SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

RIPANDAS KAPITOLINISCHER FRESKENZYKLUS UND DIE SELBSTDARSTELLUNG DER KONSERVATOREN UM 1500

* Diese Arbeit wurde 1985 an der Technischen Universität Berlin vom Fachbereich 1 als Dissertation angenommen (D 83). An erster Stelle gilt mein Dank meinem Doktorvater, Wolfgang Wolters, für seine stetige Unterstützung. Sehr viel schuldet der vorliegende Text der Atmosphäre kollegialen Austausches an der Bibliotheca Hertziana in Rom, insbesondere den Ermunterungen und Ratschlägen von Christoph L. Frommel, Sylvia Ferino Pagden, Christof Thoenes und Matthias Winner. Zu großem Dank bin ich ferner Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella, Klaus Güthlein, Julian Kliemann und Salvatore Settis verpflichtet. Ohne großzügige Unterstützung in Archiven und Bibliotheken, vor allem aber von Seiten der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, hätte die Arbeit nicht in dieser Form zu Ende gebracht werden können.

INHALTSVERZEICHNIS

I. AUTONOMIEBESTREBUNGEN IN DER GESCHICHTE DER KOMMUNE ROM 77
Von der „Renovatio Senatus" bis Cola di Rienzo 77 – Die „Felice Società dei Balestrieri e Pavesati" 79 – Die Rückkehr des Papsttums 82 – Die Kommune nach der Statutenreform von 1469 84 – Der Weg in die Abhängigkeit 86

II. DER PALAST DER BANDERESI UND DER KONSERVATORENPALAST: NOTIZEN ZU BAUGESCHICHTE UND FUNKTIONEN 90
Der Palast der Banderesi 90 – Der Konservatorenpalast 94

III. BILDWERKE UND INSCHRIFTEN 102
Das Kapitol als Spiegel der Machtverhältnisse 103 – Die Statuenstiftung von 1471 108 – Die Aufstellung von Antiken 110 – Das Portikusprogramm der Konservatoren 114 – Der Wandel zur allgemeinen Romsymbolik 118

IV. DER FRESKENZYKLUS IN DEN REPRÄSENTATIONSRÄUMEN ZU BEGINN DES 16. JAHRHUNDERTS 123
Die Fresken der „Sala delle Guerre puniche" 131 – „Triumph der Roma über Sicilia" 133 – „Seekrieg" 140 – „Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus" 145 – „Hannibal in Italien" 153 – Die Fresken der „Sala della Lupa" 158 – „Niederlage der Tolostobogier am Olympus" 161 – „Triumph des Aemilius Paullus" 165 – Die Selbstdarstellung der Kommune und ihre Auftraggeber 169 – Der Historienzyklus des Konservatorenpalastes im Verhältnis zu ikonographischen Vorläufern 174

V. DER MALER DES KAPITOLINISCHEN FRESKENZYKLUS 178

QUELLENANHANG 193

ABGEKÜRZT ZITIERTE QUELLEN UND LITERATUR 213

ABBILDUNGSNACHWEIS 218

I. AUTONOMIEBESTREBUNGEN IN DER GESCHICHTE DER KOMMUNE ROM

Von der „Renovatio Senatus" bis Cola di Rienzo

„(Die Römer) ... machten einen Aufstand, stürmten das Kapitol, und in der Absicht, das alte Ansehen der Stadt wieder herzustellen, setzten sie den Senat wieder ein, der schon seit Jahrhunderten abgeschafft war." Mit diesen Worten schildert Otto von Freising die „Renovatio Senatus" der Römer vom Jahre 1143, mit der erstmals seit langer Zeit wieder 56 Senatoren auf dem Kapitol Einzug hielten. Als Amtssitz wählten diese die ehemalige Festung der Familie Corsi über dem antiken Tabularium[1]. Clemens III. mußte schließlich 1188 in einem Kompromißvertrag Rom als freie Kommune anerkennen. Die 56 Senatoren wurden durch einen einzigen ersetzt, dessen Stellung etwa der eines Podestà entsprach[2].

Die Geschichte Roms bestimmte von nun an das Spannungsverhältnis zweier Machtzentren: des Kapitols und des Laterans (bzw. des Vatikans). Jahrhundertelang suchten die Römer mit wechselndem Erfolg, ihre Stellung im Kreise der freien Städte gegenüber den weltlichen Herrschaftsansprüchen des Papsttums zu behaupten. Geschwächt wurden sie in ihrem Kampf um Unabhängigkeit von fortdauernden Parteifehden, deren Protagonisten die Familien Colonna und Orsini waren, sowie durch die wirtschaftliche Abhängigkeit der Stadt von der Anwesenheit der Kurie[3]. Andererseits war die römische Kommunalregierung immer dann stark, wenn es ihr gelang, Ruhe und Ordnung in der Stadt herzustellen, denn dies war die Voraussetzung sowohl für ein Verweilen der Kurie in Rom als auch für kaiserliche Aufenthalte. Der „Populus Romanus" beanspruchte von alters her das Recht der Kaiserwahl für sich: So empfing Ludwig der Bayer 1328 die Krone nicht aus der Hand eines Vertreters des Papstes, sondern von Sciarra Colonna als Repräsentanten des römischen Volkes[4]. Von derartigen Ausnahmefällen abgesehen, war der Souveränität der Kommune Rom jedoch in der Realität wenig Kontinuität beschieden.

War der Senator Annibaldo Annibaldi – wie so viele andere Senatoren vom Papst eingesetzt und daher abhängig – 1231 von Gregor XI. verpflichtet worden, sein Amt vor allem als verlängerter Arm der Ketzergerichte auszuüben und sich auf die Verfolgung von Häretikern zu konzentrieren[5], so hatte wenig später mit Brancaleone di Andalò ein Mann dieses Amt inne, der Rom auf dem Weg zu einer, anderen italienischen Kommunen vergleichbaren, Autonomie ein gutes Stück weiterführte[6]. Zwischen 1252 und 1258 gelang es ihm nicht nur, die Stadt nach innen zu befrieden, sondern auch, ihre Macht auf fast ganz Latium auszudehnen. Bei seinem Tod war Rom eine im damaligen Sinne demokratische Kommune (um die Analogie zu anderen freien Städten deutlich zu machen, nannte Brancaleone sich „capitano del popolo") mit eigenen Territorien, gesicherten Einkünften[7], organi-

1 Otto von Freising: *Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten / Chronica sive Historia de duabus civitatibus*. Übers. von A. Schmidt, hrsg. von W. Lammers. Nachdruck der Ausgabe von 1960. Darmstadt 1961 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, hrsg. von R. Buchner, XVI), 547: „... seditionem movent ac in ipso impetu in Capitolio venientes, antiquam Urbis dignitatem renovare cupientes ordinem senatorum, qui iam per multa curricula deperierat, constituunt ...". Juristisch gehörte das Kapitol von nun an der Kommune Rom. Die Kurie, die den Hügel den Mönchen von Aracoeli unterstellt hatte, wurde mit dem Aufstand gleichsam enteignet. Vgl. d'Onofrio 1973, 72–78. – Siebenhüner 1954, 24 f. – D'Onofrio 1973, 73 vertritt die Meinung, die „Corsi" seien nicht eine Familie, sondern die Volksgruppe der Korsen gewesen, die, der späteren Schweizergarde vergleichbar, den Kirchenbesitz Kapitol zu verteidigen hatten. – Vgl. auch Pietro Fedele: Per la storia del Senato romano nel secolo XI. *ArchStorRom* 34 (1911), 351 ff. und Ders.: L'Era del Senato. *ArchStorRom* 35 (1912), 583 ff.

2 Gregorovius (ed. 1978), II, 1, 202 ff., 259. – Scano 1964, 183. – Partner 1972, 180 ff., 219. – Krautheimer 1981, 192.

3 Gnoli 1938, 1 f., 8 f., 33. – Vgl. auch Güthlein 1985, 88.

4 Dupré Theseider 1952, 455 ff., 468. – Scano 1964, 183. – Erler 1970, 82. – Über die Virulenz der Idee vom Recht der Römer zur Kaiserwahl noch bei der letzten Krönung in Rom im Jahre 1452 vgl. Pastor I, 501 f.

