

Zur Bild-Text-Beziehung bei der Visualisierung antiker Artefakte am Beispiel ägyptischer Königsstatuen aus römischen Sammlungen

Cristina Ruggero

Welche sind die Möglichkeiten und Grenzen antiquarischer Illustrationen in der Druckgraphik? Welche Informationen lassen sich mit welcher Ausführlichkeit finden und wie ist das Verhältnis zwischen Text und Bild in Bezug auf die Frage der Darstellbarkeit der materiellen Eigenschaften antiker Kunstwerke? Erlauben es schließlich die aus dem Text und der graphischen Darstellung gewonnenen Informationen – sofern nicht ausdrücklich angegeben –, das abgebildete Artefakt mit Sicherheit zu identifizieren?

In diesem kurzen Beitrag werden einige dieser grundlegenden Fragen exemplarisch aufgeworfen. Dabei geht es insbesondere um Angaben zur Beschaffenheit antiker Artefakte wie Material, Farbe und Größe bzw. deren Visualisierung und um ihren Wert für das Verständnis, die Interpretation und die Erforschung der dargestellten Objekte. Bei den zwei ausgewählten Beispielen handelt es sich um Abbildungen von Königsstatuen bzw. von hochrangigen Persönlichkeiten aus dem Nilland, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert sowohl graphisch dargestellt als auch in den begleitenden Texten der Druckwerke beschrieben wurden.

Die Faszination, die im Allgemeinen von der Betrachtung dieser damals noch recht seltenen und aufgrund der Ikonographie und der Kostbarkeit der verwendeten Materialien äußerst spannenden Artefakte ausging, steht im Gegensatz zu den eher spärlichen – wenn auch charakterisierenden – Abbildungen, die die Texte begleiten.

Das Spektrum der zu analysierenden Beispiele ist natürlich viel größer als die hier vorgeschlagene Auswahl. Bereits im 16. Jahrhundert finden wir zahlreiche Beispiele von Artefakten, die dargestellt werden, ohne dass ihre materiellen Eigenschaften berücksichtigt werden konnten. Die neuen Drucktechniken und ihren Darstellungsmöglichkeiten schlagen sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts in einer sich exponentiell vervielfachten Anzahl an Druckgraphiken nieder.¹

¹ Einen Überblick zur (Druck-)Graphik bieten Ulrich Pfisterer und Cristina Ruggero (Hgg.): *Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike – Druckgrafiken bis 1869* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 50), Petersberg 2019.

Die hier präsentierte Auslese ist dadurch begründet, dass es sich um Beispiele handelt, bei denen das Bild wiederholt wurde, um verschiedene Artefakte derselben Ikonographie zu vergleichen bzw. um ihre Herkunft aus einer Privatsammlung zu besprechen.

Giacomo Bosio: *La Trionfante e Gloriosa Croce* (1610)

In seiner Abhandlung zur Bedeutung des Kreuzes – *La Trionfante e Gloriosa Croce* – bildet Giacomo Bosio 1610 u. a. einige Antiken seiner Sammlung ab.² Auf Seite 477 bespricht er die inschriftlose Standfigur eines Pharaos in Schritthaltung auf einer runden Basis und zeigt sie in einem Holzschnitt in Dreiviertelansicht (Abb. 1). Sie trägt einen glatten Schurz (*Shendit*), ein vereinfachtes mit Uräus geschmücktes Kopftuch (*Nemes*) und einen zopfartig geflochtenen Kinnbart. Die Figur hält in den zu Fäusten geballten Händen rechts ein *Anch*-Zeichen (Lebensschleife oder magischer Knoten) und links einen Rollsiegel (Schutzhülle für einen Papyrus mit den Herrschaftsrechten bzw. den vom König überreichten Amtssiegeln)³. Bevor sich Bosio auf die Symbolik des vermeintlichen Kreuzes als Tau in der Hand der Figur einlässt, charakterisiert er die Statue wie folgt:

Di simili Immagini, e Figure, pieni sono i frammenti delle Egittiche antichità, che sono in Roma, non solamente in luoghi pubblici; mà anco nelle case di molti Signori, e privati Gentilhuomini, che si dilettano dell'antichità. E sopra tutte, ne rende maraviglioso esempio, una rarissima, ed antichissima Statua d'un Idolo Egittaco, che frà l'altre mie antichità, in casa mi ritrovo. Il cui ritratto fedelmente disegnato, ho voluto porre in questo luogo; per sodisfattione, e gusto de' pij Lettori. Questa veramente rarissima Statua, è d'una pietra di color berettino scuro; tutta aspersa d'alcune bianche macchie; la quale, questi Antiquarij chiamano selce Egittica, dura come il porfido. Et è d'altezza, circa cinque palmi; da me tenuta, come una pretiosa gioia, veramente carissima; per l'antichità, e rarità sua; poiche non credo, ch'altra in tutta la Christianità, simile se ne trovi.⁴

² Camilla Fiore: La collezione di Giacomo e Antonio Bosio tra palazzo e villa suburbana, in: Stefania Maciocio: *I cavalieri di Malta e Caravaggio*, Rom 2010, S. 212–218.

³ Ich danke Kay C. Klinger für den Hinweis und die Klärung der Funktion.

⁴ Giacomo Bosio: *La Trionfante e Gloriosa Croce*, Rom 1610, S. 476f., Tafel zu S. 477, Abb. [A]. [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1737449>].

Agnori, e priuati Gentilhuomini, che si dilettano dell'antichità. E sopra tutte, ne rende marauiglioſo cefpicio, vna rarissima, ed antichifſima Statua d'un Idolo Egittaco, che fra l'altri mie antichità, in caſa mi ritrouo. Il cui ritratto fedelmente diſegnato, ho voluto porre in questo luogo; per ſodificatione, e guſto de' pij Lettori.



