

PEGASUS

Beiträge zum Nachleben
antiker Kunst
und Architektur

N.F. 1.2025



Das ›Apelles-Problem‹ Bildwerdung der Antike I

PEGASUS
Beiträge zum Nachleben antiker
Kunst und Architektur
N.F. 1.2025

Das ›Apelles-Problem‹
Bildwerdung der Antike. Zur Episteme von Zeichnungen
und Druckgraphiken der Frühen Neuzeit – I

Herausgegeben von

Ulrich Pfisterer
Cristina Ruggero
Timo Strauch

PEGASUS

Beiträge zum Nachleben antiker Kunst und Architektur

Herausgegeben von
Horst Bredekamp, Elisabeth Décultot, Arnold Nesselrath und Ulrich Pfisterer

Mit Unterstützung durch
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München



Redaktion

Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung
unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.60604/pega.2025.1>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2025
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>
E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

© 2025. Das Copyright der Texte liegt bei den Autor:innen.

eISSN 3052-492X
ISSN 1436-3461

ISBN 978-3-98501-350-0 (PDF)
ISBN 978-3-98501-351-7 (Softcover)

Inhalt

- 5 Zum neuen *Pegasus*
- 7 Editorial: ›Das Apelles-Problem‹
- 9 Anverwandelt. Die Antike in den römischen Zeichnungen und der Druckgraphik Maarten van Heemskercks
CHRISTIEN MELZER
- 29 »da una quantitá tanto picciola, quanto appena è visibile«. Das kleine Format antiker Gemmen als Herausforderung und Charakteristikum in druckgraphischen Darstellungen ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts
ANGELIKA MARINOVIC
- 51 Bartolomeo Ammannatis *Herkules Benavides* und die Darstellung von Größe im *Speculum Romanae Magnificentiae*
ANN-KATHRIN FISCHER
- 81 Originalgröße. Antiquarische Forschung und der Wahrheitsanspruch von Abbildungen bis um 1800
ULRICH PFISTERER
- 105 Ein verwickeltes Paar: Farbe und Orientierung in der *Aldobrandinischen Hochzeit* und ihre frühe transmediale Verbreitung
STEFANO DE BOSIO
- 129 Die Episteme der Linie. Pietro Sante Bartolis Reduktion farbiger Wandmalerei in seinen Druckgraphiken und der *disegno* der Alten.
ELISABETH OY-MARRA
- 157 Francesco Bianchini and Giovanni Battista Piranesi: pictorial strategy for animating the past
SUSAN M. DIXON
- 177 Zur Bild-Text-Beziehung bei der Visualisierung antiker Artefakte am Beispiel ägyptischer Königsstatuen aus römischen Sammlungen
CRISTINA RUGGERO

Zum neuen *Pegasus*

Die Renaissances der Antike(n) sind nie zu Ende und die wissenschaftliche wie kreative Auseinandersetzung damit bleibt inspirierend. Die ›Antikenbilder‹, die Vorstellungen, das Wissen und die Entwürfe von verschiedenen antiken Kulturen, ihren materiellen und textuellen Hinterlassenschaften befinden sich in dauerndem Wandel – unter den neuen Parametern einer globalen Kunstgeschichte und Bildwissenschaft, aber auch gewandelter Archäologien und Kulturgeschichtsschreibung insgesamt vielleicht mehr denn je.

Für Forschungen zu den Rezeptionsgeschichten der griechisch-römischen Kultur und Kunst stand in den Jahren von 1999–2020 die Zeitschrift *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* zur Verfügung. Dieses Modell aufgreifend und auf die verschiedenen ›Antiken‹ in Europa und den Mittelmeerraum ausdehnend, möchte die neue Zeitschrift *Pegasus. Beiträge zum Nachleben antiker Kunst und Architektur* wieder eine solche interdisziplinäre Publikations- und Diskussionsplattform bieten, die nun allerdings von Anfang an auch Open-Access-Verfügbarkeit und digitale Anreicherung ermöglicht.

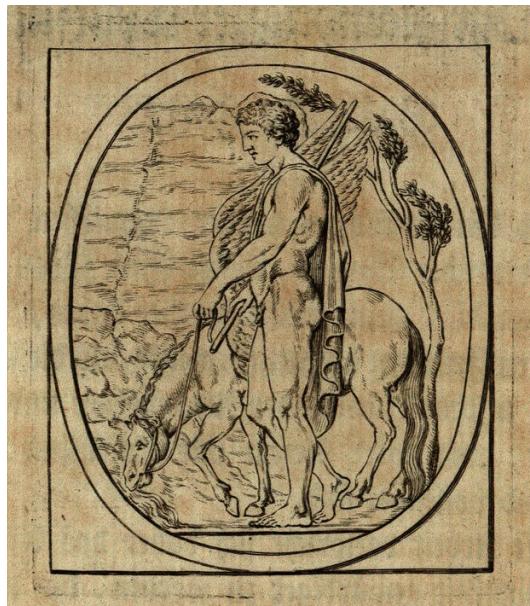
Als Bildmotiv der Zeitschrift haben wir die Vignette zwischen Widmung und Vorrede aus Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) gewählt: Wiedergegeben ist ein fast lebensgroßes, restauriertes römisches Marmorrelief, noch heute im Palazzo Spada, das Bellerophon mit dem Pegasus zeigt und das laut Winckelmann im Mittelalter als Treppenstufe zu der Kirche S. Agnese fuori le mura gedient hatte. Nach dieser »Zeit der Blindheit« und nach den darauffolgenden antiquarischen Studien der Frühen Neuzeit wollte Winckelmann mit seinem Buch nun den Übergang zu neuzeitlicher Archäologie und Kunstgeschichte vollziehen. Wir laden dagegen zu Beiträgen für den *Pegasus* ein, die das gesamte Spektrum von historischen Phantasien über die Antike(n) und den unterschiedlichsten künstlerischen Auseinandersetzungen mit den Hinterlassenschaften bis hin zu verschiedenen Formen wissenschaftlicher Untersuchung analysieren. Das Bildmotiv soll uneingeschränkt gültig sein, von Winckelmann, der es als Sinnbild für eine Person verstand, »welche [...] die schönen Künste befördert, liebet und kennet«, bis etwa zu jenen Protagonisten, die sich zu Beginn von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* angesichts des Pergamonaltares ihrer Bestimmung vergewissern.

Der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften mit ihrem Präsidenten, Prof. Dr. Christoph Marksches, der Universität Martin-Luther-Universität

Halle-Wittenberg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, die den Neubeginn der Zeitschrift unterstützen, danken wir herzlich. Ohne die Betreuung durch die Universitätsbibliothek Heidelberg und den Einsatz von Dr. Maria Effinger dort hätten wir das Vorhaben so nicht umsetzen können.

Wir hoffen, dass der Pegasus nun vom Wasser der Hippokrene gestärkt zu vielen Flügen ansetzt.

Horst Bredekamp, Elisabeth Décultot, Arnold Nesselrath und Ulrich Pfisterer



Editorial: »Das Apelles-Problem«

Das von der deutschen Akademienunion geförderte Projekt *Antiquitatum Thesaurus. Antiken in den europäischen Bildquellen des 17. und 18. Jahrhunderts* an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte München veranstalteten in den Jahren 2023 bis 2025 vier Kolloquien zum Thema »Bildwerdung der Antike. Zur Episteme von Zeichnungen und Druckgraphiken der frühen Neuzeit«. Untersucht werden sollte die Bedeutung von Zeichnungen und Druckgraphiken für die Vorstellungen, die Forschung und die Wissenszirkulation zu antiken Artefakten, Architekturen und Bildern in Europa und angrenzenden Gebieten vom Spätmittelalter bis zum Aufkommen der Fotographie Mitte des 19. Jahrhunderts.

Das erste Kolloquium in Berlin am 28./29. September 2023 widmete sich unter dem Titel »Das Apelles-Problem« den Herausforderungen eigentlich »undarstellbarer« Eigenschaften in den graphischen Medien. Die Formulierung »Apelles-Problem« verweist dabei auf eine Legende über den herausragenden griechischen Maler, der laut Plinius (*nat. 35, 97*) darzustellen wusste, »was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt.« Entsprechend stellt sich für die Darstellung antiker Artefakte die Frage, wie mit den spezifischen medialen Eigenschaften von Zeichnung und Druckgraphik ein möglichst umfassendes Spektrum »epistemischer Qualitäten« des abgebildeten Gegenstands – wie Farbe, Materialeigenschaften, Größenverhältnisse, Dreidimensionalität und ähnliches – vermittelt werden konnten und können. Bei der Farbigkeit waren beispielsweise kolorierte Handzeichnungen im Vorteil gegenüber der Druckgraphik, blieben aber nur beschränkt vervielfältigbar und hatten nicht entfernt dieselbe Reichweite. Genügte ein beigefügter Maßstab, um Dimensionen zu verdeutlichen? Konnten Begleittexte, Quellenzitate, Bildbeischriften usw. die genannten Schwierigkeiten kompensieren bzw. helfen, das dargestellte Artefakt einzuordnen und zu interpretieren? Und welche Möglichkeiten eröffneten schließlich neue Darstellungstechniken? Die acht Aufsätze dieses ersten Heftes von *Pegasus. Beiträge zum Nachleben antiker Kunst und Architektur* untersuchen diese Fragen vom frühen 16. Jahrhundert bis um 1800.

Ausgewählte Beiträge der drei weiteren Kolloquien zu »Fund und Aufstellung – Fragment und Ganzes« (31. Januar 2024, München), »Sammler, Künstler, Gelehrte: Wissen und Wollen in Sammlungskatalogen« (21. Juni 2024, Berlin)

sowie »Fake-News? – Fantasie-Antiken« (14. Februar 2025, München) werden in den folgenden Bänden des *Pegasus* publiziert.

Ulrich Pfisterer, Cristina Ruggero und Timo Strauch

Anverwandelt.

Die Antike in den römischen Zeichnungen und der Druckgraphik Maarten van Heemskercks

Christien Melzer

Die berühmten römischen Studien des holländischen Malers Maarten van Heemskerck (1498–1574) im Kupferstichkabinett Berlin gelten als wichtige bildliche Quellen in der Beschäftigung nicht nur mit antiker Skulptur und Architektur, sondern auch mit zeitgenössischen Bauvorhaben wie der Erneuerung der Petersbasilika ab 1504 oder der Entstehung privater Antikensammlungen.¹ Sind es doch diese Zeichnungen, die Neu-St. Peter in unvollständigem, ruinenhaftem Zustand in einer Phase der Stagnation oder die Monamente des Forum Romanum noch in verschüttetem Zustand zeigen, die die provisorischen oder erstmalig inszenierten Standorte von Skulpturen dokumentieren oder deren Versehrungen vor späteren Ergänzungen abbilden und damit einen Schwellenmoment festhalten.

Maarten van Heemskerck hatte in Haarlem und Delft gelernt. Er trat 1527 als Mitarbeiter und ausgebildeter Maler in die Werkstatt Jan van Scorels ein und kam spätestens dort mit antiken Motiven in Berührung.² Van Scorel hatte 1520

¹ Der Vortrag, der die Grundlage dieses Textes bildete, beruht auf meinen Recherchen zu Maarten van Heemskercks Druckgraphik im Verhältnis zu den römischen und nachrömischen Zeichnungen. Eine ausführlichere, anders gewichtete Fassung ist erschienen im Ausstellungskatalog *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt*, hg.v. Tatjana Bartsch und Christien Melzer, München 2024, S. 177–193.

Es handelt sich um 70 bzw. 21 Blätter Maarten van Heemskercks, die 1886 und 1892, zusammen mit Werken anderer Künstler eingeklebt in zwei Alben (Inv. Nr. 79.D.2 und 79.D.2.a), in den Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts gelangten. 66 beidseitig bezeichnete Blätter aus dem sogenannten Album I, das aus verschiedenen Gründen im Januar 2023 aufgebunden wurde, lassen sich auf ein einzelnes querformatiges Skizzenbuch italienischer Fabrikation zurückführen, andere entstanden als Einzelblätter. Im Kupferstichkabinett befinden sich zudem zwei weitere römische Einzelblätter (KdZ 12306, KdZ 6696) und 15 nachrömische Zeichnungen. Insgesamt sind heute rund 200 Zeichnungen auf 116 Blättern aus Van Heemskercks römischer Werkphase bekannt sowie über 260 Stichvorzeichnungen, die ab 1537 entstanden.

² Vgl. zur Beziehung Van Heemskercks zu Van Scorel Ilja M. Veldman: Adaptation, Emulation and Innovation. Scorel, Gossaert and Other Artists as a Source of Inspiration for the Young Heemskerck, in: *Oud Holland* 132/4 (2019), S. 171–208, bes.S. 176–183 sowie Tatjana Bartsch: *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019, hier S. 19–32.

selbst eine Pilgerreise ins Heilige Land unternommen und war 1522 von dem aus Utrecht stammenden Papst Hadrian IV. zum Oberaufseher über die päpstlichen Sammlungen ernannt worden, bevor er nach dessen Tod 1524 nach Holland zurückkehrte. Aufgrund politischer Unruhen hatte Van Scorel seine Heimat Utrecht zwischen 1527 und 1530 verlassen und war in Haarlem ansässig, wo Van Heemskerck in seine Werkstatt eintrat. Nur zwei Jahre nach Van Scorels Rückkehr nach Utrecht machte sich Van Heemskerck auf den Weg nach Rom, wo er zügig und offenbar ohne Umwege anlangte, wenngleich seine genaue Reiseroute nicht bekannt ist. Van Heemskerck weilte für vier oder fünf Jahre in der Stadt und ist 1537 wieder in Haarlem nachweisbar, wo er zeitlebens bleiben sollte. In Rom hielt er sich laut van Mander von Vergnügungen fern³, um stattdessen fleißig zu zeichnen, immer ein Skizzenbuch und lose Blätter sowie Feder, Tinte und Bleigriffel zur Hand. Er zeichnete jedoch weder zeitgenössisches Leben noch die bevölkerte Stadt, sondern antike Skulpturen und Ruinen, Antikengärten, Pilgerstätten, Veduten, Fresken und Statuen der Renaissance. Sein Entschluss, nach Rom zu reisen, um dort die vorbildlichen Werke der Antike und der zeitgenössischen Malerei, etwa von Michelangelo oder Raffael, zu studieren, ist in der Kunstgeschichte ohne Vorläufer. Sein Aufenthalt kann als eine der ersten reinen Künstlerreisen angesehen werden, die es ihm erlaubte, Motive für sein späteres Schaffen zu sammeln, neue Techniken wie das Zeichnen mit Rötel zu erproben und den Stil bewunderter Vorbilder nachzuahmen.⁴ Dabei erwies er sich als ästhetisch anspruchsvoller Zeichner mit Blick für Kompositionen und Perspektiven, sodass seinen Zeichnungen neben dem quellenkundlichen, archäologisch-dokumentarischen Wert zudem eine außerordentliche künstlerische Qualität zukommt, die das Berliner Kupferstichkabinett 2024 in einer großen Sonderausstellung würdigte.⁵

Nach seiner Rückkehr dienten Van Heemskerck seine aus Rom mitgeführten Zeichnungen und Skizzen als Arbeitsvorrat, aus dem er sich für Einzelmotive

³ Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck, waerin Voor eerst de leerlustige luegt den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort voorgedraghen [...]*, Haarlem 1604, fol. 245v; Karel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler / Het leven der doorluchtige nederlandsche en boogduytsche schilders*, Textabdruck nach der Ausgabe v. 1617, übers. u. annot. v. Hanns Floerke, 2 Bde., München 1906, hier Bd. 1, S. 34f.

⁴ Grundlegend für die Beschäftigung mit Van Heemskercks römischen Studien ist Bartsch 2019 (wie Anm. 2).

⁵ *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt*, 26.4.–4.8.2024, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Sonderausstellungshalle am Kulturforum, in Kooperation mit der Biblioteca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

ebenso bediente wie für die Anlage ganzer Kompositionen, aus dem er Ideen schöpfte und Anregungen sowohl für seine Gemälde als auch für druckgraphische Entwürfe erhielt.⁶ Dieser römische Zeichnungsvorrat, von dem heute weltweit noch 116 teils beidseitig verwendete Blätter erhalten sind, war Zeit seines Lebens nur einem ausgewählten Kreis an Rezipienten zugänglich, etwa Gesellen und Mitarbeitern in der Werkstatt, befreundeten Künstlern oder Auftraggebern. Dies legen zumindest einige Kopien im sogenannten Maarten-de-Vos-Skizzenbuch nahe, die, den Wasserzeichen nach zu urteilen, zwischen 1550 und 1570 und damit noch zu Lebzeiten Van Heemskercks entstanden sein können.⁷ Auch nach seinem Tod dürften die römischen Studien nur einem kleinen Zirkel zur Verfügung gestanden haben, darunter vor allem Künstlern wie Jacob Rauwart, Cornelis van Haarlem, Hendrick Goltzius, Jacob Matham, später Pieter Saenredam, Jan de Bisschop, Matthias Withoos und im 18. Jahrhundert Connaisseuren und Zeichnungssammlern wie Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette, beide im Besitz der römischen Skizzen.⁸

Anders verhält es sich jedoch mit den Stichen und Radierungen, die nach Van Heemskercks Entwürfen von Philips Galle, Dirck Volckertsz. Coornhert, Cornelis Bos oder Herman Jansz. Muller gestochen, gedruckt und verlegt wurden und deren Potential er unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom für sich entdeckte. Bis an sein Lebensende entstanden rund 600 Drucke⁹; viele davon bedienten sich bis in die 1570er-Jahre verschiedenster Motive aus seinem römischen Skizzenfundus, ein Reservoir für schier endlose Re-Kombinationen und Variationen.

6 Insbesondere für die Gemälde nachgewiesen von Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 115–125, zur Druckgraphik ebenda S. 127–136; exemplarisch seien hier zudem zwei Forschungsarbeiten genannt, die sich mit der Weiterverwendung römischer Motive in der Graphik beschäftigen: Walter S. Melion: Exegetical Duality as a Meditative Crux in Maerten van Heemskerck's *Balaam and the Angel in a Panoramic Landscape* of 1554, in: Walter S. Melion und Karl Enenkel (Hgg.): *Meditatio – Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden u.a. 2011, S. 391–433; Arthur J. DiFuria: The Timeless Space of Maerten van Heemskerck's Panoramas. Viewing Ruth and Boaz (1550), in: Debra Taylor Cashion, Henry Luttkhuizen und Ashley West (Hgg.): *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700. Essays in Honor of Larry Silver*, Leiden u.a. 2017, S. 405–418.

7 Vgl. dazu Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 141f. und M. M. L. Netto-Bol: *The So-called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique*, Den Haag 1976. Zur Rezeption nach Van Heemskercks Tod s. auch Tatjana Bartsch: Transformierte Transformation. Zur Fortuna der Antikenstudien van Heemskercks im 17. Jahrhundert, in: Ernst Osterkamp (Hg.): *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin 2008, S. 113–159.

8 Bartsch 2008 (wie Anm. 7).

9 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Maarten van Heemskerck*, bearb. von Ilja M. Veldman, hg.v. Ger Luijten, 2 Bde., Rosendaal 1993/1994.

Zunächst schien es redundant, den äußerst umfangreichen jüngeren Forschungen im Kontext des Kolloquiums noch etwas hinzufügen zu wollen.¹⁰ Dennoch sind dessen spezifische Fragestellungen ein lohnenswerter Ansatz, um sich nicht nur den Zeichnungen noch einmal anders zu nähern, sondern auch die graphischen Blätter, die Van Heemskerck ab 1537 bis zu seinem Tod 1574 nach eigenen Entwürfen anfertigen ließ, auf das *Undarstellbare* hin zu befragen. Zweifellos erfuhr die Druckgraphik eine rasche, europaweite Verbreitung und trug damit zur Jahrzehntelangen Rezeption antiker Motive viel mehr bei als Van Heemskercks Skizzen selbst¹¹ – nicht zuletzt listet Vasari bereits 1568 etliche druckgraphische Einzelblätter Van Heemskercks auf.¹²

Für die Zeichnungen lässt sich zunächst festhalten, dass sich Van Heemskerck mit den vermeintlich undarstellbaren Qualitäten seiner Motive durchaus und sehr bewusst auseinandersetzte. Zum Einen stellte die Dreidimensionalität von Skulpturen einen wichtigen Aspekt für Van Heemskerck dar, hielt er sie doch wiederholt aus verschiedenen Perspektiven, quasi umlaufend, auf der Fläche einer Skizzenbuchseite fest (**Abb. 1**).¹³ Dazu bedurfte es einer gewissen Fähigkeit zur Abstraktion und der Bewegung durch den Raum. Er nahm ungewöhnliche Perspektiven ein, indem er sich etwa auf den Boden kniete, um ein Motiv zu erfassen.¹⁴ Ebenso war die Gegenüberstellung von Größenverhältnissen innerhalb von Architekturen und Landschaften, hin und wieder bezogen auf Skulpturen,

¹⁰ Neben Bartsch 2019 (wie Anm. 2) seien hier stellvertretend genannt Ilja M. Veldman: *Images for the Eye and Soul. Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450–1650)*, Leiden 2006; Arthur J. DiFuria: *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden u.a. 2019; Marco Folin und Monica Preti: Da Anversa a Roma e ritorno. Le Meraviglie del mondo di Maarten van Heemskerck e di Antonio Tempesta, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 64 (2022), S. 30–67.

¹¹ Vgl. z.B. Bart Rosier: *The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555–56*, in: *Simiolus. Netherlandish Quarterly for the History of Art* 20 (1990/1991), S. 24–38, hier S. 37; zu italienischen Nachstichen nach Cocks Ruinenserie, die teilweise auf Vorlagen Van Heemskercks beruht, Barbara Maria Savo: „Cinquanta carte di paesi varij, e bell'i. Battista Pittoni, Battista del Moro e le antichità di Roma di Hieronymus Cock, in: Andrea Caracausi, Marsel Grossi und Vittoria Romani (Hgg.): *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, Mailand 2019, S. 151–174, 288–313 mit Dank an Tatjana Bartsch für den Hinweis.

¹² Vgl. Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 532.

¹³ Deutlich etwa an zwei Zeichnungen aus dem Album I mit einer kauernden Venus und drei Ansichten einer Venusstatuette, je Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 134×209 mm bzw. 133×208 mm, Staatliche Museen zu Berlin (SMB), Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 6v, 25v, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 318, 341–342, Kat. 6, 38.

¹⁴ *Portikus und Gebälkteile vom Antoninus- und Faustina-Tempel*, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 134×211 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 22r, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 336, Kat. 32.



Abb. 1 Maarten van Heemskerck: Drei Ansichten einer Kauernden Venus, 1532–1536/37, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 134×209 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

von großem ästhetischen Interesse für den Zeichner (**Abb. 2**).¹⁵ Üblicherweise markierte er architektonische Größe oder Höhe durch Staffagefiguren oder bewusste Kontrastierung, etwa in der Zeichnung *Minerva-Tempel und Colonnacce* (**Abb. 3**) oder in seiner großen Forumsvedute.¹⁶ In anderen Fällen werden etwa Skulpturen oder Architekturfragmente ohne umgebenden Kontext dargestellt, sodass die Größenverhältnisse ungeklärt bleiben.

Gleiches gilt in viel stärkerem Maße für Materialeigenschaften. Diese verunklärte Van Heemskerck in seinen Zeichnungen eher als dass er sie hervorhob oder zu übernehmen versuchte: Für die Wiedergabe glatt polierter Marmor- oder

¹⁵ *Kompositkapitell und Kolosseum*, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 136×211 mm oder auch *Antiken aus dem Konservatorenpalast*, Feder in Eisengallustinte, 135×212 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 28r, 53r, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 345–346, 377–378, Kat. 43, 93.

¹⁶ Feder in Eisengallustinte, 211×289 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2 a, fol. 37r; *Blick auf das Forum Romanum, vom Tabularium aus*, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, braungrau laviert, 216×555 mm, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 6696, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 419–420, 440–442, Kat. 158, 185.

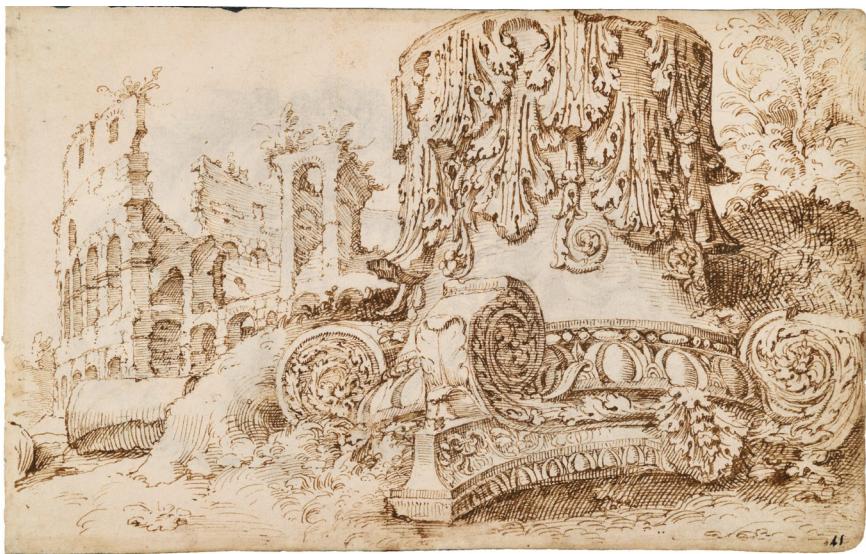


Abb. 2 Maarten van Heemskerck: Kompositkapitell und Kolosseum, 1532–1536/37, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 136×211 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 3 Maarten van Heemskerck: Minerva-Tempel und Colonnacce, 1532–1536/37, Feder in Eisengallustinte, 211×288 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

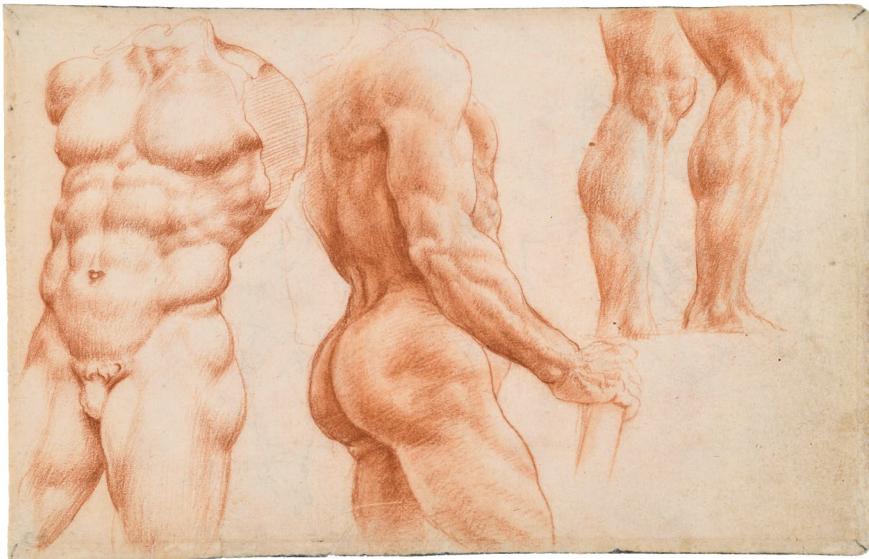


Abb. 4 Maarten van Heemskerck: Verschiedene Antikenstudien, 1532–1536/37, Rötel, 134×212 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Bronzeskulpturen wählte er meistens den Rötel und verlieh ihnen damit eine Anmutung, als habe er »nach dem Leben« gezeichnet anstatt nach Stein oder Metall (Abb. 4).¹⁷ Nur Bruchkanten und Fehlstellen verraten, dass als Vorlage eine antike Skulptur gedient hat. Gerade solche Schäden entgingen Van Heemskercks Auge nicht, im Gegenteil scheint er sich für die Vergänglichkeit der antiken Architektur und Skulptur im Besonderen interessiert zu haben (Abb. 5).¹⁸ So spielen Bruchkanten, fehlender Putz, bröckelndes Mauerwerk und fragmentierte Objekte in seiner Druckgraphik immer wieder eine Rolle.

Van Heemskerck erkannte die Strahlkraft und die Möglichkeiten der Druckgraphik zur Verbreitung seiner Inventionen, die er mit dem allegorischen Entwurf

¹⁷ *Hercules Santacroce und Kapitolinischer Bronze-Herkules*, Rötel, 134×212 mm, *Stiefel des Genius Farnese*, Rötel, 133×207 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 60v, 65v, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 387, 392, Kat. 108, 116.

¹⁸ *Torso Belvedere und Fragment eines Obelisken*, 134×211 mm, *Blick aus dem Portikus des Konservatoriumspalastes auf den Kapitolsplatz*, 134×210 mm, *Hermen- und Architekturfragmente*, 135×215 mm, alle drei Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 62r, 61r, 30v, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 389, 388, 349, Kat. 111, 109, 48.



Abb. 5 Maarten van Heemskerck: Hermen- und Architekturfragmente, 1532–1536/37, teilweise Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 135×215 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

der *Klugheit und Gerechtigkeit*¹⁹ kurz nach seiner Rückkehr aus Rom auszuschöpfen begann. Die – oder besser *eine* Form der – »Bildwerdung der Antike«²⁰ lässt sich anhand der Genese von Van Heemskercks druckgraphischem Œuvre zwischen 1537 und 1574 nachvollziehen. Bereits Karel van Mander stellte fest, Van Heemskerck habe nicht selbst in Kupfer gestochen oder radiert.²¹ Er arbeitete hingegen mit 13 Stechern zusammen, darunter waren die besten seiner Zeit, etwa Dirck Volckertsz. Coornhert, Herman Jansz. Muller und Philips Galle.²² Seine Stiche und Radierungen erschienen in Antwerpen, Amsterdam, Groningen und Haarlem und erreichten fast noch im Moment des Erscheinens auch Italien.²³ Neben kapitalen Einzelblättern entstanden umfangreiche, ikonographisch komplexe Folgen. Die Zusammenarbeit mit dem Haarlemer Stecher, Theologen,

¹⁹ Cornelis Bos nach Maarten van Heemskerck, *Klugheit und Gerechtigkeit*, 1537, Kupferstich, 260×211 mm, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/1994 (wie Anm. 9), 2.141.453.

²⁰ So der Titel der vierteiligen Kolloquiumsreihe 2023–2025 an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, und am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

²¹ Van Mander 1604 (wie Anm. 3), fol. 246v; Van Mander/Floerke 1906 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 353.

²² New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 268–270.

²³ Siehe Anm. 11.

Autor und humanistischen Philosophen Coornhert ab 1547, aus der über 200 Drucke hervorgingen, sowie mit dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock ab 1553 hatte eine enorme Produktionssteigerung zur Folge.²⁴

Die umfangreiche Forschungsliteratur zu Van Heemskercks druckgraphischen Werk legt den Fokus zumeist auf die komplexen Ikonographien. Die 600 bekannten Radierungen und Kupferstiche lassen sich indes auch daraufhin befragen, welches Bild der Antike Van Heemskerck der Öffentlichkeit vermittelte und wie er mit dem ›Appelles-Problem‹ umging, also darzustellen versuchte, »was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt« (Plinius, *Nat. hist.* 35, 96). Dies weicht von den oben in Bezug auf die Zeichnungen genannten Aspekten ab, wurde die Graphik mit ausgefeilten Ikonographien doch für ein anderes, breites Publikum statt für den kreativen Eigengebrauch konzipiert und musste demnach anderen Anforderungen genügen. Zunächst ist festzuhalten, dass es für die Herstellung einer Druckgraphik einer mehrfachen Vermittlung bedurfte: Die aus Rom mitgebrachten Skizzen dienten auch Jahre später noch als Motivfundus, aus dem Van Heemskerck für die im Zusammenspiel mit den befreundeten Humanisten Hadrianus Junius oder Dirck Volkertzs. Coornhert entstehenden komplexen religiösen, moralischen oder humanistisch-allegorischen Bildfolgen schöpfte. Van Heemskerck entwarf und führte die seitenverkehrten Vorzeichnungen aus, die an einen professionellen Stecher geschickt wurden, der diese auf die Kupferplatte übertrug, mit dem Grabstichel aushob oder mit der Nadel radierte. Entweder der Stecher selbst oder ein Drucker zog die Platten anschließend in einer bestimmten Auflagenhöhe ab; Vertrieb und Verkauf übernahm der Verleger.