5 Gregorovius (ed. 1978), II, 1, 361.

6 Zu Brancaleone vgl. Dupré Theseider 1952, 1–57. – Scano 1964, 184 f. – Krautheimer 1981, 200 f.

7 Dupré Theseider 1952, 41 f., 50, 241 ff. und tav. 1. – Zum Distrikt allgemein: Rodocanachi 1912, 256 f. und Natale 1939/40, 27. – Vgl. Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. XXXV „De modo officialium eligendorum", wo auch die Wahl der römischen Podestà für Tivoli, Cori, Magliano Sabina, Vitorchiano und Velletri festgelegt wird. – Gewinnung des Salzmonopols durch die Eroberung Ostias: Maria Floriani Squarciapino: La rocca di Giulio II ad Ostia antica. *Studi Romani*, XII (1964), 409. – Zur Währung vgl. Dupré Theseider 1952, 52.

siertem Zunftwesen, eigenen Statuten[8] und einer eigenen Münze, die den „grosso romanino" prägte. Nach seinem Tod feierten die Römer ihren Senator als Verfolger der Großen und Mächtigen und Beschützer und Verteidiger des Volkes; seinen Kopf stellten sie in einem kostbaren Tabernakel auf einer Marmorsäule aus, vermutlich auf dem Kapitol[9].

Mit Karl von Anjou wählten die Römer eine politisch völlig entgegengesetzte Persönlichkeit zum Senator, unter dem die Stadt wieder eine Phase des Einflusses der großen Baronialfamilien erlebte. Karl, König von Sizilien und später auch von Neapel, hatte das Amt zwischen 1263 und 1284 mehrfach inne. Nach seiner ersten Amtszeit von drei Jahren kam es sofort wieder zu einer „Popolaren"-Periode[10]. Erst nachdem Karl im Kampf gegen Konradin Rom wiedererobert hatte, konnte er, getragen von den guelfisch gesinnten Baronialfamilien, sein zweites Senatorat antreten. Diesmal wurde ihm diese Würde auf Lebenszeit übertragen. In den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts residierte Karl von Anjou fast ständig auf dem Kapitol. Der Hügel erhielt dadurch für die Zeitgenossen etwas vom Glanz des imperialen Roms der Antike zurück. Diese Vorstellung teilte auch der 1277 gewählte Papst Nikolaus III., selbst ein Römer, aus der Familie Orsini. Er ließ 1278 den Senatorenpalast ausbauen und ihn mit einem großen Saale und einer Kapelle versehen. Eine Inschrift erinnert an diese Bautätigkeit[11].

Während dieser zweiten, zehn Jahre währenden, Amtsperiode Karls entstand eine Ehrenstatue für ihn auf dem Kapitol (Abb. 1). Sie zeigt ihn als König mit Thron und Krone, nicht etwa in seiner Funktion als gewähltes Oberhaupt einer Demokratie. Auch die von ihm geprägten Münzen tragen statt des „Roma caput mundi/SPQR" Brancaleones die Inschrift „Carolus rex S(enator)"[12]. Im gleichen Jahr der Erneuerung des Senatorenpalastes überzeugte jedoch Nikolaus III. seine Landsleute in einer Bulle davon, daß es Rom nicht zieme, die Herrschaft fremder Senatoren zu dulden, besonders, wenn diese zugleich Fürsten seien. Der Papst ließ sich selbst zum Nachfolger Karls wählen und setzte römische Feudalherren als seine Statthalter ein.

Mit Martin IV. folgte ein Franzose auf den päpstlichen Thron, der das Haus Anjou wieder begünstigte. Auch der neue Papst wurde zum Senator auf Lebenszeit gewählt: er setzte den König von Neapel als seinen Statthalter ein, der sich seinerseits durch Vikare vertreten ließ. Der letzte dieser Stellvertreter wurde 1284 regelrecht vom Kapitol verjagt[13].

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, diktierten in der Folge die Könige von Neapel oder die Päpste die Wahl des oder der Senatoren[14]. Bis zum Tribunat Cola di Rienzos erlebte die von Parteifehden zerrissene Stadt einen erneuten Niedergang[15].

Die Laufbahn und die Leistung Cola di Rienzos sind häufig und ausgiebig gewürdigt worden[16]. Wichtig in unserem Zusammenhang ist nur, daß Rom ihm vermutlich die Kodifizierung seiner Statuten und ein halbes Jahrhundert kommunaler Autonomie verdankt. Cola war es auch, der ein an der antiken römischen Republik, und nicht an der Kaiserzeit, orientiertes politisches Ideal formulierte, das noch Jahrhunderte nach ihm wie ein Ferment das Handeln der Kommune Rom bestimmte[17].

Die frühesten erhaltenen Stadtstatuten Roms stammen aus dem Jahr 1363, zeigen aber, wie die Forschung erwiesen hat, Spuren einer früheren Entstehung, die auf die

8 Die Statuten sind nicht erhalten, aber in einer Vorform erschließbar, besonders auch aus einem Vergleich mit den Statuten Tivolis, die bereits 1257 von Rom approbiert wurden; s. Statuti della provincia romana I, 1910, 142f. und Catalogo della Raccolta di Statuti VI, 1963, 110. – Vgl. Salimei 1933, 635. – Bereits Nikolaus III. bezieht sich 1280 auf Statuten der Stadt Rom: s. d'Onofrio 1973, 99 n. 9.

9 Gregorovius (ed. 1978), II, 1, 414ff. – Keller 1954, 341. – Scano 1964, 184ff.

10 Dupré Theseider 1952, 139ff.

11 Dupré Theseider 1952, 182ff., 207, 210 und tav. IX, 2. – Forcella 1869, Nr. 2. Die Inschrift wurde 1721 wiedergefunden und in der „Sala dei Capitani" angebracht.

12 Das Abbild der Roma wird auf diesen Münzen leicht verändert: ihr Thron erhält zwei Löwenköpfe, wie sie auch der Thron der Statue aufweist. Roma auf dem Löwenthron ist auch dargestellt an der Fontana Maggiore zu Perugia: vgl. hierzu und zur Tradition des „Roma caput mundi" – Topos Hoffmann-Curtius 1968, 36, 113 n. 263 und n. 264. – Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 441ff., 487ff. – Hager 1929, 11. – Dupré Theseider 1952, 52, 253. – Eine Verbindung zu Repräsentationsdarstellungen auf Königssiegeln sah Keller 1934, 222. Ibid. Kap. III zur Frage der Zuschreibung und Datierung sowie des Auftraggebers für die Statue. – Meller 1963. – Westfall 1974, 9. – Krautheimer 1981, 201.

13 Dupré Theseider 1952, 210, 224–231.

14 So gestattete beispielsweise Benedikt XII. dem römischen Volk 1341 „ausnahmsweise", die neuen Senatoren selbst zu wählen: G. Tomassetti: Dalla campagna romana nel medio evo, II. *ArchStorRom* V (1882), 97.

15 Dupré Theseider 1952, 487ff. – Über die Wirren und Volksaufstände dieser Epoche vgl. auch Casimiro (1845), 702ff. – Die trostlose Lage Roms wurde auch von Petrarca beklagt; sein Einsatz für die Stadt wurde ausdrücklich hervorgehoben in der Urkunde, die ihm 1341 bei der Verleihung des römischen Bürgerrechts (zusammen mit dem Dichterlorbeer) überreicht wurde: Dupré Theseider 1952, 512.

16 Über Cola di Rienzo ausführlich Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 676ff. und Dupré Theseider 1952, 517ff. mit weiterer Literatur.

17 Pecchiai 1948, 212, spricht sehr treffend von einem „fermento ideale".

Zeit des Volkstribuns zurückgehen kann[18]. Diese Statuten bilden die Grundlage für alle späteren Veränderungen, Zusätze und Neufassungen.