Questa veramente rarissima Statua, è d'vna pietra di color berettino ſcuoro; tutta asperfa d'alcune bianche macchie; la quale, queſti Antiquarij chiamano ſelce Egittaca, dura come il porfido. Et è d'altezza, circa cinque palmi; da me tenuta, come vna preioſa gioia, veramente cariſſima, per l'antichità, e rarità ſua; poiché non credo, ch'altera in tutta la Christianità, ſimile ſe ne troui. Ma più la ſtimmo affai, per il misterio ſacratisſimo, e marauiglioſo, che può rappreſtentare. Tiene ella nella destra mano, la lettera Tau, la quale non ſolamente è ſimbolo, e figura; mà propria, et epreſſa imagine della Croce; come di ſopra, allai ſoſtientemente moltre habbiamo. E nella ſinistra, tiene vn volume. E ſta in atto, come che voglia fare tutto lo ſforzo, che far ſi poſſa; per tener le braccia, e le mani ſtrette, e molto ben cultodito, e celato ciò, che nelle mani ſi troua. Quaſi ch'in vna certo modo, forſe voglia accennare, ch'el misterio della Croce, egli altri Sacramenti ſpettanti alla redentione humana, che ne' Volumi Sacri ſi contengono; ſin al tempo dal grande Iddio ſtatuito, e determinato; occulti, e celati rimaner dueuano. Sopra della qual conſideratione, forſe fon-

Supra lib. 1. cap. 4. et 6.

E dò il gran Padre Sant'Ambrogio quella ſua ſentenza, quando diffe: *Laterē debet omne myſterium, et quaſi operiri fidei ſilento, nè profani temerē diſulgetur auribus.* S. Ambroſ. de Abrabā, lib. 1. cap. 5.

Il che forſe anco accennava volle il Signor noſtro iſteſſo; quando diffe, ch'el Regno de' Cieli, è ſimile al fermento, o ſia al leuito, che quellā Donna aſcole in tie miſure di farina; fin tanto, che tutto fermentato, o leuitato foſſe. Il qual fenſo, ed intelletto, par che dia alle parole ſopraderete, l'iſteſſo Sant'Ambrogio, dove dice: *Significantes per fermentum illud, quod abſcondit Mūlier illa Euangeliſta in farine menfuris,* S. Ambroſ. de abel, et Cain. lib. 1. cap. 9.

Abb. 1 Abbildung einer Pharaonenstatuette aus der Sammlung von Giacomo Bosio, in: Giacomo Bosio: *La Trionfante e Gloriosa Croce*, Rom 1610, S. 477

Auffällig ist die Tatsache, dass seine Standfigur nicht nur als altehrwürdig, sondern auch als sehr selten beschrieben wird. Eine weitere Besonderheit besteht darin, dass sich Bosios Statue im Gegensatz zu zahlreichen Fragmenten ägyptischer Artefakte in anderen Sammlungen bis in seine Zeit unversehrt erhalten hat. Der Autor weist zudem darauf hin, dass die Darstellung, die er anbietet, das Original getreu wiedergebe. Anschließend beschreibt er das Material – ein dunkelgrauer Stein genannt *berrettino*, der mit weißen Flecken übersät sei und von den Antiquaren als ägyptischer Feuerstein bezeichnet werde, hart wie Porphy. Er gibt dann die Größe der Statue an – etwa fünf *palmi* hoch⁵ – und hebt erneut die Seltenheit der Figur hervor. Im Holzschnitt wirkt dennoch die Oberfläche der Statue eher glatt, keine Sprenkel sind wiedergegeben, so dass der Eindruck erweckt wird, das Artefakt könnte auch aus anderem, strukturlosem Material (Bronze, weißem Marmor, etc.) gefertigt worden sein, da die Darstellung keinerlei Informationen zur Beschaffenheit der Skulptur vermittelt. Auch bezüglich der Größenverhältnisse können ausgehend von der Abbildung keine zuverlässigen Aussagen getroffen werden, sowohl weil eine Skulptur von über einem Meter Höhe ohnehin nicht auf einem Blatt dargestellt werden kann, als auch weil eine direkte Überprüfung am originalen Artefakt derzeit nicht möglich ist, da die Statue noch nicht identifiziert ist und generell der gesamte Sammlungsbestand von Giacomo Bosio noch rekonstruiert werden müsste. Außerdem ist die Ikonographie der Figur viel verbreiteter, als der Autor uns glauben machen will.

Die Statuette hatte eine bescheidene visuelle Rezeption. Für sein Werk *De profanis et sacris veteribus ritibus* (1644) ließ Giovanni Battista Casali die Figur des ägyptischen Königs neu stechen und abbilden (Abb. 2).⁶ Obwohl der Körper etwas schlaffer und die Muskulatur weniger prägnant wiedergegeben sind, findet sich hier dieselbe Haltung, dieselbe Kleidung, dieselbe Frisur und dieselben Attribute sowie dieselbe Basis, nur in spiegelbildlicher Anordnung.⁷ Auf der Tafel wird die Königsfigur zusammen mit zwei anderen ägyptischen Statuetten abgebildet. Letztere sind mit Angaben zu Provenienz ergänzt: »IN AEDIBVS EMIN DNI CARD VERO SPI« bzw. »IN MVSEO AVCTORIS«.

⁵ Ein *palmo romano* entspricht 22,34 cm.

⁶ Casali hat Bosios *La Trionfante e Gloriosa croce* mehrfach rezipiert. Die Erforschung der Person und des Werks von Giovanni Battista Casalis ist noch ein Desiderat. In der Datenbank des Projekts »Antiquitatum Thesaurus« werden gerade einige seiner Druckwerke erschlossen [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/search>].

⁷ Giovanni Battista Casali: *De profanis et sacris veteribus ritibus*, Rom 1644, Taf. zu S. 46, Abb. [C]. [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1542771>].