Van Heemskercks druckgraphische Ambitionen laufen parallel mit der Professionalisierung der Druckwerkstätten und der Entstehung großer Verlage sowohl in Italien als auch in Holland, etwa von Antonio Salamanca und Antonio Lafreri in Rom sowie Hieronymus Cocks Verlag in Antwerpen. In der Folge weiteten sich Absatzmärkte und Käuferschichten aus.²⁵ Gleichzeitig fand eine technische und inhaltliche Ausdifferenzierung der Druckgraphik statt; die als Reproduktionsgraphik bezeichnete Gattung nach Vorlagen anderer Künstler

²⁴ Grundlegend zum Verlagshaus *Aux Quatre Vents*: Joris van Grieken, Ger Luijten und Jan van der Stock (Hgg.): *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print* (Ausstellungskatalog Leuven/Paris), Brüssel 2013.

²⁵ Zu Salamanca und Lafreri vgl. Birte Rubach: *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016; zu Cock vgl. van Grieken/Luijten/van der Stock 2013 (wie Anm. 24).



Abb. 6 Maarten van Heemskerck: Anbetung der Hirten in antiker Ruinenarchitektur, Vorzeichnung zu Blatt 19 der *Unglücke des jüdischen Volkes*, 1568, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, Feder in Braun, gegriffelt, 138×203 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

bildete sich heraus, die sich Van Heemskerck ebenfalls zunutze machte.²⁶ Unter den Stichen und Radierungen finden sich indes nur eine Handvoll nach eigenen Gemälden, alle anderen entstanden nach gezeichneten Entwürfen.

Diese wiederum sind äußerst detailliert und sorgfältig mit dicht schraffierenden Liniensystemen in Feder ausgeführt, wodurch sie sich hervorragend zur Umsetzung in den Stich eigneten (**Abb. 6, 7**).²⁷ Trotz der scheinbar strengen Vorgaben der Kompositionen ist einigen Radierungen ein auffälliger Freiheitsgrad in der Ausführung eigen, die sich auch stilistisch Van Heemskercks Zeichenweise annähern. Zu den überaus zeichnerisch angelegten Blättern zählen zum Beispiel die

²⁶ Nadine Orenstein: The Professionalization of Etching. The Netherlands in the 1550s, in: Catherine Jenkins, Nadine M. Orenstein und Freyda Spira (Hgg.): *The Renaissance of Etching* (Ausstellungskatalog New York/Wien), New Haven/London 2019, S. 241–265, hier S. 241–243.

²⁷ Vgl. etwa die Stichvorzeichnungen im Kupferstichkabinett Berlin, *Anbetung der Hirten in antiker Ruinenarchitektur*, 1568, Vorzeichnung zu Blatt 19 der *Clades Judaeae Gentis*-Folge, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, Feder in Eisengallustinte, gegriffelt, 138×203 mm, KdZ 2778; *Die Befreiung von Wien 1529* und *Die Eroberung von Tunis 1535, 1555/56*, Blatt 5 bzw. 7 der *Triumphs Kaiser Karls V.*, Feder in Eisengallustinte, gegriffelt, 147×236 bzw. 153×237 mm, KdZ 12500, KdZ 12501.



Abb. 7 Maarten van Heemskerck: Die Eroberung von Tunis, Vorzeichnung zu Blatt 7 der *Triumphe Kaiser Karls V.*, 1535, Feder in Braun, gegriffelt, 153×237 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

von Coornhert ausgeführte *Flucht nach Ägypten* und *Bileam und der Engel*.²⁸ Eine Vorzeichnung ist für keines der beiden Blätter bekannt, die Inschriften verraten jedoch Van Heemskerck als den Erfinder. Die Linienführung beider Radierungen ist frei skizzierend, die Landschaften im dunstigen Hintergrund lösen sich in punktierten Linien auf, ein Phänomen, das sich in einigen gezeichneten römischen Veduten wiederfindet.²⁹ Der wuchernde Bewuchs der Ruinen ist mit spitz zulaufenden Schraffuren, ornamentalen Linien und aneinander gesetzten Punkten kürzelhaft angegeben. Einige der Motive bauen sich aus parallelen, ausfransenden Schraffuren auf, ohne dass eine Kontur sie begrenzen würde, etwa an Steinkanten

²⁸ Dirck Volckertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die Flucht nach Ägypten*, um 1549, Radierung, *Bileam und der Engel*, 1554, Radierung, Kupferstich von zwei Platten, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.15.304 und 2.76.77.

²⁹ Etwa im *Blick auf Rom vom Gianicolo aus*, Feder in Eisengallustinte, 136×213 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 18r; vgl. Vitale Zanchettin: Weitblicke auf eine Großstadt, in: Christien Melzer und Tatjana Bartsch (Hgg.): *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt* (Ausstellungskatalog Berlin), München 2024, S. 129–139, hier S. 134, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 329–330, Kat. 23



Abb. 8 Dirck Volkertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck: *Die Flucht nach Ägypten*, um 1549, Radierung, 208×361 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

und brüchigem Mauerwerk (Abb. 8). Eine ähnliche Linienführung lässt sich zudem für andere Radierungen feststellen, etwa für das programmatische Blatt *Ruth und Boas* oder für *Samuel salbt Saul zum König*.³⁰ Besonders Coornhert entwickelte in der Radierung ein Formenrepertoire, das es ihm ermöglichte, gerade das Fragmentarische, Bruchstückhafte hervorragend zu erfassen. Dabei kam ihm der zeichnerische Ansatz der noch relativ jungen Drucktechnik, die in den 1550er Jahren in Holland einen ersten Höhepunkt erfuhr, sehr gelegen.

Neben der technischen Virtuosität und der Anpassung der Linienführung an den darzustellenden Gegenstand lassen sich auch auf der Motivebene verschiedene Modi der Wieder- und Weiterverwendung römischer Sujets in der Druckgraphik nachweisen. Nicht alle Druckgraphiken greifen auf den römischen Skizzenfundus zurück. Für die, die es tun, lassen sich diverse Formen der Übernahme unterscheiden, die Tatjana Bartsch für die Gemälde bereits herausgearbeitet hat: direkte Zitate (nicht nur nach Antiken), Motivübernahmen und Mikroübernahmen von Details.³¹

³⁰ Dirck Volckertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Ruth und Boas*, 1550, Radierung von zwei Platten, ders., *Samuel salbt Saul zum König*, 1549, Radierung, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), I.90.91, I.90.92.

³¹ Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 117–125.

Van Heemskerck setzte ganze Panoramen wie den *Blick auf Rom vom Aventin* als Hintergrund für *Ruth und Boas* ein (Abb. 9).³² Jedoch geben die Ruinen hier nicht das antike Rom wieder, sondern stehen für Bethlehem. Es findet eine Re-Konfigurierung und Verallgemeinerung der Landschaft statt. Die Engelsburg, die Pantheon-Vorhalle, aber auch das Kolosseum als sein am häufigsten gezeichnetes Gebäude werden einerseits als historisch verortbare, römische Monuments topographisch korrekt in die Druckgraphik integriert – etwa in den *Triumphen Kaiser Karls V.*³³, in denen sogar der unvollendete Petersdom erscheint, oder der *Weltwunder-Folge*³⁴. Andererseits werden sie jedoch so abgewandelt, dass sie eine antike, teils durch Verfall geprägte Anmutung erzeugen, wie im *Stierkampf in den Ruinen eines Amphitheaters*³⁵, in *Elisa erhält den Mantel des Elia*³⁶ oder in den *Gefahren des menschlichen Ehrgeizes*³⁷. Hier bilden sie eine Folie für allgemeingültige, moralisch-allegorische Aussagen, wobei sich diese oftmals gerade mit dem Ruinencharakter der Monuments im Sinne eines *memento mori* oder »Roma quanta fuit, ipsa ruina docet«³⁸ verschränken lassen (Abb. 10).

Dieses im wahrsten Wortsinn Schöpfen aus dem Zeichnungsvorrat, auf das Van Heemskerck mit seiner Nennung als *Inventor* immer wieder verweist, ist

32 Doppelblatt, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 136×213 mm und 135×211 mm, Inv. Nr. 79 D 2, fol. 18v, 55r; vgl. DiFuria 2017 (wie Anm. 6), S. 405, 411.

33 Dirck Volckertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die Triumphe Kaiser Karls V.*, 1555, 12 Kupferstiche/Radierungen, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94, 2.200,524–535; vgl. Arthur J. DiFuria: The «Concertismo» of Triumph. Maerten van Heemskerck's *Victories of Charles V* and Remembering Spanish Omnipotence in a Late Sixteenth-Century Writing Cabinet, in: Suzanne K. Karr Schmidt und Edward H. Wouk (Hgg.): *Prints in Translation 1450–1750. Image, Materiality, Space*, London u. a. 2017, S. 158–182.

34 Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Die acht Weltwunder*, 1572, acht Kupferstiche, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.192,513–520; vgl. zu dieser Folge Marco Folin und Monica Preti: The Wonders of the Ancient World. Western Imagery in Translation, in: Marzia Faietti und Gerhard Wolf (Hgg.): *International Committee on the History of Art: Motion: Transformation, Part 1*, Florenz 2021, S. 99–106; Folin/Preti 2022 (wie Anm. 10); Ilja M. Veldman: *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Den Haag 1986, S. 94–107, Nr. 12.1–12.8.

35 Johannes van Doetecum nach Maarten van Heemskerck, *Stierkampf in den Ruinen eines Amphitheaters*, 1554–1575, Radierung, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.252,590.

36 Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Elisa erhält den Mantel des Elia*, 1571, Kupferstich, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 1.122,138.

37 Dirck Volckertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die Gefahren des menschlichen Ehrgeizes*, 1549, Radierung von zwei Platten, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.143,455; Orenstein in: Orenstein/Spira 2019 (wie Anm. 26), S. 250f., Kat. 117.

38 Erstmals verwendet von Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, Liber tertius, Kapitel »De nova urbe«.



Abb. 9 Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck: Die Geschichte von Ruth und Boas, 1550, Radierung von zwei Platten, 571×859 mm, London, The British Museum



• Hachette éditeur • Thibault fait • 1916 • 2



Abb. 10 Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck: Die Gefahren des menschlichen Ehrgeizes, 1549, Radierung, 433×507 mm, Rotterdam, Museum Boimans van Beuningen

auch für Details nachweisbar. Der gezeichnete *Widderkopf*³⁹ von einer Kandelaberbasis aus der Villa Madama wird in der *Flucht nach Ägypten* am Postament der Skulptur wiederverwendet. Der sogenannte *Frontespizio di Nerone* dient als Hintergrund für *Hiob auf dem Misthaufen*⁴⁰, das *Septizodium Severis*⁴¹ findet sich in *Ruth und Boas* und in *Bileam und der Engel* wieder. Die New Yorker

39 *Drei Skulpturen und zwei Studien eines Widderkopfes*, Feder in Braun, 129×206 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1920-60(R), Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 314, Kat. 1.

40 *Cantharus von Santa Cecilia in Trastevere und Frontespizio di Nerone*, teilw. Vorzeichnung in Bleigrißel, Feder in Eisengallustinte, 135×211 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 2, fol. 36r; Bartsch 2019, S. 355–356, Kat. 59, S. 119, Abb. 81, S. 120; Anonym nach Maarten van Heemskerck, *Hiob auf dem Misthaufen mit seiner Frau und drei Freunden*, 1556, Kupferstich, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), I.139.160; s. auch DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 195–196, 341.

41 *Circus Maximus und Septizodium*, Vorzeichnung in brauner Kreide, Feder in Eisengallustinte, 205×246 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2 a, fol. 145, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 411–412, Kat. 148; *Septizodium Severis von Nordosten*, Feder in Braun, 293×170 mm, Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FN 491 (3381), Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 462, Kat. 206.

Wendeltreppe⁴² findet man auf dem ersten Blatt der Folge *Die Unglücke des jüdischen Volkes*⁴³, hier jedoch nicht als interessante Perspektivstudie, sondern als dreifaches Sinnbild der beginnenden Zerstörung, da die umgekippte Säule den Blick auf ihr Inneres und den im Boden verbliebenen Stumpf freigibt. Merel Groentjes hat die fortschreitende Zerstörung von Architektur auf den 22 Blättern dieser Folge als Analogie zur zunehmenden Entfremdung zwischen jüdischem Volk und Gott gedeutet und die Eingliederung von »Hintergrundarchitektur« als Träger (typologischer) Bedeutung.⁴⁴ Ebenso zahlreich sind Zitate antiker Skulpturen aus dem römischen Skizzenbuch, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden müssen.

In seinen Stichen und Radierungen wiederholte Van Heemskerck Landschaften, Architekturen und Skulpturen aus dem Skizzenfundus, er variierte sie, stellte sie in neue Kontexte oder kombinierte sie zu völlig neuen Inventionen, dabei immer mehr oder auch weniger auf den römischen Ursprung verweisend.⁴⁵ Damit einher geht die Möglichkeit, die antiken Monamente mit ungewöhnlichen, neuen Bedeutungen aufzuladen, ihnen eine semantische Ambiguität zuzugestehen⁴⁶ oder sie bewusst zur Unterstreichung einer Bildaussage einzusetzen⁴⁷ und somit Diskursräume zu öffnen. Dies hat etwa Lothar Sickel anhand einer Mariendarstellung nachgewiesen, die verschiedene Motive kombiniert und neue

42 Studie einer Wendeltreppe, Feder in Braun, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 2003.158v; Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 453–454, Kat. 199.

43 Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Noahs Opfer*, Blatt 1 der Folge *Die Unglücke des jüdischen Volkes (Clades Judaeae Gentis)*, 1569, Kupferstich, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), I.200.238.

44 Merel Groentjes: *Clades Judaeae Gentis. Patterns of Destruction*, in: Walter S. Melion, James Clifton und Michel Weemans (Hgg.): *Imago exeggetica. Visual Images as Exegetical Instruments 1400–1700*, Leiden u.a. 2014, S. 509–544, hier S. 511, 516, 523–524.

45 Vgl. dazu DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 200. Vgl. außerdem Lothar Sickel: *Maria Mater Dei* und die Antiken Roms. Anmerkungen zu einem Kupferstich nach Maarten van Heemskerck, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998), S. 40–54; Dagmar Eichberger: Framing Warfare and Destruction in Sixteenth-Century Netherlandish Prints. The *Clades Judaeae Gentis* Series by Maarten van Heemskerck, in: Jennifer Spinks und Charles Spika (Hgg.): *Disaster, Death and the Emotions in the Shadow of the Apocalypse 1400–1700*, London 2016, S. 225–245, hier S. 236; Sophie Rüth: Zwischen Triumph und Hochmut. Formen der Antikenrezeption in Maarten van Heemskercks Graphikserie *Der Kreislauf des menschlichen Daseins*, in: Johannes Lipps und Anna Pawlak (Hgg.): *Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie*, Begleitband zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen, Tübingen 2018, S. 30–37.

46 Vgl. Franciszek Skibiński: Sculpture's Narrativity in Northern Renaissance Prints, in: Anne Bloemacher, Mandy Richter und Marzia Faietti (Hgg.): *Sculpture in Print 1480–1600*, Leiden u.a. 2021, S. 320–336, hier S. 329, 333.

47 Vgl. dazu erneut Groentjes 2014 (wie Anm. 44).

Zusammenhänge stiftet: Die stehende Marienfigur basiert auf einer Antike im Garten der Villa Madama, die ruinöse Architektur auf der Maxentius-Basilika, dem Templum Pacis, der Bestand haben sollte, bis eine Jungfrau niederkäme. Dem Volksglauben nach sei die Basilika zur Geburt Christi eingestürzt und galt damit als historisches Dokument für die Jungfräulichkeit Mariens. Maria steht auf dem Stich zentral, die Basilika wird links kompositorisch durch den Berg ergänzt und die Muttergottes dadurch quasi in die Westapsis der Basilika versetzt, den ehemaligen Standort des antiken Standbildes. Mit einer Geste der Hand scheint sie die – in der architekturtheoretischen Literatur erwähnte, aber zu Van Heemskercks Zeiten schon nicht mehr vorhandene – Säule aufheben zu wollen. Heemskerck geht es hier nicht um die Überwindung der Antike, sondern um ihre Erneuerung in christlichem Verständnis, sie wird mariologisch umgeprägt.

Für die *Wechselfälle des menschlichen Lebens*⁴⁸ baut Van Heemskerck einen Hintergrund aus römischen Versatzstücken auf: Titusbogen, Trajansäule, Cestius-Pyramide, die Bogengänge des Kolosseums, außerdem antik anmutende, aber nicht zu identifizierende Architekturen, die eine Projektionsfläche öffnen. Sophie Rüth zieht Parallelen zum Turm von Babel als Archetyp des menschlichen Hochmuts und zur Kolossalstatue Neros (hier als behelmter Krieger), nach dem das Theatrum Flavium im Mittelalter die Bezeichnung Kolosseum erhielt. Das antike Rom steht hier als historischer Ort des Strebens nach Ruhm und zugleich als allgemein gültiges Exemplum für den menschlichen Hochmut.⁴⁹ Van Heemskercks Antikenrezeption ist hier als moralisch ambivalent aufgefasst.

Zugleich gelingt es Van Heemskerck, mit der semantischen Offenheit und der Vielfalt in der Verwendung römischer Motive den eigenen Erfindungsreichtum hervorzuheben. Mehr als drei Viertel der graphischen Blätter sind mit seinem Inventormonogramm oder dem vollständigen Namen signiert. Dazu bemerkte Arthur DiFuria, dass die wiederholte Betonung der Urheberschaft die vor Ort erworbenen Kenntnisse römischer Topographie und antiker Ruinen herausstellt. Sie verleiht seinen Landschaften folglich eine beglaubigte Authentizität und belegt zugleich seine Fähigkeit, aus dem Gesehenen, dessen Interpretation und Weiterentwicklung eine eigene Bildsprache zu schaffen.⁵⁰ Angesichts der enormen Anzahl signierter Drucke dürften diese mindestens ebenso viel zur

⁴⁸ Cornelis Cort nach Maarten van Heemskerck, *Die Wechselfälle des menschlichen Lebens*, 1564, neun Kupferstiche, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), I.166.482–490.

⁴⁹ Rüth 2018 (wie Anm. 45), S. 35.

⁵⁰ DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 183, 200, v.a. S. 277.



Abb. 11 Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck, Lot und seine Töchter, Blatt 6 aus der Folge *Die Unglücke des jüdischen Volkes*, 1569, Kupferstich, 141×198 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

»nachhaltigen künstlerischen Identitätssicherung und Selbstrepräsentation« wie zur Durchsetzung seines Geltungsanspruches als »Antikenexperte« beigetragen haben wie seine Gemälde.⁵¹

Der Namenszug wird in vielen Radierungen und Stichen Teil des dargestellten Bildraumes, etwa in einer Steinplatte oder einem Sockel, auf einer Brüstung oder einem Mauervorsprung – er verweist einerseits auf den zeitlich begrenzten Schaffensakt und bekräftigt andererseits die Authentizität und den überzeitlichen Anspruch des Werks (Abb. 11).⁵² Man gewinnt den Eindruck, Van Heemskerck beanspruche mit der herausgehobenen Positionierung der Signaturen nicht nur die Autorschaft der Stiche für sich, sondern die (Neu-)Erfindung der antiken

⁵¹ Zit. nach Tatjana Bartsch: Brautstiftung mit Obelisk. Maarten van Heemskercks Vermächtnisse tot ewiger memorie, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hgg.): *Bildnis – Memoria – Repräsentation. Beiträge zur Erinnerungskultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2021, S. 311–353, hier S. 311.

⁵² Karin Gludovatz: Im Zwischenraum. Faktizität und Fiktionalität der Künstlersignatur, in: Ulrich Rehm und Linda Simonis (Hgg.): *Poetik der Inschrift*, Heidelberg 2019, S. 159–176, hier S. 166–169.

und antikisierenden Architektur als Thema selbst, indem er seinen Namen in architektonische Details einschreibt.⁵³

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Verbreitung der Graphik war, anders als die der Zeichnungen, deutlich größer, ebenso stand sie einem breiten und diversen Publikum zur Verfügung. Sie bediente Aspekte des Gedenkens und rief bei den Betrachtenden konkrete oder vage Erinnerungen an römische Monuments und Landschaften hervor. Dabei weckte sie historische und literarische Assoziationen und regte den gelehrt Diskurs an.⁵⁴ In den ikonographisch oftmals hoch komplexen Graphiken nach Van Heemskerck ging es indes nicht (nur) um die topographisch und archäologisch korrekte Abbildung antiker Monuments. Vielmehr lassen sich verschiedene Modi der Wieder- und Weiterverwendung von Motiven unterscheiden und, damit einhergehend, wechselnde Funktionalitäten in den Zugriffsweisen veranschaulichen. In den Drucken kulminierte der Weg von der sorgfältig-vertieften Beobachtung des faktisch Vorhandenen in den römischen Skizzen, das um einfallsreiche Details ergänzt oder um tatsächliche Details bereinigt wird, hin zu einer neu erschaffenen, von Rom inspirierten, allgemeingültigen – entzeitlichten – Vorstellung von Antike, die je nach gewünschter Bildaussage verschiedene Deutungsmuster zuließ.⁵⁵

Abbildungsnachweis

Amsterdam, Rijksmuseum: **Abb. 8**

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Dietmar Katz): **Abb. 1, Abb. 2, Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 11**; (Jörg P. Anders): **Abb. 3**

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

Rotterdam, Collection Museum Boijmans Van Beuningen (Purchased with the support of Lucas van Leyden Foundation / Photography: Studio Buitenhof): **Abb. 10**

⁵³ Bartsch 2021 (wie Anm. 51), S. 312, 318 spricht von »persönlicher Einschreibung in die Bauten selbst« in Bezug auf die Forumsvedute und die römischen Skizzen.

⁵⁴ DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 183.

⁵⁵ DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 186, spricht von Entzeitlichung der Antike.

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

Angelika Marinovic

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

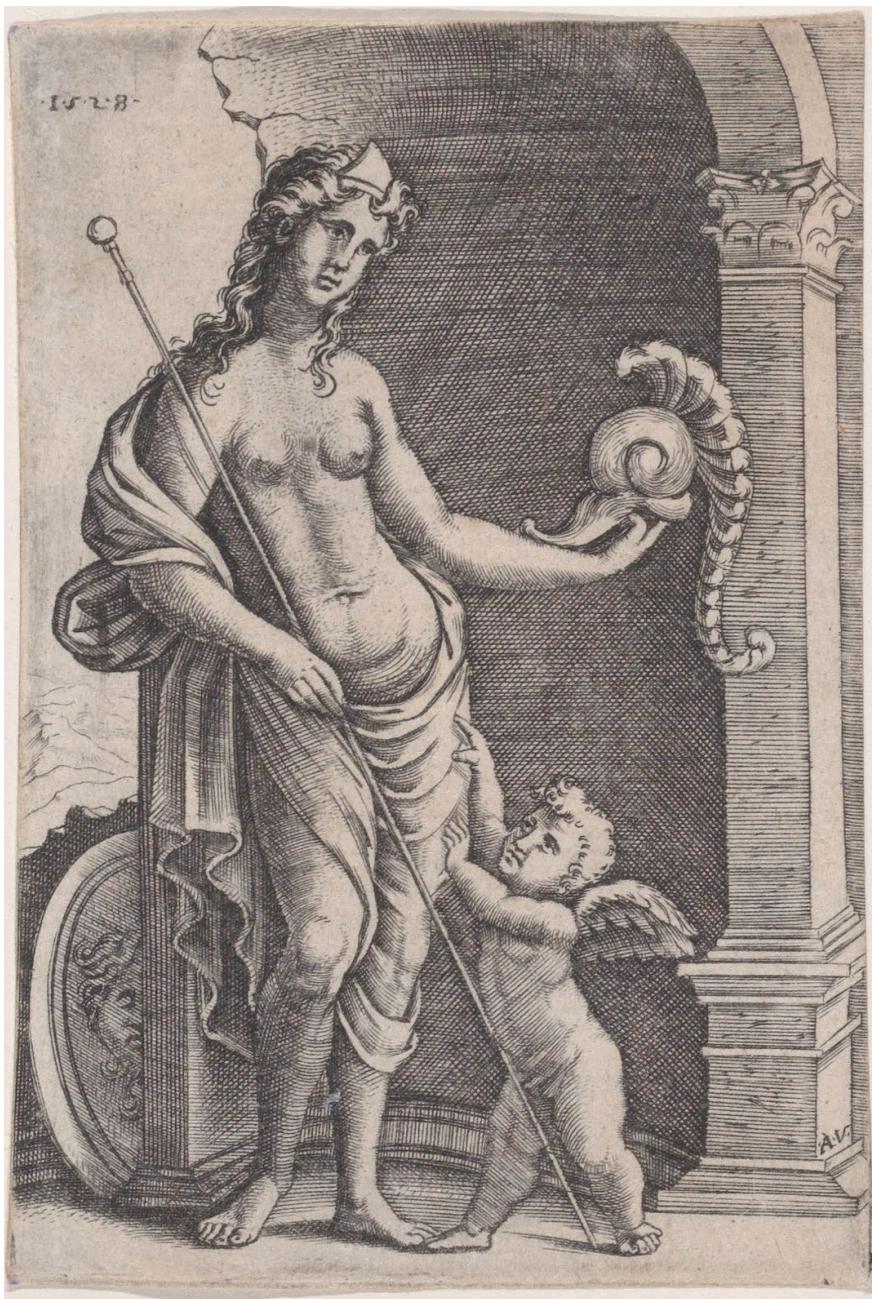


Abb. 4 Agostino Veneziano: Venus Victrix mit Amor, 1528, Kupferstich, Platte: 89×60 mm.
New York, The Metropolitan Museum of Art



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

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

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

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

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



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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildungsnachweis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bartolomeo Ammannatis *Herkules Benavides* und die Darstellung von Größe im *Speculum Romanae Magnificentiae*

Ann-Kathrin Fischer

Unter den zahlreichen Kupferstichen, die Antonio Lafreri im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts in Rom verlegt und die um 1575 durch ein nachträglich produziertes Titelblatt als *Speculum Romanae Magnificentiae* bekannt werden, sticht das Blatt nach der Herkules-Statue des Bartolomeo Ammannati in Padua heraus (Abb. 1).¹ Alles an dieser Darstellung thematisiert die Herausforderung des

¹ Zur Herkules-Statue des Bartolomeo Ammannati zuletzt Ann-Kathrin Fischer: *Teatro delle Muse e della musica*. Bartolomeo Ammannatis *Herkules Benavides* in Padua, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 40 (2019/20) [2024], S. 3–45. Die Skulptur lobt bereits 1546 Pietro Aretino in einem Brief an Marco Mantova Benavides (Giuseppe Gennari: *Memorie degli scrittori padovani e della storia di Padova*, Bibl. del Seminario Padova, Cod. 619, vol. VI, n. 199): »la statua che ne la corte de casa vostra costi in Padova avete fatta scolpire è famosa tanto che quale si voglia principe ne sarebbe onorato«. Auch Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno*, hg.v. Jacopo Morelli, Bassano 1800, S. 149f. und Gabriele Simeoni: *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon 1558, S. 96 verweisen früh auf die Herkulesfigur: »Io penso che io harei visto à Padoua anchora molte altre belle cose, come il Palagio & l'Hercole del Mantoua Dottore«. Die Skulptur wird dann erwähnt bei Bernardino Scardeone: *De antiquitate urbis Patavii*, Basel 1560, S. 196: »vel etiam quām marmoreus ille colossus Intra aedes erectus«, Raffaello Borghini: *Il Riposo*, Florenz 1584, S. 591, Angelo Portenari, *Della felicità di Padova*, Padua 1623, S. 48f., Sertorio Orsato: *Monumenta Patavina*, Padua 1652, S. 157: »[...] in area mirae altitudinis colossus Herculeus, Bartholomei Amanati Florentini sculptoris celeberrimi opus«, und Filippo Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681–1728), zit. Ausg. Florenz 1846, Bd. 2, S. 338: »grandissimo gigante di pietra«. Der Herkuleskoloss, die Sockelinschrift wie auch der Triumphbogen aufgegriffen bei Giacomo Filippo Tomasini: *Illustrum virorum elogia*, Padua 1630, S. 125: »In fronte Atrij occurrit Triumphalis Fornix his notis. / ID FACERE LAVS EST QVOD DECET NON QVOD LICET. / In dextro latere Colossum est Herculis XL. pedum, Bartholomaei Ammanati suprà laudati opus, cum basi, vt ille asserit, literata«. Einen weitereren Stich des *Herkules Benavides* publiziert Franciscus Schottus: *Itinerario overo nova descrittione de' viaggi principali d'Italia*, Padua 1654, Taf. vor fol. 19r; dieser offenbar auch übernommen in Michele Cappellari: *Herculis colossus Mantuae Benavidiae Patavii Caelatore Bartholomaeo Ammanati Florentino*, Padua 1657, fol. [iv]. In Gedichtform wird Ammannatis Herkuleskoloss im Folgejahr besungen durch Carlo de' Dottori: Ercole di marmo, Colosso nel Cortile de' Signori Benavides Mantova, miei cugini, in: *Odi scelte*, hg.v. Giorgio Ronconi, Padua 2019 [zuerst Padua 1695], S. 26–29. Im 18. Jh. erwähnt bei Johann Georg Keyssler: *Fortsetzung Neuester Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien, und Lothringen*, Hannover 1741, S. 676; Giovambatista Rossetti: *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padua 1780, S. 347f.; Pietro Brandolesi: *Pitture, sculture, architetture, ed altre cose notabili di Padova*, Padua 1795, S. 221f. Ein weiterer Stich des *Herkules Benavides* erscheint in Pietro Chevalier: *Memorie architettoniche sui principali edificj della citta di Padova*, Padua 1831, Taf. vor fol. 45.



Abb. 1 Enea Vico: *Herkules Benavides*, 1553, Kupferstich, 528×405 mm



Abb. 2 Bartolomeo Ammannati: *Herkules Benavides*, 1544/1545, Padua, Palazzo Mantova Benavides, Innenhof

kolossalnen Formats. Darauf verweist zunächst die Beischrift »Colossus P[edum] XL«, die mit »40 Fuß«² die tatsächliche Größe der Statue gleich um rund ein Drittel übertreibt – den überlieferten Größen der antiken stadtrömischen Kolossalstatuen aber annähert. Optisch sind die Dimensionen der größten freistehenden Statue, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefertigt und im Hof des Palazzo Mantova Benavides in Padua aufgestellt wurde (Abb. 2), im Stich dadurch gesteigert, dass die dargestellten Betrachter überhaupt nur die Oberkante des Sockels erreichen. Dass hier erstmals wieder ein der Antike vergleichbares kolossales Format gemeistert scheint, dürfte der Grund sein, warum Lafreri wohl vor 1573 den *Herkules* als eine der wenigen neuzeitlichen Statuen – und dazu außerhalb von Rom – in sein Verlagsrepertoire aufnahm und ihr damit die gleiche Bedeutung und Vorbildlichkeit wie den antiken Werken zugestand.