Die „Felice Società dei Balestrieri e Pavesati"

Ein weiteres Erbe des Tribunats war das Fortbestehen einer starken plebejischen Strömung. Sie führte im Jahre 1358 zur Gründung einer popolaren Elitemiliz, der „Felice Società dei Balestrieri e Pavesati"[19]. Als Vorbild diente dabei Florenz, wo 1356 ebenfalls eine Armbrustschützengilde entstanden war[20]. An der Spitze der „Felice Società" standen zwei Bannerführer, die „Banderesi", und vier „Anteposti". Diese Milizenführer errangen innerhalb kurzer Zeit auch die politische Macht über Rom. In der Statutenfassung von 1363 werden sie, neben den sieben „Reformatoren der Republik", als Regierungsoberhäupter genannt. Ihre Wahl nahm ein „Consiglio generale" vor, bestehend aus den Konsuln der Viehhändler- bzw. Landwirtezunft und der Vereinigung der Kaufleute (der beiden damals mächtigsten Zünfte), 26 aus der Mitte der übrigen Zunftkonsuln gewählten „boni vires", den „Caporioni" genannten Vertretern der (damals noch zwölf) Stadtregionen und ihrem Bannerträger, sowie 102 Wahlmännern. Der Adel war von der Regierung ausgeschlossen. Dieser „Consiglio generale" tagte in der „Aula maior", im großen Saal des Senatorenpalastes[21].

Das Amt des Senators, das seit 1358 nur noch einem Nichtrömer verliehen werden durfte, bestand weiter, verlor aber an Einfluß und Bedeutung. Es wurde vollständig zum Instrument der Päpste, die immer häufiger Senatoren willkürlich ernannten, sie länger als in den Statuten vorgesehen im Amt beließen, oder sogar statt eines einzigen mehrere Senatoren zugleich einsetzten[22].

Auch äußerlich verlieh das neue Regime seiner Distanz zur Institution des Senators sichtbaren Ausdruck: die „Felice Società" bezog auf dem Kapitol ein eigenes Ge-

1. Arnolfo di Cambio und Werkstatt, ca. 1377: Statue Karls von Anjou

18 Gatti 1885, XXV f. – Salimei 1933, bes. 634. – Dupré Theseider 1952, 660 ff. – Zur Kodifizierung der Statuten unter dem Einfluß des Aegidius Albornoz: Spizzichino 1930, 146.

19 Re 1880, LXXXIV ff. – Villari 1890, 234–244. – Eine ausführliche, aber politisch einseitig gefärbte und nur auf Archivmaterial in Rieti gestützte Monographie zu den Banderesi bietet Natale 1939/40; zur Kritik daran vgl. Partner 1972, 374 n. 5. – Dupré Theseider 1952, 661.

20 Bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts verwaltete die Kommune Rom ihre Finanzen mit Hilfe von Florentiner Fachleuten: s. Natale 1939/40, 28. – 1339 erbat Rom von Florenz Hilfe bei der Errichtung eines popolaren Regimes: Natale 1939/40, 40. – Florenz unterstützte auch in der Folge die römischen Autonomiebestrebungen: 1376 schreibt der Rat von Florenz zwei Briefe an die Kommune, in denen er diese zum Widerstand gegen den Papst ermutigt: Rodocanachi 1922, 60 ff. und Natale 1939/40, 68, 135, Dok.Nr. XIX. – Vgl. ferner Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 755. – Rodocanachi 1901, 121 f. und 1922, 61.

21 Vgl. Anm. 74 u. 83. – Natale 1939/40, 125, Dok.Nr. II. – Vgl. Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. IX „De Iuramento Senatoris": dieser Artikel enthält noch die Pflicht zur Verfolgung von Häretikern (vgl. S. 77), aber auch die Verpflichtung „Iura et bona ac iurisdictiones et dignitates Urbis et eius camere ac etiam Camere felicis societatis balistariorum et pavesatorum Urbis servare et defensare ...".

22 Natale 1939/40, 14 ff., 118 f. – Dupré Theseider 1952, 661, 669. – Vgl. dagegen die Bestimmungen in den Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. II, Cap. CCVIII „De unico urbis Senatore". In Lib. III, Cap. VIII „De electione Senatoris" wird, wohl eingedenk der Erfahrungen aus der Zeit Karls von Anjou, verboten, daß ein Fürst Senator werde; niemand darf das Amt erhalten, der „Imperator, Rex princeps marchio, dux comes aut baro seu filius aut nepos ipsorum" sei. Auch der Versuch der Einflußnahme auf die Besetzung aller Ämter sollte zurückgewiesen werden: Lib. III, Cap. LXXIV „... Et qui aliqua predictorum officiorum sine impetratione haberet seu optineret (sic) a papa vel eius legato Imperatore vel Rege proprio motu ipsorum vel alicuius ipsorum ipsum officium ac exercere non debeat nec possit ad dictam penam sine expressa licentia et confirmatione."

bäude, das im rechten Winkel zum Senatorenpalast als dem Sitz des papsthörigen Elements der Kommune errichtet wurde.

Im gleichen Maße, wie die neue Regierung an Autorität gewann, wurde das Papsttum, das die Miliz anfänglich wegen ihrer ordnungspolitischen Effizienz favorisiert hatte, zu ihrem Gegner. Der Aufenthalt der Kurie in Avignon begünstigte jedoch die Entfaltung Roms als selbständige Kommune während der letzten vier Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit konnten im Innern durch ein drakonisch gehandhabtes Strafrecht die Parteikämpfe niedergehalten und nach außen die von Brancaleone begonnene und von Cola di Rienzo fortgeführte Eroberung und Konsolidierung des römischen Distrikts, des „Ducato romano", vorangetrieben werden[23].

Die Steuereinnahmen aus dem Distrikt reichten jedoch nicht aus, um Rom einen anderen Städten vergleichbaren Lebensstandard zu ermöglichen. Die unterbevölkerte Stadt verfügte im Gegensatz zu Städten wie Florenz, Siena oder Venedig weder über einen florierenden Handel noch über produzierende Wirtschaftszweige. Die Stadt hing finanziell von der Anwesenheit der Kurie ab: von dem Geld, das sie umsetzte, am Ort direkt ausgab oder in die Wirtschaftsförderung investieren konnte, wie von dem, das die Pilgerströme, vor allem in den „Heiligen Jahren", in die Stadt brachten[24]. In Kenntnis dieser Lage machten die Päpste politische Zugeständnisse zur Bedingung für ihre Rückkehr. Verdankte Rom also einerseits seine Unabhängigkeit dem Fortbestehen des „Babylonischen Exils" der Kirche, so war andererseits seine Zukunft auf Dauer mit dessen Beendigung verknüpft, die wiederum nur um den Preis der Aufgabe der Souveränität zu erlangen war[25]. Dies Dilemma zeigte sich bereits 1363, als Urban V. römischen Gesandten in Avignon mitteilte, die Rechtmäßigkeit von Jurisdiktionsansprüchen der Banderesi vermöge er nur vor Ort zu prüfen; man möge ihn also zunächst nach Rom zurückkehren lassen. In Rom angelangt, erzielte er jedoch keine Einigung mit den Römern, so daß er auf dem Rückweg nach Frankreich von Viterbo aus die Wiederwahl der Banderesi unter schwere Strafe stellte[26]. Daraufhin ließ man lediglich drei Konservatoren an die Stelle der sieben Reformatoren treten, taufte die Banderesi in „exsecutores (sic) iustitiae" und ihre Anteposti in „Consiglieri" um, ohne daß sich am Bestehen der „Felice Società" oder an der Regierungsstruktur etwas änderte. Die Bezeichnungen finden sich daher in den Dokumenten gleichberechtigt nebeneinander[27].

Die hier erstmals genannten Konservatoren treten bereits 1311 als Verwahrer der Stadtkasse auf. Die Statuten von 1363 geben ihnen eine ähnliche Machtfülle wie dem Senator, sie mußten aber de facto, wie aus den Urkunden hervorgeht, diese Macht mit den Banderesi teilen. Die drei Konservatoren, frei gewählte römische Bürger, übten neben dem Senator mit Hilfe eigener Richter, Protokollführer und Notare die Rechtssprechung aus, empfingen Gesandtschaften, ernannten die Steuerbeamten und die Dozenten der römischen Universität. Sie kontrollierten den Geldumlauf und überwachten den römischen Distrikt. In Zeiten ohne Senator übten sie, den Statuten gemäß, reihum dessen Amt aus. Ein solcher Fall trat bereits unter Urban V. ein. Von 1383 bis 1387 regierten die Konservatoren, zusammen mit den Banderesi, die Stadt allein. Ihr Amtssitz war das Gebäude der „Felice Società" auf dem Kapitol[28].