Abb. 2 Abbildung einer Pharaonenstatuette, in: Giovanni Battista Casali: *De profanis et sacris veteribus ritibus*, Rom 1644, nach S. 46, Taf. [oi], Abb. [C]

Schwer zuzuordnen ist die dritte Beischrift – »EX AERE«: Bezieht sich diese Materialangabe auf die Ushebtu-Figur im Besitz Casalis, dann würde es sich um ein äußerst seltenes Exemplar aus Bronze handeln, da die meisten dieser Grabbeigaben aus Stein, Holz oder Fayence angefertigt wurden. Bezieht sie sich dagegen auf die ägyptische Königsfigur, so muss Casali etwas missverstanden bzw. in seiner Beschreibung nicht den ausführlichen Kommentar mit Angaben zur Beschaffenheit der Statue berücksichtigt haben, den Bosio seiner Abbildung beigefügt hatte. Auch die Provenienz wird verschwiegen, vielleicht, weil Bosios Sammlung inzwischen zerstreut worden war und von der Statuette jede Spur fehlte. Am Ende des zugehörigen Kapitels beschreibt ein lapidarer Satz die als Osiris identifizierte Figur allein im Hinblick auf ihre Attribute als visuellen Beweis zur Unterstützung der zuvor angeführten antiken Quellen: »eiusdem Osiridis habentis prae manibus signum Crucis, seu Tau [...].«⁸

Dieses Beispiel zeigt, wie unterschiedlich mit der Beschaffenheit der dargestellten Artefakte umgegangen werden konnte. Wenn der Autor bei der Behandlung eines Themas Werke aus seinem Besitz oder aus bedeutenden Sammlungen zum Vorbild nimmt, lässt er sie nicht nur möglichst ›originalgetreu‹ abbilden, sondern gibt auch eine relativ ausführliche Beschreibung und Hinweise über ihre Herkunft oder ihren Standort. Fest steht, dass die Hinzufügung eines Texts, entscheidend zum Verständnis der Eigenschaften des dargestellten Objekts beiträgt.

Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus* (1654)

Eine ähnliche ägyptisierende Königsstatue stellt Athanasius Kircher im dritten Band des *Oedipus Aegyptiacus* (1654) auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten dar und zwar im Kapitel XVII zu den »Idolen« mit der größten Wirkmacht bzw. den apotropäischen Göttern.⁹ Auch hier handelt es sich um Dreiviertelansichten der inschriftlosen Statue eines Pharaos in Schritthaltung mit einem dreiteiligen

8 Casali 1644 (wie Anm. 6), Taf. nach S. 46. Die Abbildung wurde in der Ausgabe von 1646 unverändert übernommen und für die postume Neuausgabe (Frankfurt/Hannover 1681) neu gestochen [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1524016>].

9 Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom 1652–1654, hier Bd. 3 (1654), S. 487f. [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1710913>] Die meisten Veröffentlichungen betreffen Kirchers Bemühungen um die Interpretation der Hieroglyphen. Grundlegend für das Verständnis und die Analyse der Arbeit des Jesuiten bleibt Daniel Stolzenberg: *Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the secret of antiquity*, Chicago/London 2013.

Shendit und einen mit einem Uräus geschmückten *Nemes* sowie mit zwei Roll-siegeln in den zu Fäusten geballten Händen. Beide Abbildungen sind identisch und offensichtlich aus demselben Holzstock hervorgegangen (**Abb. 3, 4**).

Diese bewusste Wiederholung der Bilder wird noch deutlicher, wenn man die begleitenden Texte berücksichtigt. Zu der ersten Statue (**Abb. 3**) schreibt Kircher (S. 487), sie stamme aus der Sammlung von Ippolito Vitelleschi (*ex Museo Hippolyti Vitelleschi*), und seine Beschreibung ist vor allem zweckmäßig für das Kapitel über die »Averrunc*i*«¹⁰:

Primo quidem loco ea occurunt, quae magnae efficaciae dicuntur, eò quòd situ, gestu αὐτιτέχνοις potestatibus formidinem incutere videantur; cuiusmodi præsens statua est ex Museo Hippolyti Vitelleschi extracta, minax vultu et manibus; cuiusmodi præ foribus delubrorum ponere solebant, ad assultum contrariarum potestatum impediendum. In hac velatus vertex latentis diuinitatis indicium est; vultum minacem praesefert; et brachiis pendulis, manibusque validè contractis, stimulis quos manibus gestat, ad terrorem incutiendum intenta, pedibus quoque ad resistendum cum impetu compositis, plena minarum et indignationis nescio quid ferociter exhibeat.¹¹

Die Statue habe ein bedrohliches Gesicht und die baumelnden Arme mit stark zusammengezogenen Händen – d. h. die Fäuste mit den gehaltenen Rollsiegeln – sollen Schrecken verbreiten. Zudem solle die Standhaltung einem Angriff widerstehen. Es war üblich, solche Statuen vor Türöffnungen zu platzieren, um das Aufkommen gegnerischer Mächte zu verhindern. Es folgt dann ein Vergleich mit den berühmten aus Tivoli stammenden und sich heute im Vatikan befindenden Telamonen (»Cioci«)¹². Aber am Ende schreibt Kircher, er wisse nicht, was die grimmige Statue voller Bedrohung und Empörung darstelle.

Auf der darauffolgenden Seite (S. 488) wird derselbe Holzschnitt erneut abgedruckt (**Abb. 4**), dient nun aber als Abbildung einer anderen Statue. Wahrscheinlich um Missverständnisse zu vermeiden, er habe denselben Gegenstand

¹⁰ In der antiken römischen Religion ist der Averruncus oder der Auruncus ein Gott der Schadensabwehr. Nach Aulus Gellius *Noctes Atticae*, 5.12.14. (entstanden in der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.) gehört er zu den potenziell bösartigen Gottheiten, die wegen ihrer Macht (Unheil über Menschen und Ernten zu bringen oder abzuwenden), besänftigt werden müssen: »In istis autem diis, quos placari oportet, uti mala a nobis vel a frugibus natis amoliantur, Auruncus quoque habetur.«

¹¹ Kircher 1654 (wie Anm. 9), S. 487.

¹² Die Telamonen aus rotem Granit flankieren heute in den Vatikanischen Museen die Portalinnenseite der *Sala a Croce Greca* im Museo Pio-Clementino: <https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1723531>; <https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1723533>.

SYNTAGMA XVII.

De magnæ efficacij Idolis, siue de Dijs Auerruncis primi ordinis.

C A P V T . I.

Auerrunci Dijs qui dicantur.