Mit dem knapp sieben Meter hohen *Herkules Benavides* übertraf Ammannati 1544 nicht nur den 40 Jahre zuvor gefertigten *David* Michelangelos – das Schlüsselwerk eines neuen Monumentalstils – noch um beinahe zwei Meter, sondern ließ mit seinem nackten Heros für die Zeitgenossen auch die antiken

² »COLOSSVS·P·XL / ERECTVS PATAVII / BARTOLEMEO AMMANNATO / SCLVLPTORE / Ant. Lafrery Formis Romae / 1553.«

Kolossalstatuen wiederauferstehen.³ Der Auftraggeber – der Jurist Marco Mantova Benavides – stellt den Koloss in seinem *Enchiridion rerum singularium* von 1551 explizit den Werken Polyklets gleich und betont die Kunstfertigkeit Ammannatis wie auch dessen bildhauerischen Wagemut, sich der zeitgenössischen Herausforderung in der Plastik angenommen zu haben.⁴ Mit dem Verweis auf den Koloss von Rhodos schließt er das Werk an die Wunderwerke der Antike an.⁵

Die Skulptur sollte – nach Benavides – gar einen solchen Wirkungseffekt suggerieren, dass derjenige, der den Koloss erblicke, »darüber ins Seufzen« gerate.⁶ Auch der Künstler Ammannati rechnete im Übrigen bewusst mit der *publicity* der Stichreproduktion: Sein Koloss sei durch die »opere nuovamente stampate« in Rom in aller Munde gewesen.⁷ Spätere Autoren wie Raffaello Borghini scheinen Ammannatis Herkules dann überhaupt nur aufgrund des Stiches zu kennen: »un Colosso alto palmi 40 di pezzi di pietra commessi, Ercole rappresentante, [...] la qual opera essendo stata intagliata si vede andar fuore in istampa.«⁸

Ausgehend von Lafreris Stich vom *Herkules Benavides* will mein Beitrag die Problematik des druckgraphisch ›undarstellbaren‹ Kolossalformats antiker und neuzeitlicher Statuen im 16. Jahrhundert untersuchen. Wie ist die Frage

-
- 3 Die Skulptur des *Herkules Benavides* ist ca. 7,13 m hoch, wobei sich mit den 1,78 m des Sockels eine Gesamthöhe von 8,91 m ergibt.
- 4 Marco Mantova Benavides: *Enchiridion rerum singularium additis etiam in studiosorum gratiam scholiis*, Venedig 1551, lib. X, fol. 238r–v: »forte non ab re erit exemplum Polycleti Sicyonij adducere, cuius statua cum omnium esset absolutissima, canona, id est regula, appellata est, unde omnes artifices omnia artis liniamenta sumebant, ut hac tempestate Bartholomei Ammanati Flo. colossus, altitudinis pedum 20 lapideus, quem primus sculpere post antiquos, in aedibus nostris, & admirabili quidem artificio, ausus est, aetatis sua (quod maxime mirum uidetur) anno. 33. ita ut cum antiquis facile contendat.«
- 5 Mantova Benavides 1551 (wie Anm. 4). lib. XII, fol. 300v: »Et Rhodij Colossenses deniq[ue] à Colosso Charetis opere Soli dicato, quem ibi mira magnitudine conflauerat, ut nostrum Bartholomeus Ammanatus Flo. Cuius mentio etiam facta est honorifice, in discursu suprac. 228. incip. uim ui. & non immerito, quia Statuarius est nobilis, & nunquam satis laudatus.«
- 6 Marco Mantova Benavides: *Discorsi sopra i dialoghi di M. Speron Sperone*, Venedig 1561, fol. 10r: »gli Scultori, quando la mirano, vi sospirano anco sopra, & non è niuno che la lodi sommamente.«
- 7 Brief des Bartolomeo Ammannati an Marco Mantova Benavides vom 25. April 1553: »E massime, siccome m'è stato riferito da molti, che in alcuni luoghi parlando ella del Colosso, ch'io feci nel vostro cortile, mi ha immortalato nelle sue opere nuovamente stampate; ch'è stato gran favore, avvegnachè io non sia degno e che mi attribuisca più di quel che si conviene, del che però confessò averne obbligo infinito.«, Bibl. del Seminario, Padova, Cod. 619, vol. VI, n. 225, zit. nach Lionello Puppi: Il *Colosso* del Mantova, in: Sergio Bertelli und Gloria Ramakus (Hgg.): *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Florenz 1978, Bd. 2, S. 311–329, hier S. 311.
- 8 Borghini 1584 (wie Anm. 1), S. 521.

der Größendarstellung in Lafrieris *Speculum* insgesamt gelöst? Es soll gezeigt werden, dass auch im Vergleich mit anderen Druckgraphiken nach antiken Monumenten der Zeit Lafrieri nicht allein auf den Anschein und die bildinterne ›Überwältigung durch Größe setzte, sondern zugleich in besonderer Weise einen ›dokumentierenden‹ Anspruch in seinen Darstellungsmodi verfolgte.

Diese Fragestellung wurde in der bisherigen Forschung zum *Speculum* noch nicht systematisch untersucht. Grundlegend hatte sich zunächst Christian Hülsen 1921 geäußert: Seine vergleichende Betrachtung von etwa dreißig Ausgaben des *Speculum* und das parallele Abgleichen dieser mit dem Lafrieri-Index waren für die Forschung von zentraler Bedeutung. Erst Silvia Bianchi 2004 und 2006, Stefano Corsi 2004 und Peter Parshall 2006 griffen dann in ihren Beiträgen die durch Hülsen nicht veröffentlichten Beschreibungen der Inhalte vereinzelter Konvolute auf. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde das *Speculum* dann durch die Ausstellung von Rebecca Zorach »The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum Romanae Magnificentiae« von 2007 und Alessia Alberti 2008/2009 bekannt gemacht. Zuletzt legte 2016 Birte Rubach in ihrer Dissertation eine umfassende Untersuchung vor.⁹ Speziell der Stich vom *Herkules Benavides* wurde erstmals von Ulrich Middeldorf 1939 erwähnt. Ausführlicher diskutieren den *Herkules* dann Charles Davis und Peter Kinney 1976 sowie zuletzt 1997 Giulio Bodon.¹⁰

⁹ Christian Hülsen: Das *Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafrieri, in: Ludwig Bertalot und Giulio Bertoni (Hgg.): *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki*, München 1921, S. 121–170; Silvia Bianchi: Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (IV parte), in: *Grafica d'arte* 15 (2004), S. 3–13; Stefano Corsi und Pina Ragionieri (Hgg.): *Speculum romanae magnificentiae. Roma nell'incisione del Cinquecento*, Florenz 2004; Silvia Bianchi: *Speculum Romanae Magnificentiae. l'albo H 56 e altre tavole lafreriane della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, in: *Rassegna di studi e di notizie* 30 (2006), S. 41–89; Rebecca Zorach: *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2007; Alessia Alberti: *L'Indice di Antonio Laferry: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, Tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Mailand 2008/2009; Birte Rubach: *Ant. Lafrieri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafrieri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016.

¹⁰ Ulrich Middeldorf: Perino da Vinci, in: *Old Master Drawings* 13 (1939), S. 9–11; Charles Davis: *Colossum facere ausus est. L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, in: *Psicon* 3 (1976), S. 32–47; Charles Davis: Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco Del Nero, in: *Burlington Magazine* 118/880 (1976 [zit. 1976b]), S. 472–484; Peter Kinney: *The Early Sculpture of Bartolomeo Ammannati*, New York/London 1976, S. 124–126; Giulio Bodon: *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Rom 1997, S. 90f.

Eine erste Auflage des von Enea Vico gestochenen Blattes, dessen Maße von etwa 520×400 mm es zum größten unter den in das *Speculum* aufgenommenen Stichen machen, dürfte bereits 1549 bei Lafreri in Rom gedruckt worden sein. Charles Davis verweist auf eine Notiz in Christoph Gottlieb von Murr's *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun* von 1797, bei der das Blatt mit »Ant. Lafr. formis Romae 1549« signiert und datiert ist.¹¹ Der frühe Zeitpunkt des Drucks scheint plausibel, da zudem überliefert ist, dass Ammannati eine Zeichnung des *Herkules Benavides* unmittelbar nach seiner Tätigkeit in Padua 1548 nach Rom mitnahm. Das Blatt wird in der heutigen Forschung zumeist Enea Vico zugeschrieben. Eine Aussage von Marco Mantova Benavides selbst legt dies nahe: In seinem Brief an Antonio Centani (Antonio Zantani?) 1548 bittet er Vico um eine zügige Anfertigung einer Reproduktion:

»M. Enea ha dato principio a l'Hercole, così la supplico sia contenta sollecitarlo, che si habbi presto perche partendo il nostro M. Bartholomeo, disidera portarlo seco à Roma [...]«¹²

Mit dem Stich in Verbindung steht eine im Louvre aufbewahrte Zeichnung des *Herkules Benavides* (Abb. 3). Sowohl deren Zuschreibung als auch Funktion (Vorlage für den Stich oder Nachzeichnung) sind bislang umstritten. Vasari nennt Ammannati als Autor der Zeichnung in seinem *Libro de' Disegni*¹³, von wo aus sie 1671 an das Cabinet du Roi in Paris überging. Dagegen plädieren Charles Davis und Peter Kinney für eine Zuschreibung der Zeichnung an Enea Vico, Catherine Monbeig-Goguel und zuletzt Alessandro Cherubini schließen auch Giulio Clovio nicht aus.¹⁴ Eine genaue Autopsie liefert freilich Argumente, die kaum Zweifel daran lassen, dass hier eine Zeichnung Ammannatis vorliegt, die

¹¹ Christoph Gottlieb von Murr: *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun a Nuremberg*, Nürnberg 1797, S. 177, Nr. 132; s. Davis 1976b (wie Anm. 10).

¹² Marco Mantova Benavides: *Di lettere famigliari diuerte a diuersi*, Padua 1578, no. 38; ein Ex. in Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana (It. X, 91 [=6606]).

¹³ Zum *Libro de' disegni* zuletzt Louis Frank: *Giorgio Vasari, The book of drawings. The fate of a mythical collection*, Paris 2022.

¹⁴ Vgl. Catherine Monbeig-Goguel: Giulio Clovio *nouveau petit Michel-Ange* – à propos des dessins du Louvre, in: *Revue de l'art* 80 (1988), S. 37–47; Alessandro Cherubini: Giulio Clovio. Studio dall'*'Ercole Benavides*, in: Beatrice Paolozzi Strozzi und Dimitrios Zikos (Hgg.): *Bartolomeo Ammannati, scultore. L'acqua, la pietra, il fuoco*, Florenz 2011, S. 416.



Abb. 3 Bartolomeo Ammannati (hier zugeschrieben): *Herkules Benavides*, um 1544/45, Zeichnung, 538×415 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 48, recto

für den Stich verwendet wurde, wobei sie zuvor schon als finaler Entwurf und Präsentationszeichnung für den Auftraggeber Benavides gedient haben dürfte.

Ausschlaggebend für diese These sind vier Aspekte: Ein zentrales Argument liefert die Darstellung der Inschriftentafel, welche im Maul des Löwen im Sockelrelief hängt. Die Inschrift, die auf einen arbeitsliebenden Herkules verweist¹⁵ und akribisch durch eine am linken Bildrand sitzende Person studiert wird, ist in Gänze im Stich abgedruckt. Im Falle der Zeichnung wird sie aber noch ausgespart. Dass zudem der Textkommentar, der im Stich am unteren rechten Bildrand zu lesen ist, fehlt, lässt vermuten, dass alle Inschriften separat für den Druck übermittelt wurden.

Dass das Louvre-Blatt als Grundlage für die Druckgraphik einzustufen ist, belegt überdies – und zweitens – auch eine minimale Ungenauigkeit des Stechers: Während die Inschriftentafel im Falle der Zeichnung wie am Original durch den Löwen an einem mittigen Kordelstrang gehalten wird, verstand der Stecher (Enea Vico?) das Detail offenbar nicht richtig und hängte dem Löwen die Inschriftentafel an einer kreisrunden Schlaufe ins Maul. Die These einer Nachzeichnung scheidet durch dieses Detail definitiv aus.¹⁶

Dazu passen weitere Diskrepanzen in der Sockelgestaltung, die das Louvre-Blatt als Vorzeichnung ausweisen. Die acht Sockelreliefs zeigen die von Herkules im Rahmen seiner mythischen Arbeiten überwundenen Tierwesen, wobei diese als Köpfe wie auch Felle vor dem Reliefgrund aufgehängt sind. Neben dem Nemeischen Löwen und dem Erymanthischen Eber ist der Adler Jupiters abgebildet – das Begleittier des Göttervaters balanciert hier auf der unteren Leiste des Relieffelds, wobei es seinen linken Flügel ausgebreitet hat und Pfeil, Bogen und Köcher mit

¹⁵ »HercVles BVphiloponVs / BestiariVs QVi Tristitiam / ORBIS DepVlit Omnem / PerAmplo Hoc Signo / MantVae CVra Reflorescit« – »Herkules, einem Ochsen gleicher Liebhaber mühevoller Arbeit und Tierbezwinger, der alles Unerfreuliche der Welt vertreibt, erlangt durch die Fürsorge des Mantua [Benavides] neue Blüte in Gestalt dieses herausragend großen Standbildes[«. Der Terminus *buphiloponus* – eine Wortschöpfung aus griech. *βοῦς* und *φιλόπονος* – weist den Heros als »ochsen-gleichen« Liebhaber von Arbeiten aus. Die Inschrift wird bereits bei Portenari 1623 (wie Anm. 1), S. 458 und Tomasini 1630 (wie Anm. 1), S. 126 dokumentiert. Sie verdeutlicht, dass es bei der Statue nicht nur darum geht, die Deutung des Herkules als Tugendhelden aufzugreifen. Die Herkulesfigur dürfte vor allem auch als Sinnbild der Errungenschaften des humanistischen Kreises der Paduaner *Accademia degli Infiammati* verstanden worden sein: Die Akademie hatte Herkules als ihre Leitfigur gewählt. Auch ihre Imprese legt diese Deutung nahe (Giovanni Ferro: *Teatro d'imprese*, Venedig 1623, Parte Seconda, S. 399; zur Erläuterung auch Parte Prima, S. 205).

¹⁶ Bereits Kinney 1976 (wie Anm. 10), S. 124, Anm. 9 schließt dies und den noch 1937 diesbezüglich geäußerten Vorschlag von Annamaria Gabrielli: Su Bartolommeo Ammannati, in: *Critica d'Arte* 8 (1937), S. 89–95, hier S. 95, Anm. 20, aus.

sich führt. Auf der Zeichnung – und folglich auch auf dem Stich – war aber noch angedacht, die genannten Attribute rechts des Adlers zu platzieren. Dass diese in der Ausführung der Statue dann letztlich im unteren linken Bereich des Relieffelds erscheinen, verdeutlicht – drittens –, dass der Sockel (und gegebenenfalls auch der *Herkules*) zum Zeitpunkt der Anfertigung der Zeichnung wohl noch nicht realisiert war.¹⁷ Es sollte sich also um die finale Entwurfszeichnung für Benavides handeln, von der die Ausführung in kleineren Details dann abweicht.

Schließlich bestätigt nicht nur der Umstand, dass allein der Stich des *Herkules Benavides* einen Himmel mit Wolken zeigt, wie ihn Lafreri für seine *Speculum*-Blätter nutzte, dass die Zeichnung nicht *nach*, sondern *vor* dem Stich entstanden ist. Angesichts des perspektivischen Bruchs zwischen Herkules und Umgebung – Architektur und Figuren – wäre viertens – zumindest zu überlegen, ob die Zeichnung nicht zunächst nur die Herkules-Figur zeigte, dann für die Aufnahme in das *Speculum* ein ›römischer Kontext‹ angefügt wurde und schließlich der Stecher einen Wolkenhimmel wie bei Lafreris Ansichten üblich ergänzte. Nicht abschließend geklärt werden kann dagegen, welchen genauen Anteil Enea Vico bei diesem Prozess hatte und ob Lafreri möglicherweise nochmals einen Nachstich fertigen ließ.¹⁸

Die nachgezogenen Umrisslinien, die auf der Zeichnung und insbesondere bei den Staffagefiguren des linken Bildrands zu erkennen sind, lassen die Annahme zu, dass das Blatt dadurch schließlich zum eigenständigen *und finalisierten* Werk erhoben wurde. Als solches jedenfalls präsentierte es spätestens Vasari in seinem *Libro de' disegni*.

Der Stich von Enea Vico

Der Stich wurde mehrfach aufgelegt – neben Text und Adresse Antonio Lafreris am unteren linken Bildrand erscheinen später zusätzlich die neuen Verleger Paolo Graziano (»a Paulo Gratiano quesita«) bzw. Pietro de' Nobili (»Petri de Nobilibus formis«). Interessant ist dabei die unterschiedliche Bezeichnung des Stichs in den Inventaren: So scheint Lafreri (Lafreri-Index Z. 264) betonen zu wollen, der

¹⁷ Er ist hier jedoch nicht als »pelle della vittima« zu verstehen, wie es Davis 1976 (wie Anm. 10), S. 36 formuliert. Nachdrücklich wird dafür auf die Aufnahme des Herkules in den Olymp angespielt, eine Ehre, die ihm aufgrund seines tugendhaften Verhaltens nach dem Tod durch den Götterrat zuteil wurde.

¹⁸ Vgl. Anm. 11.

Koloss Ammannatis sei »fatto ad imitatione degli Antichi«, wohingegen Stefano Duchetti (Inventar 1581, Z. 108) sich auf den »Colesio di padua« beschränkt und auch de' Nobili 1584 dann nur noch vom »Colosso di padua« spricht. Durch die Betitelung des Stichs in den späteren Inventaren scheint angedeutet, dass der Herkuleskoloss Ammannatis zu diesem Zeitpunkt bereits als ein an die antiken Kolossalstatuen anknüpfendes Wunderwerk wahrgenommen wurde und über einen entsprechenden Bekanntheitsgrad verfügte. Dazu trug nicht nur die Position im Hof bei, der auch den Rahmen für Theateraufführungen bot: Herkules erscheint so in seiner Funktion als *Musagetes*, Liebhaber (geistiger) Mühlen und Schutzgottheit des Hauses, durch das der Antike vergleichbare kolossale Format aber auch als »spettacolo«¹⁹ und Kunstmuseum, welches »niente ha lassato che si possa disiderare nell'arte«.²⁰ Benavides verfolgte offenbar ein regelrechtes ›Marketingkonzept‹ für sein Auftragswerk, bediente er sich doch neben dem Medium der Medaille²¹ insbesondere druckgraphischer Reproduktionen. Auf Ammannatis Brief an Benavides vom 25. April 1553 sei an dieser Stelle verwiesen, da er explizit

19 Anton Francesco Doni: *Disegno*, Venedig 1549, fol. 34v: »spettacoli veramente sopra tutte l'altre opere humane maravigliosi.«

20 Marco Mantova Benavides: *Di lettere famigliari diverse a diversi parimenti scritte*, Padua 1578, fol. 27v–28v: »Non essendo stato fatto colosso alcuno fin' hora da gli antiqui in quà se non da costui [Ammannati], con tanto artificio poi che è una maraviglia, alto venticinque piedi, et di otto pezzi, come già scrissi à V.S. Reverendissima tanto ben accozzati, et congiunti insieme, che niente ha lassato che si possa disiderare nell'arte, anci che da maraviglia, à cui lo riguarda in questo cortile, ne si può dar pace il genga del Duca d'Urbino, il palladio, il Sansovino, e gli altri di questo Maestro, e così giovane, che sia riuscito in così grande impresa. Zum Herkules als Schutzgottheit des Hauses der Familie Benavides, Protagonist zeitgenössischer Theateraufführungen und in seiner Funktion als Vorsteher der Musen vgl. Fischer 2024 (wie Anm. 1).

21 Vgl. Giuseppe Toderi und Fiorenza Vannel: *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 Bde., Florenz 2000, Taf. 975, 976, 977, 978; vgl. auch die Medaillen auf Herkules bei Guillaume Du Choul: *Discours de la religion des anciens Romains*, Wesel 1672 [zuerst 1556], S. 180. Auch auf die Medaillen auf Marco Mantova Benavides selbst sei hingewiesen, hatte er diese doch ebenfalls bei Cavino in Auftrag gegeben. Diese Medaille dann aufgegriffen bei Claude de Molinet: *Le cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève*, Paris 1692, Taf. nach S. 112, XLIII, sowie ergänzt um die Medaillen von Martino da Bergamo dann bei Pierantonio Gaetani und Giammaria Mazzuchelli: *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium*, Venedig 1761, Bd. 1, Tav. LXXXIV. Das Monogramm auf Benavides, welches Jacob Zagar entwarf und das auf der Rückseite eines Steinmodells für eine Medaille von um 1552/53 zu sehen ist, drückt dann Tomasini in seiner *Illustrum virorum elogia* ab. Bemerkenswerterweise ist unmittelbar daneben eine Darstellung des »Aeternitatis Templum« gezeigt (Tomasini 1630 [wie Anm. 1], fol. 127) – die Bezeichnung geht auf Tomasinis Erwähnung des »Tempels« im Index der Publikation von 1630 zurück. Zu den Medaillen auf Benavides siehe auch Marcello Calogero: Marco Mantova Benavides e le medaglie. *Tracce di una collezione e appunti dal Gymnasium* (1568) su Giovanni da Cavino, in: Lucia Simonato (Hgg.): *Le arti a dialogo*, Pisa 2014, S. [123]–145.



Abb. 4 Francesco Bertelli: *Herkules Benavides*, aus: Franciscus Schottus: *Itinerario ... d'Italia*, Padua 1654, Bl. vor fol. 19r



Abb. 5 Francesco Bertelli: *Herkules Benavides*, aus: Michele Cappellari: *Herculis colossus Mantuae Benavidiae Patavii Caelatore Bartholomaeo Ammannati Florentino*, Padua 1657

davon spricht, dass: »[...] in alcuni luoghi parlando ella del Colosso, ch'io feci nel vostro cortile, mi ha immortalato nelle sue opere nuovamente stampate [...]«²².

Was mit der ungewöhnlichen Größe des Lafreri-Stichs gewonnen wurde, zeigt der Vergleich mit späteren, teils deutlich kleineren Reproduktionen: So wurde ein Stich des *Herkules Benavides* mit den Maßen 110×70 mm von Ferrando Bertelli in einer Ausgabe von Schotts *Itinerario ... d'Italia* von 1654 publiziert (Abb. 4).²³ Zwar orientiert sich Bertelli an Vicos Darstellung des Kolosse, zeigt diesen aber wiederum vor neutralem Hintergrund und ohne jeglichen Zusatz. Eine weitere Version ist schließlich in Michele Cappellaris Lobschrift auf den *Herculis colossus Mantuae Benavidiae* von 1657 abgedruckt (Abb. 5).²⁴

²² Vgl. Anm. 6.

²³ Schottus 1654 (wie Anm. 1), Bl. vor fol. 19r. Insbesondere auf die Kolossalität der Herkulesfigur wird im Zuge der Beschreibung des Hauses der Mantova Benavides verwiesen (ebd., fol. 18v.): »un bel palazzo con' un nobilissimo giardino, & nella corte prima si vede un gran colosso di marmo, che è la figura di Hercole, & di sopra un museo [...].«

²⁴ Cappellari 1657, fol. [iv] (wie Anm. 1).

Mindestens ein druckgraphisch reproduziertes Exemplar des *Herkules* dürfte sich auch in der Sammlung des Marco Mantova Benavides befunden haben, da noch sein Nachfahre Andrea Mantova im ersten erhaltenen Inventar von 1695 explizit erwähnt, dass »sopra la Portesina del sud[det]to Studieto appeso il nostro Gigante in Stampa«²⁵. Der Stich war also sehr prominent aufgehängt. Selbst im Gefüge der so umfangreichen, hochkarätigen und mit auffallend großformatigen Exemplaren bestückten Stich- und Zeichnungssammlung Marco Mantovas sticht das Blatt des *Herkules Benavides* hervor. Bewusst dürfte Benavides beim Auftrag

²⁵ Andrea Mantova Benavides: *Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides* (1695), hg.v. Irene Favaretto, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 61 (1972), S. 35–164, hier S. 106. Die Sammlung der Mantova Benavides war – neben jener Pietro Bembos sowie jener der Familie Maggi da Bassano – ab der Mitte des Quattrocento bis zu Anfang des Ottocento eine der größten in Padua. Padua war einer der Schlüsselorte des Sammelns im Italien der Frühen Neuzeit. Das Inventar Andrea Mantova Benavides' von 1695 zählt zu diesem Zeitpunkt 377 Objekte, wobei die Vielzahl und Vielfalt der Exponate das *musaeum* des Rechtsgelehrten auszeichnete. Nebst den Musikinstrumenten erwähnt beispielsweise Portenari 1623 (wie Anm. 1), S. 458–459 eine »grandissima copia di libri [...], maravigliose pitture« sowie eine große Anzahl an Porträts und Statuen »delli più illustri Iurisconsulti«. Erwähnt wird eine Statue Ammannatis, »molto lodato dalli statuarij«. Und auch »medaglie [...] delli [...] Carraresi« sollten sich im Besitz der Mantova Benavides befunden haben. Andrea Mantova dokumentiert diese in seinem Inventar sogar mit einer Skizze (Mantova Benavides 1792 [s.o.], S. 97–98, Nr. 120). Neben antiken Skulpturen und Vasen sowie *naturalia* und *curiosa* ist auch ein größeres Interesse an zeitgenössischen Kunstwerken zu erkennen. Das im Inventar dokumentierte Repertoire, welches neben Gemälden Raffaels und vor allem nordalpiner Künstler Stiche von Vico und Dente sowie Salamanca und Raimondi ebenso wie Skulpturen von Andrea Riccio, Jacopo Sansovino und Ammannati verzeichnet, verweist auf das ausgeprägte Kunstverständnis des Sammler-Mäzens. Das »nobilissimo Museo« verfügte nicht nur unter Zeitgenossen über Bekanntheitsgrad, wurde aber auch als beispielhaftes Modell herangezogen. Dies belegt u.a. ein Brief des Andrea Loredano an den Rechtsgelehrten vom 26. Juni 1553, in welchem er im Zuge seines Vorhabens sich »un studio per le antiquità« einzurichten, Interesse an der Gestaltung des »studioso [...] bellissimo« des Marco Mantova bekundet: »ho in animo già gran tempo di farmi un studio per le antiquità, et in più bel luogo et con più bella maniera et ordine di quello che al presente mi troovo: laonde ne ho veduti già molti ma niuno m'è riuscito. Hora mi è venuto in animo quello di Vostra Eccellenza il quale, quando in Padova fui, mi piacque assai ma non ben mi ricorda come sia fatto: però la prego, et suplico, a mandarmi un poco di mostra over disegno di esso, assioché vega se anchora mi piacerà, come già mi piacque.« (Bibl. del Seminario, Padova, Cod. 619, vol. VI, n. 52). In einem Brief vom 1. Juli 1553 lobt Loredano dann erneut das »modello dello studio suo bellissimo qual sopra modo mi è piaciuto [...] resoluto di far questo mio ad imitazione del suo« (Bibl. del Seminario, Padova, Cod. 619, vol. VI, n. 53). Das »musaeum« des Marco Mantova wird erwähnt bei Antonio Riccoboni: *Oratio in obitu M. Mantuae Benavidii celeberrimi I.C.*, Padua 1582, o.S.; auf die Sammlung Marco Mantovas wird zudem in einem kleinformatigen Reiseführer von 1602 (*Itinerarium Italiae totius*, Köln 1602, fol. 43r) und von Orsato 1652 (wie Anm. 1), S. 157 verwiesen; zum Bestand der Sammlung Michiel 1800 (wie Anm. 1), S. 24–25 und S. 148–153; zum Sammelwesen in Padua zuletzt Giulio Bodon: *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005.

an Vico also nicht nur hohe Reproduktionsqualität, sondern vor allem auch ›kolossales‹ Maß bestellt haben. So befand sich in der Sammlung des Juristen beispielsweise auch ein Exemplar des annähernd zeitgleich nach Salviati gestochenen Blatts vom *Paulussturz*, das über ein Format von 539×943 mm verfügt. Dass unmittelbar in der Nähe auch noch Gian Jacopo Caraglios nach Perino del Vaga gestochener *Sturz der Giganten* und ein Stich des *Herkules Farnese* aufgehängt waren, scheint im Kontext der Sammlung des Benavides einmal mehr die Thematik des ›kolossalnen‹ Größenformats zu betonen.

So dürfte der Herkules als Statue wie als Stich auf einen weiteren zentralen Aspekt verweisen: Das *audaciae exemplum* im Sinne des Plinius thematisierte an sich selbst eine entsprechende künstlerische Leistung, die mit der Anfertigung eines solchen Kolosse gewagt und auch erzielt wurde.²⁶ Dies gilt umso mehr, wenn man dabei den doch recht kurzen Anfertigungszeitraum des Werkes berücksichtigt.²⁷ Die Liebe zu ›ochsengleichen‹ Mühen – das Kriterium des *buphiloponus*²⁸, wie es die Sockelinschrift aufruft – ließ sich also durchaus auch auf die geleistete Arbeit des Bildhauers anwenden.²⁹ Entsprechend wird die Kolossalstatue in Lafreris Druck als der Antike ebenbürtige Leistung ausgewiesen, ist das Werk doch aus dem Kontext des Innenhofs in Padua in ein – wie es bereits 1939 Middeldorf beschreibt – »setting of Roman buildings«³⁰ versetzt. Eine architektonisch-skulpturale *fantasia* vermutet dagegen Davis: Bewusst sollte der Effekt des *fuori-spazio* wie auch des *fuori-tempo* erzielt werden, der es

²⁶ Dazu auch Luigi Beschi: L'impegno antiquario di Bartolomeo Ammannati, in: Niccolò Rosselli del Turco und Federica Salvi (Hgg.): *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto, 1511–1592 (Atti del convegno di studi, Firenze–Lucca, 17–19 marzo 1994)*, Florenz 1995, S. 41–48, hier S. 41; Davis 1976 (wie Anm. 10), S. 33.

²⁷ Zur Formulierung vom »colosso a que' tempi era fatto«, s. Kinney 1976 (wie Anm. 10), S. 109 und S. 220, Dok. 2; Puppi 1978 (wie Anm. 7), S. 316 und S. 326, Anm. 31; Corrado Lattanzi: L'attività giovanile di Bartolomeo Ammannati in Veneto, in: Rosselli del Turco/Salvi 1995 (wie Anm. 26), S. 87–94, hier: S. 87 und S. 90, Anm. 8.

²⁸ Vgl. Anm. 15.

²⁹ Das Thema der Arbeit und Last, welche ein Bildhauer im Zuge seiner Tätigkeit verrichtet und in Kauf nimmt, wird durch Ammannati im Rahmen eines seiner Spätwerke aufgegriffen. Die im Maultierrelief im Innenhof des Palazzo Pitti gezeigte künstlerische Arbeit parallelisiert Fabian Jonietz hierbei mit den in den Sockelreliefs des Paduaner Koloss verbildlichten Taten des Heros. Gestützt durch den über dem Florentiner Relief aufgestellten antiken *Herkules Farnese* nimmt der Künstler Ammannati ein ebenbürtiges Selbstverständnis für sich in Anspruch; vgl. Fabian Jonietz: Bartolomeo Ammannatis Lob des Lasttiers, in: David Young Kim (Hg.): *Matters of Weight. Force, Gravity and Aesthetics in the Early Modern Period*, Emsdetten/Berlin 2013, S. 51–73, hier S. 68.

³⁰ Middeldorf 1939 (wie Anm. 10), S. 10.

erlaubt, das Innenhofambiente in eine Zeit des antiken Roms zu projizieren.³¹ Insbesondere angesichts der im Hintergrund sichtbaren *Cestius-Pyramide* dürfte behauptet werden, dass es sich bei der Ruinenlandschaft auch tatsächlich um Rom handelt.³² Alles ist auf das Thema der Darstellung von Größe im Medium der Druckgraphik zugespitzt.

Der *Speculum Romanae Magnificentiae* und die Darstellung von Größe. Von Untersicht und dem »Blick nach oben«

Die auf Zeichnung und Stich um den Herkules-Koloss stehenden Betrachter erreichen lediglich die Oberkante des Sockels. Dabei richten einer der *all'antica* gekleideten Soldaten rechts sowie die beiden »conoscenti« – nach Middeldorf »ill-clad as were Socrates and Diogenes«³³ – ihren Blick nach oben und bestaunen so den Koloss aus der Nähe. Dieses Mittels zur Darstellung von Größenverhältnissen scheint sich nicht nur knapp zwei Jahrhundert später immer noch Canaletto in seiner Zeichnung vom *Herkules Benavides* von um 1730 zu bedienen.³⁴ Insbesondere die in Lafreris *Speculum* aufgenommenen Stiche greifen darauf zurück, werden doch auch die *Rossebändiger* und die *Trajanssäule* von umstehenden Betrachtern bewundert. Einige deuten im Falle der beiden Stiche sogar explizit auf das jeweilige Objekt, wobei sie nicht nur auf das außergewöhnliche Größenformat aufmerksam machen, sondern diese Thematik mit einem Gegenüber auch zu diskutieren scheinen.

