, neu übers. v. Anja Brug u. a., hg., eingel., komm. v. Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018, S. 58–63; siehe auch Pace 1979 (wie Anm. 11), S. 120 und Leach 2001 (wie Anm. 21).

45 Tatsächlich war der 1635 in Perugia geborene Bartoli früh nach Rom gegangen und hatte sich bei Jean Le Maire und Nicolas Poussin zum Maler ausbilden lassen. Zur Vita s. Pascoli 1732 (wie Anm. 8); Massimo Pomponi: *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi*

Neben der Tatsache, dass Bartoli sich hier als Antikenzeichner in die Nachfolge Raffaels stellt, wird auch sein dezidiert ästhetischer Zugang zu seinen Gegenständen deutlich, deren »vaghezza dei disegni« er explizit hervorhebt. Nun ließe sich der Verweis auf Raffael auch als ein geschicktes Self-Fashioning Bartolis verstehen, wenn nicht bereits Bellori Raffael in seiner Einleitung zu *Le pitture antiche* zum Begründer der Antikenzeichnung und Maßstab ernannt hätte. Hier bezeichnet er den Künstler als »Ristauratore, e Principe della moderna Pittura«, der einige Reliquien aus den Ruinen gebracht und damit die erlesenste Kunst und den heroischen Stil der Griechen erhellt habe: »[...] alcune reliquie, quasi dalla tomba, riportò fuori dalle rovine, con le quali, à nostri tempi, egli illustrò l'arte all'eleganza, e stile heroico de gli Antichi Greci [...]«.46 Der Begriff des »Ristauratore« meint dabei indes mehr als Raffael als Antikenrestaurator. Tatsächlich schreibt Bellori dem Künstler auf der Grundlage seiner Antikenkenntnis die Position eines Erneuerers der erlesenen Malerei und des heroischen Stils der Griechen zu, eine Stellung, die er dem Künstler nicht allein aufgrund seiner Übersetzung der Grotesken der Domus Aurea in den Fresken des Appartamento des Kardinals Bibiena und der Loggien zugesprochen haben dürfte.47 In seiner Funktion als Antikenaufseher Roms knüpft der Antiquar möglicherweise an den berühmten Brief Raffaels und Baldassare Castigliones an Papst Leo X. an, in dem die beiden Autoren den Papst ersuchten, sich um den Schutz der antiken Bauten Roms zu kümmern.48 Aufgrund seines frühen Todes konnte

Bartoli, in: *Storia dell'arte* 76 (1992), S. 195–225. In einem Brief des Abbé Nicaise an Mr. Carrel aus dem Jahr 1700 erinnert der Verfasser Bartoli, den er 1655 in Rom kennenlernte, als gelehrigen Schüler Lemaïres, für den er als Kopist der Werke Raffaels tätig war. Siehe hierzu Modolo 2016 (wie Anm. 13), S. 154–160.

46 Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1) 1680, S. 5; siehe auch Pace 1979 (wie Anm. 11), S. 120.

47 Dies haben Maffei 2013 (wie Anm. 19), S. 75 f., (»Roma risurgens«) und Modolo 2016 (wie Anm. 13), S. 155–156, Anm. 6 betont. Der Autor hebt in Anm. 5 hervor, dass im Jahr der Entdeckung des Grabmals 1674 die Büsten für Raffael und Annibale Carracci von Carlo Maratta im Pantheon aufgestellt wurden. Zum Erfolg von Belloris Raffael-Rekurs siehe Medvedkova 2010 (wie Anm. 10), S. 196.

48 In diesem Brief schlagen die Autoren dem Papst das Programm einer architektonischen Darstellung des antiken Rom vor mit dem Ziel, weitere Zerstörungen zu vermeiden und den Paragone mit der Antike zu suchen: »Ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, e aguagliarli e superarli come ben fa con magni aedificcii, col nutrire e favorire le virtuti, risvegliare li ingegni, dare premio alle virtuose fatiche [...]«. Raffael schlug daher vor, die antiken Bauten aufzunehmen bzw. sie zu rekonstruieren. Hierzu John Shearman: *Raphael in Early Modern Sources* (1483–1602), 2 Bde., New Haven/London 2003, Bd. 1, S. 500–545, hier S. 503. Shearman verweist auch auf die Zirkulation des Briefes, dessen Zuschreibung an Raffael und/oder Baldassare Castiglione er diskutiert (S. 543), wobei unklar bleibt, ob Raffael im 17. Jahrhundert als Autor