NT E R cætera Ægyptiorum simulachra, quām plurima eorum Deorum, quos Græci Λαοφόροις, Latini Auerruncos, alii Curetas vocant, reperiuntur. Dicebantur autem Auerrunci, eò quod omnes malorum impendentium oculus auertere crederentur; vnde à Græcis Λαοφόροι, Λαοφόρεσσι, id est, auertere, dicuntur. Sunt autem huiusmodi simulachra in varias diuisas Classes. Quorum omnium interpretationem hoc loco opportunè sanè adducemus.

Primo quidem loco ea occurunt, quæ magnæ efficacij dicuntur, eò quod situ, gestu, aëris, &c. potestatisibus formidinem incutere videantur; cuiusmodi præfens statua est ex Museo Hippolyti Vitelleschi extracta, minax vultu & manibus; cuiusmodi præforibus delubrorum ponere solebant, ad assultum contrariarum potestatum impediendum. In hac velatus vertex latentis divinitatis indicium est; vultum minacem præseferit, & brachijs pendulis, manibusque validè contractis, stimulis quos manibus geslat, ad terrorem incurriendum intenta, pedibus quoque ad resistendum cum impenetrabili compositis, plena minarum & indignationis nescio quid ferociter exhibeat. Spectantur huius generis gigantea magnitudine in hunc usque diem Tibure, ante Cathedralis Ecclesiae vestibulum, bina simulachra, quos Gocios vocant. Hos vide in Iconismo Obelisci Barberini, genuinâ delineatione exhibitos, eiusdem protus formæ & habitus, quo præsentem intueris, nisi quod Canophoræ sint.

meiq

Q q q

Dc

*Auerrunci
Dij qui dicantur.*

Statua Auerruncorum magnæ efficacij.



Abb. 3 Abbildung einer Pharaonenstatuette aus der Sammlung von Ippolito Vitelleschi, in: Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom 1652–1654, Bd. 3 (1654), S. 487

Dæmones non tantum ex statuis varijs veluti Oraculis quibusdam, sed & vel ipos Sacerdotes ad populum maiori erga Deos cultu & veneratione detinendum locutos, plebi simpliciori callidâ arte imposuisse, varijs huius Operis locis ostendimus; sicutq; adeo huiusmodi loquentium statuarum usus in Ægypto frequens, ut vix Nomus esset, qui ijs careret. Atque adeo principalis Sacerdotum finis in hoc constitutus usus videtur, Dæmones per Magicas adjurations variaque incantamenta, in statuas legitimis ritibus in adytis prius consecratae attrahere, atque attractos varijs deinde quæstis consulere. Et quoniam Dæmones non semper responsa dabant veritati consentanea, sed consulentes varijs modis illulos prorsus dementabant; hinc factum est, ut Sacerdotes officio Dæmonis fundi, & ad fraudes conuersi, eo artificio statuas adornarent, ut per occultos meatus deducatis, yisque ad caput statuæ syphonibus per eos, quæ vellent ad superstitione plebi imponendum, quasi Deorum voces & pronunciata immurmurarent; quemadmodum de Sphynge Memphitica in Mechanica, & in Magia de Oraculorum ratione, statuarumque loquentium constitutione susciteruimus.

Atque talis fuit statua hæc præsens, quæ in Museo Illustrissimi Equitis Francisci Serra Romani, Virtu & nobilitate, omniumque bonarum artium cultura eximij, spectanda exhibetur, adeo præcedenti similis, ut nulla prorsus differentia inter illas dignosci possit, nisi quod illa ex nigro, hæc ex lufci coloris lapide sit efformata. Habet hæc præterea os patulum & vsq; ad occipite verò yisque ad medium dorsi meatum habet, per quem haud dubie canalis ex bucca Deastri meatu huic insertus per parietem inabditum quoddam receptaculum deducebatur, in quo per eum Sacerdotes immurmuratis compendiosi sermonis effatis, de varijs consulentibus responsa dabant; hoc enim pacto contingebat, ut à responso dato, veluti à Numinis ore pronunciato pendentes, non tantum in Numinis istius (verius Dæmonis) cultu superstitiones obstinatio reficerent, sed & hoc impio Sacerdotum dolo illusi ad oblationes & munera Diis debita, ut ipi putabant, verius dolosis Mythis offerenda magis magisque animarentur; inagnu quidpiam



Abb. 4 Abbildung einer Pharaonenstatuette aus der Sammlung von Francesco Serra, in: Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom 1652–1654, Bd. 3 (1654), S. 488

zweimal dargestellt, versieht Kircher die zweite Abbildung mit der Überschrift *Ex Museo Francisci Serrae* und beschreibt sie wie folgt:

Atque talis fuit statua haec praesens, quae in Museo Illustrissimi Equitis Francisci Serrae Romani, Viri & nobilitate, omniumque bonarum artium cultura eximij, spectanda exhibetur, adeo praecedenti similis, vt nulla prorsus differentia inter illas dignosci possit, nisi quod illa ex nigro, haec ex fusci coloris lapide sit efformata. Habet haec praeterea os patulum et vsq; ad occiput pertusum, ab occipite vero usque ad medium dorsi meatum habet, per quem haud dubiè canalis ex bucca Deastri meatui huic insertus per parietem inabditum quoddam receptaculum deducebatur, in quo per eum Sacerdotes immurmuratis compendiosi sermonis effatis, de variis consulentibus responsa dabat [...].¹³

Obwohl bekannt ist, dass Kircher in seinen Werken oft dieselbe Abbildung mehrmals verwendet hat, um seine Argumentationen zu untermauern, ist es in diesem Fall weniger wegen der Wiederholung selbst überraschend, sondern aufgrund ihrer räumlichen Nähe im Buch, denn er hätte lediglich eine Abbildung zeigen und dann im Text – wie er de facto auch tut – auf die Unterschiede verweisen können. Die dazugehörige Beschreibung hilft uns dennoch, Kirchers Vorgehen zu verstehen. Er schreibt nämlich, dass die zweite Statue der vorherigen so ähnlich sei (*>adeo praecedenti similis<*), dass man überhaupt keinen Unterschied zwischen ihnen erkennen könne (*>nulla prorsus differentia inter illas dignosci possit<*), außer dass die erste aus schwarzem und die zweite aus braunen Stein gefertigt sei (*>nisi quod illa ex nigro, haec ex fusci coloris lapide sit efformata<*). Und weiter, dass sie (die zweite) eine breite Öffnung am Hinterkopf bzw. vom Hinterkopf bis zur Mitte des Rückens habe (*>ad occiput pertusum, ab occipite vero usque ad medium dorsi meatum habet<*). Diese Besonderheit veranlasst Kircher, an eine Orakelfunktion der Statue zu glauben. Wahrscheinlich ist darin eher eine Wiederverwendung der Standfigur im Zusammenhang mit einem Brunnen zu sehen. Es werden keine Angaben zu ihren Maßen gemacht.