Der Stich der *Cestius-Pyramide* (Abb. 6) thematisiert die Größe des dargestellten Objekts vor allem dadurch, dass die Pyramide Dreiviertel des Blattes füllt und keinerlei architektonische oder landschaftliche Einbettung stattfindet, wie es beispielsweise noch auf dem Salamanca-Stich desselben Gegenstands der Fall ist. Bei diesem versetzen die Stadtmauer und der landschaftliche Hintergrund die Grabarchitektur in einen räumlichen Kontext und verleihen der Darstellung

³¹ Davis 1976a (wie Anm. 10), S. 40.

³² Dazu auch Bodon 1997 (wie Anm. 10), S. 91.

³³ Middeldorf 1939 (wie Anm. 10), S. 10.

³⁴ Zwar wird der Herkuleskoloss in der Zeichnung in seinem tatsächlichen Kontext im Hof des Palazzo Mantova Benavides gezeigt. Hinzugefügt werden aber auch einige malerische, antikische Elemente. Neben der die Größe des Kolosses bestaunenden Staffagefigur wird das Thema der Darstellung von Größe in der Zeichnung aber auch durch die ebenso »kolossal« Maße des Blatts von 342×542 mm aufgegriffen; zur Zeichnung zuletzt Fischer 2024 (wie Anm. 1), S. 3–45, hier S. 8, Abb. 4.



Abb. 6 Antonio Lafreri (Verleger): *Cestius-Pyramide*, 1547, Kupferstich, 393×288 mm

eher vedutenhafte Züge. Mit dem pflanzlichen Bewuchs des Objektes sollte dann wiederum auf den ruinösen Zustand angespielt werden. Dienen die vor der Pyramide stehenden, die schiere Größe des Monuments bewundernden Staffagefiguren einer ungefährnen Größeneinordnung bzw. unterstreichen die Größe des Objekts, so reduziert die räumliche Einbindung die Monumentalität doch im Vergleich zum Lafferi-Stich um ein Vielfaches.

Auch im Stich mit der *Trajanssäule* (Abb. 7) bedient das Bildpersonal, welches das Monument bestaunt, dieses Prinzip – das Größenverhältnis wird neben den Figuren durch das links im Bild zu sehende Pferd sogar noch einmal unterstrichen. Das Objekt ist hier jedoch wiederum vor dem Hintergrund einer Stadtkulisse und als bildzentrales Element präsentiert. Die Säule ragt – ähnlich wie im Stich des *Herkules Benavides* – bis zur oberen Bildkante und wird von einem bewegten Wolkenspiel hinterfangen, womit das Objekt im Vergleich zum neutral gehaltenen bzw. ruhigen Himmel im Stich-Pendant von Salamanca visuell noch deutlicher in Szene gesetzt ist. Auch wenn die *Trajanssäule* im Stichwerk von Salamanca über die gesamte Höhe des Blatts präsentiert ist, so scheint doch die Größe des Monuments in Lafrieris Stich – den Werkstätten dürften verschiedene Vorlagen für die Ehrensäule vorgelegen haben, so denn die Blätter beispielsweise jeweils eine andere Passage aus der Erzählung des Trajanfeldzugs zeigen³⁵ – etwas deutlicher zum Ausdruck zu kommen. Die perspektivische Darstellung in Untersicht, das dadurch evozierte überproportionale Hervortreten des Piedestals sowie die Übertriebung der Entasis im Lafrieri-Stich trägt zur Steigerung der Monumentalität des Objekts bei.

Dass sich vor allem Lafrieri dieser Mittel zur bis ins Übertriebene gesteigerten Darstellung der Größe von Objekten im Stichrepertoire des *Speculum* regelmäßig bediente, demonstrieren auch die Blätter mit den *Rossebändigern auf dem Quirinal*. Insbesondere der Stich, der die Skulpturengruppe von vorne zeigt (Abb. 8), greift das Mittel der Darstellung in Untersicht auf, um das ohnehin kolossale Format des Monuments in der Druckgraphik noch gesteigert wiederzugeben. In diesem Sinne sind mit der gewählten Perspektive in der Schrägangsicht auch die Rosse explizit in ihrem Aufbäumen gezeigt. Die Betonung der Monumentalität der Skulpturengruppe scheint im Stich auch dahingehend aufgegriffen, als dass diese ohnehin den Bildraum beinahe vollständig für sich vereinnahmt und dementsprechend auch nur der obere Bereich des Sockels abgebildet ist: Der Stich konzentriert sich auf die alleinige Präsentation der

³⁵ Vgl. Rubach 2016 (wie Anm. 9), S. 33–35.



Abb. 7 Antonio Lafreri (Verleger): *Trajanssäule*, 1544, Kupferstich, 490×300 mm

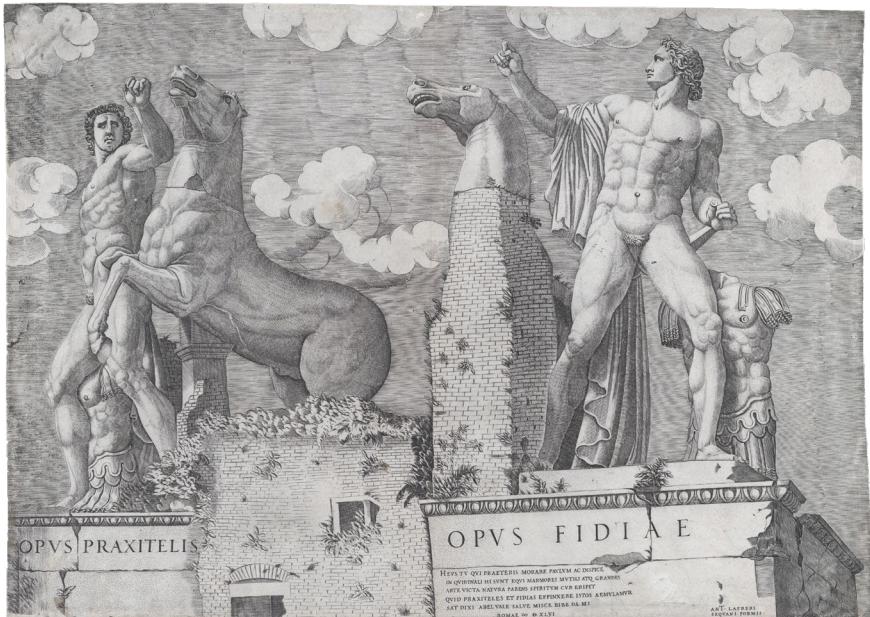


Abb. 8 Antonio Lafreri (Verleger): *Die Rossebändiger vom Quirinal* (Vorderansicht), 1546, Kupferstich, 363×512 mm

Skulpturengruppe. Die Darstellung der Größe des hier aus dem räumlichen Kontext gehobenen Monuments wird in der Rückansicht (**Abb. 13**) dann einerseits durch hinter dem Sockel zu sehende, im Verhältnis zur dominant im Vordergrund präsentierten Skulpturengruppe winzig erscheinende Gebäude gelöst. Die beiden vor dem Sockel abgebildeten Staffagefiguren dienen andererseits wiederum der Visualisierung des Größenverhältnisses, wobei die stehende Figur rechts auf die Monumentalität des Objekts verweist und mit der links sitzenden Figur darüber diskutieren dürfte. Das außergewöhnliche Größenformat scheint dieser dann auch zeichnerisch zu dokumentieren.

Im Stich des *Marforio* wird dieses Motiv ein weiteres Mal aufgegriffen. Auch hier verdeutlicht vor allem das Bildpersonal in Gestalt des im Vordergrund sitzenden, die »sprechende Statue« studierenden Zeichners und der im Hintergrund eine auf den Flussgott verfasste Inschrift lesenden Figur das Größenformat der Skulptur. Verstärkt wird der Eindruck durch eine auch in diesem Stich im Hintergrund gezeigte Stadtkulisse, wobei die hier erkennbaren drei Säulen des ehemaligen Castor-und-Pollux-Tempels eine konkrete Verortung zulassen und die Skulptur gar in ihrem tatsächlichen räumlichen Kontext erscheint.

Lafreris Vorbild fand unmittelbar Nachfolger: Hendrick Goltzius bedient sich beispielsweise im Falle des Stichs des *Herkules Farnese* von 1592, der diesen als Rückenansicht zeigt (Abb. 9), des auf die Größe der Skulptur aufmerksam machenden Mittels von vergleichsweise miniaturhaft erscheinendem Bildpersonal.³⁶ Die am unteren rechten Bildrand zu sehenden beiden Männer, die auf den Heros bewundernd emporblicken, erreichen – wie auch im Lafri-Stich des *Herkules Benavides* – lediglich die Oberkante des Piedestals. Zugleich eröffnet die Rückansicht auch den ›Imaginationsraum‹ der Skulptur, da »der Beschauer die ihm unzugängliche Ansicht mit[denkt]«.³⁷ Goltzius interessiert sich beim *Herkules Farnese* aber auch für die Möglichkeiten der Viel- bzw. Allansichtigkeit im Medium der Druckgraphik.³⁸ Hält er doch auch die Vorderansicht der kolossalen Figur unter einem Bogen der Hofloggia des Palazzo Farnese fest.³⁹

-
- 36 Norbert Michels (Hrsg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit*. Petersberg 2017; zum Blatt vom *Herkules Farnese* zuletzt auch Eva Michel und Klaus Albrecht Schröder (Hgg.): *Michelangelo und die Folgen*, München/London/New York 2023, S. 146–149.
- 37 Martin Kirves: Das Skulpturale im Werk von Hendrick Goltzius, in: Michels 2017 (wie Anm. 36), S. 72–85, hier S. 83.
- 38 Die mehr- bzw. allansichtige Darstellung einer Skulptur(engruppe) aufgegriffen vor allem durch die erfolgreichen Antikenwerke von François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638 (der *Herkules Farnese* in Frontal-, Seiten- und Rückansicht auf fol. 2–4) und Jan de Bisschop: *Signorum Veterum Icones*, [Den Haag] 1668/69 (de Bisschop liefert hier sogar vier Darstellungen vom *Herkules Farnese*) und *Paradeigmata Graphices* (1671); zuvor beispielsweise mit den großformatigen Stichen vom *Raub der Sabinerin* von Jan Harmensz. Muller (1598).
- 39 Die Aufstellung der Skulptur im Innenhof des Palazzo Farnese belegt auch durch eine Zeichnung von Annibale Carracci. In dem 338×203 mm messenden Blatt wird die Größe der kolossalen Skulptur wiederum nicht nur durch die gewählte Perspektive, die den Blick auf die Arkadenbögen der Eingangsloggia freigibt, und durch die Darstellung der Skulptur in Untersicht deutlich: Die Figur ist bildzentral und in Rückansicht zu sehen. Auch das Bildpersonal, welches am rechten Bildrand und im *piano nobile* des Palazzo zu sehen ist und dabei im Verhältnis zur Skulptur winzig erscheint, unterstreicht noch einmal die Monumentalität der Herkulesfigur. Die Aufnahme »von hinten« dürfte für Carracci wie auch für Goltzius umso interessanter gewesen sein, berichtet doch auch Plinius im Falle einer Malerei des Apelles vom Herkules *adversus*. Mit dem Textkommentar »HERCVLIS HEC FORMA EST GRAIS CELEBRATA POETIS« begründet Gian Jacopo Caraglio dann gar direkt seine Wahl des Darstellungstyps: In dem nach Rosso Fiorentino angefertigten Blatt von 1526 ist die Herkulesfigur in Rückansicht gezeigt. Der Heros steht hier breitbeinig in einer Nische, aus welcher er über seine Schulter hinausblickt und welche durch ihn fast vollständig vereinnahmt ist. Die Perzeption von Nische im Verhältnis zum körperbaulich athletisch-muskulösen Halbgott dürfte auch auf jenes ›gigantische‹ Größenformat anspielen, welches bereits Vergil im Zuge seines Vergleichs von Aeneas mit Herkules anstellt und vom *ingens* bzw. vom ›Gigantischen‹ spricht. Zur zeichnerischen Visualisierung der Größe des Heros dürfte die Darstellung in Rückansicht bereits Anfang des 16. Jahrhunderts als umso interessanter erachtet worden sein; auch die dem Umkreis Raffaels sowie Francesco Primaticcio zuzuschreibenden Studien vom vergoldeten Bronze-Herkules vom Kapitol füllen das Blatt vollständig aus. Ausführlich



Abb. 9 Hendrick Goltzius: *Herkules Farnese*, um 1592, Kupferstich, 415×295 mm, Wien, Albertina, Inv. DG74505

Nur kurz darauf hingewiesen sei schließlich, dass sich Elemente dieser Darstellungsmodi auch in der Malerei finden: So geht in vergleichbarer Weise zu den Lafreri-Stichen oder zu Goltzius' Blatt des *Herkules Farnese* auch Herman Posthumus mit seinem Bildpersonal um: In seinem Werk *Tempus edax rerum* von 1536bettet er die auf Miniaturgröße geschrumpften Menschen in eine Phantasielandschaft Roms ein, die übervoll ist an antiken Überresten, gigantischen Fragmenten und Torsi.⁴⁰ Auch hier widmen sich die Akteure im Bild dem Studium und der Vermessung der antiken Objekte – *en miniature* wird so die »Geburt der Antiquare«⁴¹ ins Bild gesetzt.

Das Prinzip der Untersicht bot sich in der druckgraphischen Visualisierung von Größe jedenfalls insbesondere für Kolossalplastiken an. Die Größe des *Herkules mit Telephos* im Stich von 1550 (Abb. 10) wird dadurch geschickt gesteigert: Die gewählte Perspektive gibt nicht nur den Blick auf den muskulösen Körper des Heros frei. Sie nimmt auch bewusst das durchgestreckte und angespannte Standbein des Halbgotts in den Blick (Abb. 11). Die Skulptur gewinnt in der gewählten Schrägansicht nicht nur an scheinbarer Monumentalität. Es scheint gar, als ob der Koloss die Nische fast vollständig für sich vereinnahmt. Über den räumlichen Kontext bzw. den Aufstellungsort informiert lediglich die am unteren Bildrand angebrachte Inschrift.

Salamancas Pendant-Stich des *Herkules mit Telephos* (Abb. 12) steigert die Kolossalität der Skulptur dann noch einmal, da hier nicht nur eine noch extremere Untersicht gewählt ist. Der Koloss wird darüber hinaus aus seinem räumlichen Kontext enthoben und erscheint nicht wie üblich in einer Nische, sondern vor neutralem Hintergrund und ohne jeglichen Zusatz. Neben Signatur und Textkommentar setzt der Stecher den Koloss bildbeherrschend in Szene.⁴² Bemerkenswerterweise greift ebenfalls Antoine Caron in seinem Werk *Blutbad*

zum Thema der Rückansicht zuletzt Patricia Lee Rubin: *Seen From Behind: perspectives on the male body and Renaissance art*, New Haven/London 2018.

40 Anna Degler: Zahnlose Zeit? Die (Über-)Zeitlichkeit des *Torso Belvedere* als Beziehungsgeschichte, in: Jutta Eming und Johannes Traulsen (Hgg.): *Asynchronien: Formen verschränkter Zeit in der Vormoderne*, Göttingen 2022, S. 249–280, hier S. 259–261.

41 Alain Schnapp: *Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie*, Stuttgart 2009, S. 136.

42 Die seitenverkehrte Darstellung der Skulptur nimmt auch Marcello Clodio in seinem Stich von um 1585 auf – neben Textkommentar, der über den Aufstellungsort informiert, ist die Herkulesfigur hier wie bei Lafreri wiederum in einer Nische gezeigt.

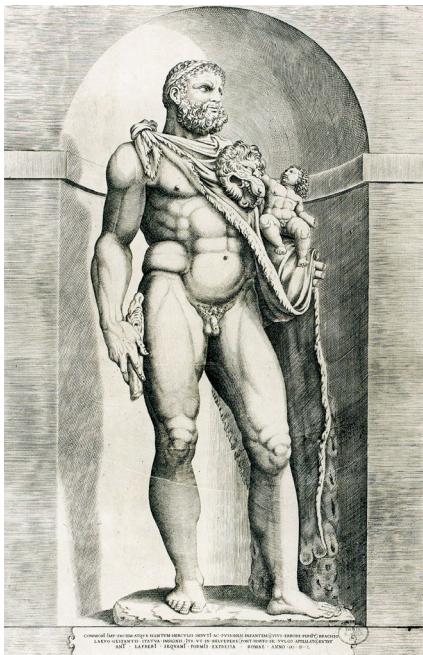


Abb. 10 Antonio Lafreri (Verleger): *Herkules und Telephos vom Belvedere*, 1550, Kupferstich, 455×300 mm



Abb. 11 *Herkules und Telephos vom Belvedere*, 2. Jh. n. Chr., Marmor, Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 1314

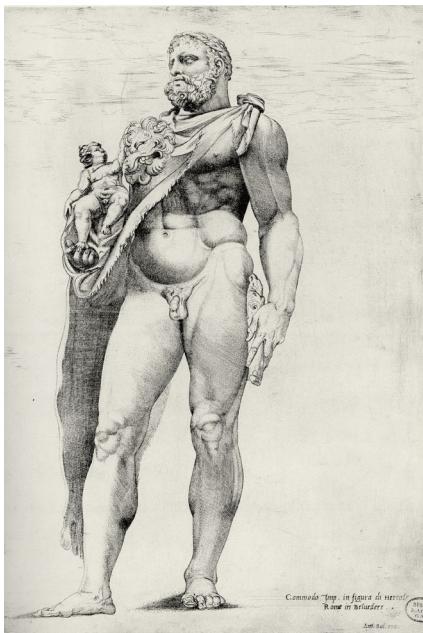


Abb. 12 Antonio Salamanca: *Herkules mit Telephos*, 1540er Jahre?, Kupferstich, 434×293 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität

der *Triumvirn* von 1566⁴³ die seitenverkehrte Darstellung der Skulptur auf, wobei diese dominant im Vordergrund der rechten Bildhälfte erscheint und der Figur des *Apollo Belvedere* gegenübergestellt ist. Die hier als Kolossalstatuen präsentierten *Herkules* und *Apoll* rahmen zwar einerseits bildkompositorisch das sich hauptsächlich auf die Mitteltafel konzentrierende *Blutbad der Triumvirn*. Sie werden aber auch andererseits als feste »skulpturale Requisite« in eine phantasievoll zusammengestellte Stadtlandschaft Roms eingebettet, welche sich vor allem derjenigen Motive bedient, die Lafrieri in seinen *Speculum* aufnahm. Zusammen mit der Trajanssäule, dem Titus- und dem Septimius-Severus-Bogen, auf dem außerdem einer der Dioskuren des Quirinals beim Bändigen seines Rosses abgebildet ist, dem Kolosseum und dem Pantheon fügen sich die Darstellungen des Septizodiums und des Marc-Aurel-Reiterstandbilds zu einem kleinen Kompendium von *Speculum*-Stichen.

Stiche in Imperial-Format

Die in den *Speculum* aufgenommenen Stiche stellen kolossale Größe aber nicht nur dar. Sie sind ihrerseits Stiche in »kolossalem Format« – zumindest im zeitgenössischen Vergleich. Die Druckplatten Lafrieris waren mit ihrem Imperial-Format doch in dieser Fülle ein Novum auf dem Druckgraphikmarkt.⁴⁴ Das außergewöhnliche Plattenformat zeigt eine direkte Gegenüberstellung des 495×345 mm messenden Stichs der Rückenansicht der *Rossebänderg* aus dem Stichrepertoire des *Speculum* mit dem von Cavalieri ab ca. 1560 publizierten Blatt,

43 Dazu zuletzt Christine Tauber: Antoine Carons *Les massacres du triomvirat* (1566). Zeitgeschichtliche Referenzen in einem *Vor-Zeit-Bild*, in: Wolfgang Augustyn und Andrea Worm (Hgg.): *Visualisieren – Ordnen – Aktualisieren*, Passau 2020, S. 377–407; s. zu Caron auch Matteo Gianelli (Hg.): *Antoine Caron 1521–1599. Le théâtre de l'histoire*, Paris 2023; Frédéric Hueber: *Antoine Caron: peintre de ville, peintre de cour, 1521–1599*, Tours 2018.

44 Der Stich Marcantonio Raimondis nach Raffael zum *Bethlehemitischen Kindermord* von um 1512 misst beispielsweise lediglich 270×424 mm. Und auch das Blatt zum *Laokoon* von Marco Dente ist mit seinen Maßen von 443×329 mm wesentlich kleiner als die Imperial-Formate von Lafrieri. An diese reichen lediglich die Stiche Salamancas heran, wie der unmittelbare Vergleich der Blätter von den *Rossebändergern* (Salamanca-Stich: 365×500 mm; Lafrieri-Stich: 363 mm×512 mm) oder jener vom *Pantheon* (Salamanca-Stich: 390×558 mm; Lafrieri-Stich: 366×480 mm) und vom *Konstantinsbogen* (Salamanca-Stich: 310×430 mm; Lafrieri-Stich: 344×440 mm) demonstriert – die beiden Stecher übernahmen und kopierten gegenseitig Motive wie auch Stiche voneinander.

dessen Druckplatte 200×130 mm misst (Abb. 13).⁴⁵ Damit umfasst sie weniger als ein Viertel der Fläche der Lafreri-Platte. Geradezu winzig erscheinen im Unterschied dazu etwa die Radierungen (70×45 mm) nach Cavalieri, die Pierre II. Woeirot de Bouzey um 1575 vorlegte, oder aber die Holzschnitte antiker Statuen, wie sie Federico Franzini ab 1588 in seinen Ausgaben von Andrea Fulvio und Bartolomeo Marliani sowie 1589 in den *Icones statuarum antiquarum urbis Romae* verwendete, die dann auch seine Nachfolger in ihren Rom-Führern noch fast ein Jahrhundert lang abdruckten (die *Rossebändiger* hier in einer Ausgabe von 1643: 67×54 mm).⁴⁶

Aber selbst im *Speculum* sticht das Blatt des Paduaner *Herkules Benavides* hervor: Mit 528×405 mm ragt die mit der Vorzeichnung in der Größe übereinstimmende Druckgraphik noch unter den Großformaten heraus. Vergleichbar scheinen hier allenthalben noch die 340/360×550 mm-Druckplatten für *Tiber* und *Nil* bzw. die Stiche der *Rossebändiger* und das *Ikarius-Relief*.

Und auch Hendrick Goltzius greift bei seinem *Großen Herkules* von 1589⁴⁷ auf ein – dem Bildthema gemäßes – »großes« Plattenformat zurück. Mit 570×410 mm überragt dieser sogar noch das Blatt des *Herkules Benavides*, das 40 Jahre zuvor bei Lafreri druckgraphisch reproduziert worden war. Im Vergleich zur Zeichnung Ammannatis bzw. zum Stich Vicos – wo der Heros ruhend und als auf einem Podest stehende Monumentskulptur dargestellt erscheint – präsentiert Goltzius den Halbgott als lebendige Figur⁴⁸. Der Heros steht dabei nicht nur riesenhaft

45 Hier abgebildet aus Giovanni Battista Cavalieri: *Antiquarum statuarum urbis Romae*, Rom [1584], fol. 84; dazu Thomas Ashby: *Antique Statuae Urbis Romae*, in: *Papers of the British School at Rome* 9/5 (1920), S. 107–158.

46 Pierre II. Woeirot: *Antiquarum statuarum Vrbis Romae liber primus* (um 1575), hg. v. Ulrich Pfisterer, Heidelberg 2012, S. 50, fol. 40; Andrea Fulvio: *L'Antichità di Roma*, hg. v. Girolamo Ferrucci, Venedig 1588, fol. 62r; Bartolomeo Marliani: *Urbis Romae Topographia*, hg. v. Girolamo Ferrucci, Venedig 1588, fol. 96v; [Federico Franzini:] *Descrittione di Roma antica e moderna*, hier in Teil 2: *Antichità figurate dell'alma città di Roma*, Rom 1643, S. 578; das identische Format haben die Holzschnitte antiker Statuen, die Pietro Martire Felti: *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Rom 1610, S. 344 und weitere Aufl. veröffentlicht (exemplarisch veranschaulicht hier wiederum durch die Vorderansicht der *Rossebändiger*).

47 Zum Blatt vom *Großen Herkules* zuletzt Joanna Woodall: Monstrous masculinity? Hendrick Goltzius' 1589 engraving of *The Great Hercules*, in: Valerie Mainz und Emma Stafford (Hgg.): *The Exemplary Hercules From the Renaissance to the Enlightenment and Beyond*, Leiden/Boston 2020, S. 194–234, und Michel/Schröder 2023 (wie Anm. 36), S. 146–151; Huigen Leeflang und Ger Luijten (Hgg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, prints and paintings*, Zwolle 2003, S. 213.

48 Zur Verlebendigung und zum skulpturalen Charakter des *Großen Herkules* siehe Kirves 2017 (wie Anm. 40), S. 78f.



Abb. 13 Größenvergleich: Antonio Lafreri (Verleger): *Rossebändiger* (Rückansicht), 1550, Kupferstich, 345×490 mm; Giovanni Battista Cavalieri: *Antiquarum statuarum urbis Romae*, Rom [1584], fol. 84; Pierre II. Woeiriot: *Antiquarum statuarum Virbis Romae liber primus* Lyon [um 1575], fol. 40; [Federico Franzini:] *Roma antica e moderna*, Rom 1643, Teil 2, fol. 578

und breitbeinig im Vordergrund – Goltzius greift hier auf den um 1565 angefertigten Bronze-Herkules von Willem van Tetrode zurück und überträgt die dort ausgeprägte Disposition in den Kupferstich –, er vereinnahmt das Blatt auch fast vollständig für sich. Der Wirkradius der Figur erfährt »eine Erweiterung auf das gesamte vor ihm liegende Terrain«⁴⁹, wobei sich die Kampfszenen des Herkules gegen Antäus sowie Acheloos in Stiergestalt, die im Hintergrund zur rechten bzw. linken Seite zu sehen sind, auf weniger als ein Achtel der Bildfläche beschränken. Sie greifen aber auch die Darstellung des Heros in Rückansicht auf. Der Eindruck des Gigantischen seiner Figur scheint durch die grotesk übertriebene Muskelmasse noch einmal gesteigert, wobei durch das Stichformat auch eine nahtlose Betrachtung seines Körpers erzwungen wird und die Wahrnehmung des »ausgearbeiteten Einzelnen« die »Monumentalisierung« der kolossalen Herkulesfigur noch einmal steigert – dem Betrachter des Blatts bietet sich, nach Martin Kirves, eine regelrechte »anatomische Landschaft«⁵⁰ dar, die »die tatsächliche Landschaft förmlich in den Schatten stellt«⁵¹. Goltzius dürfte in seiner Herkules-Interpretation also weniger auf eine »klassische« Darstellung des Heros im Sinne einer weiteren *Herkules-Farnese*-Rezeption aus gewesen sein, nach der die »idealen« Proportionen eines »starken« Mannes dargestellt und studiert würden. Vielmehr machte er die »Größe« und Stärke des Heros zum Bildthema, das durch das »kolossale« Plattenformat des Blattes von 1589 umso prominenter bzw. augenfälliger wurde. Goltzius' zuvor angefertigte Rötel- oder Kreidezeichnung des *Herkules Farnese* zeigen den in Rückenansicht dargestellten Koloss zunächst noch ohne jeglichen Zusatz und auch das Bildpersonal ist außer Acht gelassen – die Blätter konzentrieren sich auf die alleinige Studie der antiken Skulptur, die den Bildraum fast vollständig für sich vereinnahmt und damit die Größenwahrnehmung der Statue im zweidimensionalen Medium noch einmal steigert.

Dass neben Untersicht, Bildpersonal und Plattenformat aber noch ein weiterer zentraler Faktor entscheidend für die Aufnahme wie auch Darstellung von »Größe« in Druckgraphik und Zeichnung ist, demonstrieren das zuletzt behandelte Goltzius-Blatt wie auch jenes vom *Herkules Benavides*: Der körperlichen Beschaffenheit des Heros bzw. der physischen ›Größe‹ der Skulptur wird sich durch das zweidimensionale Medium doch umso mehr bedient, insofern auch

⁴⁹ Kirves 2017 (wie Anm. 40), S. 74.

⁵⁰ Ebd. S. 78.

⁵¹ Ebd. S. 75.

der Aspekt des ›Muskulösen‹ in Bezug auf (s)eine ›Größen- Wahrnehmung berücksichtigt sein sollte. Anhand des präzisen und intensiven Umrisses der Muskeln – dies gilt vor allem für die Oberkörper-, Arm- und Beinpartien – wird die Möglichkeit der Darstellung von Größe in der Druckgraphik im Vergleich zur aus Stein gefertigten Skulptur sichtbar. Vergleichbar wird im Stich der ebenfalls in den *Speculum* aufgenommenen *Statua di Hercole famosissima in casa de Farnesi* von Jacob Bos von 1562 umgegangen, denn auch hier unterstreicht die starke Konturierung eines jeden einzelnen Muskelstrangs den Körperbau des Kraftprotzes.

Das Anbringen von Maßangaben als eigentlich doch naheliegende Möglichkeit zur Darstellung von Größe im Medium der Druckgraphik sollte dann in größerem Umfang erst durch Abraham Bosse in seinen *Representation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont de présent à Rome* von 1656 aufgegriffen werden:⁵² Diese akribisch dokumentierten Vermessungs- und Proportionsstudien der bekanntesten antiken Skulpturen knüpfen an die bereits 1640 durch Charles Errard und Roland Fréart de Chambray angefertigten großformatigen Zeichnungen an.⁵³ Zwar beschränkt sich Bosse bei den gedruckten 18 Tafeln auf eine Darstellung von lediglich vier antiken Statuen und liefert hierbei unter anderem mit detaillierten Maßangaben versehene Frontal-, Rücken- und Seitenansichten des *Herkules Farnese*. Da die Maßangaben nach Bosse konkrete Auskunft über die tatsächliche Größe der antiken Skulpturen geben, die Publikation von 1656 aber als unterdurchschnittlich kleinformatisches Büchlein gedruckt wurde, dürfte doch auf die Thematik von ›Größe‹ mehr als nur angespielt worden sein.⁵⁴ Das druckgraphische Potenzial zur eigentlich undarstellbaren Eigenschaft ›kolossaler Größe‹ mithilfe von Maßangaben sollte dann – nach Henri Testelin 1680⁵⁵, der eine weitere mit Größenangaben und Textkommentar versehene Darstellung des *Herkules Farnese* wie auch des

⁵² Abraham Bosse: *Representation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont de présent à Rome*, Paris 1656. Detaillierte Proportionsstudien zwar nicht von antiken Skulpturen, aber von Menschen(typen) lieferte bereits Albrecht Dürer im Zuge seiner posthum im Jahre 1528 veröffentlichten *Vier Bücher von menschlicher Proportion*.

⁵³ Ulrich Pfisterer: »Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert, Heidelberg 2022 (FONTES: Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750, Band 93).

⁵⁴ Anknüpfend daran Roger de Piles: *Elemens de peinture pratique: enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique, dessinées & gravées par Jean-Baptiste Corneille*, Paris 1684.