23 Natale 1939/40, 14ff., 29f. Zu Vitorchiano, Barbarano, Tivoli, Magliano Sabina u.a. kamen Velletri, Viterbo u.a. hinzu; das römische Hoheitsgebiet wurde in sieben Provinzen eingeteilt.

24 Nikolaus V. z.B. erwähnt in seiner Bestätigung der Statuten im Jahre 1447 (s. S. 83) ausdrücklich die Privilegien der Wollweberzunft, deren Entfaltung gefördert werden sollte: vgl. Theiner III, 1862, Nr. CCCXIV und der bereits unter Martin V. erlassene Zusatz zu den Statuten von 1363 in ASC Cred. XV, t. 45, fol. 94r „Ad augmentum artis lane". – Dupré Theseider 1952, 16. – Westfall 1974, 66: „Rome's principal economic base was provided by the pilgrims and by the papacy and the curia". – Das Fehlen einer eigenständigen Ökonomie erkannte bereits Petrarca, der mit folgenden Worten die Römer gegen den Vorwurf, sie seien geizig, in Schutz nahm: „Nulla gens minus lucro dedita est nunquam magna in urbe tam pauci mercatores, tam nulli foeneratores (Geldverleiher, Wucherer) inveniuntur." Zit. nach Gnoli 1938, 11 n. 1. – Trotz aller Wirtschaftsförderung war es auch im 16. Jahrhundert noch nicht viel anders. Noch Montaigne berichtet: „... cette ville n'a guère de manoeuvres et d'hommes qui vivent du travail de leurs meins ... il n'y est nulle rue marchande, ou moins qu'en une petite ville ..." Journal de voyage, ed. Dedeyan, Paris 1946, 229, zit. nach Delumeau 1957, I, 11. – Pecchiai 1948, 293f. – Partner 1976, 47ff.

25 Gnoli 1938, 3: „Era destino di Roma che nè volesse assoggettarsi all'autorità pontificia, nè potesse viverne senza."

26 Natale 1939/40, 130, Dok.Nr. XI. – Eine ähnliche Bedingung des Papstes für seine Rückkehr 1376 führte zu dem Kompromiß, daß die Banderesi – damals Executores genannt (vgl. Anm. 27) – beim Einzug des Papstes ihr Gebäude auf dem Kapitol zu verlassen hätten und in ihren Privathäusern, also getrennt, bleiben sollten. Ihr Gehalt sollte aber weitergezahlt werden – eine Art vorzeitiger Pensionierung mit Hausarrest. Vgl. Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 789. – Rodocanachi 1901, 125–142.

27 Rodocanachi 1901, 90 n. 2: „Le peuple remplaçait sans se lasser une magistrature par une autre à mesure que la papauté le dépouillait à son profit de celles qu'il créait". – Rodocanachi 1922, 8ff. – Natale 1939/40, 19f., 59. – Dok. bei Güthlein 1985, 88 n. 21. – Der ständige Wechsel der Amtsbezeichnungen macht auch den von Re 1880 publizierten Statutentext von 1363 verwirrend, der, wie Salimei 1933 nachweist, spätere Zusätze bis 1369 bereits berücksichtigt, also kein Original von 1363 ist.

28 Rodocanachi 1901, 90 n. 2. – Pecchiai 1948, 241. – Scano 1964, 188. – Aufgaben der Konservatoren und Kontrolle des Senators:

Dem 1393 nach Rom zurückgekehrten Bonifaz IX. gelang es schließlich, diese Periode kommunaler Selbständigkeit zu beenden. Durch Eingriffe in die Kompetenzen der Banderesi, wie beispielsweise den Befehl, rechtskräftig ergangene Urteile wegen Landfriedensbruch zu annullieren[29], suchte er die Autorität der Kommunalregierung zu untergraben. Als die Banderesi im Jahre 1398 darauf bestanden, einen Senator ihrer Wahl zu ernennen, zwang er sie mit der Drohung, das bevorstehende Heilige Jahr 1400 nicht abzuhalten, ihre Regierungsansprüche gänzlich aufzugeben. Eine Gruppe von Bürgern, die versucht hatte, die demokratische Staatsform wiederherzustellen, wurde im April 1399 wegen Hochverrats abgeurteilt. Die laufenden Verwaltungsgeschäfte legte der Papst in die Hände der Konservatoren, die nun direkt einem päpstlichen Vikar unterstellt wurden. Zugleich ließ Bonifaz IX. den Senatorenpalast – Amtssitz seines Geschöpfs – festungsartig ausbauen[30].

Ganz aus dem politischen Leben Roms verschwunden war die „Felice Società" damit jedoch noch nicht. Nach dem Tode Bonifaz' IX. (1404) weigerte sich die Popolarenpartei, seinen Nachfolger Innozenz VII. anzuerkennen, falls dieser nicht auf die weltliche Herrschaft über Rom verzichte. Unter dem Druck der anrückenden Truppen des Königs Ladislaus von Neapel, der vom Volk als Befreier begrüßt wurde, mußte der neue Papst einen Kompromiß eingehen: eine neue Verfassung sollte die Regierung auf zehn „Gubernatores Camerae Urbis" übertragen, von denen sieben vom Volk gewählt, aber nur drei vom Papst oder von König Ladislaus ernannt werden durften. Ferner mußte der neue Papst sein Einverständnis damit erklären, daß der Senatorenpalast wieder zu einem Justizpalast umgebaut, der Ausbau zur päpstlichen Festung durch Bonifaz IX. also wieder rückgängig gemacht würde. Die historische Entwicklung verhinderte die Durchführung dieser Rückverwandlung in ein Zivilgebäude[31].

Ermutigt durch solche Zugeständnisse, versuchten die Römer, den alten Zustand der Zeit vor 1398 wiederherzustellen. De facto regierten nur die sieben vom Volk gewählten Vertreter, die auch sogleich ihren Titel in „Gubernatores libertatis Reipublicae Romanae" änderten. Sie beanspruchten im Namen des Volkes die Kontrolle über den im Vertrag von 1404 dem Papst zugesprochenen Ponte Molle. Die Delegation des Kapitols, die sich am 6. August 1405 nach vorausgegangenen Straßenkämpfen zwischen päpstlichen und städtischen Truppen zum Abschluß eines neuen Vertrages in den Vatikan begab, wurde auf Veranlassung eines Papstneffen niedergemetzelt. Unter den elf Opfern waren zehn Mitglieder des Magistrats. Ein Volksaufstand, die Plünderung von Kardinalspalästen und des Vatikans sowie die Vertreibung Innozenz' VII. nach Viterbo waren zunächst die Folge dieser Gewaltanwendung; doch unterwarf sich die Stadt ein halbes Jahr später freiwillig – reumütig aus der bekannten Erkenntnis heraus, daß Rom ohne die Kurie nicht existieren konnte. Erneut war ein Versuch, trotz der Anwesenheit des Papstes eine eigenständige Kommune zu bleiben, nach wenigen Monaten gescheitert[32].

Noch einmal, nur elf Tage lang, durfte das Regime der Banderesi in seiner alten Form wiederaufleben: Im Jahre

Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. VII „De conservatoribus Camere urbis et eius officio" und Cap. XCL „Quod nulla reaffidatio fiat per dominum Senatorem sine licentia dominorum conservatorum". – Die Universität („Studio di Roma") war bereits unter Karl von Anjou gegründet worden: Dupré Theseider 1952, 254; Gnoli 1938, 5. Zur Zeit der Banderesi kam sie unter die Aufsicht der Kommune: Natale 1939/40, 26f. – Zur Vertretung des Senators: Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. VI „De vacatione officii Senatoris". – Natale 1939/40, Dok.Nr. XXXIX und XLI. – Rodocanachi 1922, 17ff. – Weitere Fälle von Vertretung des Senators durch die Konservatoren z. B. 1372 (Rodocanachi 1922, 60), 1407, 1410, 1414 (Pompili-Olivieri 1886, 253f., 256). – Dupré Theseider 1952, 678. – Alleinregierung: Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 815. – Natale 1939/40, 148f., Dok.Nr. XL. – Zum Amtssitz vgl. S. 90ff.