Trotz der bemerkenswerten Wiedergabe der Körpermuskulatur und der Charakterisierung der königlichen Attribute (insbesondere der Kleidung) offenbart der Holzschnitt unseren Augen nicht die materiellen oder chromatischen Eigenschaften der Skulptur, so dass anhand der Abbildung keine Identifizierung des Artefakts möglich ist. Dennoch wird die zweite abgebildete Statue (**Abb. 4**) seit

¹³ Kircher 1654 (wie Anm. 9), S. 488.

Roulet¹⁴ – wegen eines Interpretationsfehlers – mit dem Standbild des vermeintlichen Pharaos Ptolemaios III. Euergetes (um 284 v. Chr.–222 v. Chr.) aus der ägyptischen Sammlung der Staatlichen Museen Berlin in Verbindung gebracht (**Abb. 5**).¹⁵

Die Königsstatue wurde 1899 auf dem antiquarischen Markt in Castelraimondo (Macerata) für Berlin erworben; davor muss sie bis 1730 im Besitz der Familie Barberini gewesen sein, ging dann 1812 in die Sammlung Sciarra-Colonna über. Zu der falschen Identifizierung trug vermutlich die Annahme bei, dass Kircher mit dem Namen »Serra« die berühmte römische Familie »Sciarra« gemeint habe: Ein Missverständnis, das von Lucia Faedo (2008) aufgedeckt wurde.¹⁶

In der Tat hat es in Rom einen Francesco Serra gegeben. Francesco Totti erwähnt nämlich in seinem *Ritratto di Roma moderna* (1638), dass in der Nähe der Kirche Santa Maria in Via Lata auf dem Corso der Cavaliere Francesco Serra eine sehr gut bestückte



Abb. 5 Statuette des Pharaos Ptolemaios III. Euergetes, Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Inv. Nr. ÄM 14764

¹⁴ Anne Roulet: *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leiden 1972, S. 112–113, Kat. Nr. 166, Taf. CXXXVIII, Abb. Nr. 192–193.

¹⁵ Ägyptisches Museum und Papyrussammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. Nr. ÄM 14764. Die Standfigur des Pharaos Ptolemaios III. Euergetes (?) ist aus Basalt und hat eine Höhe von 107 cm. Ich danke Jan Moje für die Bereitstellung des Datenblattes zum Objekt. Cfr. Martin Andreas Stadler: »Ach, das ist gestreift!« – Anmerkungen zur ägyptischen Königsplastik im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr., in: Sandra L. Lippert und Martin A. Stadler (Hgg.): *Gebilfe des Thot. Festschrift für Karl-Theodor Zauzich zu seinem 75. Geburtstag*, Wiesbaden 2014, S. 105–127, hier S. 115f. und Abb. 7.

¹⁶ Lucia Faedo: *Storie di idoli ed obelischi alle Quattro Fontane: note sulle antichità egizie nelle collezioni barberiniane*, in: Beatrice Palma (Hg.): *Culti orientali: tra scavo e collezionismo*, Roma 2008, S. 123–141.

und schöne Bibliothek besäße (»*Qui vicino il Signor Cavalier Francesco Serra ha varia, e bella Libreria*«)¹⁷, und Prospero Mandosio widmet ihm eine Kurzbiographie im zweiten Band seiner *Bibliotheca Romana* (1692), wo er ihn als »*amoenioris literaturae cultor*« rühmt.¹⁸ Francesco Serra erscheint drei Mal in Kirchers *Oedipus Aegyptiacus*: zwei Mal als Besitzer von ägyptischen Skulpturen – der besprochenen Königsstatue und einer knienden ägyptischen Figur eines Schreibers, der eine Tafel hält¹⁹ – und einmal wird er in Zusammenhang mit einer Sabazios-Hand als »*doctissimus Vir Dominus Franciscus Serra Eques Romanus, Reipublicæ Literariae promovendæ ardentissimus zelotes*« erwähnt.²⁰

Die falsche Identifizierung der Abbildung Kirchers mit der Berliner Statuette kann außerdem aufgrund abweichender Details – des glatten *Nemes* und des faltenlosen *Shendit*, der Art des Schmucks auf der Stirn, der Ergänzung der fehlenden Beine mit einem Unterkörper mit langem Gewand und die fehlenden Löcher auf der Rückseite – nachdrücklich bekräftigt werden. Die Berliner Statue gehört zu jenen königlichen Standfiguren, die inschriftlos sind, eine durchschnittliche Höhe von 95–120 cm haben, die traditionelle Schritthaltung aufweisen, meist von geringer künstlerischer Qualität sind und in römischer Zeit angefertigt wurden. Allgemein ist es nicht einfach, sie allein aufgrund der älteren graphischen Darstellungen voneinander zu unterscheiden. Hinweise auf Material und (genaue) Größe sowie eine korrekte Provenienz können dagegen gelegentlich bei einer Identifizierung helfen.

Es gibt eine Reihe von Skulpturen mit ähnlicher Ikonographie, die zumeist aus der ptolemäischen Zeit stammen und heute u. a. in römischen Museen aufbewahrt werden, wie die im Museo Gregoriano Egizio des Vatikans aus gesprinkeltem schwarzem Stein (Inv. Nr. 93, 98 cm²¹) bzw. aus Basalt (Inv. Nr. 22684, ehem. Nr. 30, 100 cm²²) oder die aus Diorit im römischen Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano (Inv. Nr. 60921, 130 cm²³).