Raffael dies nicht mehr in die Tat umsetzen. Es war vor allem Pirro Ligorio, der dieses Programm aufgriff, aber nicht publikationsreif machen konnte. Ohne zu wissen, wie gut Bellori die Traktate des Neapolitaners kannte, lassen sich doch erstaunliche Parallelen in der Bewertung der Malerei Raffaels und der mit ihr verbundenen Programmatik einer Orientierung an der Antike feststellen. Wie Anna Schreurs zeigen konnte, schienen für Ligorio dessen Werke den Geist der Antike so eindringlich widerzuspiegeln, dass er sogar die antiken Künstler nach ihm beurteilte.⁴⁹ Bellori greift also ein in der katholischen Reform verankertes und der Erneuerung durch Kenntnis der Antike gewidmetes kulturelles Programm auf, das in seiner Feder nun zum Argument in der Kontroverse zwischen den *Antichi* und *Moderni* und der Behauptung der Überlegenheit Roms wird.

Bellori und der *disegno* der Alten

Seinen hohen Qualitätsmaßstab, den Bellori aus den antiken Schriften und am Beispiel der Malerei Raffaels gewonnen und in seiner Einleitung zu *Le pitture antiche* betont hatte, konnte er indes nicht auf die bekannten Beispiele römisch-antiker Wandmalerei übertragen, die er an dieser Stelle gleichwohl wertend aufzählt.⁵⁰ So beurteilt er die Gemälde der Cestiuspyramide als Beispiel für

angesehen wurde. Raffaels Vorhaben einer zeichnerischen Rekonstruktion der Bauten des antiken Roms wurde indes von Pirro Ligorio aufgenommen, der etliche Antikenpublikationen plante. Für Ligorio war auch Raffaels bildkünstlerischer Stil vorbildlich. In seinen Kunstanschauungen hob er Maß und Harmonie hervor, die er in Raffael zum Höhepunkt gekommen sah. Zu Pirro Ligorio vgl. Anna Schreurs-Morét: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513 – 1583)*, Köln 2000, S. 164–229, bes. S. 169–171; vgl. auch die Rezension des Bandes von Ingo Herklotz in: *Journal für Kunstgeschichte* 5 (2001), S. 129–130, der darauf verweist, dass Pirro Ligorio im Barberini-Kreis sehr verehrt wurde; Federico Rausa: *L'eredità di Raffaello. Pirro Ligorio e i monumenti antichi della Via Appia*, in: Ilaria Sgarbozza (Hg.): *La lezione di Raffaello, Le antichità romane*, Rom 2020, S. 118–157, hier S. 121–136.

49 Anna Schreurs-Morét: Von Apelles zu El Greco. Pirro Ligorio und die griechische Malerei, in: Gunther Schweikhart und Katharina Corsepius (Hgg.): *Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance* (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 1), Köln 1996, S. 140.

50 Hier vervollständigt er den bereits von Giulio Mancini wertend gegebenen Überblick, indem er sowohl die Gemälde der Cestius-Pyramide als auch die *Aldobrandinische Hochzeit* in das Zeitalter der Vollendung (»della perfezione«) einordnet. Siehe Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, 2 Bde., hg. v. Adriana Marucchi, Rom 1956–1957, Bd. 1, S. 295f.; Giovan Pietro Bellori: *Delli Vestigi delle pitture antiche*, in: Bellori 1664 (wie Anm. 8), S. 56–66; hier S. 63; vgl. auch Joyce 1992 (wie Anm. 27), S. 239.

eine noch nicht gänzlich vollendete Kunst: »figure piccole e di arte non ancora perfetta«. Vom besten Zeitalter der antiken Römer bleibe, so Bellori, nur ein Schatten in der *Casa di Tito* und in der Domus Aurea Neros. Lobend hebt er allein die *Aldobrandinische Hochzeit* hervor, die auf der Höhe der *eleganza* Raffaels sei: »[...] è ben conforme all'eleganza di Raffaello«. ⁵¹