⁵⁵ Henri Testelin: *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture*, Paris 1680, Taf. 5: »Exemple touchant les Proportions, et les Contours.«

Herkules mit Telephos präsentierte – vor allem Gérard Audran erkannt haben: So wird in den *Proportions Du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité* wiederum der *Herkules Farnese*, neben 11 weiteren Skulpturen, nicht nur in mehreren Ansichten abgebildet, sondern gleichzeitig erneut *en détail* über Maß, Größe und Körperproportionen informiert.⁵⁶

Von der Ingeniosität der Darstellung des ›Undarstellbaren‹

So ingeniös wie es diesen Beispielen gelingt, die kolossale Erscheinung des *Herkules Farnese* in kleinstem Druckformat wiederzugeben, dürfte auch der Stich bzw. die zeichnerische Vorstudie des *Herkules Benavides* mit der Problematik der Darstellung von ›Größe‹ umgegangen sein: Die im Medium der Druckgraphik doch eigentlich ›undarstellbare‹ Eigenschaft wird in dem Lafreri-Blatt im Vergleich zum originalen Paduaner Koloss sogar noch einmal gesteigert. Nicht nur der die tatsächliche Größe der Statue ohnehin um ein Viertel übertreibende Textkommentar spricht die Thematik der Größe explizit an, auch der Stich selbst überführt mit dem für die Zeit außergewöhnlichen Plattenformat von 528×405 mm die Kolossalität der Skulptur Ammannatis in die Druckgraphik. Durch Untersicht sowie Bildpersonal, das die dargestellten Objekte bewundert und so nochmals explizit die Größenverhältnisse aufzeigt, aber auch durch miniaturhaft im Hintergrund abgebildete Stadtkulissen ist mit den in den *Speculum* aufgenommenen Stichen eben jenes Problem des ›Undarstellbaren‹ gemeistert worden, welches laut Plinius bereits Apelles darzustellen wusste.⁵⁷

⁵⁶ Gérard Audran: *Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris 1683. Anknüpfend daran Jean Cousin: *L'art de dessigner [...] Revue Corrigé et Augmenté par François Iollain Graveur à Paris, de plusieurs Morceaux d'Après l'Antique avec leurs Mesures et proportions*, Paris 1685.

⁵⁷ Plinius: *Naturalis historia* 35, 97.

Abbildungsnachweis

Autorin: **Abb. 2, Abb. 3, Abb. 11, Abb. 13**

Public Domain: **Abb. 1, Abb. 6, Abb. 9**

UB Heidelberg: **Abb. 4**

The Metropolitan Museum of Art, New York: **Abb. 7, Abb. 8**

Manfred Luchterhandt (Hg.): *Abgekupfert – Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2013, S. 293, Taf. IV.13: **Abb. 10**

Manfred Luchterhandt (Hg.): *Abgekupfert – Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2013, S. 291, Taf. IV.11: **Abb. 12**

Google: **Abb. 5**

Originalgröße.

Antiquarische Forschung und der Wahrheitsanspruch von Abbildungen bis um 1800

Ulrich Pfisterer

Eine nackte, alternde Satyressa mit bocksbeinigem, gehörntem Knaben auf dem Arm – diese außergewöhnliche Bronzestatuette dürfte zu den größten Schätzen in der Sammlung des Pariser Juristen Paul Petau (1568–1614) gezählt haben.¹ Als Petau 1610 mit dem wegweisenden Projekt begann, einen gedruckten Bild-Bestandskatalog der antiken (oder zumindest für antik gehaltenen) und (früh-)mittelalterlichen Gegenstände in seinem Besitz in Auftrag zu geben, ließ er die 15,5 cm hohe Satyressa auf gleich zwei Tafeln in unterschiedlicher Ansicht dokumentieren (Abb. 1, 2).² Sieht man einmal von dem entscheidenden Umstand ab, dass die Bronze für heutige Augen ganz offensichtlich nicht antiken Ursprungs, sondern im 16. Jahrhundert entstanden ist, und sich Petau also wohl grundlegend in ihr täuschte, bemühte er sich doch um die höchsten Standards wissenschaftlicher Abbildungen seiner

-
- 1 Heute Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, inv. 55.114; zum Interesse gerade an weiblichen Satyrn etwa Peter Meller: Riccio's Satyressa Triumphant: Its Souce, Its Meaning, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 63 (1976), S. 324–334; die alternde Satyressa mit Kopftuch in der Sammlung Petaus dürfte von der lagernden Frauenfigur in Michelangelos Zeichnung des sog. Kinderbacchanals, das im 16. Jh. mehrfach im Stich reproduziert wurde, inspiriert sein. Noch Ende des 19. Jhs werden unkritisch alle Zeugnisse für diese weiblichen Mischwesen zusammengestellt, so dass (früh-)neuzeitliche Produkte (etwa die sog. Panisca von Muri, heute Bern, Historisches Museum) immer noch als ›antik‹ gelten, s. Friedrich Wieseler: Weibliche Satyrn und Pane in der Kunst der Griechen und Römer, in: *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen* 11 (8. Okt. 1890; Sitzung vom 5. Juli), S. 385–397, die Nachträge ebd., S. 491f, dann teils mit Hinweisen auf andere Datierungen. Zu naturwissenschaftlichen Erklärungen und Zweifeln bereits seit Mitte des 16. Jahrhunderts s. Dániel Margócsy: A natural history of the satyr: a dialectical history of myth and scientific observation since 1550, in: *Annals of Science* 82 (2025) [<https://doi.org/10.1080/00033790.2024.2433643>]. – Ich danke Cristina Ruggero und Elena Vaiani, Mitarbeiterinnen an meinem von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projekt, in dem eine digitale kommentierte Ausgabe der beiden Sammlungskataloge von Petau erstellt wird [https://doi.org/10.11588/edition_petau], für Hinweise und Hilfe.
- 2 Die zwei Katalog(teile) zu den Statuetten und Objekten (*Antiquariae Supellectilis Portiuncula*) und zu den Münzen (*Veterum Nummorum Gnōrisma*) sind zwar 1610 datiert, aber in einem sich bis zu Petaus Tod 1614 und wohl darüber hinaus hinziehenden Prozess entstanden. Die Tafeln des frühen 17. Jahrhunderts sind nicht nummeriert; in der letzten Ausg. *Explication de plusieurs antiquités: Représentées en plus de 500 Figures*, Amsterdam 1757, Taf. 4 und 5 mit Erläuterung S...4f.



Abb. 1, 2 Paul Petau: *Antiquariae Supellectilis Portiuncula*, Paris 1610, Vorder- und Rückansicht der Satyressa

Zeit: Die Statuette gehört zu den ganz wenigen dreidimensionalen Objekten, von denen bis dato in einem Buch gleich mehrere Ansichten publiziert wurden. Diese (kostspieligen) Mehrfachdarstellungen hielt man nur bei komplizierten und ungewöhnlichen Werken für notwendig, bei denen die Betrachtenden das gesamte Erscheinungsbild und insbesondere die abgewandte Seite nicht aus ihrer Erfahrung erschließen konnten.³ Dazu zählte die in starker Bewegung begriffene mythologische Figur mit ihrer Kombination von Bocksbeinen, muskulösem Oberkörper, fältigem Gesicht und Kopftuch zweifelsohne. Sie wird inschriftlich mit dem gelehrten Begriff »Mimallo« oder »Mamillo« identifiziert, also als Anhängerin im Gefolge des Bacchus – oder wie ein lateinisch-deutsches Lexikon des 16. Jahrhunderts erläutert: »eyn Weib das die Fest Bacchi begehet in wütigkeyt«.⁴

³ Dazu Ulrich Pfisterer: »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«: Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert, Heidelberg 2022 (FONTES: Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750, Band 93).

⁴ Die antiken Hauptquellen für den Begriff sind Strabo 10, 3, 10, Ovid, *Ars amatoria* 1, v. 539–543 und Persius, Sat. 1, v. 99; die deutsche Definition bei Petrus Dasypodius: *Dictionarium latinogermanicum*,

Außerdem ließ Petau offenbar einige besonders aufwendige, handkolorierte Exemplare seines Sammlungskatalogs herstellen: Diese vermitteln nicht nur einen Eindruck der Farbigkeit und damit Materialität der Stücke. Besonders deutlich wird gerade auch der Naturkontext der Halbgötter: Die Satyr-Mutter steht auf einem mit Gräsern bewachsenen Stück Erde mit einem Baumstumpf (Abb. 3).⁵ Vor allem aber ist die Statuette Petaus in annähernder Originalgröße reproduziert (13 cm). Allerdings kann dies nur denjenigen bewusst werden, die Objekt und Abbildung unmittelbar nebeneinander sehen, denn im Katalog vermerkt ist dieser Umstand nicht (Abb. 4). Allein bei einer einzigen anderen Figur der Sammlung – einem als »steinernen Osiris« beschrifteten, ägyptischen Uschebti – wird die Originalgröße mit »neun Unzen eines Fußes lang« angegeben (also je nach zugrunde gelegtem Fußmaß zwischen rund 21 und 24 cm und damit deutlich größer als die Radierung).⁶ Dass Petaus neuartige Bemühungen um auch hinsichtlich der Größe annähernd getreue antiquarische Illustrationen wohl vor allem mangels eines erklärenden Textes in der Folge nicht immer

Straßburg 1536, s.v. *Mimallo*. Die Lesart »mamillo« stammt offenbar von Petau, wie aus dem vermutlich frühesten fremden Hinweis auf Petaus Statuette von Thomas Dempster zu erschließen ist, s. Johannes Rosinus: *Antiquitatum Romanarum corpus absolutissimum*, hg. v. Thomas Dempster, Genf 1558 [es handelt es hier um einen Druckfehler vermutlich für 1658; das Vorwort der Ausgabe ist auf 21. Dez. 1612 datiert, ohne dass damit – wie in manchen Bibliographien angegeben – ein Druckdatum 1612 gesichert wäre], S. 189 [lib. ii, ad cap. xi *De Baccho ...*]; wohl zuvor – und jedenfalls mit genauem Publikationsdatum und gleichem Widmungsschreiben an den englischen König vom 21. Dez. 1612 – publiziert Paris 1613, S. 150: »Et vir multisciae eruditio[n]is, limatissime judicij Petr. Petavius supremae Galliarum Curiae senator; censem legendum *Mamillones*, non *Mimallones*, apud quem asservatur insigne antiquitatis monimentum Aeneu[m], *Mimallo*, sive ut illi placet, *Mamillo*, unde & antiqua gallica dictio forte derivata, *Mamelue*.« Weitere Hinweise auf Petau bei Rosinus/Dempster 1558 [1658?], S. 247 [lib. II, cap. xix, *Paralipomena*] und S. 491 [lib. V, ad cap. XXIV *Paralipomena*]. Nicht eindeutig zu klären ist, ob Dempster – zu diesem Zeitpunkt noch Professor in Paris – selbst die Sammlung Petaus besichtigt hatte und von diesem mündlich unterrichtet worden war, oder ob er sich bereits auf dessen gedruckte Katalogtafeln mit der entsprechenden Inschrift bezieht. Der durchgehend falsch verwendete Vorname »Petrus« statt »Paulus« könnte ein Hinweis darauf sein, dass sich Dempster und Petau nicht allzu gut kannten. – Zu Petaus herausragendem antiquarischem Wissen s. ein anderes Beispiel bei Ingo Herklotz: Vätertexte, Bilder und lebendige Vergangenheit. Methodenprobleme in der Liturgiegeschichte des 17. Jahrhunderts, in: Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell (Hgg.): *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2 Bde., Göttingen 2006 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 25), Bd. 1, S. 215–251, hier S. 228–229 und Anm. 19.

5 Paris, Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, Sig. 625; Paris, Bibliothèque Mazarine, Sign. 4° 16333, [Res].

6 Petau: *Antiquariae Supellectilis Portiuncula*, 1610, nn. Taf.: »OSIRIS LAPIDEVS LONG[us] VNCIAS PED[is] NOVEM«.



Abb. 3 Paul Petau: *Antiquariae Supellectilis Portiuncula*, Paris 1610, Vorderansicht der Satyressa



Abb. 4 Vergleich der Bronzestatuette in der BnF mit der Publikation von Petau

verstanden wurden, zeigen dann in aller Deutlichkeit die Neuauflagen seines Sammlungskatalogs von 1718 und 1746.⁷ Hier wurden alle Abbildungen inklusive der Figur der Satyressa nun nochmals leicht verkleinert (c. 12,5 cm) reproduziert.

Ausgerechnet die Satyressa provozierte aber auch explizite Kritik an Petaus Illustrationen. Charles Patin, französischer Arzt und Antiquar, der Ende 1667 aus nicht ganz geklärten Gründen aus seinem Heimatland hatte fliehen müssen und sich dann in Padua niederließ, veröffentlichte 1671 ein Buch über römische Kaisermünzen.⁸ Um die mehrfach angesprochene Mythographie von Satyrn zu klären, führte er auch die Bildüberlieferung an – darunter Petaus Statuette der Satyressa. Patin brüstet sich freilich damit, dass seine Illustrationen der »Satyr-Frau aus Silber«, die der berühmte Stecher François Chauveau geschaffen habe, die Radierungen bei Petau bei weitem übertreffe, wie alle, die die Reproduktionen nebeneinander sähen, erkennen würden (**Abb. 5**).⁹ In der Tat erfasst Chauveau nicht nur den muskulös-bewegten Körper der Naturgottheit viel überzeugender. Er näherte sich mit einer Reproduktionsgröße von um die 15 cm auch dem Vorbild noch besser an. Dies verkompliziert allerdings unser Verständnis der Überlieferungsgeschichte: Denn zwar bezogen sich Patin und Chauveau mit größter Wahrscheinlichkeit wirklich auf die Statuette, die sich ehemals in Besitz Petaus befunden hatte, die heute noch in der Bibliothèque Nationale erhalten ist und der – leicht erkennbar auch auf den Nachstichen – der linke Huf des

7 Die Wiederabdrucke mit nachgestochenen, verkleinerten Platten in Albert-Henri de Sallengre: *Novus thesaurus antiquitatum romanarum*, Den Haag 1718, Bd. 2, Sp. 997–1050 (dazu eine zweite Aufl. 1735) und als Anhang zu Gisbert Cuper: *De elephantis In nummis obviis exercitationes due*, Den Haag [Parallelausg. Paris], 1746, Sp. 1001–1050. – Patin, nicht mehr Petau, ist dann die Quelle für die »Bilder-Enzyklopädie« des Bernard de Montfaucon: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Suppl.bd. 1, Paris 1724, Taf. 61, der allerdings nur noch eine Ansicht abdrucken lässt; in den einbändigen, deutlich verkleinerten Nachdrucken Montfacons in Latein bzw. Deutsch, die Johann Jakob Schatz herausgibt, Nürnberg 1757, Taf. 30, Nr. 14, spielt die Größe der Vorlage dann keine Rolle mehr; zu Montfaucon und seiner Rezeption jetzt Véronique Krings (Hg.): *L'Antiquité expliquée et représentée en figures, de Bernard de Montfaucon. Histoire d'un livre*, Bordeaux 2021, 3 Bde.

8 Zu Patin das ihm gewidmete Heft der *Quaderni per la storia dell'Università di Padova* 29 (1996), sowie Marco Callegari, Giovanni Gorini und Vincenzo Mancini: *Charles Patin: la collezione numismatica, la raccolta artistica, la biblioteca*, Padua 2008.

9 Charles Patin: *Imperatorum Romanorum numismata ex aere mediae et minimae formae*, Straßburg 1671, S. *163f. (die Seitenzahlen sind versehentlich zweimal vergeben, einmal durch einen * markiert): »Ad illustrandam Satyrorum historiam [...] scalpendam curavimus illam Satyram foeminam ex argento, quam jam pridem Cl. Senator P. Petavius vulgaverat: quantum haec delineatio aliam superet, judicent, qui utramque viderint, qui peritiam sculptoris eximii D. Chauveau cognoscunt.« – Ein Hinweis auf Patin auch bei Cristina Ruggero: Hände hoch! – »perperam incisor fecit« – Der Sucellus in Petaus Portiuncula, 2024.



Abb. 5 Charles Patin: *Imperatorum Romanorum numismata ex aere mediae et minimae formae*, Straßburg 1671, Taf. zu S. 164

kleinen Satyrn fehlt. Patin hätte sich dann allerdings gewaltig beim Material (»aus Silber«) dieser Bronze-Figur geirrt. Nun sind noch mindestens drei andere Versionen der alternden Satyressa mit Kind überliefert, darunter eine weitere, etwas kleinere (14,2 cm) ebenfalls heute noch in Paris.¹⁰ Diese entspricht hinsichtlich der Körpergestaltung einerseits viel besser der Darstellung von Chauveau, andererseits ist bei diesem Exemplar der Huf vorhanden. Möglicherweise wurde diese Figur mit dem so raren und von den Sammlern offenbar begehrten Thema der Satyr-Mutter also überhaupt erst nach der Publikation von Patin 1671 hergestellt und ästhetisch dem dort gepriesenen Stich angeglichen? Die Entstehungszeit der beiden anderen Versionen – von denen eine in ein Tintenfass integriert ist – bleibt ebenfalls unsicher.¹¹

In jedem Fall spielt die Größe der Abbildungen auch für Patin eine entscheidende Rolle. Bei der ganzseitigen Abbildung einer Statuette des Jupiter Dolichenus auf einem Stier wird bei ihm eigens vermerkt: »Beachte, dass diese Statue [in Wirklichkeit] doppelt so groß ist wie der Stich« (Abb. 6).¹² Ähnliche Angaben finden sich bereits 1653 in der stark erweiterten zweiten Ausgabe von Fortunio Licetis Abhandlung über antike Öllampen. So wird etwa zu einer Darstellung angegeben, das Originalobjekt sei »beinahe doppelt so groß«. Zur unmittelbar nachfolgenden Lampen-Darstellung wird präzisiert, sie sei in Wirklichkeit »etwas über einen Fuß« lang.¹³ Francesco Bianchini wird dann 1697 auf einer einzigen Tafel seiner *Istoria universale*, die eine im Jahr zuvor gefundene, antike Vase mit Figürchen und Amuletten zeigt, die angeblich bei einem Sintflut-Ritual benutzt worden war, drei verschiedene Maßstäbe kombinieren und so das visuelle Unterscheidungs- und Vorstellungsvermögen seines Publikums herausfordern: neben einer kleinen, in ihrer Dimension nicht bestimmten Gesamtansicht des Fundes gibt es eng nebeneinander originalgroße und auf ein Drittel verkleinerte Bildelemente.¹⁴

¹⁰ Louvre, Département des Objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, OA 6413.

¹¹ Zusammengestellt von Nicholas Penny: *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum. 1540 to the Present Day*, Oxford 1992, Bd. 1, S. 290–292 (Kat. 229).

¹² Patin 1671 (wie Anm. 9), Taf. zu S. 286: »Nota hancce statuam duplo ampliore esse hac coelatura.« Bei der verkleinerten Wiedergabe in Jacques Spon: *Miscellanea eruditiae antiquitatis*, Frankfurt a. M./Venedig 1679, S. 79 wird die Darstellung mit ein Drittel der Originalgröße angegeben: »Lapis hoc typo triplo altior.«

¹³ Fortunio Liceti: *De lucernis antiquorum libri sex*, Udine 1653, Sp. 1135–1138 zu zwei ›antiken Lampen‹ aus der Paduaner Sammlung des Marco Mantova Benavides.

¹⁴ Francesco Bianchini: *La historia universale*, Rom 1697, Taf. nach S. 178: »ad prototypi mensuram« und »per trientem vere magnitudinis decurtantur«; vgl. die 2. Ausg. 1747, Taf. nach S. 178; s. dazu auch den Beitrag von Susan M. Dixon in diesem Band.



Abb. 6 Charles Patin: *Imperatorum Romanorum numismata ex aere mediae et minimae formae*, Straßburg 1671, Taf. zu S. 286

Offensichtlich ist, dass solche Darstellungen in Originalgröße nur für kleinere Objekte zu verwirklichen sind. Insofern überrascht es einerseits nicht, dass sich die Thematik mit dem 17. Jahrhundert intensiviert, da nicht nur die Zahl der Abbildungen zunimmt, sondern nun auch vermehrt die antike materielle Kultur jenseits großer Statuen im Bild dokumentiert wird. Andererseits ist es naheliegend, dass für die beliebtesten kleinen Studien- und Sammelobjekte aus der Antike: Münzen und geschnittene Steine, auch schon zuvor über die Wiedergabe ihrer tatsächlichen Größe nachgedacht wurde.¹⁵ Dies geschah allerdings zumeist nicht durch Darstellung im Maßstab 1:1. Teils wäre angesichts des kleinen Formats nämlich nicht wirklich viel zu erkennen gewesen, teils ließen sich die Münzen und Steine leichter in standardisierten Formaten auf einer Tafel verteilen. Der Versuch des Wolfgang Lazijs jedenfalls von 1558, die antiken Münzen des Kaisers in Wien so abzubilden, wie sie »wirklich« waren, führte zu umgehender, harter Kritik an der einen publizierten, wenig attraktiven Kupferstich-Tafel, die den Eindruck vermittelte, der Kaiser rühme sich der »krudesten Münzsammlung der Welt.¹⁶ Erfolgreich wurde dagegen von Antonio Augustín für seine Publikation zu antik-römischen Münzen 1587 eine Legende mit Größenringen eingeführt (**Abb. 7**).¹⁷ Diese Graphik erlaubt für jedes in idealem (vergrößertem oder verkleinertem) Erscheinungsbild dargestellte Stück, die Originalgröße nachzuvollziehen – ein System, das sich zukünftig weithin durchsetzen sollte. Für die Glyptik scheint – nachdem schon Stiche von Lucas Vosterman und Paulus Pontius nach Zeichnungen von Peter Paul Rubens großformatige Steinschnitte der Antike im Maßstab 1:1 abgebildet hatten – Pietro Stefanoni 1627 das Prinzip eingeführt zu haben, neben der vergrößerten Darstellung die tatsächliche Form der Gemme oder Kamee im Umriss abzubilden (**Abb. 8**).¹⁸ Systematisch scheint

¹⁵ Zusammenfassend etwa Denis Stante: »L'esprit des originaux« – Der Geist der Originale. Die Diskussion um die Reproduzierbarkeit von Gemmen durch druckgraphische Medien, in: Valentin Kockel und Daniel Graepler (Hgg.): *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 2006, S. 110–120.

¹⁶ Wolfgang Lazijs: *Commentariorum vetustorum numismatum*, Wien 1558; zu den Diskussionen etwa Walter Cupperi u.a. (Hgg.): *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Berlin/München 2013, S. 305 (Kat. 222, Ulrich Pfisterer).

¹⁷ Antonio Agustín: *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades*, Tarragona 1587, nn. Taf. zu Dial. I; dazu Volker Heenes: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003, S. 32, der allerdings nur auf die italienische Übersetzung von 1592 verweist.

¹⁸ Pietro Stefanoni: *Gemmae antiquitus sculptae*, hg. v. Jacopo Stefanoni, Rom 1627 und weitere Aufl. [z.B. 1646]; s. dazu den Beitrag von Angelika Marinovic in diesem Band. Ein Stich nach Rubens' Darstellung der *Grand Camée de France* – allerdings ohne explizite Nennung der Originalgröße – etwa in Jacques Le Roy: *Achates Tiberianus sive Gemma Caesarea*, Amsterdam 1683.

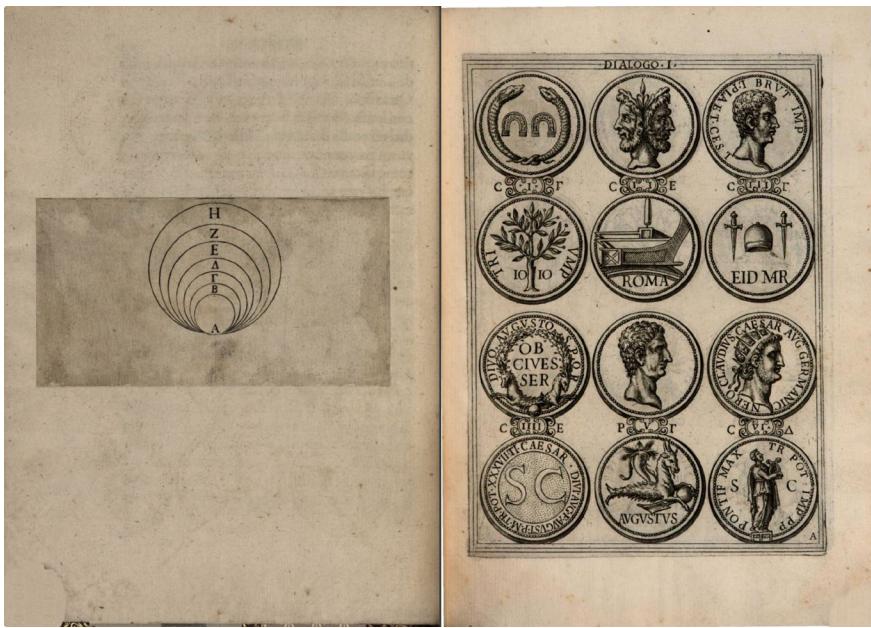


Abb. 7 Antonio Agustín:
Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades,
Tarragona 1587, nn. Taf. zu
Dial. I



Abb. 8 Pietro Stefanoni:
Gemmae antiquitus sculptae,
hg. v. Jacopo Stefanoni, Rom
1627, nn. Taf.

dieses Vorgehen dann aber erst ab dem frühen 18. Jahrhundert zur Anwendung gekommen zu sein.¹⁹ Allerdings wird bereits in der *Dactyliotheca* des Abraham van Goorle von 1601(?) die eigentliche Größe dadurch zumindest angedeutet, dass die in Ringen gefassten Steine zweimal abgebildet werden, eben annähernd im Maßstab 1:1 in ihrer (dreidimensional wiedergegebenen) Fassung und darüber vergrößert und frontal von oben nur der Stein. Dass in diesem Fall auch ohne Kommentar dazu das Prinzip verstanden wurde, zeigt die Neuausgabe 1695, bei der zwar die Tafeln in ihren dekorativen Elementen dem veränderten Geschmack angepasst, die Größe der Steine aber genau beibehalten wurde.²⁰

Mit Darstellungen von Objekten in originaler Größe wurde – über die Erforschung der Antike hinaus – besondere ›Wahrheit‹, Authentizität, dokumentarische Genauigkeit und höchster visueller Informationsgehalt verbunden. Dies galt nicht nur für die ›wahre Körpergröße Christi oder Darstellungen von Reliquien – etwa die Heilige Lanze – im Maßstab 1:1.²¹ 1482 wurden anlässlich einer großen Geldfälschung Flugblätter in mehreren deutschsprachigen Städten in Umlauf gebracht, mit denen vor fünf falschen Sorten von Gulden gewarnt wurde, die am Rand in kolorierten Holzschnitten mit Avers und Revers abgebildet waren.²² ›Kuriosa‹ und ›Monstrositäten‹ der Natur wurden auf diese Weise im Bild festgehalten – seien es ›Zwerge‹ und ›Riesen‹ oder seltsam gewachsene Pflanzen und Tiere.²³ Möglicherweise ist auch die Büste des Aristoteles, die Enea Vico in einem großformatigen Stich publizierte und die Antonio Lafreri Seitenverkehrt 1553 in sein Angebot übernahm, als lebensgroße Darstellung

¹⁹ Etwa Bernard Picart und Philipp von Stosch: *Gemmae antiquae celatae, scalptorum nominibus insignitiae*, Amsterdam 1724.

²⁰ Abraham Gorlaeus: *Dactyliotheca seu annulorum sigillarium ... promptuarium*, o. O. [1601]; Abraham Gorlaeus: *Dactyliotheca*, hg. v. Jacobus Gronovius, Leiden 1695.

²¹ Anna Boroffka: Die ›Länge Christi in der Malerei. Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs, Bern u. a. 2017; andere Beispiele in Christopher S. Wood: *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance art*, Chicago u. a. 2008; vgl. auch Klaus Niehr: ›Verae imagines. Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit, in: Frank Büttner und Gabriele Wimböck (Hgg.): Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes, Münster 2004, S. 261–302.

²² Sabine Griese: Falsche Gulden, gefälschte Ablässe, unerwünschte Bischöfe. Einblattdrucke als publizistische Gattung im Spätmittelalter, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 137 (1997), S. 49–67.

²³ Vgl. etwa die Beispiele von Schloss Ambras in: Thomas Kuster und Veronika Sandbichler (Hgg.): *Schauen erlaubt? Vielfalt Mensch vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Wien/Köln 2024; Robin O'Bryan (Hg.): *Giants and Dwarfs in European Art and Culture, ca. 1350–1750: real, imagined, metaphorical*, Amsterdam 2024.

gemeint.²⁴ Aber auch bei Vorlagen und Anweisungen für Handwerk und Technik gab es eine Tradition, sie teils in Originalgröße zu erstellen. Dafür gibt es selbst im Buch und der Druckgraphik Beispiele: So lieferte etwa Joseph Furtenbach 1644 in seiner Anweisung, wie eine *Mechanische Reisslade* zu konstruieren sei, Kupferstiche des transportablen Zeichenkastens und seiner Ausstattung im Maßstab 1:1 mit.²⁵

In Sammlungskatalogen spielte die Größe ebenfalls eine immer wichtigere Rolle. Bereits 1552–1555 hatte Hans Mielich die kostbaren Schmuckstücke des Bayerischen Herzogpaars im Maßstab 1:1 malerisch festgehalten.²⁶ Das 1659 verfasste Inventar der Kunstsammlung Erzherzog Leopold Wilhelms beginnt mit einem Maßstab, damit die folgenden Größenangaben zu den Gemälden richtig hochgerechnet werden können.²⁷ Und der im folgenden Jahr von David Teniers im Druck publizierte, bebilderte Katalog der italienischen Gemälde – das *Theatrum pictorum* – liefert dann zu jedem Bild Angaben zu Breite und Höhe mit.²⁸

Wie stellt sich die Auseinandersetzung mit der Originalgröße nun in den gedruckten Publikationen zur Antike und der antiquarischen Forschung dar – denn nur um diese kann es hier gehen, da der Bestand an Zeichnungen immer noch zu lückenhaft aufgearbeitet ist, um wirklich zuverlässige Einschätzungen liefern zu können.²⁹ Bartolomeo Marliani thematisierte 1544 das Problem unterschiedlicher Längenmaße dergestalt, dass er in seiner Abhandlung zum antiken

²⁴ Birte Rubach: *Ant. Lafrieri Formis. Der Verleger Antonio Lafrieri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016, S. 370 (Kat. 388).

²⁵ Joseph Furtenbach: *Mechanische ReißLaden*, Augsburg 1644; dazu Maria Heilmann u.a. (Hgg.): *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*, Passau 2015, S. 191–193 (Kat. 10, Ulrich Pfisterer).

²⁶ Hans Müelich: *Kleinodienbuch* (Herzog Albrechts V. von Bayern und seiner Gemahlin Anna von Österreich), München, BSB Cod.icon. 429; dazu Kurt Löcher u.a.: Das Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern: Handschrift Cod.icon. 429 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Berlin 2008.

²⁷ Adolf Berger: Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 1 (1883), S. LXXIX–CLXXXVII, hier S. LXXXV: »Disz ist die rechte Masz von Spann vnd Finger, war mit alle Ihro hochfürstl. Durchleücht Mahlereyen, so sich in diesem Inuentario beschrieben befinden, recht abgemessen worden sein.«

²⁸ David Teniers: *Theatrum pictorum*, [Amsterdam 1660]; dazu etwa Ernst Vegelin van Claerbergen (Hg.): *David Teniers and the Theatre of Painting*, London 2006; Astrid Bähr: Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). *Von der Darstellung herrschaftlicher Gemälde-sammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim u.a. 2009.

²⁹ Vgl. als Überblicke bislang etwa Heenes 2003; Ulrich Pfisterer und Cristina Ruggero (Hgg.): *Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike. Druckgrafiken bis 1869*, Petersberg 2019.