17 Francesco Totti: *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638, S. 315.

18 Prospero Mandosio: *Bibliotheca Romana, seu, Romanorum scriptorum centuriæ*, 2 Bde., Rom 1682–1692, Bd. 2, S. 150.

19 Kircher 1654 (wie Anm. 9), S. 499–500 [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1710940>]

20 Kircher 1654 (wie Anm. 9), S. 528.

21 Diese gehört einem Set von Herrscherstatuetten mit der Inv. Nr. 71, 93, 101; vgl. Giuseppe Botti und Pietro Romanelli: *Le sculture del Museo Gregoriano Egizio*, Città del Vaticano 1951, S. 106f., Taf. LXXIII, Nr. 158, 160, 161.

22 <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MVF.II.12.14>; cfr. Botti und Romanelli 1951 (wie Anm. 21), S. 26, Taf. XV, Nr. 34.

23 <https://sigecweb.beniculturali.it/sigec/item/print/ICCD15163961>; cfr. Roullet 1972 (wie Anm. 14), S. 103, Nr. 156, fig 182, Taf. CXXIX; Jean Leclant: *Inventaire bibliographique des Isiaca (IBIS)*, Bd. 2, Leiden 1974, S. 14f., Nr. 378.

Auch im Falle von Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* sind die Darstellungen, ebenso wie die Kommentartexte, zu allgemein gehalten, um eine sichere Identifizierung der Artefakte, Vergleiche und Überprüfungen zu ermöglichen.

Die besprochenen Beispiele stehen stellvertretend für eine weit verbreitete Praxis im 17. Jahrhundert, als die Drucktechnik die Materialeigenschaften der dargestellten Antike noch nicht zum Standard gemacht hatte.²⁴ Nur eine detaillierte Beschreibung konnten diese fehlenden Informationen ergänzen. Allerdings ist bei der Bewertung dieser nicht ganz originalgetreuen Darstellungen oft der Zweck der jeweiligen Veröffentlichungen zu berücksichtigen. In den meisten Fällen ging es eher darum, sich mit der Ikonographie des Artefakts zu befassen, wie es bei ägyptischen oder ägyptisierenden Objekten oft der Fall war. Zwar wurden Material und Maße sowie gelegentlich die Provenienz genannt, aber diese Informationen sind nicht von primärem Interesse.

Zudem wurden oft die Abbildungen nicht vor den Originalen angefertigt, sondern von bereits veröffentlichten Druckwerken abgeleitet (Casali) oder, aus ökonomischen Gründen, einfach wiederholt (Kircher). Daher können oft die Abfolge der Kopien und die Kette der übermittelten Bilder die Echtheit der Artefakte im Verhältnis zu den Originalen beeinflussen.

Alternativ wurden die Abbildungen auf der Grundlage von Zeichnungen anfertigt, die in einem regen internationalen Netzwerk zirkulierten. Letztere Vorgehensweise lässt sich sehr gut in der von Bernard de Montfaucon (1655–1741) angewandten Praxis zur Herstellung der Illustrationsmaterialien für seine *L'antiquité expliquée* nachvollziehen²⁵. Ein Beispiel dafür ist eine prominente Gruppe von fünf ägyptischen Skulpturen, die 1710 in Rom, in der Vigna Verospi, d. h. auf dem Gebiet der antiken Horti Sallustiani, zum Vorschein kamen. Der sensationelle Fund der Statuen, von denen man annimmt, dass sie vom Kaiser Caligula (12–41) im 1. Jh. nach Rom gebracht wurde – sorgte für

²⁴ Bei dem sehr seltenen Vorkommen handkolorierter Stiche handelt es sich eher um Unikate, wie im Falle von dem Hozschnitt »Theatrum« in einer Ausgabe von *Terentii comoediae sex*, hg.v. Jodocus Badius, Lyon 1493, fol. 24v (s. Pfisterer und Ruggero [wie Anm. 1], 2019, S. 22, Taf. I. 1b); Lorenzo Pignoria: *Vetustissimae tabulae aeneae sacrī Aegyptiorum simulachris ...*, Venedig 1605 (Paris, BnF, RES-J-1302 (1)) bzw. von Paul Petau : *Antiquarīa supellectilis portiuncula* und *Veterum nummorum ΓΝΩΡΙCMA*, Paris 1610. Es handelt sich bei Petau um zwei Exemplare nicht identischer Auflagen. Diese befinden sich in Paris, Bibliothèque Mazarine: 4° 16333 [Res] bzw. Bibliothèque interuniversitaire La Sorbonne: A314 (R8=625). Zum laufenden Projekt Paul Petau – digital: <https://doi.org/10.11588/edition.petau>

²⁵ Bernard de Montfaucon: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 15 Bde., Paris 1719–1724.

großes Aufsehen. Die Skulpturen wurden 1714 im fragmentarischen Zustand von Clemens XI. Albani (1700–1721) erworben. Vier von ihnen wurden dem Kapitol gestiftet und daraufhin von dem paduanischen Bildhauer Francesco Moratti (tätig zw. 1700–1719) in Auftrag des Papstes restauriert. Im Jahr 1838 zogen sie zusammen mit allen Ägyptiaca von den Kapitolinischen in die Vatikanischen Museen und genauer in das neu gegründete Museo Gregoriano Egizio um.²⁶ Nur die Statue des Amasi ging in die Sammlung der Villa Albani über, wo sie noch heute im Kaffeehaus ausgestellt ist.²⁷ Obwohl Montfaucon vier der fünf Skulpturen zweimal abbilden ließ, weil er mit der Qualität der erhaltenen Zeichnungen nicht zufrieden war, ist das Endergebnis nicht wirklich ausreichend und sehr weit von den kolorierten Abbildungen entfernt, die in Rom nach der Restaurierung der Statuen angefertigt wurden.²⁸