29 ASV, Reg. Vat. 314, foll. 340v–341v, April 1395; die Urteile betrafen, wie der Papst selbst einräumte, „enormia crimina et delicta", die Straftäter sollten jedoch vollständig rehabilitiert werden „non obstantibus ... statutis ipsius urbis". – Vgl. Lombardo 1970, 43f.

30 Natale 1939/40, 113f., 167, Dok.Nr. LXIX. – Paschini 1940, 50ff. – Bereits Urban VI. hatte 1389 eine Revolte der Banderesi niedergeschlagen: Partner 1972, 374. – Zum Ausbau des Senatorenpalastes s. Gerardi 1899, 93 und Pietrangeli 1959, 11, 14. – Die Römer protestierten sogleich gegen diesen Umbau: Theodor von Nyem: De Scismate, ed. Erler, II, Cap. XIV „Capitolium eciam Romanum, ubi indigebat, notabiliter reformavit ac adeo fortificavit, quod de hoc Romani cives non videbantur contenti asserentes illud non castrum sed pretorium esse debere atque ad tractandum causas ..." zit. nach d'Onofrio 1973, 116 n. 13. – Parallel zu Rom erlebte Viterbo, einstmals dem Ducato Romano zugehörig (vgl. Anm. 23), die Beseitigung seiner kommunalen Selbständigkeit: Madonna 1983, 24. – In Viterbo spiegelt sich die Abnahme kommunaler Autonomie unter päpstlichem Druck im Verlauf des 15. Jahrhunderts beschleunigt wieder. Diese Entwicklung wird daher im folgenden wiederholt zitiert, da sie sich auch in der Parallelität der Baugeschichte der jeweiligen Kommunalpaläste äußert.

31 (Innozenz VII.) „concessit dicto Populo Romano quod Capitolium prefate Urbis reducatur et reduci debeat ad formam palatii et loci communis iudicii" zit. nach d'Onofrio 1973, 118.

32 Vgl. Antonio di Pietro dello Schiavo, ed. Isoldi, in: RIS 24, 5 (1917), 8f. und Gentile Delfino: *Il Diario*. Ed. F. Isoldi. RIS 24, 2. Città di Castello 1910, 76f. – I. Giorgi: Relazione di Saba Giaffri notaio di Trastevere, intorno alla uccisione di undici cittadini romani ordinata e compiuta da Ludovico Migliorati nipote di papa Innocenzo VII. *ArchStorRom* V (1882), 165–209. – Paschini 1940, 62ff.

1408 gestattete der päpstliche Legat Kardinal Pietro Annibaldi Stefaneschi angesichts der kritischen Situation, die durch einen erneuten Zug Ladislaus' auf Rom in der Stadt herrschte, den Römern wieder die Wahl von Banderesi. Diese mußten endgültig dem vom „König von Rom" (Ladislaus von Neapel) eingesetzten Senator weichen[33].

Die Rückkehr des Papsttums

Die Macht über Rom teilten sich von nun an ein vom Papst ernannter Senator und drei Konservatoren, die jedoch, entgegen den Statuten, von der Kurie bezahlt wurden und damit ebenfalls von ihr abhängig waren[34]. Die Epoche der freien Kommune war mit der Wahl des starken Martin V. und der definitiven Rückkehr des päpstlichen Hofes nach Rom vorbei, doch zog sich der Kampf der Römer um einen möglichst weiten Handlungsspielraum unter der Führung der Konservatoren noch über ein Jahrhundert lang hin. Zahlreiche Aufstände im Namen der Republik zeugen davon.

Martin V. fand Rom bei seinem Einzug im Jahre 1420 in so desolatem Zustand vor, daß er auf die Mitwirkung der Kommunalverwaltung bei der Wiederherstellung „normaler" Verhältnisse angewiesen war. Er ließ die kapitolinischen Gebäude, die in den vorausgegangenen Wirren verfallen waren, zumindest notdürftig restaurieren[35]. Die Beamten, die es sich zur Gewohnheit gemacht hatten, ihren Pflichten im Kloster von Aracoeli nachzugehen, wies er in einer Bulle an, wieder ihre Amtsgebäude zu beziehen. Dieser Befehl zeigt an, wie sich die Verhältnisse geändert hatten: der Papst konnte über die Kommunalregierung wie über einen nachgeordneten Verwaltungsapparat verfügen, der ihm bei der Ausübung der eigenen weltlichen Herrschaft über Rom dienlich war. Dabei konnte er sich auf eine Argumentation stützen, wie sie beispielsweise der von Martin V. eingesetzte und bezahlte Senatsschreiber Nicola Signorili in seiner Schrift „De iuribus et excellentiis urbis Romae" vertrat. Signorili stellt hierin über die Konstantinische Schenkung eine Verbindung zwischen den römischen Kaisern und dem Papst, als deren legitimem Nachfolger, her, dem somit auch die weltliche Macht über Rom zustehe. Er vertritt damit eine These, die keineswegs seine Erfindung ist; doch ist es bezeichnend, daß dank der Einflußnahme des Papstes ein Vertreter der offiziellen Rechtsauffassung der Kurie in der Kapitolinischen Verwaltung saß[36].

Eugen IV. ging bei der Durchsetzung dieser säkularen Ansprüche auf Rom weit weniger subtil vor. Es kam erneut zu einem Aufstand, der den Nachfolger Martins V. 1434 zur Flucht nötigte. Auf der Grundlage der Statuten von 1363 wurde abermals ein popolares Regime eingesetzt, das jedoch bereits 1435 vor dem päpstlichen Condottiere und späteren Kardinal Giovanni Vitelleschi kapitulieren mußte. Da durch die drakonischen Maßnahmen Vitelleschis wieder zeitweilig Ruhe in die Stadt einkehrte, beschloß der Stadtrat 1436, ihm als dem „dritten pater patriae nach Romulus" eine marmorne Reiterstatue auf dem Kapitol zu errichten und alle Einwohner seiner Heimatstadt Corneto (heute Tarquinia) zu römischen Bürgern zu ernennen. Die Statue wurde nicht ausgeführt, der Kardinal auf Geheiß des Papstes, oder zumindest mit seiner Billigung, 1440 ermordet[37].

Angesichts der in Rom nun wieder einkehrenden anarchischen Zustände setzte sich eine Kommission aus Vertretern der Kurie und der Stadt zusammen, um auf der Basis der Statuten von 1363 zu einem tragfähigen Kompromiß zu gelangen. Die Arbeit dieses Ausschusses führte am 30. August 1446 zu einem Konkordat zwischen Papst und Kommune: Dem Wunsch der Römer nach einer gewissen Kontrolle des Senates durch die eigene Verwaltung wurde stattgegeben; die Kommune erhielt durch eine Neuordnung des Zoll- und Steuerwesens wieder einen eigenen Etat; eine Reihe von Gerichtskompetenzen

33 S. Anhang I. Dort heißt es sogar, der Kardinallegat habe die Banderesi *ernannt* (creavit). – Über die Vollmachten des Kardinals vgl. Tommasini 1887, 179 f.

34 Westfall 1974, 71.

35 Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 870 f. – Pastor I, 228 ff. – Vgl. S. 94.