Im Zusammenhang mit der ebenfalls dem *secolo migliore* zugerechneten Wandmalerei im Haus des Titus erwähnt er dann eine berühmte, Annibale Carracci zugeschriebene Zeichnung, deren Vorlage zu genau jenem Raum gehöre, in dem auch der Laokoon gefunden worden sei, womit er ihre antike Vorlage implizit bereits auf dessen Vollendungsstufe stellt. ⁵² Der Rekurs auf Raffael und Annibale, die wenig überraschend die Denkmäler des *secolo migliore* kopiert haben sollen, verweist einerseits auf Belloris ästhetisch qualitative Beurteilung der Reste antiker Kunst und andererseits auf die programmatische Bedeutung, die sie in seinen Augen als Vorbild der Modernen hatte. ⁵³

Belloris Einschätzung, die Malerei der römischen Zeit, soweit bekannt, bliebe hinter der der Griechen zurück und reiche auch nicht an die bekannten Denkmäler der Skulptur jener Zeit heran, ist für ihn zugleich ein Dilemma. Um es zu lösen, rekurriert er auf das vasarianische Konzept des *disegno*, demzufolge es allen Gattungen zugrunde liegt. Wenn man nämlich den Marmor und die Farben wegnähme, so hebt Bellori hervor, verbänden sich Malerei und Skulptur in allen anderen Aspekten erneut zu einer einzigen Kunst: »[...] che tolta la materia del marmo, e del colore, in tutte le altre si uniscono, e vi abbracciano insieme come un'arte sola, di un solo intelletto, e di un solo Genio [...]«. ⁵⁴ Dabei ist es interessant, dass er eben nicht auf die *idea* rekurriert, wie es Leach vermutet hatte, ⁵⁵ sondern den Begriff des *disegno* einführt.

⁵¹ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 5; zum Adjektiv »elegante« siehe Maffei 2013 (wie Anm. 19), S. 83. Bellori benutzt es auch an wenigen Stellen seiner *Idea*, wo er es auf die von der Idee offenbarten Werke der Natur anwendet; s. Bellori 2018 (wie Anm. 44), S. 63, Anm. 26.

⁵² Bellori zufolge zeige sie die Darstellung des *Corolianus und Vetturia*. Heute wird sie hingegen als die Begegnung von Hektor und Andromache vor den Mauern Trojas angesehen. Die Zeichnung war im Besitz Belloris und wurde ebenfalls von Bartoli in den Kupferstich übertragen. Siehe Lucilla de Lachenal: *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in: Evelina Borea und Carlo Gasparri (Hgg.): *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 Bde., Rom 2000, Bd. 2, S. 625–672, hier S. 626, und S. 638.

⁵³ Siehe Anm. 48.

⁵⁴ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 5.

⁵⁵ Vgl. Leach 2001 (wie Anm. 21), S. 76.

Es verwundert indes, dass Bellori, der in seiner Aufzählung Pietro Sante Bartoli als Schöpfer eines Kupferstichs nach der *Aldobrandinischen Hochzeit* nennt und den Künstler damit nicht zuletzt in die Nachfolge Raffaels und Annibale Carraccis stellt, an dieser Stelle jene des Grabmals der Nasonier ganz und gar unerwähnt lässt.⁵⁶ Erst auf Seite 14 seiner Darlegung äußert er sich deutlich zur Qualität der Malereien des Grabmals. Hier verteidigt er ihre Qualität, hebt allerdings vor allem die Schönheit der »favole« hervor, die man trotz der teils schwachen Ausführung an den Zeichnungen (»disegni«) im Buch erkennen könne und die den Vergleich mit den guten Skulpturen nicht scheuen müssten:

»L'istesso si argomenta dalla maniera della pittura, la quale non è altrimenti nella bassa declinatione dell'Impero, che altri hà creduto. Per esservi alcune figure eseguite debolmente. Le favole, come si può riconoscere nè disegni espressi in questo libro, assai belle sono, per l'inventione, & dispositione delle figure, [...] li quali in tutto si confanno con le buone sculture [...].«⁵⁷