Das Francesco Moratti zugeschriebene Album – ein undatiertes Konvolut (1714?) mit 14 aquarellierten Zeichnungen – dokumentiert Aussehen, Farbigkeit und Zustand der Skulpturen vor und nach den Restaurierungsarbeiten.²⁹ Es handelt sich um ein vortreffliches und frühes Beispiel für die Visualisierung

²⁶ Die Statuen befinden sich heute in dem Museo Gregoriano Egizio im Vatikan: Ptolomaios II. Inv. Nr. 22682; Arsinoe II. Inv. Nr. 22681; Drusilla-Arsinoe Inv. Nr. 22683; Tuja Inv. Nr. 22678. Cfr. dazu Botti und Romanelli 1951 (wie Anm. 21), S. 136f, Nr. 28 bzw. Roullet 1972 (wie Anm. 14), S. 102, Kat. Nr. 153, Abb. Nr. 177; S. 108, Kat. Nr. 179, Abb. Nr. 202; S. 109, Kat. Nr. 180–181, Abb. Nr. 203–204.

²⁷ Cfr. Roullet 1972 (wie Anm. 14), S. 108, Kat. Nr. 176; Silvio Curto: *Le sculture egizie ed egittizzanti nelle Ville Torlonia in Roma* (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 105), Leiden 1985, S. 30–36, Kat. Nr. 6, Abb. Taf. VII; Peter C. Bol, Agnes Allroggen-Bedel und Andreas Linfert (Hgg.): *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, 5 Bde., Berlin 1989–1998, Bd. 4 *Bildwerke im Kaffeehaus* (1994), Kat. Nr. 546 (Mariette de Vos), S. 462–465, Nr. 546 und Abb. 274f.

²⁸ Montfaucon 1719–1724 (wie Anm. 25), Bd. 2,2 (1719), Taf. CVII und Suppl. Bd. 2 (1724) Taf. XXXIV–XXXVII.

²⁹ DISSEGNI Di cinque Statue Egizie donate al Campidoglio dalla Santità di Nostro Sig:re PAPA CLEMENTE XI fatte risarcire dal Caualiere GIO: DE CHIERICHELLI deputato con special Chiografo di sua Beatitudine Delli 28. Novembre 1714. delineate nel modo che si ritrovauano prima e doppo il risarcimento fatto da Francesco Moratti Scultore Padovano, Paris, Bibliothèque Nationale de France. Département des Estampes et de la Photographie: FB-19-PET FOL. [<https://db.antiquitatum-thesaurus.eu/object/1314440>]. Erste Ergebnisse einer eingehenden Untersuchung der Zeichnungen, ihrer Autorschaft und Entstehungszeit wurden von der Verfasserin im Rahmen des Colloquiums *La Fabrique de l'Antique. Les sculptures antiques entre collections et institutions muséales 16^e–19^e siècles*, in Rome (Villa Medici, 22. Oktober 2024) vorgestellt. Die Druckfassung ist in Vorbereitung.

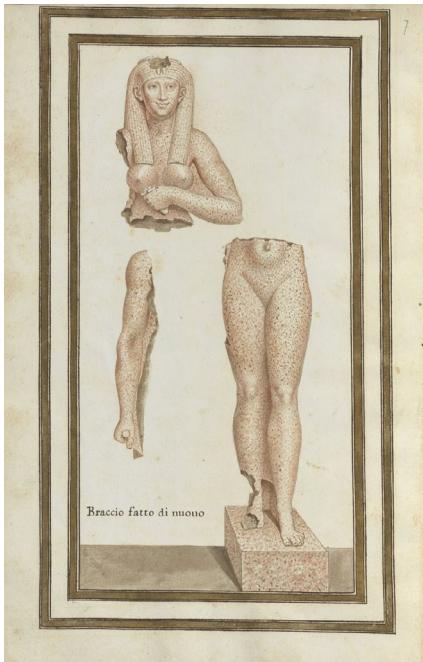


Abb. 6a-c Abbildung der Statue der Arsinoe II. Moratti, Disegni di cinque statue egizie.... (1714?), Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE PET FOL-FB-19, Taf. [7], [8] und [9]

der Materialität antiker Artefakte und zeigt jede der fünf Statuen jeweils in verschiedenen Zuständen bzw. Ansichten (Abb. 6a–c).³⁰

Ab den dritten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ist – auch wegen der zahlreichen Ausgrabungskampagnen in Rom und Umgebung sowie der Freilegung von viel altem Material – ein zunehmendes Interesse für die Marmorsorten zu verzeichnen.

Bereits im *Museum Cartaceum* von Cassiano dal Pozzo (1588–1657) finden wir eine Dokumentation des antiquarischen Wissens des 17. Jahrhunderts über die Verwendung von Marmor in der Antike, seinen Wert und seine Wiederverwendung sowohl bei der Sammeltätigkeit als auch in der Architektur.³¹ Bekannte Beispiele dieser Aufmachung von farbigen Marmorsorten sind einige ästhetisch gestaltete Alben, die gezeichnet und koloriert wurden bzw. Steinen auf Tafeln mit zum Teil vergoldeten Rahmen präsentieren. Unter den bekanntesten Sammlungen zählen die Lithothek von Leone Strozzi (1652–1722)³² oder *Lo Studio di mole pietre messe assieme da me Cavalier Pietro Leone Ghezzi nell'anno 1726*³³, eine virtuelle Sammlung von über 250 Zeichnungen mit Marmormustern, begleitet von den Namen, die damals von Händlern und Steinmetzen verwendet wurden, und die eine einzigartige visuelle Dokumentation antiken Materials beinhaltet. Das Bemühen, eine so große Anzahl von Steinen zu zeichnen und zu katalogisieren, war sowohl mit wissenschaftlichen als auch mit antiquarischen

³⁰ Für die vier restaurierten Statuen gibt es je drei Ansichten: eine kommentierte »Explosion« von vorn, eine vollständige Vorderansicht und eine vollständige Rückansicht. Für die fünfte, nicht restaurierte Statue des Amasi wird dagegen nur Vorder- und Rückansicht in dem verstümmelten Zustand abgebildet. Eine eingehende Untersuchung der kolorierten Zeichnungen und die Heranziehung des Texts von Bianchini bzw. anderer zeitgenössischen Quellen (wie Arbeitsverträge) würde den Rahmen und den Zweck dieses Beitrags sprengen und wird an anderer Stelle geliefert.