36 Zum Bedeutungswandel des Amtes des Scribasenato, seinen Aufgaben und seiner Nominierung durch den Papst im 15. Jahrhundert vgl. Tommasini 1887. – Nicola Signorili: De iuribus et excellentiis urbis Romae, Abschrift im Cod. Vat. lat 3536. Zu diesem Codex s. V–Z IV, 1953, 159, 161 und Pastor I, 236 n. 4. Diese Schrift enthält, entgegen der Interpretation Pastors, keine Aufstellung der kommunalen Privilegien gegenüber dem Papsttum, sondern es verzeichnet lediglich, unter anderem, Art und Aufgaben der städtischen Ämter. – Pastor I, 237 f.: „Martin V. legte indessen nicht nur die Fundamente zur Wiederherstellung der Ewigen Stadt, sondern auch zur Ausübung der päpstlichen Monarchie." – Dementsprechend findet sich im „Liber Senatoris", Stato, Cam. I, Cam. Urbis Reg. 1, die Liste jener Beamten, die Martin V. *eingesetzt* hat; dazu gehörten auch die Konservatoren, z. B. im Jahre 1421: Liber Senatoris foll. 2 r, v und 12 r. Zu dieser Quelle vgl. Lombardo 1970, 52 ff.

37 Pompili-Olivieri 1886, 262 f. – Tommasini 1887, 181 ff. – Pastor I, 305 ff. – Paschini 1940, 132–148. – Siebenhüner 1954, 33. – D'Onofrio 1973, 118 (mit Quellentext). – Westfall 1974, 72 f. – Pastor (a. a. O. 311, n. 1) weist die Absolutionsurkunde für den Mörder Vitelleschis nach. – Zu ganz ähnlichen Vorgängen in Viterbo vgl. Madonna 1983, 26 ff., 35 f. Viterbo beabsichtigte zwar nicht, Vitelleschi ein Denkmal zu errichten, ließ jedoch für dessen Besuch im Jahre 1438 ein Fresko mit seinem Wappen im Hauptsaal des Palazzo dei Priori anbringen: Madonna 1983, 74, n. 50. – Vgl. auch S. 108 und Anm. 138.

sowie die Verantwortung für die innere Sicherheit in Rom wurden ihr zurückgegeben. Zum Dank für diese Statutenreform – genauer gesagt handelte es sich um eine erneute Anerkennung alter Artikel – wurden die Wappen Eugens IV., des am Vertrag von 1446 beteiligten Kardinals Scarampo und des amtierenden Senators Giovanni Filingeri an die Fassade des Senatorenpalastes gemalt[38].

Eugen IV. starb kurz nach Abschluß dieses Vertrages. Sein Nachfolger Nikolaus V. bestätigte das Abkommen, mit weitergehenden Zugeständnissen: die Konservatoren sollten die vollständige Verfügungsgewalt über die städtischen Finanzen zurückerhalten (diese Konzession wurde bereits 1453 wieder zurückgenommen); alle Beamten sollten wieder frei gewählt werden. Hinzugefügt wurde dieser Wiedereinsetzung in alte Rechte jedoch eine sog. „Servatio Statutorum". Sie besagte, daß die Befehle des Papstes Vorrang vor der Beachtung der Statuten hätten[39].

An dieser richtungsweisenden Übereinkunft zwischen Vatikan und Kapitol sind drei Dinge bemerkenswert: 1. Rom erhält zwar scheinbar die Freiheit der Banderesi-Epoche zurück, jedoch unter dem Vorbehalt, daß die Interessen der Kommune denen des Papstes nicht zuwiderlaufen dürfen; die Freiheit ist keine autonome, sondern eine von der apostolischen Gnade gewährte; 2. die einstmals souverän erlassenen Statuten von 1363 werden zum Gegenstand eines Vertrages zwischen Kommune und Kurie; jede Neufassung bedarf der Zustimmung des Papstes; 3. innerhalb der Kommunalregierung wird der seit dem Ende der Banderesi-Herrschaft zu beobachtende Machtzuwachs der Konservatoren festgeschrieben. Dieser gewachsenen Autorität der Konservatoren trug Nikolaus V. Rechnung, indem er den ehemaligen Banderesi-Palast auf dem Kapitol von Grund auf erneuern ließ. Das Gebäude hieß nun definitiv „Konservatorenpalast"[40].

Rom wurde mit dieser Statutenreform zwar noch nicht zum absolutistisch regierten Staat, blieb aber auch keine freie Kommune mehr wie etwa Florenz. Die republikanische Idee ging jedoch nicht unter; sie erhielt im Gegenteil neue Nahrung durch die Beschäftigung humanistischer Kreise mit der römischen Vergangenheit[41]. Extremes, aber exemplarisches Beispiel der Verquickung humanistischen Gedankengutes mit politischem Fanatismus ist die Biographie Stefano Porcaris. Der Sproß einer alten römischen Adelsfamilie, die ihre Abstammung auf Marcus Porcius Cato zurückführte, war mit Flavio Biondo und Poggio Bracciolini befreundet. Ihm gehörte eine der frühesten römischen Antikensammlungen. Ihre Anlage war weniger ästhetisch als politisch motiviert: sie diente als Dokumentation der republikanischen Abstammung der „gens Porcia"[42]. Stefano Porcari erstrebte, wie viele Gesinnungsfreunde, die Wiederherstellung der römischen Republik der Antike – ähnlich wie Cola di Rienzo. Geschürt wurde die allgemeine Unzufriedenheit durch die Tatsache, daß Nikolaus V. sich wenig an seinen Vertrag hielt und weiterhin Beamte nach Belieben ernannte. Ein Kreis von Fanatikern der republikanischen Romidee schloß sich zu einer Verschwörung zusammen: Unter der Leitung Porcaris sollten am 6. Januar 1453 der Vatikan gestürmt und Papst und Kardinäle gefangengenommen werden. Der Plan wurde vorzeitig entdeckt, die Beteiligten nach kurzem Prozeß hingerichtet – neun davon auf dem Kapitol. Für die Gegner der weltlichen Herrschaft des Papstes wurde Porcari zum Märtyrer des republikanischen Ideals. Ein Augenzeuge der Hinrichtung, Stefano Infessura, unter Sixtus IV. Senatsschreiber, verfaßte später in seiner Chronik Roms einen freimütigen Nachruf: „So starb dieser Ehrenmann, der Freund des Wohles und der Freiheit der Römer ... (er) wollte ... sein eigenes Leben an die Befreiung des Vaterlandes von der Knechtschaft setzen, wie er durch die Tat bewies."[43].

Kurz nach dem Ende Porcaris bildete sich in Rom eine Gruppe von Antiken-Enthusiasten, die später unter dem Namen „Accademia Romana" bekannt wurde. Der Zirkel

38 Pompili-Olivieri 1886, 265 f. – Rodocanachi 1922, 226 ff. – Pastor I, 341, 359 f. – Paschini 1940, 163 ff. – Westfall 1974, 74. – Die Fresken heute im Museo di Roma; hierzu Pietrangeli in CM 1965, 6.

39 Theiner III, 1862, Nr. CCCXIV. – Pastor I, 422 mit weiterer Literatur. – Zur Rücknahme der finanziellen Konzession vgl. Westfall 1974, 74 ff. und S. 36 f. dieser Arbeit. – „Servatio": „Servetur forma iuris et statutorum urbis nisi aliter aliud fuerit specialiter a Sanctissimo D. N. seu a nobis mandatum" zit. nach Tommasini 1887, 185. – Für Viterbo, dessen Statuten die gleiche Formel erhielten, s. Madonna 1983, 27.

40 Rodocanachi 1904, 34: „La transformation du Capitole suivait les modifications de l'organisation municipale". Vgl. auch S. 94 ff.

41 Zur politischen Entwicklung unter Nikolaus V. siehe Westfall 1974, Kap. 4. – Über den frühen Humanismus in Rom anschaulich Pastor I, 269 ff., 313 ff., 328 ff. und 513 ff. Ders. über das Einfließen humanistischen Gedankenguts in die Vorstellungen Porcaris: 587 f.

42 Gregorovius (ed. 1978) III, 1, 288. – Phyllis Pray Bober in ihrem Vortrag „Theme and Programme in Renaissance Collections of Classical Antiquities", gehalten am 29. 11. 1983 am Warburg-Institute, London. – Fontana 1973, 37 f. – Bober/Rubinstein 1986, 478.