Rom zwei Messlatten zum Vergleich abdrucken lässt.³⁰ Lucas Paetus lässt dann 1573 in seiner Spezialabhandlung zur antik griechischen und römischen Metrik im Vergleich mit den Maßen seiner Zeit gleich vier Längen-Beispiele nebeneinander abbilden.³¹ Einen Maßstab für Bildwerke (jenseits der Architektur) scheint erstmals Stephanus Pighius in seiner Schrift zur *Themis Dea* (1568) eingeführt zu haben – wobei hierfür auch im Medium der Zeichnung nicht allzu viele frühere Beispiele bekannt sind.³² Ein ansatzweise synoptischer Größenvergleich von stadtrömischen Kolossalskulpturen (die allerdings trotz unterschiedlicher Größenangaben in der Darstellung mehr oder weniger gleich hoch erscheinen) findet sich spätestens im dritten Teil von Giacomo Lauros *Antiquae Urbis Splendor* von 1615 (Abb. 9).³³ Und schon ein ›Bildband‹ zum Heiligen Jahr 1600 verzeichnet für sechs Obelisken sowie die Trajans- und Marc-Aurel-Säulen in Rom vergleichend die Höhe.³⁴ Aber erst Abraham de Bosse sollte dann 1656 eine erste Zusammenstellung von Radierungen berühmter antiker Skulpturen mit ihren Abmessungen publizieren.³⁵ Naheliegend erscheint aus heutiger Perspektive, dass im Zusammenhang mit Diskussionen zur antiken Metrik offenbar auch auf Maßstabsgetreue und Originalgröße der Abbildungen frühzeitig besonders großer Wert gelegt wurde. So verweist etwa Juan Bautista Villalpando im dritten Band seiner monumentalen Publikation zum Tempel von Jerusalem (1604) darauf, dass er angesichts der komplizierten Frage nach den antiken Maßangaben nur nachvollziehbaren Argumenten vertrauen würde und daher auch seine Leser zu »Augenzeugen« machen wolle. Daher habe er veranlasst, dass ein bestimmtes

30 Bartolomeo Marliani: *Urbis Romae Topographia*, Rom 1544, S. II.

31 Lucas Paetus: *De mensuris et ponderibus romanis et graecis cum his quae hodie Romae sunt collatis libri quinque*, Venedig 1573, S. [90f.]; abgebildet wird hier auch auf das Quartformat des Buches verkleinert der *congius* (S. 94), den dann Villalpando in Originalgröße wiedergeben sollte (s. u.); zudem wird bei einem Grabstein (S. 94) neben der Abbildung eigens vermerkt, dass die Inschrift nicht vom Bildschneider erfunden, sondern tatsächlich so zu lesen sei.

32 Stephanus Winandus Pighius: *Themis Dea*, Amsterdam 1568, S. 23; dazu Henning Wrede: Die *Themis Dea* des S. V. Pighius, in: Michael H. Crawford (Hg.): *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, London 1993, S. 189–210.

33 Giacomo Lauro: *Antiquae Urbis Splendor*, Rom 1612–1628, hier Teil 3, 1615 (in späteren Ausg. mit Nummerierung Taf. 105); aufgegriffen, aber wesentlich verkleinert etwa in [Pompilio Totti:] *Ritratto di Roma Antica*, Rom 1627, S. 75.

34 [Giovanni Maggi:] *Ornamenti di fabbriche antiche e moderne dell’alma città di Roma*, Rom 1600, Taf. nicht num.; vgl. dann Nuova racolta degl’ obelischi et colonne antiche, dell’alma città di Roma, Rom [1651–1666].

35 Abraham Bosse: *Representation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont de présent à Rome*, Paris 1656; dazu Sophie Join-Lambert und Maxime Préaud (Hgg.): Abraham Bosse savant graveur, Paris/Tours 2004, S. 269 f. (Kat. 284–288; José Lothe).

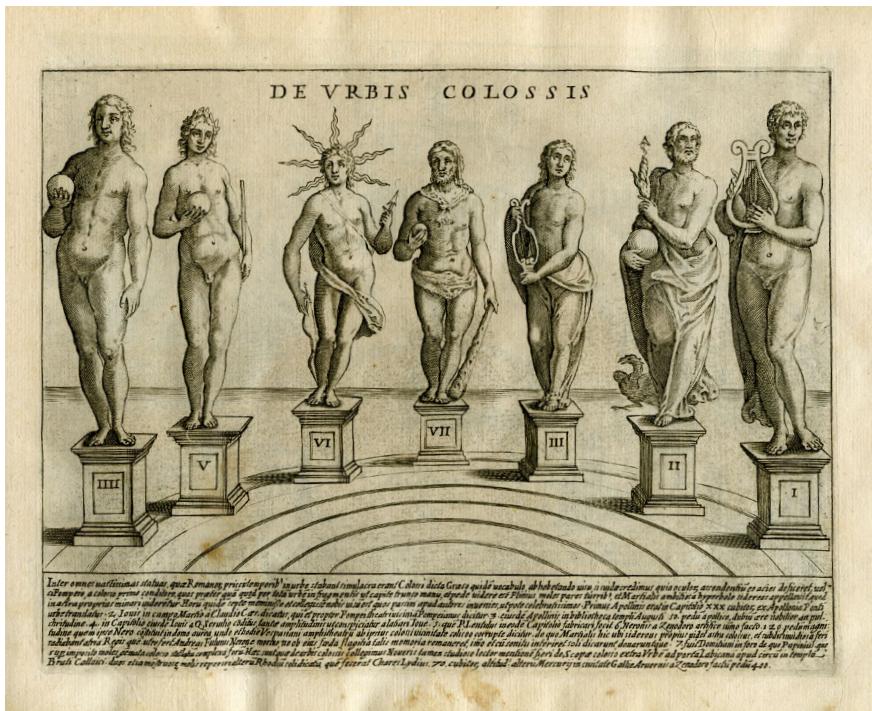


Abb. 9 Giacomo Lauro: *Antiquae Urbis Splendor*, Rom 1612–1628, hier Teil 3, 1615, nn. Taf.

römisches Hohlmaß – angeblich der 75 n.Chr. von Vespasian auf dem Kapitol aufgestellte Normal-*congius* – »mit größter Kunstfertigkeit exakt nach allen seinen Abmessungen in Kupfer gestochen« würde. Das einen römischen Fuß große Gefäß wird auf einer Ausfalt-Tafel in Originalgröße in Außenansicht und als Schnitt inklusive Maßstab reproduziert (Abb. 10).³⁶

36 Juan Bautista Villalpando: *Tomi III Apparatus urbis ac templis Hierosolymitani*, Rom 1604, S. 499:
 »At ego nihil mihi fidei hac in parte tribui exposco, nec quidquam credi, nisi quod perspicuis, certisque rationibus probare potuero. Ideo namque praedicti congij formam ingenti sollertia ad omnes sui dimensiones exactam aere incisam, excusamque huic capiti subijciendam, tabulis vero praetermittendam curavi, ut lector ipse oculatus testis esse quodammodo possit eorum, quae cum ipsa congij structura ante sesquimillenos & amplius annos nata, in tenebris, atque ignorantis obscuritatibus quasi sepulta, iacuerunt, nunc vero propalam omnibus esse facile poterunt, atque in promptu.« – Während man lange Zeit dachte, der originale *congius* sei in die *Dresdner Sammlungen* gelangt, wird neuerdings nur noch von Kopien ausgegangen, s. Margret Lange: *Untersuchungen zum Congius Farnese – Ein verlorenes Original und seine Kopien?*, in: Michael



Abb. 10 Juan Bautista Villalpando: *Tomi III Apparatus urbis ac templis Hierosolymitani*, Rom 1604, Taf. S. 501

Bezeichnenderweise machte sich aber gleich auch die vermutlich spektakulärste Fälschung des frühen 17. Jahrhunderts den Wahrheitsanspruch von Abbildungen in Originalgröße zunutze. 1637 publizierte der 23jährige Curzio Inghirami seine ›Entdeckung‹ etruskischer Texte (auf Papier!), die er angeblich bereits 1634 in kleinen, gut verschlossenen Behältnissen auf dem Familienbesitz von Scornello bei Volterra zutage gefördert hatte.³⁷ Auch wenn der Betrug spätestens nach acht Jahren endgültig aufgedeckt war: Die aufwendige Folio-Publikation Inghiramis zieht alle Register, um die Objekte und Texte glaubwürdig erscheinen zu lassen. Selbst wenn es nicht explizit vermerkt ist, entsteht doch der Eindruck, die Funde

Blömer u. a. (Hgg.): »Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen« Festschrift für Dieter Salzmann zum 65. Geburtstag, Münster 2016, S. 461–468.

³⁷ Curzio Inghirami: *Etruscarum antiquitatum fragmenta*, Frankfurt 1637; dazu Ingrid D. Rowland: *The Scarith of Scornello: A tale of Renaissance forgery*, Chicago/London 2004.

seien in Originalgröße abgebildet – oder wie Inghirami es formuliert: »dass, auch wenn die originalen Stücke nicht von allen inspiziert werden können, zumindest die wahrheitsgemäß abgebildeten Beispiele genau zu betrachten sind.«³⁸ Die schützenden Behältnisse der Papiere werden in allen ihren verschiedenen Schichten und Materialien vorgestellt, die Texte in ihren unterschiedlichen Formen und Erhaltungszuständen. Außerdem wird auf einer Ausfalttafel eine vor allem am Kopf beschädigte, 35 cm große, 20 Pfund schwere Zinnfigur abgebildet, gedeutet als Hausgottheit oder Penat des angeblichen etruskischen Autors Prosperus, der alle Gegenstände bei Ankunft der Römer in großer Eile versteckt habe (Abb. 11). Die Figur ist nicht nur gut den kleinen Statuetten etruskischer Gottheiten nachempfunden. Auch der Darstellungsmodus erfüllt für das frühe 17. Jahrhundert alle Anforderungen präziser Wiedergabe.³⁹

An der Strategie, Fälschungen durch eine aufwendige ›wissenschaftliche‹ Publikation und Abbildungen möglichst in Originalgröße zu adeln, sollte sich in den nächsten Jahrhunderten nichts ändern. So erfolgte zwar die Veröffentlichung der sogenannten Prillwitzer Idole 1771, angeblich die Götterbilder des mittelslawischen Zentralheiligtums Rethra im heutigen Neubrandenburg, nicht durch die ›Finder‹ (und Fälscher), die Goldschmiedefamilie Sponholz, sondern – und noch besser – durch den Hofmaler Daniel Woge und den Hofprediger Andreas Gottlieb Masch des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz. Die ›gottesdienstlichen Alterthümer der Obotriten‹ wurden durch genaue Zeichnungen von Woge »in übereinstimmiger Größe« bekannt gemacht: »Und als vollends die Authenticität und ächte Beschaffenheit dieser sämtlichen Alterthumsstücke von einem und dem andern bezweifelt werden wollte: so entschloß ich mich endlich, die für mich genommenen Copeyen der gelehrten Welt in genauen Kupferstichen vor Augen zu legen; [...].«⁴⁰

Im 18. Jahrhundert steigen Abbildungen in Originalgröße jedenfalls endgültig zum Goldstandard antiquarischer Illustrationen auf. Wichtige Inschriften werden jetzt reproduziert »co gl'istessi caratteri, e grandezza dell'originale«,

³⁸ Inghirami 1637 (wie Anm. 37), Vorwort: »ut si exemplaria ab universis inspici nequeant, saltem exempla ad veritatem expressa perspiciantur.«

³⁹ Inghirami 1637 (wie Anm. 37), Vorwort: »In hac nos confirmavit opinione unus Penatum Prosperi sine ulla custodia, aut ordine inventus minutus capite ex stamno ad pondus viginti librarum cum Lycno aeneo inter ruinas repertus, quos in hoc loco excupitos vides.«

⁴⁰ Daniel Woge mit Erläuterungen von Andreas G. Masch: *Die gottesdienstlichen Alterthümer der Obotriten, aus dem Tempel zu Rethra am Tollenser-See. Nach den Originalien auf das genaueste gemahlet*, Berlin 1771, Vorrede.

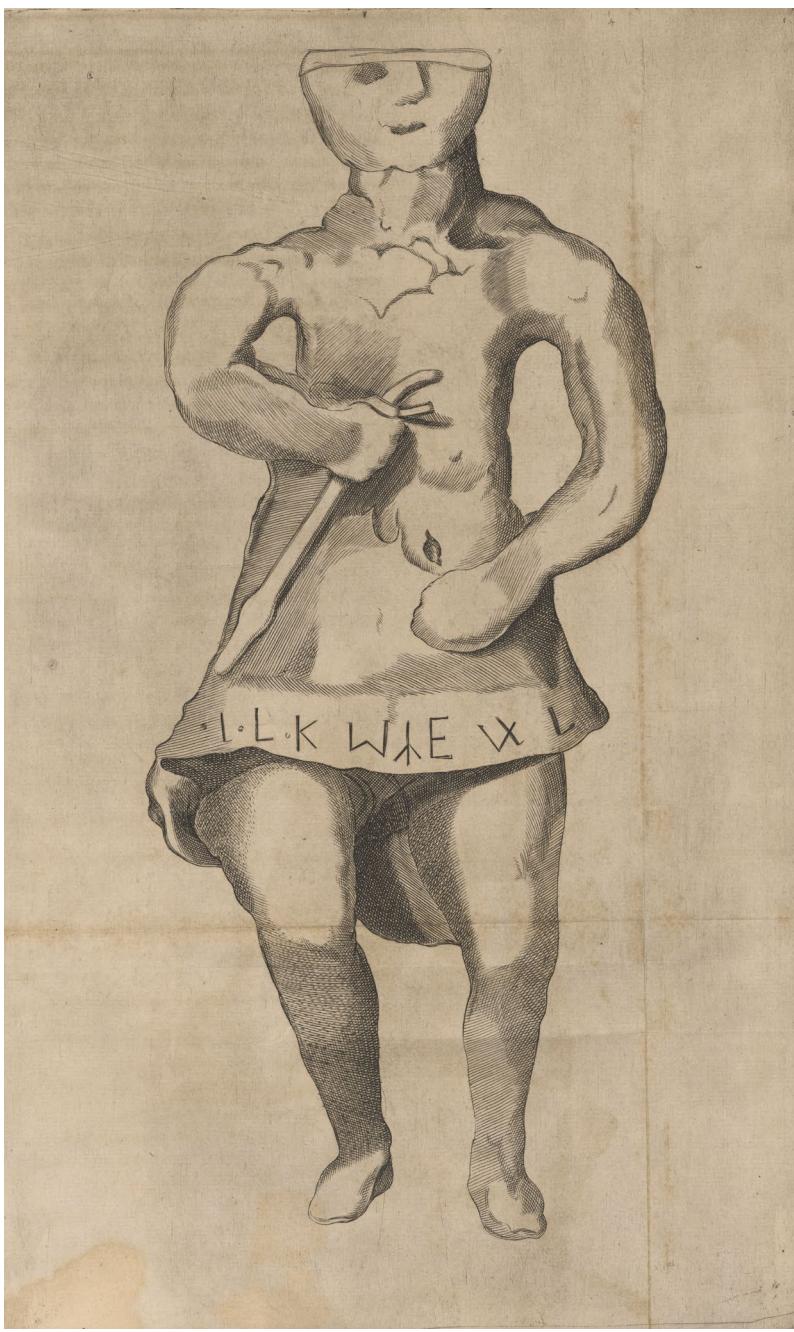


Abb. 11 Curzio Inghirami: *Ethruscarum antiquitatum fragmenta*, Frankfurt 1637, nn. Taf.

»exactly according to their dimensions«, »de la grandeur de l'original« bzw. »of the size of the original« oder aber »very exactly to all the Dimensions by a Scale of half the original Size«.⁴¹ An der gestochenen ›Faksimile‹-Ausgabe der *Peutingeriana tabula*, die Franz Ch. Scheyb 1753 in Wien edierte, lobten die Kollegen insbesondere auch, dass die spätantike Straßenkarte »nella sua grandezza naturale« wiedergegeben sei.⁴² Von kleinen Bronzeobjekten bis Konsular-Diptychen lässt nun – wer immer etwas auf sich als Forscher hält und über die finanziellen Mittel verfügt – im Verhältnis 1:1 stechen.⁴³ Selbst die ab 1757 publizierten Wandmalerei-Funde aus Herculaneum und anderen Orten am Golf von Neapel, die verkleinert reproduziert werden mussten, versuchen dieses Manko nun dadurch wettzumachen, dass sie systematisch einen Maßstab beigegeben haben. Die späteren Bände zu den Bronze- und Ton-Objekten liefern dann, wo immer es ging, die »grandezza dell'originale«.⁴⁴ Ja, dem Conte de Caylus schien offenbar sogar eine Erläuterung notwendig, warum das Prinzip ›Originalgröße‹ bei seiner Sammlungspublikation nicht durchgehend angewendet ist: »Je dois ajouter que les planches gravées d'après les quatre derniers dessins, ne sont point de la grandeur des originaux, comme celles de la grande suite, mais qu'elles sont réduites considérablement pour être placées sans plis dans l'in-quarto.«⁴⁵

41 Die Zitate aus Marc' Antonio Boldetti: *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri: ed antichi Cristiani di Roma*, Rom 1720, S. 146; John Russell: *Letters from a young painter abroad to his friends in England*, 2 Bde., London 1748/50, hier Bd. 2, Appendix S. 16; Samuel Lysons: *An account of Roman antiquities discovered at Woodchester in the county of Gloucester*, London 1797, S. 11; Roger Gale: A copy of an ancient chirograph, or conveyance of part of a sepulchre, cut in marble, in: *Philosophical Transactions* 39/441 (1736), S. 211–219, hier S. 219.

42 Franz Ch. Scheyb (Hg.): *Peutingeriana tabula itineraria quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi nunc servatur adcurate exscripta*, Wien 1753; dazu die *Lettera dissertatoria di C.... Paleofilo ad un suo amico ...*, Rubicone 1754, S. 13.

43 Giandomenico Bertoli de' Signori di Bribir: *Le Antichità d'Aquileja profane e sacre*, Venedig 1739, S. 27; Sebastiano Donati: *De dittici degli antichi profani, e sacri*, Lucca 1753, S. 150.

44 *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni*, 4 Bde., Neapel 1757–1765; bei den vier folgenden Bänden zu Skulpturen, Bronze- und Tonobjekten s. etwa Bd. 5, Taf. zu S. 5. – Die Größenangaben bei den Wandmalereien dann auch in die späteren Kopien dieses Werkes übernommen, s. Tommaso Piroli: *Le Antichità di Ercolano*, 1789–1807; Christoph Gottlieb von Murr: *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, welche seit 1738 sowohl in der verschütteten Stadt Herkulanum als auch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden, nebst ihrer Erklärung*, Augsburg 1777–1799, 8 Bde. und Supplement; hier etwa auch Bd. 8/1, hg. v. Balthasar Friedrich Leitzelt, Augsburg 1799, S. 12 und Taf. XXI Öllampen in »Originalgrösse«.

45 Anne Claude Philippe de Thubières, comte de Caylus: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris 1752–1767, 7 Bde., hier Bd. 7 Suppl. 1767, S. 183 zu Taf. 39; vgl. etwa Bd. 3, 1759, S. 290 zu Taf. 78. Vgl. bereits für den Spezialfall Münzen/münzähnliche Objekte und geschnittene Steine Filippo Buonarroti: *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, Rom

Als dagegen 1769 eine erste Auswahl der schönsten antiken Büsten aus der Sammlung des Königs von Preußen publiziert wird, alle in annähernd gleichem Folio-Format gestochen, vermerken immerhin einige der Bildunterschriften, ob die Originalbüste – die Vorlage also, nicht die Reproduktion – »de grandeur naturelle« oder auch »colossale« sei (**Abb. 12**).⁴⁶

Noch vor der Überführung der Elgin-Marbles nach London schließlich wurde 1794/1802 im zweiten Band des *Museum Worsleyanum* ein Detail des Parthenon-Frieses auf der Athener Akropolis auf einer Doppel-Tafel mit den Maßen 41,5×32,5 cm publiziert, ein junger Mann und ein Pferd neben ihm, »engraved the size of the Original« (**Abb. 13**).⁴⁷ Näher ließ sich zu diesem Zeitpunkt mit Hilfe von Abbildungen – da es nur ein Set, zudem schlechter Gipsabgüsse der Parthenon-Skulpturen gab⁴⁸ – an die Kunst des Phidias nicht herankommen. Mutatis mutandis gilt dies auch für eine berühmte römische Wandmalerei wie die *Aldobrandinische Hochzeit*, von der Johann Heinrich Meyer 1796 für Goethe eine Aquarellkopie im Maßstab 1:1 anfertigte, bei der es freilich vor allem um die Frage der Farbigkeit ging.⁴⁹ Die Aura des Meisters in Originalgröße wurde im Übrigen zunehmend auch bei neuzeitlichen Künstlern gesucht: Erstmals 1763 erschien Paolo Fidanzas monumentale Stichsammlung zu den Köpfen in Raffaels Werken, wobei schon der Titel explizit darauf verweist, dass hier Abbildungen im Maßstab 1:1 vorliegen.⁵⁰

Erst eine Reihe von technischen Erfindungen des frühen 19. Jahrhunderts scheint dann die Reproduktionen noch näher an das Original heranzuführen und die subjektive – teils auch inadäquate – Hand des Kopisten oder der Kopistin

1698, Lo Stampatore a chi legge: »un disegno [...] d'equal grandezza dell'originale, siccome si è osservato in tutti i rami eccettuatone alcuni, dove però vi è notata la vera grandezza.«

46 Andreas Ludwig Krüger: *Antiquités dans la collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci – Cahier I*, Berlin [1769], vgl. Taf. 2, 3, 4 und 12.

47 Richard Worsley und Ennio Quirino Visconti: *Museum Worsleyanum, or, A collection of antique basso reliefos, bustos, statues and gems: with views of places in the Levant taken on the spot in the years MDCCCLXXXV VI and VII*, London 1794, Bd. 2 [aber 1802], Taf. nicht num.

48 Im Auftrag von Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier fertigte Louis-François-Sébastien Fauvel ab 1787 erste, qualitativ offenbar minderwertige Abgüsse der Parthenon-Skulpturen, von denen ab 1797 in Paris weitere Kopien hergestellt wurden; im Auftrag von Lord Elgin wurden dann ab 1801 neue Abgüsse genommen; s. Emma Payne: *Casting the Parthenon Sculptures From the Eighteenth Century to the Digital Age*, London 2021, S. 19–56.

49 S. den Beitrag von Stefano di Bosio in diesem Band.

50 Paolo Fidanza: *Teste scelte di personaggi illustri in lettere, e in armi cavate già dall'antico, o dall'originale, e dipinte nel Vaticano da Rafuello d'Urbino ora esattamente disegnate, incise in rame secondo la loro grandezza*, Rom 1763; verbreiterter ist die französische Ausg. 1785.



A.L.Krüger del. a.Saintont 1768.

Solon

*Vn des Sept sages de la Grèce; buste de grandeur naturelle.
Antique moderne, marbre de Carrara. Dans la Collection de Sa Majesté
le Roy de Prusse à Sans Souci.
Auparavant dans la Collection de Son Altesse Royale Madame la Margrave de Bareith*

Abb. 12 Andreas Ludwig Krüger: Antiquités dans la collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci – Cahier I, Berlin [1769], Taf. 2: »Solon«

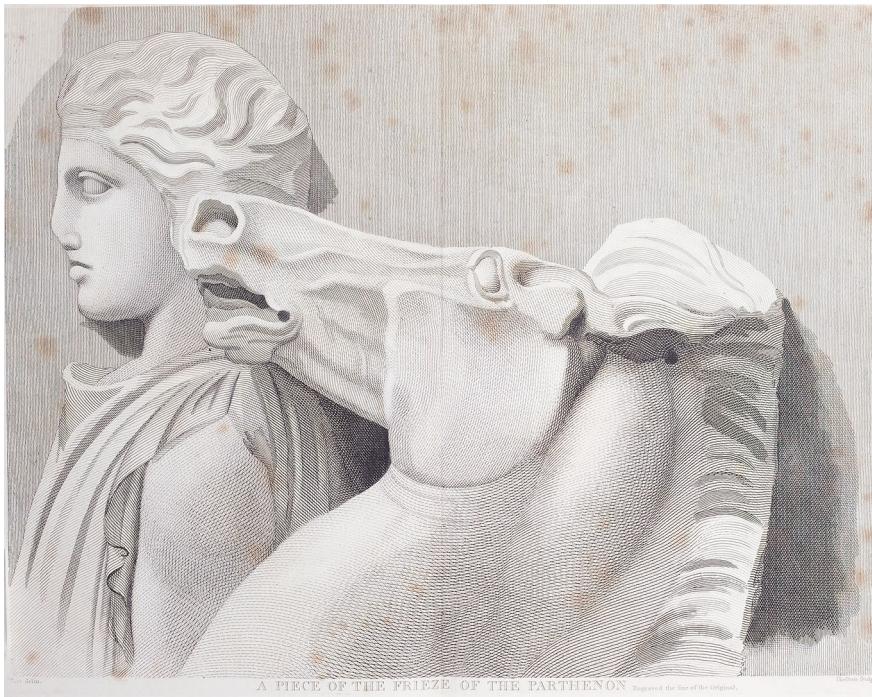


Abb. 13 Richard Worsley und Ennio Quirino Visconti: *Museum Worsleyanum*, London 1824 [zuerst 1794/1802], Bd. 2, nn. Taf.

auszuschalten: etwa die Skulpturkopiermaschine für Produkte im Maßstab 1:1, an der James Watt in den Jahren ab 1802/04 arbeitete, oder die Reliefkopiermaschine, die Achille Collas bis 1825 so verbessert hatte, dass rein mechanisch eine verzerrungsfreie Übertragungen von erhabenen Gegenständen in einen Stich möglich war.⁵¹ Allein mit Hilfe dieser neuen Verfahren, zu denen dann auch die Photographie hinzu kam (von frühen Belichtungsversuchen kleiner

⁵¹ Nach den grundlegenden Arbeiten von Meredith Shedd: A mania for statuettes: Achille Collas and other pioneers in the mechanical reproduction of sculpture, in: *Gazette des Beaux-Arts* 120 (1992), S. 36–48 und Peter Fries: *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993, v.a. S. 185–199 und 206–212 zu den vielen Personen, die in ganz Europa seit dem 18. Jahrhundert an solchen Techniken arbeiteten, neuerdings Jane Insley: James Watt and the reproduction of sculpture, in: *Sculpture Journal* 22 (2013), S. 37–65; Angela Dunstan: La sculpture à l'ère de la reproduction mécanique: James Watt, les techniques de reproduction et les inquiétudes au sujet de l'authenticité au cours du long XIX^e siècle, in: *Sculptures* 8 (2021), S. 19–30; Buket Altinoba: »Curious machines«: reproducing sculpture via machine and its modus

Gegenstände einmal abgesehen freilich nicht als Reproduktion in originaler Größe), schien sich der florierende Bedarf an möglichst exakten Kopien im Maßstab 1:1 von Kunstwerken und historischen Objekten im 19. Jahrhundert bedienen zu lassen: von Gemälden und Freskenzyklen über Skulpturen und Gerätschaften bis hin selbst zu Architektur(elementen).⁵² Es ist diese neue Omnipräsenz der (»mechanisch« erzeugten) Reproduktion – in Originalgröße, aber auch in jeder beliebigen Vergrößerung oder Verkleinerung –, die dann schnell zur Gegenreaktion einer radikalen Trennung von Kunst und (»rein mechanisch« agierender) Technik führen sollte. Und auch die Authentizität eines Kunstwerkes ließ sich dann nicht mehr durch möglichst genaues Kopieren vermitteln. Sie wurde nun vielmehr gerade am hochindividuellen, nicht reproduzierbaren, genialischen *finish* einer Skulptur durch die Künstlerperson festgemacht.⁵³ Spätestens zu diesem Zeitpunkt war damit auch die Vorstellung obsolet geworden, eine schöne Kopie – etwa ein Gipsabguß – sei einem beschädigten, verfärbten Original vorzuziehen.⁵⁴ Die adäquate Reproduktion von Kunstwerken war gerade wegen der neuen Techniken endgültig zum Problem geworden. Während aber die Aspekte des »Kunstwerks im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit« schon lange intensiv diskutiert werden, scheinen Fragen der Größe und die methodischen Herausforderungen aller Formen von »Skalierung« erst jüngst wieder in den Geisteswissenschaften anzukommen.⁵⁵ Für die antiquarische Bildproduktion

of display in the nineteenth century, in: Mara-Johanna Kölmel und Ursula Ströbele (Hgg.): *The Sculptural in the (Post-)Digital Age*, Berlin 2023, S. 37–57.

⁵² S. etwa Carla Mazzarelli: Faithful Substitutes. Rome in the 19th Century and Copies as *monumenti-documenti* of State Heritage, in: Antonia Putzger, Marion Heisterberg und Susanne Ch. Müller-Bechtel (Hgg.): *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, Berlin/Boston 2018, S. 251–266.

⁵³ Dazu Emma Payne: Mechanical Technologies and Ancient Sculpture, in: Art Bulletin 105 (2023), S. 62–80. – Ähnliche Aspekte wurden für den individuellen Farbauftrag und Pinselstrich der Malerei im späteren 19. Jahrhundert diskutiert, s. Matthias Krüger: *Das Relief der Farbe: pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München/Berlin 2007.

⁵⁴ Carla Mazzarelli: »Più vale una bella copia che un mediocre originale: teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento, in: Ricerche di storia dell'arte 90 (2006), S. 23–31.

⁵⁵ Carlos Spoerhase: Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart, in: ders., Steffen Siegel und Nikolaus Wegmann (Hgg.): *Ästhetik der Skalierung*, Hamburg 2020 (Sonderheft 18 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft*). – Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die rezente »Wiederentdeckung« der originalgroßen Durchzeichnungen prähistorischer Felsbilder, wie sie Leo Frobenius um 1900 anfertigen ließ, s. Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba und Hélène Ivanoff (Hgg.): *Kunst der Vorzeit: Felsbilder*, München u.a. 2021. – Vgl. allerdings auch schon Thomas Puttfarken: *Masstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*, Diss. Univ. Hamburg 1971.

spielten ›Maßstabsfragen‹ und insbesondere auch die Originalgröße jedenfalls spätestens seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle.

ORCID®

Ulrich Pfisterer  <https://orcid.org/0000-0002-4090-6275>

Abbildungsnachweis

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: [Abb. 8](#)

Heidelberg, Universitätsbibliothek: [Abb. 1](#), [Abb. 2](#), [Abb. 5](#), [Abb. 6](#), [Abb. 11](#), [Abb. 13](#)

Los Angeles, Getty Research Institute: [Abb. 10](#)

Paris, Bibliothèque Mazarine: [Abb. 3](#)

Wien, Österreichische Nationalbibliothek: [Abb. 7](#)

Autor: [Abb. 9](#), [Abb. 12](#)

Cristina Ruggero: [Abb. 4](#)

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

Stefano de Bosio

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

¹¹ Fusconi 1994 (wie Anm. 1), S. 39–57.

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

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



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

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

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

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

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

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

vedesi nello studio del commendatore Carlo Antonio dal Pozzo, l'originale svanì nell'aria e mancò in breve«.¹⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

»Si avertissero i lettori:
Seitenausrichtung, Umkehrung und ›Treue‹ des Bildes

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

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

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

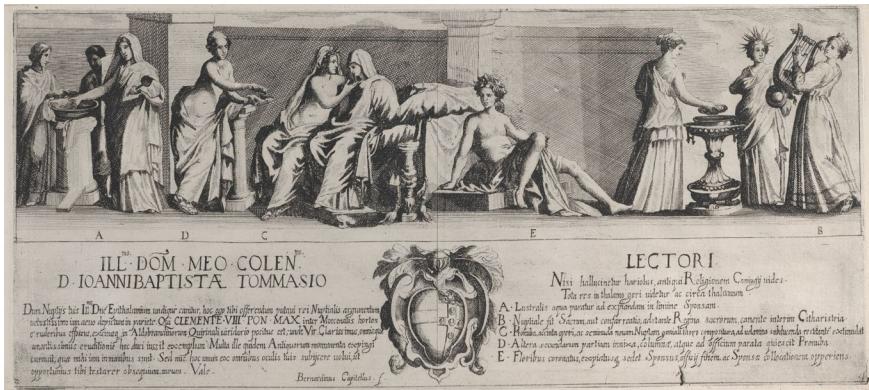


Abb. 5 Bernardino Capitelli: *Aldobrandinische Hochzeit*, 1629, Radierung, 188×423 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art

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

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

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

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

²⁵ Zu dieser vermuteten Erstfassung von Capitellis Stich siehe unten.