Hier also kommt seine Auffassung vom zugrundeliegenden *disegno* als eigentlicher Gegenstand der Beurteilung der Malerei zur Anwendung. Dabei wird Belloris Verständnis der Kupferstiche als Zeichnungen erkennbar, die er entsprechend als die zugrundeliegende Essenz der Ausmalung auffasst. Auf diese Weise lenkt er die Blicke auf die ikonographischen Details, die für seine Deutung wichtig sind. Bei aller Betonung der Schönheit der »favole«⁵⁸ ist Belloris Beurteilung der Wandmalereien des Nasonier-Grabmals gleichwohl erstaunlich differenziert. So merkt er an, die Qualität der Figuren variere durchaus: »Si concede che alcune di esse immagini siano condotte con poca perfettione, ma altre ce ne sono assai perfette di colore, e disegno [...]«.⁵⁹ Hier seien nicht die besten Meister ihrer Zeit am Werk, sondern auch solche beteiligt gewesen, die rasch und nachlässig (»con prestezza, e trascuraggine«) insbesondere im Zentrum der Grotte gearbeitet

⁵⁶ Zur *Aldobrandinischen Hochzeit* vgl. den Beitrag von Stefano de Bosio in diesem Band.

⁵⁷ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 14. Diese stilistische Einteilung wird um 1700 u.a. von Sebastiano Resta in seinem Album *Saggio dei Secoli* übernommen. Siehe hierzu Elisabeth Oy-Marra: Autopsie, Aufzeichnung und Bildkritik. Das Paradigma der Augenzeugenschaft und der Diskurs über den Aussagewert der Kopie bei Pietro Sante Bartoli, Giovan Pietro Bellori und Sebastiano Resta, in: Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel (Hgg.): *Zeigen, Überzeugen, Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, Merzhausen 2020, S. 228–230.

⁵⁸ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 14.

⁵⁹ Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 14.

hätten.⁶⁰ Während Bellori also den teils schlechten Zustand und die teils wenig gekonnte Ausführung der Wandgemälde recht genau beschreibt, beharrt er zugleich auf einer klaren Unterscheidung zwischen dem Entwurf oder *disegno* auf der einen und der Ausführung auf der anderen Seite. Wie in der Forschung bereits betont wurde, rekurriert Bellori also auf die durch Bartolis Kupferstiche entmaterialisierten, von aller Materialität gleichsam befreiten Bilder des Grabmals. Deutlich wird aber auch, dass er zusammen mit Bartoli diesen Weg suchen musste, um die Ausmalung mit den tradierten Qualitätsmaßstäben und seiner Projektion, hierin ein antikes Bildprogramm auf der Grundlage der von ihm so verehrten Ovid'schen Poesie entdeckt zu haben, in Einklang zu bringen. Während die Kupferstiche also eine prominente Rolle für Bellori einnehmen, lassen sich die beschriebenen Schwächen in der Ausführung auch in den Aquarellen Bartolis nicht unbedingt ausmachen. Bartoli muss es also um das große Ganze gegangen sein. Auch wenn Bartoli damit den Ansprüchen einer genauen Dokumentation des Befundes nicht nachkommt, so gründet der Erfolg der Bilder – ähnlich der zeitgenössischen Praxis, antike Statuen zu ergänzen – doch in der Visualisierung eines Ensembles, das in großen Zügen durchaus der Ausmalung entsprach.

Welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? In die gleiche Kerbe Winckelmanns zu schlagen, und die Exaktheit der Nachzeichnungen Bartolis in Frage zu stellen, bringt uns hier nicht weiter. Vielmehr haben wir es mit einer Vorstellung einer interpretativen Nachbildung zu tun, die selbst den Anspruch auf getreue Nachbildung erhebt, weshalb auch immer wieder in *Le pitture antiche* darauf abgehoben wird und Zeugen aufgerufen werden.⁶¹

Zwar lässt sich an manchen Details der Figuren mit ihren Gesten und Attributen, die offenbar im Dialog mit Bellori und im Licht seiner ikonographischen Deutung interpretiert wurden, an der Originaltreue zweifeln.⁶² Dies spricht in der Tat für eine Auffassung von Antikentreue, die nicht auf eine Dokumentation des vorgefundenen Zustandes aus ist, sondern auf den den Bildern zugrunde liegenden *disegno*, dessen Schönheit der spezifischen, von den jeweiligen Künstlern geprägten Ausführung vorgezogen wird. Dennoch spielt die Materialität der

60 Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 14.

61 Siehe den Verweis im Widmungsschreiben: Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. 1), S. 3f. vgl. auch Oy-Marra 2020 (wie Anm. 57).

62 Zur Idealisierung der Vorlagen vgl. auch Maffei 2013 (wie Anm. 19), S. 84–86 und Modolo 2019 (wie Anm. 13), S. 80f. Modolo betont vor allem die Konzentration Bartolis auf erzählende Szenen und das Absehen von ihrer konkreten Materialität und spricht davon, Bartoli habe ein Bild der Antike geschaffen.