43 „... fu impiccato ... quell'huomo da bene amatore dello bene et libertà di Roma; lo quale perchè si vide senza cascione (= ragione) essere stato sbannito da Roma, volse per liberar la patria soa da servitute mettere la vita soa, come fece lo corpo suo." Infessura, ed. Tommasini 1890, 54. Deutsche Fassung nach Gregorovius (ed. 1978) III, 1, 64. Dort 61 ff. und Tommasini 1887 zur willkürlichen Ernennung von Beamten. – Pastor I, 574 ff. mit weiterer Literatur und 832 ff. Quellen, besonders das Protokoll der Aussage Porcaris vor Gericht. – Rodocanachi 1922, 250 ff. – Paschini 1940, 178 ff. – Westfall 1974, 76 mit neuerer Literatur. – Über Infessura vgl. Gregorovius (ed. 1978) III, 1, 286.

traf sich im Hause des Dichters und Rhetorikprofessors Pomponio Leto. Auch der Humanist Platina gehörte zu den führenden Köpfen der Gruppe. Paul II. ließ im Karneval 1468 zwanzig Mitglieder der „Accademia" unter der vorgeschobenen Anschuldigung unchristlicher Lebensführung verhaften, weil er fürchtete, der Porcari-Aufstand könne sich wiederholen. In einem Bericht an den Herzog von Mailand heißt es, daß es sich bei den Verhafteten um Dichter handle, die zugleich Sekretäre von Kardinälen seien; dennoch hätten sie, verführt durch die Beschäftigung mit der Vergangenheit, versucht, mit einer Verschwörung gegen die Person des Papstes jene antiken Zustände wiederherzustellen und das Joch der Pfaffenherrschaft abzuschütteln[44]. Mit dieser Beurteilung wird die Antikenschwärmerei, der Letos Freunde huldigten, wahrscheinlich weit überschätzt. Doch daß die Kurie ernsthaft mit einem republikanischen Aufstand rechnete, zeigt, wie wenig sicher sie sich in ihrem absoluten Herrschaftsanspruch noch fühlte.

Im Jahre 1482 fand sich die „Accademia" wieder zusammen; am 21. April 1483 ließ sie die antike Tradition der Feier des Geburtstages Roms, der sog. „Palilien", wiederaufleben. Der Republikanismus wurde mehr und mehr zu einer Angelegenheit gelehrter Antikenpflege, der sich vor allem patrizische Kreise hingaben. Zu ihnen gehörte Letos Freund Marc Antonio Altieri, von dem noch die Rede sein wird. Er bestimmte in seinem Testament sein gesamtes Vermögen für die jährliche Abhaltung der „Palilien", um der Stadt ein römisches Gegenstück zum „vatikanischen" Geburtstag – Weihnachten – zu sichern. Altieri war es auch, der Letos politische Einstellung überlieferte: Rom sei keine Stadt mehr, sondern eine Sklavenschule[45].

Die Kommune nach der Statutenreform von 1469

Daß Letos Beurteilung der Lage Roms eine gewisse Berechtigung hatte, zeigt ein Blick auf den Text, der eine Neufassung der Statuten von 1469 einleitet. Begründet wird die Reform mit den Erfordernissen des Kirchenstaates. Sie wird auf Wunsch des Papstes vorgenommen, wie es seit der „Servatio Statutorum" möglich war. Als Mitglieder der Reformkommission nennt die Einleitung zuerst Vertreter der Kurie, erst dann werden einige Mitglieder des Magistrats erwähnt. Auch die Zustimmung des „Consilium Populi Romani" wird erst nach dem Placet des Papstes eingeholt. Gesondert erhalten sind die Eidesformeln, welche der Senator, die Konservatoren sowie alle anderen städtischen Beamten seit 1469 direkt dem Papst zu leisten hatten. Darin wird nicht nur als Hauptaufgabe des Magistrats der Schutz von Papst und Kirchenstaat definiert, die Beamten müssen auch schwören, den Befehlen der Kurie unter allen Umständen Folge zu leisten und sich mit dem aus der päpstlichen Kasse zugeteilten Gehalt zufriedenzugeben. Insofern sprechen diese Formeln eine deutliche Sprache, als sie die vollständige Abhängigkeit jeden kommunalen Handlungsspielraums, auch in finanzieller Hinsicht, vom Wohlwollen des Papstes festschreiben[46].

Hauptzweck der Revision war es, die Kompetenzverflechtungen der verschiedenen, nebeneinander existierenden kirchlichen und kommunalen Gerichte zu entwirren. Das Ergebnis war keine neue Verfassung, sondern eine gereinigte und in den meisten Bereichen auf den Stand der bereits geübten Praxis gebrachte Ausgabe[47]. Der Gerichtsbarkeit des Kapitols wurden alle römischen Bürger und in Rom wohnhaften Ausländer unterworfen, sofern sie Laien waren, allerdings mit dem Zusatz „wenn der Streitfall unter ihre Kompetenzen fällt" – eine Formulierung, die erneute Überschneidungen mit anderen Instanzen provozierte. So nahmen sich die Konsuln der Zünfte

44 „... alchuni poete, che sono Secretarij de Cardinali, i quali per essergli forse piaciute et gustate le hystorie de' Romani, et per desyderare forse che Roma torni in quelli primi stati, havevano deliberato levare questa città de la subiectione de preti, et facta una coniuratione contra la persona del papa ..." Brief vom 29. 2. 1468 von Giovanni Bianchi an Giovanni Maria Sforza, zit. nach Casanova Uccella 1980, 32. – Zur Accademia Romana allg.: Villari 1890, 257. – Rodocanachi 1922, 460 ff. – Fontana 1973, 80. – Zum Fortleben der Accademia Romana nach Letos Tod s. Pastor III, 2, 904.

45 „Roma non esser più città, anzi con più ragione si poteva ritenere verissimo seminario di servi ovvero schiavotti, coltivato, come a Dio piace, a beneficio e comodo di quelli a cui, per loro benigna sorte, toccasse dominarla." Zit. nach Paschini 1940, 225 n. 2. Zu den Palilien: Pastor III, 1, 625. – Gnoli 1938, 89 ff. und 102 f.

46 Vgl. den Einleitungstext zur Druckfassung der Statuten 1471, ASC Cred. XIII, vol. 37, im Wortlaut publiziert in Catalogo della Raccolta di Statuti VI, 1963, 121: „... Et Romane ecclesie Status exigenciam in melius reformare ..." Eine ähnliche Formulierung findet sich auch im Begleitschreiben Pauls II. zu den reformierten Statuten von 1469: Theiner III, 1862, Nr. CCCXCVI. – Vgl. Pastor II, 313 f. Eidesformeln bei Anonymus: Formole dei giuramenti del Senato Romano nel pontificato di Paolo II. *ArchStorRom* IV (1881), 268–278. – Vgl. auch Spizzichino 1930, 147, 241 ff.

47 Gregorovius (ed. 1978) III, 1, 106. – Rodocanachi 1901, 164 ff. – Scano 1964, 188. – Von den Banderesi ist in keinem Artikel mehr die Rede. Schon eine unter Nikolaus V. erstellte Liste aller Beamten enthält sie nicht mehr: vgl. Tommasini 1887. – Einige veraltete Artikel wurden von den Revisoren allerdings vergessen, so beispielsweise derjenige über das Amt des kapitolinischen Löwenwärters, obwohl der letzte lebendige Löwe 1414 getötet worden war, weil er Kinder zerfleischt hatte: vgl. S. 106 und Anm. 130, und Rodocanachi 1904, 21 f.

nicht nur der Streitigkeiten ihrer Mitglieder untereinander an, sondern auch der eines Mitglieds mit zunftfremden Personen – Fälle, die eigentlich in die Zuständigkeit der Konservatoren gehörten. Einige Zunftverfassungen erklärten sogar ausdrücklich, daß ihnen zuwiderlaufende Artikel der Stadtstatuten nicht berücksichtigt würden, und dies, obwohl nach den Statuten die Bestimmungen der Berufsverbände vom Senator genehmigt werden mußten[48].