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

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

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

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

²⁶ Fabri de Peiresc 1989 (wie Anm. 23), S. 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 6 Künstler tätig im Barberini-Kreis (Bernadino Capitelli?), *Aldobrandinische Hochzeit*, ca. 1628–29³⁸, Feder und Tinte mit purpurfarbener Lavierung, mit Weißhöhung, 173×530 mm. London, The British Museum, Inv. Franck 414

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

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

³⁸ Herklotz 1999 (wie Anm. 6), S. 142, Anm. 172.



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

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

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

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

³⁹ Whitehouse 2001 (wie Anm. 13), S. 227

⁴⁰ Whitehouse 2001 (wie Anm. 13), S. 229.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



Abb. 10 Pietro Sante Bartoli: »Nova nupta in geniali thalamo«, linker Teil, Radierung, in: Pietro Sante Bartoli: *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, Rom, Giovanni Giacomo De Rossi, 1693, unn. S



Abb. 11 Pietro Sante Bartoli: »Nova nupta in geniali thalamo«, rechter Teil, Radierung, in: Pietro Sante Bartoli: *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, Rom, Giovanni Giacomo De Rossi, 1693, unn. S

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

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

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

Sich entfaltende Bilder: Bildorientierung und Sinnproduktion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORCID®

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

Abbildungsnachweis

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

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

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

Wien, Albertina: **Abb. 7**

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

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

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

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

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

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 farbig 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 Nasonier, 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. 401f.: »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 Vincente Vitorias (1658–1709), über das dasjenige von George III. gedruckt wurde. Auf dem Rücken: »Pitture antiche Dose: 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 al'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 dell'i 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. 125f.; Lione Pascoli: *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Rom 1732, S. 230f. 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 Biblioteca 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 Kunstschriftur der Frühen Neuzeit (culturae, 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, disegnate, 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 Syracus wird bereits von Bellori in Bartoli/Bellori 1680 (wie Anm. i), 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 wiedergeben.¹¹

1685 besuchte Jean Mabillon Bartoli in dessen Haus in Begleitung des Direktors der französischen Akademie in Rom, Mathieu La Teuilliére, 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 Miniaturennachzeichnungen 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, aret 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 undeque collegit, paratus ad was 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'immitazione 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 Classicsmo secentesco: lo statuto della scultura antica* (Atti del convegno internazionale Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011), Rom 2013 und Modolo 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 Genaugigkeit 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.

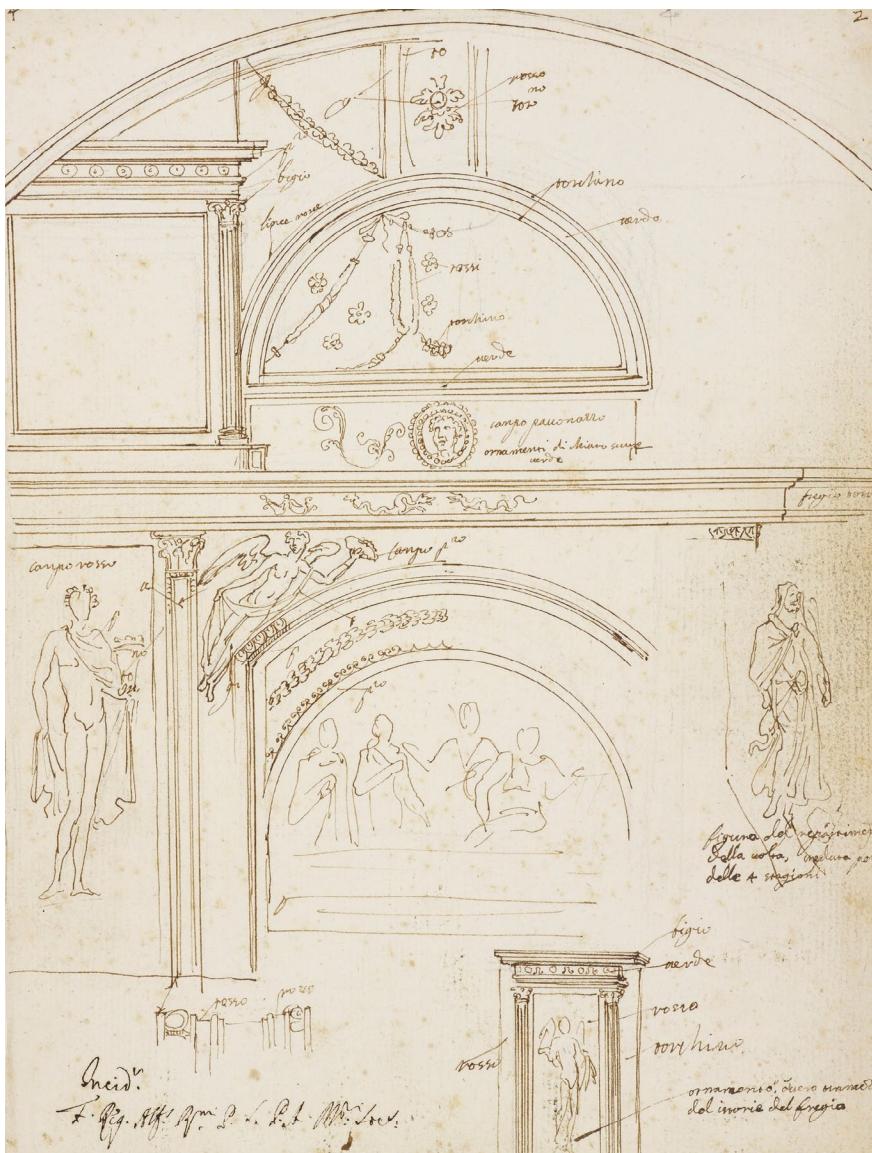


Abb. 1 Pietro Sante Bartoli, Skizze der Stirnseite des Nasonier-Grabmals, RCIN 909610, Windsor, Royal Collection Trust

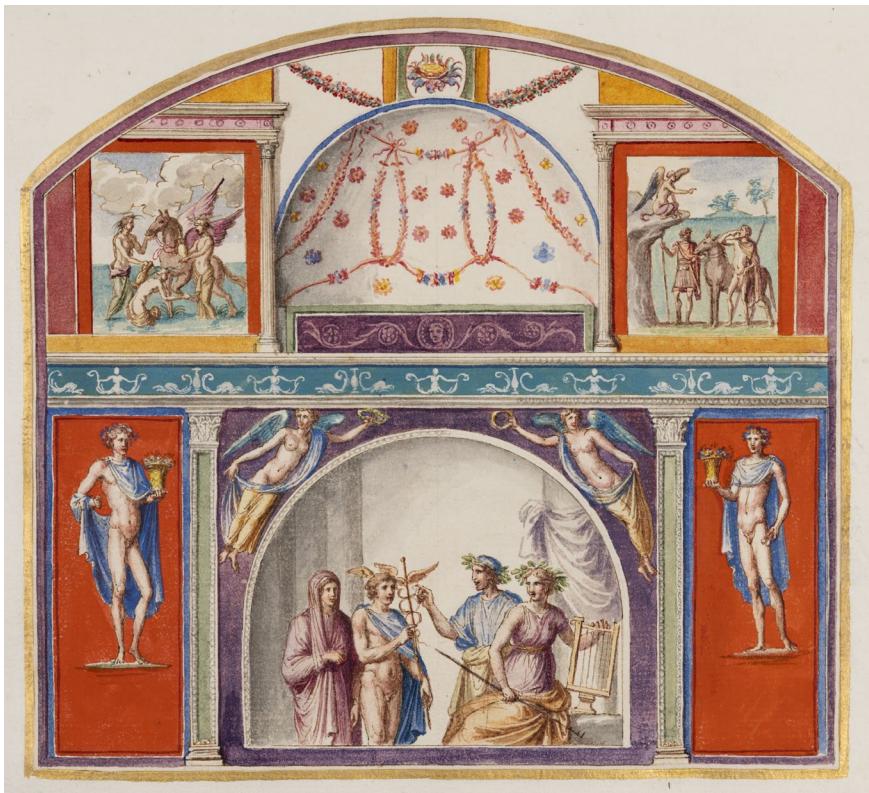


Abb. 2 Pietro Sante Bartoli, Stirnseite des Nasonier-Grabmals, Aquarell, MS Gen 1496, Glasgow University Library

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 figurlichen 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 kanneliert.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 lebhafte 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 Verbllassen 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 Carracci 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 pictura antiqua // 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.

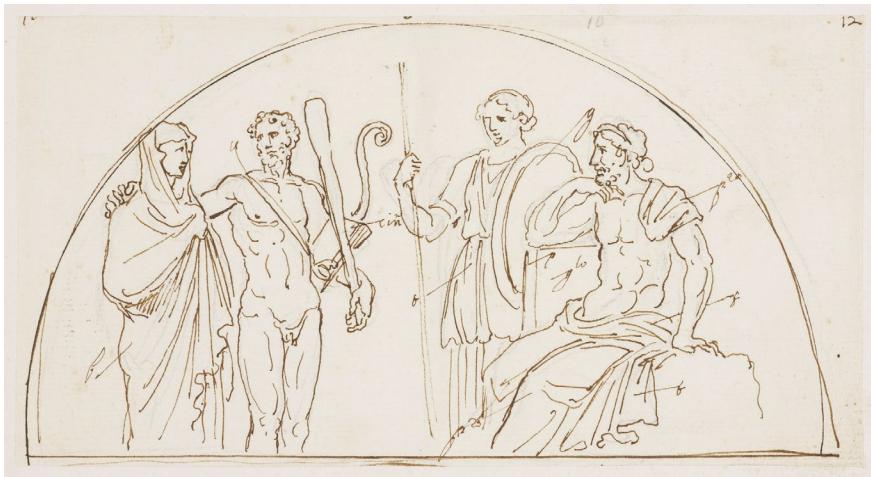


Abb. 5 Pietro Sante Bartoli, ergänzte Lünette mit Minerva und Herkules, RCIN 909619, Windsor, Royal Collection Trust

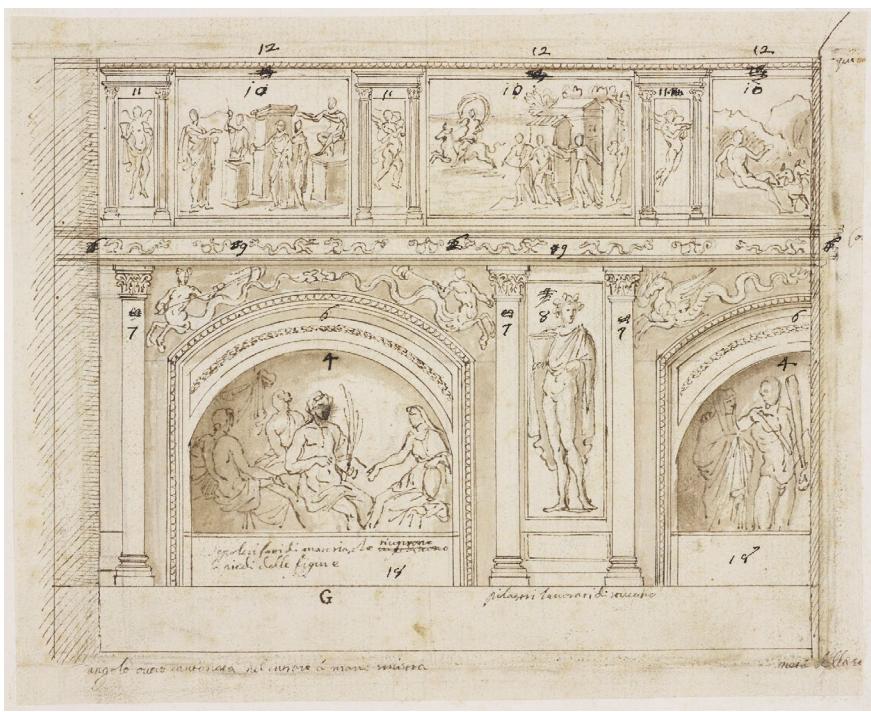


Abb. 6 Pietro Sante Bartoli, Längsseite des Nasonier-Grabmals, Zeichnung, RCIN 909609, Windsor, Royal Collection Trust

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 verblässenden 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.

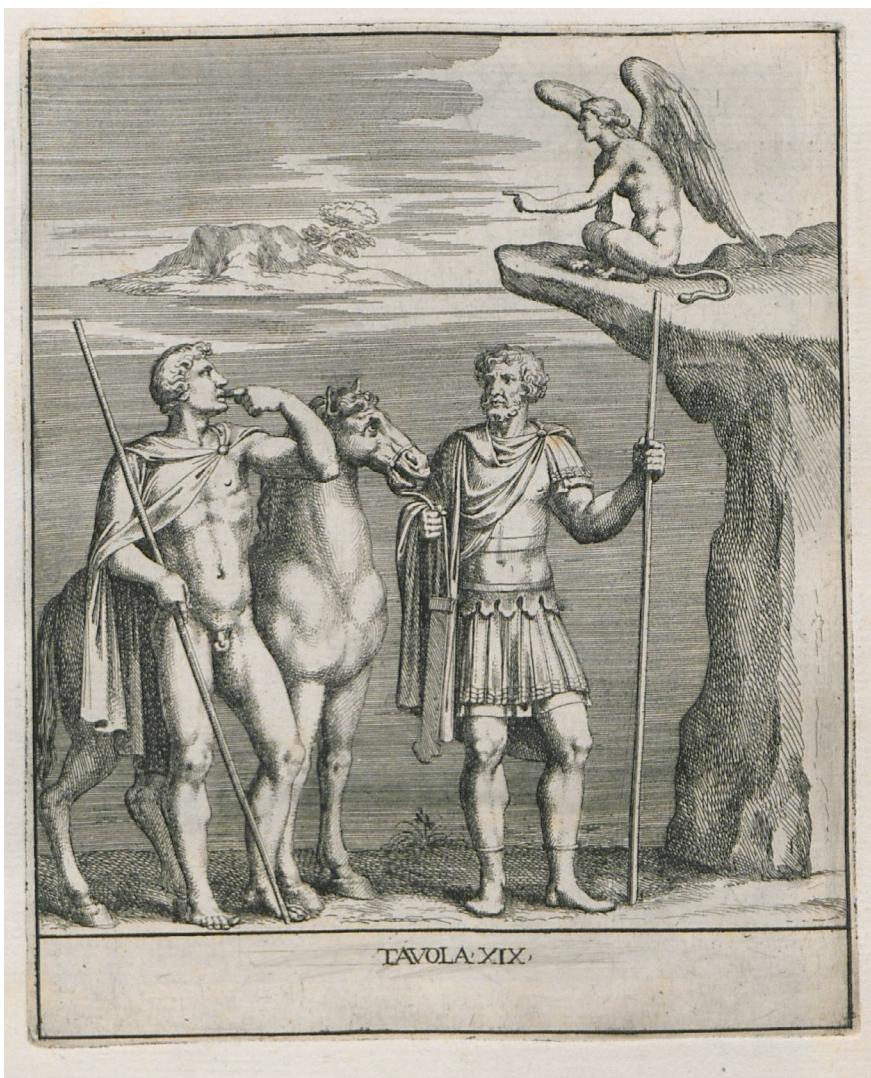


Abb. 7 Pietro Sante Bartoli, *Oedipus und die Sphinx*, Kupferstich, in: Pietro Sante Bartoli und Giovan Pietro Bellori: *Le pitture antiche del sepolcro die Nasonii nella Via Flaminia*, Rom 1680, Tav. XIX



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. Jahrhundert n. Chr., Inv.-Nr. 254676001

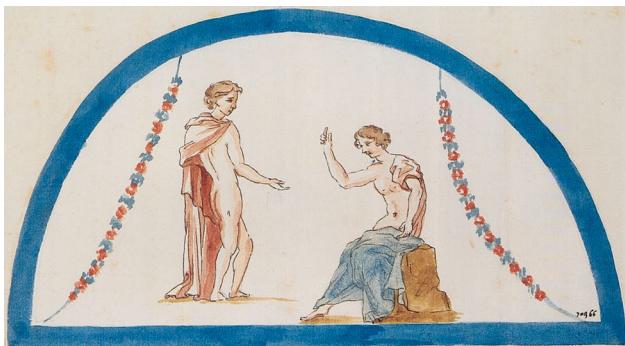


Abb. 10 Dal-Pozzo-Zeichner, Lünette mit Schäfer und sitzender Frau, Aquarell, Windsor

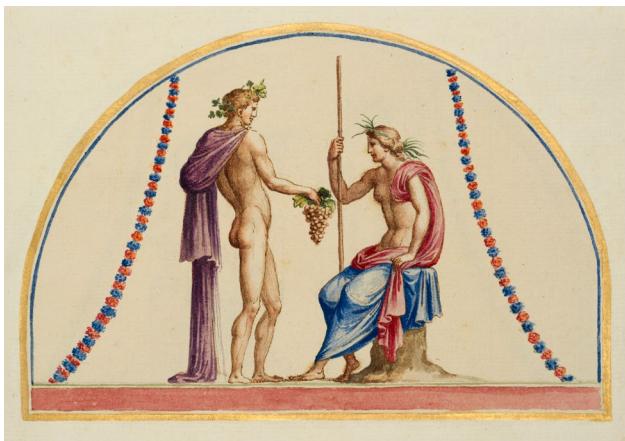


Abb. 11 Pietro Sante Bartoli, Lorbeerge-krönter Schäfer mit einer Weintraube u. a. (nach dem Fragment Abb. 9), Aquarell, MS Gen 1496, TV. XVI; Glasgow University Library

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 Monamente 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, Bildhauers 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 »Ristoratore, 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 »Ristoratore« 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 Loggiengesprochen 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 kennengelernt, als gelehrigen Schüler Lemaires, 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. 75f., (»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 aedificci, 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-Moré: *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. 129–139, 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-Moré: 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 picciole 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 Raffaelle«.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, rekurstiert 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* rekurstiert, 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 offebarten 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 altrimente nella bassa declinazione dell'Impero, che altri ha 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, & disposizione delle figure, [...] li quali in tutto si confanno con le buone scolture [...].«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 variiere 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 Kunsliteratur, 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 Teulières 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 Barthélémy, 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. 170f.; sie spricht von einer »fonction intermédiaire de l’image«.

64 Barthélémy/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 désir 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**

Francesco Bianchini and Giovanni Battista Piranesi: pictorial strategy for animating the past

Susan M. Dixon

Fifty years after its publication in 1697, Francesco Bianchini's *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi* was reissued through the efforts of the printmaker Antonio Giovanni Barbazza. Excluding the new edition's front matter, the text was identical to that of the original book. In one way, however, the second issue was different. Barbazza remade the engraved plates for the illustrations because the originals had been lost. The illustrations were essential to the book; they depicted the antiquities that were proffered as evidence of the historical narrative. In the end, but for one print, Barbazza's illustrations show evidence of close copying and were nearly identical to those of the first issue (Figs. 1, 2). In this singular print, Barbazza created an illustration that he hoped the reader would find »somewhat better [...] than the original.¹ It was the largest image in the book, inserted as a foldout print.² It represented an unusual object group of artifacts referred to as the Ripostiglio Bianchini (Figs. 3, 4).³

The original illustration of this group of artifacts defied many conventional graphic norms (Fig. 3). It represents the individual pieces a few times, and in differing sizes. They are placed randomly within the pictorial frame, thus creating a nonsensical assemblage. It appears that Barbazza's later version of the illustration attempted to correct some of the original print's unusual conventions, making the individual objects and their relationships more clear to the viewer (Fig. 4). This article examines the illustration of 1697 with the aim of discovering what Bianchini conveyed by representing the objects in this manner.

1 Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*, intro. Antonio G. Barbazza, Rome 1747, unpagged: »Al cortese Lettore. [...] spero che il cortese Lettore li troverà quelli somiglianti: e gli altri, ch'erano d'inferiore maestria, e di non troppo buona maniera, forse alquanto migliorati, e riscontrati sopra gli originali.«

2 There are other foldout pages in the book, but these were maps and charts.

3 The items are also referred to as the ›Cista Pinnacchi‹, after a subsequent owner; see Giulio Q. Giglioli: ›Il Ripostiglio Bianchini, già detto ›Cista Pennacchi‹ trovato a Roma e ora al Museo Nazionale di Napoli, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 56 (1928), pp. 5–51.«

Immagine Decimasettima.



- 1 2 Bassorilievo antico apprezzo Pietro Santi Bartoli.
- 3 Medaglione di Filippo nel Museo Orthobono.
- 4 Medaglione di Lucilla ne' Musei Corraro, e du Camps.
- 5 Giove pluvio, fatto ad imitazione della Colonna Antonina per altro soggetto di castigo.
- 6 Idolo de' Giapponesi, così espresso nel di loro tempio.

CAPITOLo DECIMOSETTIMO.

Del diluvio.

SECOLO XVII.

- I. **D**el Diluvio universale essere stato un solo è tradizione delle Nazioni più antiche, se bene confusa da' Poeti Greci con quella di qualche allargamento particolare. II. Da' Poeti fu detto di Deucalione. III. E diverso dall'affoggamento de gli Egiziani, riconosciuto da Varrone, come secundo diluvio, e come posteriore per sette, e più secoli a quel primo, che solo fu universale, da lui detto di Oogee. IV. Il diluvio fu espresso nel medaglione di Apamea, coniato in onore dell'Imperatore Filipp-

Fig. 1 »Immagine Decimasettima...del diluvio«, in: Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi, Rome 1697, p. 186*

Immagine Decimasettima.



- 1 2 Bassorilievo antico apprezzo Pietro Santi Bartoli.
- 3 Medaglione di Filippo nel Museo Orthobono.
- 4 Medaglione di Lucilla ne' Musei Corraro, e du Camps.
- 5 Giove pluvio, fatto ad imitazione della Colonna Antonina per altro soggetto di castigo.
- 6 Idolo de' Giapponesi, così espresso nel di loro tempio.

CAPITOLo DECIMOSETTIMO.

Del Diluvio.

SECOLO XVII.

- I. **D**el Diluvio universale essere stato un solo è tradizione delle Nazioni più antiche; se bene confusa da' Poeti Greci con quella di qualche allargamento particolare. II. Da' Poeti fu detto di Deucalione. III. E diverso dall'affoggamento de gli Egiziani, riconosciuto da Varrone, come secundo diluvio, e come posteriore per sette, e più secoli a quel primo, che solo fu universale, da lui detto di Oogee. IV. Il diluvio fu espresso nel medaglione di Apamea, coniato in onore dell'Imperatore Filipp-

Fig. 2 »Immagine Decimasettima...del diluvio«, in: Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi, Rome, 1747, p. 186*



Fig. 3 »Vas fictile ex argilla peregrina nitentibus ramentis aurei coloris ac marmoreis frustulis interspersa, cum inclusis amuletiis, nec non sigilliolis hominum figuras 36 atque animalium diversorum paria undeviginti exhibentibus«, in: Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*, Rome 1697, pl. for p. 178



Fig. 4 »Vas fictile ex argilla peregrina nitentibus ramentis aurei coloris ac marmoreis frustulis interspersa, cum inclusis amuletiis, nec non sigilliolis hominum figuras 36 atque animalium diversorum paria undeviginti exhibentibus«, in: Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*, Rome 1747, pl. for p. 178

Bianchini, his Universal History, and his approach to illustration

Francesco Bianchini (Verona 1662–Rome 1729) was a polymath who made his career in Rome. He is best known for his work in astronomy and in archaeology, much of which was accomplished during his time at the papal court of Clement XI Albani (reigned 1700–1721).⁴ The young Bianchini, with exceptional academic training in theology and astronomy, came to Rome in 1689.⁵ During his initial employment as librarian in the court of the cardinal-nephew Pietro Ottoboni (Venice 1667–Rome 1740), he sought a position at the papal court by exhibiting his scholarly talents in compiling a universal history.⁶

The universal history was a literary genre that accounted for major historical events and achievements that were deemed predetermined and shared around the globe. As a Christian typology, it held that history abided by a divine plan set in motion at Creation.⁷ Bianchini structured his historical narrative in the following way: there were two volumes, the first with 40 chapters, and the second with 80. The first volume accounted for the main achievements of humankind from Creation to the age of Augustus, i.e., with the beginning of the Christian story. The other volume encompassed the years 0–800 and 800–1600, respectively in

4 Biographies of Bianchini include John L. Heilbron: *The Incomparable Monsignore: Francesco Bianchini's world of science, history and court intrigue*, Oxford 2022; Brigitte Sölch: *Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, Munich 2007; Francesco Uglietti: *Un erudite veronese alle soglie del settecento: Mons. Francesco Bianchini 1662–1729*, Verona 1986. For his scholarly work in astronomy, see Paolo Casini: Bianchini e la questione copernicana: tra Leibnitz e Newton, in Luca Ciancio and Gian Paolo Romagnani (eds.): *Unità del sapere, molteplicità dei saperi: Francesco Bianchini (1662–1729) tra natura, storia e religione*, Verona 2010, pp. 9–32 and John L. Heilbron: Bianchini as an Astronomer, in Valentin Kockel and Brigitte Sölch (eds.): *Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin 2005, pp. 57–82; in archaeology, Giuseppe Pucci: L'archeologia di Francesco Bianchini, in Luca Ciancio and Gian Paolo Romagnani (eds.): *Unità del sapere, molteplicità dei saperi: Francesco Bianchini (1662–1729) tra natura, storia e religione*, Verona 2010, pp. 259–270.

5 For Bianchini's scholarly training, see Heilbron 2022 (see note 4), pp. 7–41; Sölch 2007 (see note 4), pp. 24–27; Giuseppe Ricuperati: Francesco Bianchini e l'idea di storia universale ›figurata‹, in *Rivista storica italiana* 117 (2005), pp. 872–943, esp. pp. 872–878; Irene Favaretto: Ogni genera d'erudite anticaglie. Francesco Bianchini e l'ambiente veronese, in Valentin Kockel and Brigitte Sölch (eds.): *Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin 2005, pp. 27–40.

6 Heilbron 2022 (see note 4), p. 42f.; Sölch 2007 (see note 4), p. 30; Ricuperati 2005 (see note 5), p. 894.

7 On the history and intellectual scope of the universal history as a literary type, see Tamara Griggs: Universal History from Counter-Reformation to Enlightenment, in *Modern Intellectual History* 4 (2007), pp. 219–247; Ricuperati 2005 (see note 5), pp. 878–881.

two sections, to relate history from the birth of Christ to Bianchini's own age. When other intellectual obligations filled Bianchini's days, he left the project unfinished after issuing only the first 32 chapters of volume one, thus ending his history with the dissolution of the Assyrian empire and the rise of new types of governance, including those of rule by law.⁸

The regard for the universal history as a literary type had run its course by the dawn of the 18th century.⁹ Nonetheless, Bianchini's *istoria universale* was well received in large part because of its singular focus on ancient artifacts as convincing evidence of the historical past. In 1697, Bianchini was not alone in commandeering the visual evidence from the past to explain history, nor even, as he did, in incorporating the history of Asia and other exotic non-Western parts of the globe as part of the narrative.¹⁰ However, he was unusual in providing an understanding of how the artifacts were able to convey history in a more truthful and powerful way than texts. Furthermore, he described his method of assembling illustrations of the artifacts. They were presented as pastiches or compendia which through the compilation of parts indicated the universal nature of the history.¹¹

These pastiches are Bianchini's own design (Fig. 1).¹² He was a good draftsman and his notebooks are filled with drawings of all types of antique objects.¹³

⁸ Francesco Bianchini: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*, Rome 1697, p. 43; pp. 538–572.

⁹ Heilbron 2022 (see note 4), p. 43; Griggs 2007 (see note 7).

¹⁰ Arnaldo Momigliano: Ancient History and the Antiquarian, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 3/4 (1950), pp. 285–315, esp. pp. 299–307.

¹¹ Carlo R. Chiarlo: Considerazioni sull'apparato illustrativo de «La Istoria Universale»: le immagini relative ai monumenti classici, in Luca Ciancio and Gian Paolo Romagnani (eds.): *Unità del sapere, molteplicità dei saperi: Francesco Bianchini (1662–1729) tra natura, storia e religione*, Verona 2010, pp. 245–258, here pp. 247–248.

¹² Uglietti 1986 (see note 4), p. 46 notes that Bianchini's images were engraved by A. Zuliani. Barbazza (Bianchini 1747 [see note 1], unpage: »Al discreto Lettore« claims that the plates for the 1697 version were by Pietro Santi Bartoli; see Cristiano Giometti: Francesco Bianchini (1662–1729) e Pietro di Bartoli (1635–1700). La istoria universale provata con monumenti figurate con simboli degli antichi, in Ulrich Pfisterer and Cristina Ruggero (eds.): *Phönix aus der Asche: Bildwerdung der Antike: Druckgrafiken bis 1869*, Petersberg 2019, pp. 309–310. Heilbron 2020, p. 50, believes that Bianchini may have engraved his own small images, including the pastiches under consideration in this article, while Bartoli designed and engraved the more complex book illustrations, such as the frontispiece.

¹³ For an example of some of his sketches, see Brigitte Sölch: Bianchini e l'inizio dei musei pubblici a Roma, in Brigitte Sölch, »Bianchini e l'inizio dei musei pubblici a Roma«, in Luca Ciancio and Gian Paolo Romagnani (eds.): *Unità del sapere, molteplicità dei saperi: Francesco Bianchini (1662–1729) tra natura, storia e religione*, Verona 2010, pp. 309–321, figs. 23–25, 27, 31. For

However, for *La istoria universale*, Bianchini copied the component parts of his pastiches from other sources, from illustrated publications by antiquarians and collectors.¹⁴ Within Bianchini's most elaborate assemblages, most of the rules of composition regarding the naturalistic renderings of objects are suspended. The individual artifacts in the pastiche are rendered in a manner that do not account for their true size in relation to each other. They are sometimes seen as fragmented even if the original objects were not broken. Furthermore, the assemblage is shown as if all its parts exist in the one shallow space. As fascinating as Bianchini's pastiches are, his print of the so-called Ripostiglio surpasses them in terms of imaginative representation.

The Unusual Print

»An earthenware vessel made of foreign clay, flecked with shiny filaments of a golden color and scattered with marble flakes, containing amulets and seals, 36 figures of men and 19 different animals, [was] found in the Roman campagna among the ancient ruins in 1696. They all seem to belong to the history of the Deluge, used in ethnic worship according to the sacred annals instituted by Deucalion [...].«¹⁵

The print illustrates a broken vase filled with small objects (Fig. 3). The vase was found in 1696, just outside Rome, and was brought to Bianchini's attention by fellow antiquarian Francesco Ficoroni.¹⁶ Its unusual clay body suggested it was manufactured beyond Rome. No more information about its provenance is known.

The vase was filled with figurines, amulets and other objects. Given the nature of most of these objects – e.g., the pairs of animals, as well as a wooden

Bianchini's drawings in the Archivio Capitolare in Verona, see Massimo Tinazzi: *Un approcio archeoastronomico ante litteram. Francesco Bianchini e il suo metodo per fondere archeologia, storia e astronomia*, in: Maria T. Fulco (ed.): *III Congresso Nazionale di Archeoastronomia, Astronomia antica e culturale e Astronomia storica*, Naples 2005, pp. 73–85.

¹⁴ Chiarlo 2010 (see note 11), pp. 248–258; Ricuperati 2005 (see note 5), pp. 926–935.

¹⁵ Bianchini 1697 (see note 8), p. 258. This is the first half of the inscription on the print. Translation is by author.

¹⁶ Bianchini 1697 (see note 8), pp. 178–179. On Ficoroni as antiquarian, see Ronald T. Ridley: *The Prince of Antiquarians: Francesco de Ficoroni*, Rome 2017; Tamara Griggs: The Local Antiquary in Eighteenth-Century Rome, in *The Princeton University Library Chronicle* 69/2 (2008), pp. 280–314.

box with rivets that resembled an ark –, Bianchini surmised that together they represented the Great Flood, a fundamental moment in the universal history. More specifically, he thought it represented the myth of Deucalion, which was itself indirect evidence of the Biblical Flood.¹⁷ What seems clear is that Bianchini was fascinated with the vase and its contents, and at the last moment, he added its illustration to what had been a very well-planned book structure. This hasty decision suggests that he believed that it was of great value as an artifact that proved a significant historical moment, one associated with a seismic leap in human achievement. To Bianchini, that moment was the shift in how man worshipped his god. After the Great Flood, humans abandoned mystical reenactments of important events of divine intervention as central to their rituals and instead embraced worship in front of simulacra of omniscient gods.¹⁸ Whereas a ritual reenactment celebrated a timely transaction between humankind and its gods, worship in front of a statue of a god indicated an enduring and more abstract relationship between humans and deities. The vase, as Bianchini described it, was an object used in a ritualized remembrance of the Flood, and thus belonged to an archaic and obsolete age, one that would eventually be eclipsed.