³¹ Caterina Napoleone und Ian Rolfe: Minerals and Natural Curiosities in The Paper Museum, in: *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*. Series B, Natural History, 4/5, Bd. 2, London 2017, S. 591–781.

³² Enrico Gullo: Pietre scritte, pietre collezionate. Il manoscritto sui marmi e la litoteca di Leone Strozzi, in: *Storia della critica d'arte* 2018 [2021], S. 311–325, 383; Caterina Napoleone: Campioni in marmi colorati dell'epoca del Grand Tour: dalla litoteca di Monsignore Leone Strozzi alla collezione del conte Giuseppe Maria Sebregondi, in: Fiammetta Sabba (Hg.): *Patrimonio culturale condiviso: viaggiatori prima e dopo il Grand Tour*, Bologna 2019, S. 264–276 mit weiterführender Bibliographie.

³³ Für das Album von Pier Leone Ghezzi aus der Biblioteca Universitaria Alessandrina in Rom s. Paolo Coen und Giovan Battista Fidanza (Hgg.): Le pietre rivelate. Io »Studio di molte pietre« di Pier Leone Ghezzi; manoscritto 322 della Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rom 2011, und Adriano Aymonino: *Paper Stones: Pier Leone Ghezzis »Studio di Molte Pietre« (1726)*, Cambridge (MA) 2026 (in Vorbereitung).

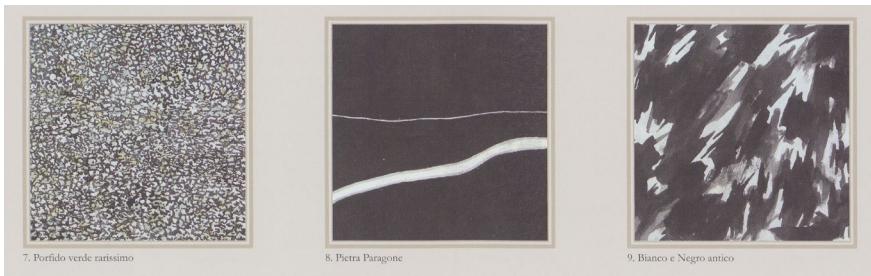


Abb. 7 Pier Leone Ghezzi: *Studio di molte pietre*, 1726, Auswahl verschiedener Arten von grünem Porphyrr, »Pietra Paragone« und »Bianco e Negro Antico«, aus: Coen/Fidanza 2011 (wie Anm. 33), S. 12

Interessen, mit bildlichen Zwecken (als Repertoire von Vorlagen), aber auch mit kommerziellen Absichten verbunden (**Abb. 7**).

Obwohl es in der langen Geschichte der Druckgraphik immer wieder Beispiele für farbige Stiche gibt, wird es erst im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Chromolithographie immer üblicher, die gestochenen Tafeln zu kolorieren, wobei die Farbigkeit sogar weitere Zwecke dienlich sein kann.³⁴ Zum Größenverhältnis zwischen Artefakten und ihrer Abbildung war es schon immer einfacher, kleine Objekte (wie z. B. bei Gemmen und Münzen³⁵) in ihrer tatsächlichen Größe darzustellen, obwohl es auch Fälle gibt, in denen Buchformate deshalb gewählt wurden, um die Größe des dargestellten Objekts

³⁴ Gabriella Cianciolo Cosentino: Fra decorazioni policrome e ambizioni politiche. L’ornamento medievale nell’Ottocento, in: Paola Vitolo (Hg.): *The Medieval Kingdom of Sicily. Image Database. A Tribute to Caroline Bruzelius*, Roma 2022, S. 119–130.

³⁵ Henry N. Humphreys: *The Coinage of the British Empire*, London 1854; Paul Delaroche, Louis Pierre Henriquel-Dupont und Charles Lenormant: *Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, ...*, 14 Teile in 20 Bde., Paris 1834–1878.

möglichst beibehalten zu können.³⁶ Für prestigeträchtige Publikationsvorhaben, wie die Dokumentation von Sir Hamiltons wertvoller Sammlung etruskischer Vasen, scheute man dann keine Mühe, um die Artefakte in ihrem vollen Glanz darzustellen.³⁷ Künstler wie Jacques I. Hittorf³⁸, Johannes Overbeck³⁹ oder Wilhelm Zahn⁴⁰ bemühen sich schließlich, die Architektur und die Wandmalereien aus den archäologischen Stätten in Selinunt und Pompeij farbig darzustellen.

ORCID®

Cristina Ruggero  <https://orcid.org/0000-0003-2602-0547>.

Abbildungsnachweis

Heidelberg, Universitätsbibliothek: [Abb. 2](#), [Abb. 3](#), [Abb. 4](#)

München, Bayerische Staatsbibliothek: [Abb. 1](#)

Paris, Bibliothèque nationale de France: [Abb. 6a-c](#)

Osama Shukir Muhammed Amin FRCP(Glasg), CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons: [Abb. 5](#)

Paolo Coen und Giovan Battista Fidanza (Hgg.): Le pietre rivelate. lo »Studio di molte pietre« di Pier Leone Ghezzi; manoscritto 322 della Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rom 2011, S. 122: [Abb. 7](#)

³⁶ [Achille Gennarelli:] *Museum Etruscum Gregorianum*, 2 Bde, Rom 1842.

³⁷ Pierre-François Hugues d'Hancarville und William Hamilton: *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton*, 4 Bde., Neapel 1766–1767. [Bd. 1, Bd. 2, Bd. 3, Bd. 4]

³⁸ Jacques I. Hittorf: *Restitution du Temple d'Empédoce à Sélinonte, ou l'architecture polychrôme chez les Grecs*, Paris 1851.

³⁹ Johannes Overbeck: *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterthumsfreunde*, Leipzig 1856.

⁴⁰ Wilhelm Zahn: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae: nach einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen*, 3 Bde., Berlin 1828–1859.