Fresken im Hinblick auf die Farbe trotz aller Orientierung an der Bilderzählung (*storia*) eine nicht geringe Rolle, wenn auch die Kupferstiche wenig differenziert in ihrer Tonalität sind und der Verweis auf das Album Kardinal Massimis nur sehr genaue Leser der *Introduzione* aufgenommen haben werden. Während Bellori die Farbe der Wandmalereien in keinen ersichtlichen Zusammenhang mit den Farbdiskursen seiner Zeit stellt, ist es indes interessant, dass Bartolis Farben im 18. Jahrhundert vom Comte de Caylus hierfür genutzt wurden. Wenn auch nicht die spezifische Serie des Nasonier-Grabmals, so waren es doch Bartolis Aquarelle, die er im Auftrag La Teulière nach Paris geschickt hatte, die ihre Wirkung erzielten. Nach ihrer Wiederauffindung 1756 widmete Caylus ihnen ein eigenes Album (*Recueil*) und entschied sich dafür in einem eigens dafür erfundenen Kopierverfahren mithilfe dessen er die Konturen der Aquarelle übertrug, die Farben Bartolis auf die aufwendig hergestellten Kupferstiche zu übertragen.⁶³ Valérie Kobi hat zeigen können, wie wenig mit diesem Verfahren die Originale berücksichtigt wurden. In einer *Conférence* aus dem Jahr 1752 über das 35. Buch von Plinius d. Ä. unterstreicht Caylus, der ähnlich wie einst Bellori die Antike zum Vorbild der modernen Kunst erklärte, die Einfachheit (*»simplicité«*) und Geschlossenheit der Farben der Antike (*»que belles en elles-mêmes«*) und setzt sie im Vorwort des *Recueil* im Kampf gegen die Modernen ein, indem er deren Einfachheit der Komposition und Reinheit der Farben dem zeitgenössischen Geschmack entgegenhält und die Antike hier zudem mit der Natur vergleicht.⁶⁴

Le pitture antiche mit den Kupferstichen Bartolis waren insofern nicht nur deshalb so erfolgreich, weil sie anstelle der schwer zugänglichen Aquarelle das Bildprogramm des Grabmals der Nasonier illustrierten, sondern vor allem auch deshalb, weil die auf Raffael und auf das *disegno* der Alten zielende Rhetorik Belloris nicht nur die römische Wandmalerei aufzuwerten verstand, sondern auch im Kampf gegen die Modernen noch im 18. Jahrhundert zündete.

63 Jean-Jacques Barthélemy, Comte de Caylus und Pierre-Jean Mariette: *Recueil des peintures antiques*, Paris 1757–1760; Gentile Ortona 2016 (wie Anm. 4), S. 11–262; Modolo 2016 (wie Anm. 13), S. 158; Valérie Kobi: *Dans l'œil du connaisseur: Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes 2017, S. 162–173, bes. 170 f.; sie spricht von einer »fonction intermédiaire de l'image«.

64 Barthélemy/Caylus/Mariette 1757–1760 (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 2: »Nos yeux [...] auroient peine à se faire à cette simplicité de composition, à cette unité de clair-obscur, à ces couleurs pures & entières qui faisoient les délices des Anciens, & qui, je l'ose dire, mériteroient encore de faire les nôtres, si l'amour de la nouveauté et le desir de montrer l'esprit, ne nous avoient fait perdre insensiblement le goût de la belle & simple nature.« zit. nach Kobi 2017 (wie Anm. 63), S. 172.

Abbildungsnachweis

University of Glasgow Archives by permission of the University of Glasgow Library,
Archives & Special Collections: **Abb. 2, Abb. 11**

Heidelberg, Universitätsbibliothek: **Abb. 3, Abb. 7**

London, The Trustees of the British Museum: **Abb. 9**

Windsor, Royal Collection Trust, Royal Collections Enterprises Limited 2025/
Royal Collection Trust.: **Abb. 1, Abb. 5, Abb. 6**

Helen Whitehouse, *Ancient Mosaics and Wallpaintings*, London/Turnhout 2001, S. 327,
365, 345: **Abb. 4, Abb. 8, Abb. 10**