According to Bianchini, the vase functioned like this.¹⁹ There were two sections of the biconic vase. A tilted brass plate separated the two chambers, one above and one below. There were locking mechanisms to keep it in position. The lower chamber, hidden from view, held the rivetted wooden box representing the ark. In addition, there were 38 small bronze figurines, male and female, all nude, and maintaining various postures. The postures, he argued, were responses to threats of dying by drowning. Some covered their mouths and a few their anuses, presumably to stop the flow of water into their bodies. In search of escape from rising waters, some figures were perched atop others' shoulders. Additionally, there were 19 pairs of animals of all types. In the upper chamber above were large stone amulets of five different designs.

Bianchini surmised how the object was used during the ritual. The vase was filled with water during a mystical ceremony. That water seeped into the lower chamber, which would then activate the figures beneath as they floated upwards. They dislocated the plate, and all objects moved to the rim of the vase. A modern

¹⁷ Griggs 2007 (see note 7), pp. 224–226.

¹⁸ Bianchini 1697 (see note 8), pp. 216–218.

¹⁹ Bianchini 1697 (see note 8), pp. 180–183.

reader might note that this account of the ritual stretches the limits of the credible. Was it possible for the bronze figurines to rise upward so forcefully? To add credence to his interpretation, Bianchini notes some historical prototypes. These include passages in classical literature that identify the use of boxes or vases in rituals to a specific god or goddess. These also includes some Egyptian images, specifically, from a frieze found at the base of an obelisk in Rome. Athanasius Kircher (1602–1680), the German Jesuit polymath known for his work on the Egyptian language, recorded the frieze in 1654 (Fig. 5).²⁰ He believed it represented figures engaged in a ritual dedicated to Isis as described by the second-century author Apuleius. Jacob Spon and Gisbert Cuper, in 1679 and 1687 respectively, isolated and published the figure in the lower level and third from left.²¹ It depicts a woman in long garb who is holding a vase from which emerges a figurine. Bianchini believed it depicted a ceremony comparable to the one in which the Ripostiglio was used.

Most of the objects found in the vase are still extant and now form part of the Etruscan collections of the Museo Archeologico Nazionale di Napoli.²² However, the vase, which was broken during its retrieval in 1696, has not survived, nor has much of the wooden structure beyond the metal hinges and rivets. Most of the figurines and amulets still exist; the reader should be aware that some are not deemed authentically prehistoric.²³

The Unusual Graphic Conventions

»We present the size of the original in figure 2 [in the lower right of the print]. In figure 3 [in the center of the print], the box [that resembles an ark] and the brass plate [that separates the two chambers] are reduced a third of the true size, but the proportion of the parts is retained [...].«²⁴

²⁰ Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, Rome 1654, vol. 3, p. 426.

²¹ Jacob Spon: *Miscellanea eruditiae antiquitatis*, Frankfurt a.M./Venice 1679, p. 306; Gisbert Cuper: *Harpocrates, sive explicatio imagunculae argenteae perantiquae*, Utrecht 1687, p. 165.

²² Maria Morisco: II.3. Il Ripostiglio Bianchini nella Collezione Borgia, in Valentino Nizzi (ed.): *Gli Etruschi e il MANN*, Naples 2020, pp. 282–287; Floriana Miele: II.2. La Collezione Borgia nel Real Museo Borbonico, in Valentino Nizzi (ed.): *Gli Etruschi e il MANN*, Naples 2020, pp. 258–259; Loredana Mancini: Il Ripostiglio Bianchini, in Marco Nocca (ed.): *Le quattro voci del mondo: arte, cultura e sapere nella collezione di Stefano Borgia, 1731–1804*, Naples 2001, pp. 132–135.

²³ Morisco 2020 (see note 22).

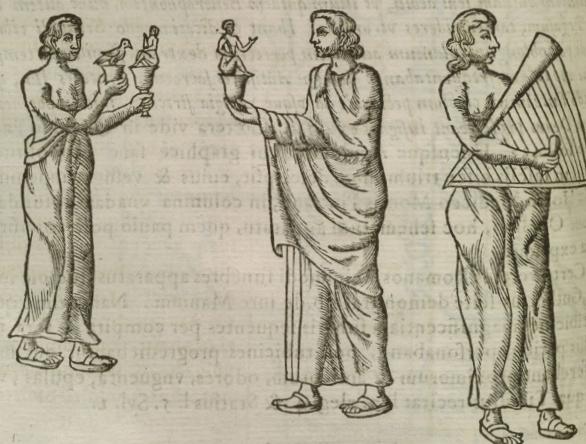
²⁴ Bianchini 1697 (see note 8), pp. 178–179. This is the second half of the inscription on the print. Translation is by author.

Proceditque illis stipatum examine longo
Vas Arabum Cilicumque fluit, floresque Sabæi,
Indorumque arsura seges.

Pompa Isiaca iuxta Apuleij descriptionem, ex hortis Mediceis.
Pars Prior.



Pars Posterior.



Odo.

Fig. 5 »Pompa Isiaca iuxta Apuleij descriptionem«, in: Athanasius Kircher: *Oedipus aegyptiacus: hoc est Uniuersalis hierolglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratione*, vol. 3, *Theatrum Hieroglyphicum*, Rome 1654, p. 426

The vase and its contents are illustrated in at least three locations in the print: in the lower left of the print, in its center, and in the lower right. The vase is shown in its smallest scale at the lower left (indicated as »A« on the print). It is represented with a portion at the top broken, i.e., as it had been found. It was also spliced to reveal a scenographic section, i.e., one that displays the objects within as if in a perspectival construction like a stage set. Inside the vase are the ark (»G«), the figures and other items in the two levels. Some of those figures and items spill out of the interior and present themselves in the space in front of the vase, in the space equivalent to a proscenium.

In the center of the print, there is a larger version of the vase, also seen in a scenographic section. Given its dominant presence in the illustration's frame, the vase's upper portion is cut off. Again, the objects are displayed both within the interior of the vase and immediately outside it. In the lower right of the print is another and slightly bigger iteration of the vase with some human and animal figures, including some of the vase's interior mechanical workings (»H«, »L«). Additionally, some of the objects appear in the top margins of the print, both right and left of the central vase, some seeming overly large amulets.

At first inspection it seems there are three presentations of the same things, in three different scales. But this is not wholly the case. There is significant variance in the size of objects in all parts of the image. A comparison to the original objects now in Naples makes this clear. In reality, the human figurines are nearly the same size, about 3.7 cm high.²⁵ Despite this, Bianchini has varied their sizes randomly throughout the image. For example, there are two outsized figures, male and female (»19«, »20«), behind the ladder located to the left of the large vase, while smaller figures cluster both at the base of the ladder and beside it, atop the ark structure. Furthermore, the figures in the lower right margin of the image – a woman on the shoulders of a man whose eyes she covers (»10«), a woman on the shoulders of two men whose mouths she covers, and a trio of people standing on the back of a prone figure – are just slightly bigger than the figures at the base of the ladder but slightly smaller than the figures behind it.

In addition, the amulets vary in size tremendously. In the small vase, their size in relationship to the figurines seems correct, as per the surviving amulets in Naples. But in the large vase, in the upper chamber, they are diminutive relative to the vase, and strung together into a necklace. The amulets appear again in the upper margins and are very large, in a size that in fact more correctly

²⁵ Mancini 2001 (see note 22), p. 133, fig. 41.

captured its true size in relation to the vase. Thus, the juxtaposition of the different versions of the amulets is jarring. Moreover, in the upper right corner of the illustration, the amulets are overlapped with one another in a way that creates alarming compositions. The leaf amulet appears near the bull's head and suggests that the viewer is looking at the head of a winged bull. The cylinder amulet appears just above the fist and creates the sense of a giant forearm seemingly pressing down on the tilted plate in the vase, which in turn looks as if it is about to flatten the human figures below it.

Furthermore, it is disarming to the viewer that there is no indication within the image that such changes of size or spatial relationship has been enacted. There is no pictorial indicator that alerts the viewer to the fact that these are big or small versions of the objects. Also, there is nothing that provides a rationale for the changes in object placement. In other words, the image does not abide by the rules of a linear perspective construction, where changes in the size and placement of figures signal a change in the illusionistic depth of an image, a depth that is achieved using the rules of geometry. Even the shadowing, which for the most part is consistent, fails in places, as in the figure in the foreground with her back to the viewer (»17«). In short, the conventions of rendering the pictorial world in a naturalistic way do not always abide here. In this, Bianchini denied the viewer a fixed viewing point, which unsettles the viewer, who is left untethered. The center does not hold; things appear to shift, to move, as they would, perhaps, during a prehistoric mystical ritual.²⁶

There is one last indicator that the image does not just unsettle the viewer, but that it employs methods to animate the objects within. In the front and center of the image, Bianchini depicted a female lion who paces behind her partner. She turns her head to snarl at the viewer. Bianchini had noted with some chagrin that although the figurines in the vase included pairs of animals, they were not indicated as being male or female. Nonetheless, in the pictorial version, he identified one of the animals by its sex in the lactating lioness who comes to life for the viewer.

²⁶ The suspension of some rules of naturalistic rendering reminds of a 18th-century Venetian pictorial tradition, as seen in works by Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770). See Svetlana Alpers and Michael Baxandall: *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven 1994, pp. 1–17, who explore the descriptive quality of the painter's imagery.

Barbazza's New Print

The redesign of the print of the Ripostiglio, undertaken for the issue of 1747, clearly eradicates some of the problematic graphic conventions of the original (Fig. 4). Given that Barbazza's preface makes clear that he believes this is a better version of the original, it insinuates that the print of 1697 was deemed unacceptable in some way.

Barbazza's version adheres to more traditional graphic conventions and thus mitigates the sense of unease in the viewer. He corrected the figurines so that in the main there are three sizes. The largest are in the right of the print and in the foreground; the medium-sized are in the large vase in the center; and the smallest are in the left. The amulets within the large vase are still too small relative to their real size. However, the larger amulets at the upper margin are not overlapped in a manner that created unusual composite forms. Lastly, Barbazza added some gradation in the shading of the background that helped create the illusion of separate spaces for clusters of related objects.

Today little is known about the career and oeuvre of Antonio Giuseppe Barbazza.²⁷ Born in Rome in 1720 or 1722, the young artist obtained permission to reissue Bianchini's book in 1745. The project required the skills of a faithful reproductive printmaker. Barbazza was savvy to pursue and secure a dedication to King Louis XV of France, an avid patron of the sciences, and whose predecessor Louis XIV was Bianchini's dedicated supporter. In some ways, the project was a success for Barbazza, who soon thereafter worked with Giuseppe Bianchini, Francesco's nephew, engraving plates for one of the uncle's unfinished projects. Barbazza thereafter had opportunities for work in France and in Spain, where he spent the last years of his life.²⁸

²⁷ Born in Rome in 1720 or 1722, he was a printmaker and a painter. He lived for a time in Bologna, travelled to France for a short time, and by 1771, had emigrated to Spain; see Emmanuel Bénézit: *Bénézit Dictionary of Artists: English edition* (1911), vol. 1, Paris 2006, pp. 1110–1111.

²⁸ Brigitte Sölch: Das ‚Museo Ecclesiastico‘: Beginn einer neuen Sammlungsära im Vatikan, in Valentin Kockel and Brigitte Sölch (eds.): *Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin 2005, pp. 179–205, esp. p. 187, n. 30.

Piranesi Learning from Bianchini

The Venetian printmaker Giovanni Battista Piranesi (Venice 1720–Rome 1778) arrived in Rome in 1740. Like his contemporary Barbazza, Piranesi actively sought work in the 1740s, but he was not always successful.²⁹ I have argued elsewhere that Piranesi's *Grotteschi*, a set of four prints created in 1748, might have been his attempt to illustrate major themes of Bianchini's universal history. The images are in the capricci tradition, and each of the four contains a motif that corresponds to categories Bianchini established to distinguish the major historical eras: fragments, water, stars, and authors or herms.³⁰

Piranesi had access to Bianchini's publications in the library of his early patron Nicola Giobbe.³¹ In the 1750s, Piranesi used some illustrations from Bianchini's *Camera ed iscrizioni sepulcrali de' liberti, servi, ed ufficiali della casa di Livia*, 1727, for his publication of a similar title, c. 1750, and then reused them in volume two of his *Antichità Romane*, 1756.³² Furthermore, Bianchini's essay calculating the depth of the Lago Albano appears in Piranesi's exploration of the famous emissary of that lake, published in 1764.³³

Antichità Romane is Piranesi's largest work in terms of number of bound prints, and one of his first to treat Rome's ancient monuments as products of

²⁹ Marco Bevilacqua: The Young Piranesi: the Itineraries of his Formation, in Mario Bevilacqua, Heather Hyde Minor and Fabio Barry (eds.): *The Serpent and the Stylus: Essays on G.B. Piranesi*, Ann Arbor 2006, pp. 13–53, esp. p. 32–33; Susan M. Dixon: Vasi, Piranesi and the Accademia degli Arcadi: towards a definition of Arcadianism in the arts, in *Memoirs of the American Academy in Rome* 61 (2016), pp. 219–262.

³⁰ Susan M. Dixon: Piranesi and Francesco Bianchini's *L'istoria universale*: capricci in the service of pre-scientific archaeology, in *Art History* 22 (1999), pp. 184–214, esp. pp. 196–199; Bianchini 1697 (see note 8), p. 23.

³¹ Georges Brunel: Recherches sur les débuts de Piranese à Rome: les frères Pagliarini et Nicola Giobbe, in Georges Brunel (ed.): *Piranese et les français*, Florence 1976, pp. 77–146, esp. p. 110, 392v, p. 118, 407v.

³² Roberta Battaglia: Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi: L'illustrazione delle camere sepolcrali dei liberti di Livia, in *Dialoghi di storia dell'arte* 2 (1996), pp. 58–81, esp. pp. 66–75; see Augusta Monferini: Antichità Romane, in Alessandro Bettagno (ed.): *Piranesi: Incisioni Rami Legature Architetture*, Venice 1978, pp. 33–39, here pp. 34–35 on the dating and the title of the publication.

³³ Giovanni Battista Piranesi: *Descrizione e disegno dell'emissario del Lago Albano*, Rome 1762, p. 2, n. a; John L. Heilbron: Bianchini and natural philosophy, in Luca Ciancio and Gian Paolo Romagnani (eds.): *Unità del sapere, molteplicità dei saperi: Francesco Bianchini (1662–1729) tra natura, storia e religione*, Verona 2010, pp. 33–74, esp. pp. 62–63, n. 90.

the past.³⁴ Its four volumes are comprised of mainly prints and explanatory indexes, with a short preface expounding on Piranesi's intent. The first and fourth volumes contain illustrations of Rome's ancient infrastructure – its walls, gates, bridges and aqueducts – as well as other monuments that are examples of Rome's virtuosity in structural engineering.³⁵ Volume two and three showcase what was perhaps the most plentiful examples of ancient Roman monuments, its tombs and their contents.

Antichità Romane is a tour de force in showcasing Piranesi's diverse methods of representation. It hints at what would become one of Piranesi's unique accomplishments, the spectacular and daring combinations of those methods in one print. The volumes include: *vedute* of ancient monuments taken from a central viewpoint or from a diagonal one; orthogonal drawings such as plans and sections; and objects on display, sometimes floating against a blank page or, in a particular favorite design of Piranesi's, adorning shelves.³⁶ Piranesi's repertoire of graphic conventions is nearly as diverse as the content of his prints.

This variety reflects something of the growing pains in archaeological texts in the eighteenth century, whose illustrators were searching for the most effective means to convey information. At same time, the discipline of archaeology itself was transforming, from an activity to salvage collectable works of art to one that valued recording, if not necessarily saving, the archaeological context and the historical information it provided. Scholars have noted that artists at first employed methods of illustration from other scientific disciplines. Stephanie Moser has demonstrated that the illustrative methods from the field of the natural sciences were applied to the *vetera monumenta*, a book type dedicated to the display of ancient objects.³⁷ Single objects are isolated and set as if pinned against a blank background. Often a group of similar objects appear together on the same page. Roberta Battaglia and Valentin Kockel, considering the illustrations in Bianchini's and others' publications of the famous Tomb of the House of Livia, indicate the methods that were borrowed from the architectural profession – perspectival, orthogonal, and scenographic drawings, and

³⁴ Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi: the Complete Etchings/Gesamtkatalog der Radierungen/Catalogue raisonné des eaux-fortes*, 2 vols., Cologne 2015, vol. 1, pp. 9–17.

³⁵ See Monferini 1978 (see note 32), pp. 36–37 on the topographical arrangement of the prints.

³⁶ For example, see Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*, 4 vols., Rome 1756, vol. 2, pl. 13–15, 18, 45, 46, 49.

³⁷ Stephanie Moser: Making Expert Knowledge through the Image: Connections between Antiquarian and Early Modern Scientific Illustration, in *Isis*, 105 (2014), pp. 58–99.

some combination of these.³⁸ François de Polignac notes how artists staged the ancient tombs with visitors who performed different kinds of activities, and thus how this affects the way the viewer of the illustration understands the intent of the archaeological endeavor.³⁹ All these authors note that these varied approaches to illustration convey certain interpretations of the past. In his day, Piranesi seems to have paid attention to the available repertoire of methods of illustration and their effects, because prints in *Antichità Romane* demonstrate that he borrowed widely from them.

I argue here that even among the emergent methods of archaeological illustration at Piranesi's disposal, seven prints in *Antichità Romane* are curiously distinctive. These prints reveal a kinship with the way Bianchini treated the Ripostiglio. For example, one print depicts the sarcophagus of Alexander Severus and his mother Iulia Mammea from the imperial mausoleum near the Via Appia, in multiple ways (Fig. 6). At the left and right sides of the print are the sarcophagus' short elevations, adorned in relief sculpture that narrates uncommon episodes in the story of the Rape of the Sabine women. Featured on the right is a relief of Hersilia imploring her husband Romulus to resolve the conflict with the Sabine tribe with diplomacy. On the left is the celebration of the outcome of the results. The side elevations appear to be suspended in the print without any visible support. Between the two reliefs, and at a much smaller scale, is an orthogonal section of the sarcophagus. The reliefs are visible in this section as well. They are positioned so that in the interstice between the large versions of the reliefs and their smaller counterparts, the figures, which are of vastly different sizes, reach out and interact in a comical way. Additionally, in the upper right of the print is an alternative section of the sarcophagus, in the smaller size. And in the upper left, there is a fragment with a relief of Hersilia's knot, a symbol of marriage, its original position as part of the sarcophagus unexplained.

An onyx vase decorated with cameo relief is rendered in four places throughout the print, always within the empty sarcophagus, presumably where it was found at the time of its discovery. It appears twice at a small size, in situ within

³⁸ Roberta Battaglia: Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi: L'illustrazione delle camere sepolcrali dei liberti di Livia, in: *Dialoghi di storia dell'arte*, 2 (1996), pp. 58–81; Valentin Kockel: Ichnographia – Orthographia – Scaenographia. Abbildungsmodi antiker Architektur am Beispiel des „Columbarium der Liberti der Livia“, in Valentin Kockel and Brigitte Sölch (eds.): *Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin 2005, pp. 107–134.

³⁹ François de Polignac: *Field, sites and finds: Images of archaeological investigations and self-representations of antiquarians in Early 18th cent. Rome*, Rome 2002 [<https://shs.hal.science/halshs-00177814>].



Fig. 6 »Grande Urna di marmo creduta di Alessandro Severo e di Giulia Mamea sua madre«, in: Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*, vol. 2, Rome 1756, pl. 35

each of the sections of the sarcophagus. Then, at the lower center of the image is a larger version of the vase, with some mythological figures on display.⁴⁰ Here the vase is also in situ, but only the crumbling mesh-and-concrete inner walls of the sarcophagus are visible. Additionally, at the upper center of the print, the vase is depicted in yet another size altogether, and seen from below. The base is decorated in relief with a profile portrait bust of a matronly figure, possibly Iulia Mammea.

The composition's affinity to that of the Ripostiglio print is noteworthy. They both represented only one object, albeit an object of many parts. It is presented many times over, in varying sizes and in differing methods of

⁴⁰ Piranesi 1756 (see note 36), vol. 2, pls. 31–34 also depict the Tomb of Alexander Severus and his mother. Pl. 31 is a plan of the tomb suspended above a veduta of the landscape in which the tomb is located; pl. 32 is a section through the tomb; pl. 33 is a perspective of the front of the sarcophagus; and pl. 33 depicts two elevations, with figures in outline: the relief from the back of the sarcophagus, and the vase represented as a continuous relief.

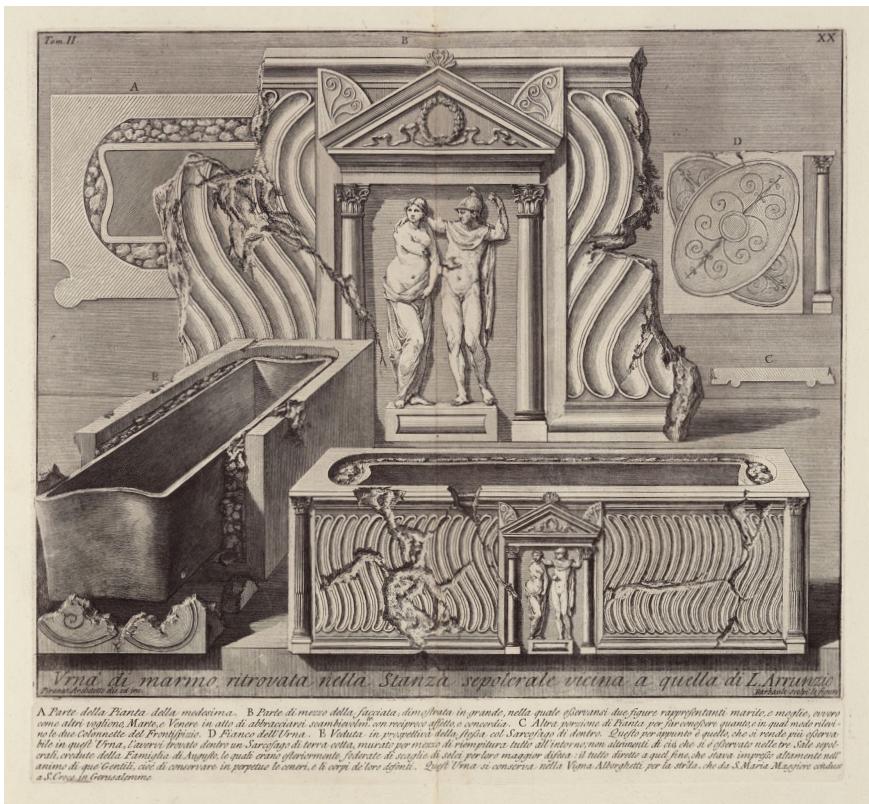


Fig. 7 »Urna di marmo ritrovata nella Stanza vicina a quella di Arrunzio«, in: Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*, vol. 2, Rome 1756, pl. 20

representation – orthogonal and perspectival, among others. Furthermore, these versions are set against a shallow non-descript background. Indications of spatial depth are apparent throughout, however. For example, the vase in the central lower area appears to sit on a shelf, and there are cast shadows both within the relief sculpture and around the various versions of the sarcophagus. Piranesi repeats this overall scheme for representing a sarcophagus in a few other prints in *Antichità Romane*, including a sarcophagus from the tomb of the Family of Lucius Arruntii, found in 1733 near the Porta Maggiore (Fig. 7). It is depicted in plan – note the very small skewed perspectival plan in the right central part of the print –, elevation, perspectival view, and details, in varying sizes and methods of representation. The jumbled mix of images owes much to Bianchini. But what did his pictorial choices achieve for Piranesi?

Bianchini's objective in the print of the Ripostiglio was to evoke the ritualistic use of the object, which he described in his text. Piranesi, however, offered no description of the rituals of ancient Roman burial practice by inhumation to accompany his images. Rather, in *Antichità Romane*, as elsewhere in his oeuvre, Piranesi identifies himself as an architect rather than a historian or antiquarian. In this role, he famously scolded his fellow architects who had overlooked Roman antiquity which proffered examples of optimal design. He then proceeded to illustrate innumerable examples of it for their edification.⁴¹ Thus what he delivered in many of his images of his publication is an abundance of evidence not only about how the ancient structures and objects looked, but also about how they were constructed and how they functioned. They provide vibrant visual testimony of Rome's burial practices, which in turn is linked to the cultural identity of ancient Romans.

Caroline van Eck has considered the designs of Piranesi's candelabra which are excessive in their display of antique forms. She argues that the artist's amassing of visual forms reflects his »ongoing attempt to recreate the material culture of Roman religion,« noting that the physical presence of ancient Rome was showcased in the surviving objects that comprised much of the candelabra designs.⁴² Although Piranesi did not himself express this idea, his contemporaries noted that indeed the artist had the ability to recreate and to animate the past. Charles Townley, the British collector of antiquities, for example, stated that Piranesi »was the only one capable of bringing back to life antiquity,« while Legrand, one of Piranesi's biographers, recorded how the artist infused a kind of life spirit into his prints of antiquities.⁴³ Piranesi's motivations for choosing Bianchini's unusual methods of representation seem similar to Bianchini's: to communicate a sense of how the ancient Romans created, handled, and used their objects.

Today scholars often comment on the spirit of vitality found in many of Piranesi's prints of the ancient world, e.g., that the sculpted figures seem alive, reacting to their surroundings, and that the ruinous marble surfaces abound with propagating vegetation (Fig. 8). By rendering the object in multiple ways in one print, in varying sizes and methods of representation, Piranesi pushes the viewer to constantly shift their gaze and reassess what it is that they see

41 Piranesi 1756 (see note 36), vol. 1, unpaged: »Prefazione agli studiosi delle antichità romane.«

42 Caroline Van Eck: *Piranesi's Candelabra and the Presence of the Past: Excessive Objects and the Emergence of a Style in the Age of Neoclassicism*, Oxford 2023, p. 73.

43 Van Eck 2023 (see note 42), p. 123. On Legrand's biography, see Bevilacqua 2006 (see note 29), p. 14, n. 5.



Fig. 8 Fantasy View of Via Appia, in: Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*, vol. 2, Rome 1756, pl. 2

and comprehend. This pictorial strategy, presenting startlingly cluttered views of the antique object, is another way to animate the past. For Bianchini, the experiment in this method of representation went no further. But for Piranesi, it generated other types of archaeological illustrations, wherein a plethora of information about an ancient monument or object appears in one print. In one variation of this method of representation, Piranesi separated the different bits of visual information into compartments by means of the illusionistic framing devices – a tacked piece of parchment, a fragmented stone surface, or a rope – to create some of his most sumptuous imagery, albeit also some of the most challenging prints to understand.⁴⁴ However, archaeologists of the nineteenth century did not adopt this type of pictorial strategy. In that sense, Bianchini's Ripostiglio and Piranesi's sarcophagus prints signal the end of an attitude that

⁴⁴ See, for example, Piranesi 1762 (see note 33), pls. 1–4, 7; Susan M. Dixon: The Sources and Fortunes of Piranesi's archaeological illustrations, in Dana Arnold and Stephen Bending (eds.): *Tracing Architecture: Aesthetics of Antiquarianism*, London 2004, pp. 49–67; John A. Pinto: *Speaking Ruins: Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, Ann Arbor 2012, pp. 169–187.

ancient objects can conjure up the vibrancy of cultures long gone, as archaeological illustrations become more scientific and more standardized.

Conclusion

Bianchini's unusual image of the Ripostiglio, without precedent in terms of graphic representation, is quirky in its approach to conveying information about an antique object to the viewer. This involved repeating the object, in different sizes, throughout the print, and with various suspended rules of traditional realistic renderings. It required the viewer to focus attention and to synthesize the variety of information presented. Under the viewer's intense scrutiny, the rendered object comes to life in a way that suggests its ritualistic use in ancient times. Only Piranesi, always attentive to the communicative properties of images, borrowed and adapted this type of representation from Bianchini, for a similar purpose. In the busy images of sarcophagi in *Antichità Romane*, he projects the essence of ancient Roman funerary practices.

Image credits

Heidelberg University Library: [Fig. 2](#), [Fig. 4](#), [Fig. 5](#)

Los Angeles, Getty Research Institute: [Fig. 1](#), [Fig. 3](#)

Princeton University Library, Courtesy of Special Collection: [Fig. 6](#), [Fig. 7](#), [Fig. 8](#)

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 Egittico, 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 Egittica, 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, affai ſufficientemente moltrate 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. 4. et 6.

E dò il gran Padre Sant'Ambrogio quella ſua ſentenza, quando diffe: *Laterē debet omne myſterium, et quaſi operiri fidei ſilencio, 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. [or], 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.

Ex Museo Francisci Serra. 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 fusci 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 gesprökeltem 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.

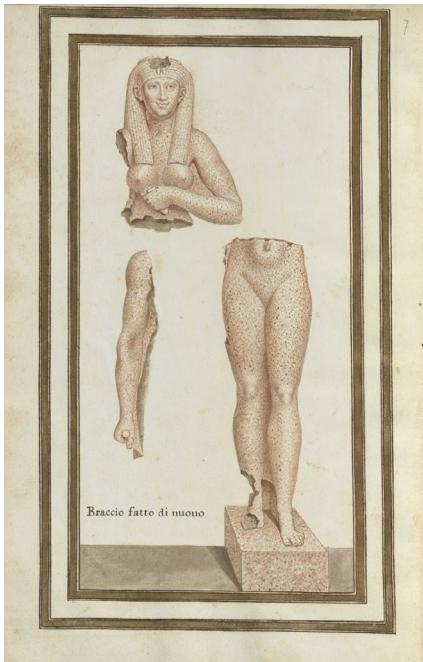


Abb. 6a-c Abbildung der Statue der Arsinoe II. Moratti, Disegni di cinque statue egizie.... (1714?), Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE PET FOL-FB-19, Taf. [7], [8] und [9]

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: Campionari 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).

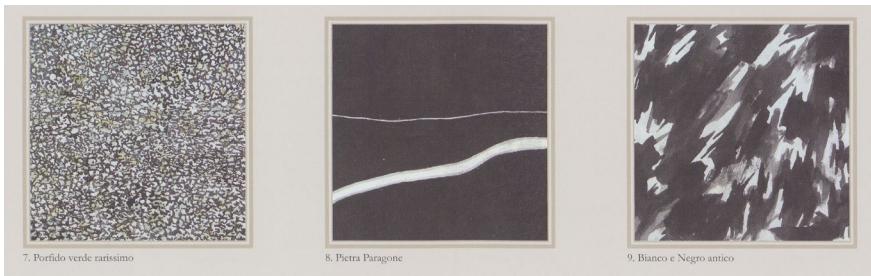


Abb. 7 Pier Leone Ghezzi: *Studio di molte pietre*, 1726, Auswahl verschiedener Arten von grünem Porphyrr, »Pietra Paragone« und »Bianco e Negro Antico«, aus: Coen/Fidanza 2011 (wie Anm. 33), S. 12

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.

Das ›Apelles-Problem‹ verweist auf eine Legende über den herausragenden griechischen Maler. Apelles vermochte angeblich darzustellen, »was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt.« Ähnlich stellt sich für die Darstellung antiker Artefakte die Frage, wie zentrale ›epistemische Qualitäten‹ – also etwa Farbe, Materialeigenschaften, Größenverhältnisse, Dreidimensionalität und ähnliches – in der Frühen Neuzeit mit den spezifischen medialen Eigenschaften von Zeichnung und Druckgraphik reproduziert werden konnten. Dieser Band untersucht erstmals in größerem Kontext diese Herausforderungen der Visualisierung.



ISBN 978-3-98501-351-7



9 783985 013517