Findet sich die Gerichtsbarkeit des Senators in der Reformfassung ausdrücklich bestätigt, so werden seine übrigen Funktionen empfindlich eingeschränkt. In mehreren ansonsten unveränderten Artikeln werden Funktionen auf die Konservatoren übertragen, für die vorher der Senator genannt war. In anderen fällt die Erwähnung des Senators ganz weg. Es fehlt bezeichnenderweise auch der Artikel, der den Vorgang der Senatorenwahl durch den Stadtrat festlegte, wie auch weitere Paragraphen über den Wahlmodus einiger Beamter[49]. Solche Lücken ließen dem Papst die Möglichkeit, die Besetzung von Stellen willkürlich vorzunehmen (auch diese Auslassungen sind freilich nichts anderes als eine Berücksichtigung einer längst in die Praxis eingegangenen Unart). So ernannte Paul II. im Jahre 1470 einen Senator, den er, entgegen der in den Statuten vorgesehenen Amtsdauer von sechs Monaten, ein Jahr lang in seiner Funktion beließ. Indem er gleich sechs Nachfolgekandidaten benannte, behielt er sich auch für die Folgezeit die Option vor[50].

Die Konservatoren gingen, wie bereits gesagt, mit zumindest formal erweiterten Kompetenzen aus der Neuordnung hervor. Sie wurden vom römischen Adel gestellt, während noch nach der Verfassung von 1363 zwei von ihnen aus dem Volk stammen mußten. Ausgeschlossen blieben jedoch die großen Baroni (im wesentlichen die Familien Colonna und Orsini), die nach wie vor ohne ausdrückliche Einladung nicht einmal das Kapitol betreten durften[51]. In Artikel I des dritten Buches über die Kontrolle der Amtsführung des Senators werden die Konservatoren allein genannt, während ihnen früher noch die „Exsecutores iustitiae" und vier „Consiliarii" beigegeben waren. Die bisherigen Funktionen der Konservatoren wurden nicht angetastet. Ihnen oblag nach der Reform von 1469 außer der Kontrolle des Senators auch weiterhin dessen Vertretung in Abwesenheit. Sie waren zuständig für die Aufsicht über die Zunftgerichtsbarkeit, über alle städtischen Beamten sowie über die Vertreter der römischen Verwaltung in den Städten des Distrikts; sie waren verantwortlich für die Einhaltung von Preisen, Geldqualität, Maßen und Gewichten, für die Stadtreinigung, die Reinhaltung der Brunnen und Wasserleitungen, den Schutz antiker Denkmäler, die Einhaltung der Luxusverordnungen und die Veranstaltung der traditionellen Testaccio-Spiele im Karneval. Für alle diese Aufgaben unterstanden ihnen eine Fülle teils gewählter, teils ernannter nachgeordneter Beamter. Zahlungen aus der Stadtkasse konnten nur auf Anweisung der Konservatoren erfolgen. Sie waren die eigentlichen Vertreter des „Popolo Romano" gegenüber dem Papst.

Da die römische Verwaltung nach dem Prinzip der gegenseitigen Kontrolle funktionierte, unterlag die Amtsführung der Konservatoren der Aufsicht und Prüfung durch den „Advocatus" und den „Procurator Camerae Urbis" (zwei Mitglieder der eigentlichen Finanzverwaltung), die zugleich auch die Berater der Konservatoren waren. Die Amtszeit der Konservatoren betrug

48 Statuten 1469 (Druck von 1471) ASC Cred. XIII, vol. 37, Lib. III, Cap. XXIII „De foro competenti" sowie die Zusatzverordnungen ibid. p. 107 v und 139 v. – Statuten loc. cit. Lib. I, Cap. CLXVIII „De artibus assignare debentibus statuta Senatori". Dieser Artikel wurde übernommen aus den Statuten von 1363, ed. Re 1880, Lib. I, Cap. CXXVIII. – Gatti 1885, XXVI und LVIII f. – Rodocanachi 1912, 247 ff.

49 Rodocanachi 1901, 171 über den Senator: „Le Saint-Siège, après en avoir fait longtemps son agent et son représentant, semble l'abandonner et permettre au peuple de l'enfermer dans ses attributions judiciaires." – Scano 1964, 188. – Der lange Artikel über den Vorgang der Senatorenwahl in den Statuten von 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. VIII und noch in der Statutenabschrift aus der Zeit Martins V., ASC Cred. XV, vol. 45, Lib. II, Rubr. VII „Rca de Electione Senatoris", obwohl das hierin geforderte komplizierte geheime Losverfahren der „Imbossolatura" bereits damals Makulatur war. – Über das „unauffällige" Verschwinden der *Wahl*bestimmungen s. Tommasini 1887, 176 ff. – Vgl. auch Güthlein 1985, 90.

50 Pompili-Olivieri 1886, 272 ff. – Über die ständige Mißachtung der Statuten seitens der Päpste: Lombardo 1970, 40 ff. – Güthlein 1985, 90.

51 Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. XXXV „De modo officialium eligendorum": für das Konservatorenamt müssen zwei Popolaren und ein Adeliger gewählt werden. Hier auch bereits das vermutlich von den Banderesi formulierte Hausverbot für die Baroni: Lib. I, Cap. CX „De Baronibus non intrantibus Capitolium". Der Artikel zielt vor allem darauf ab, den Vertretern der Feudalfamilien jede Einflußnahme auf laufende Prozesse – auch, wenn sie selbst betroffen sind – unmöglich zu machen. Am Schluß wird das Verbot jedoch verallgemeinert: „Additum est quod dicti Barones et bastardi eorum numquam possint venire ad Capitolium ⟨nec a(d) turri(m) que est a pede merchati supra versus Capitolium⟩ sine licentia domini Senatoris vel Senatum regentium ad penam C flor. auri Camere Urbis applicanda(m) pro quolibet et vice qualibet" (das Verbot galt auch für weibliche Familienmitglieder). Der Passus in spitzer Klammer fehlt in dem entsprechenden Artikel der Statuten von 1469 (Druck von 1471) ASC Cred. XIII, vol. 37, Lib. I, Cap. CXLVIII. Die Namen der betroffenen Sippen sind ersichtlich aus der Liste jener Familien, die der Kommune einen speziellen Treu-Eid schwören mußten: ASC Cred. XIII, vol. 37, Lib. II, Cap. CCXLVIII „De Baronibus iurare debentibus sequimenta romani populi".

zunächst zwei Monate, dann drei, innerhalb derer jeder von ihnen einen Monat lang den Vorsitz im „Consiglio generale" innehatte und, im Falle von Verhandlungen und offiziellen Anlässen, als Vertreter der Stadt das Wort führte.

Der Consiglio bestand aus den Konservatoren, den zwölf Caporioni und ihrem Prior, ihren 39 Beiräten, den beiden Kanzlern, dem Senatsschreiber als Protokollführer und aus den beiden „Pacieri". Seine Entscheidungen bekamen die Bezeichnung „Senatus-consultus", seine Mitglieder den Titel „Patres"[52].

Die Verschiebungen zugunsten der Konservatoren, wie sie im Text der Statuten von 1469 erscheinen, zeigen, daß sie, zunächst Helfer der Banderesi, dann Ausführungsorgane päpstlicher Vikare, nun innerhalb der Kommunalregierung einen Höhepunkt ihrer Kompetenzen erreicht hatten[53].

Da jedoch keiner der nachfolgenden Päpste die Statuten respektierte, bestand die Souveränität des Kapitols, von Ausnahmesituationen abgesehen, mehr oder weniger nur auf dem Papier. Bei jeder Sedisvakanz wiederholte sich bis weit ins 16. Jahrhundert hinein der gleiche Vorgang: Eine Delegation, angeführt von den Konservatoren, ließ sich vom neugewählten Papst oder von den Kardinälen des Konklaves schriftlich die Einhaltung der Verfassung zusichern. Das Versprechen wurde immer gegeben, aber nie eingehalten[54]. Sixtus IV. setzte sogar einige Artikel außer Kraft (ebenso wie später Julius II.), ohne den Magistrat zu fragen, verteilte Ämter auf Lebenszeit oder verkaufte sie, um der päpstlichen Kasse zusätzliche Einkünfte zu verschaffen[55].

Der Weg in die Abhängigkeit

In dem Maße, in dem die reale Macht der Kommunalregierung trotz ihrer schriftlich fixierten Kompetenzen schwand, nahm das Bedürfnis nach aufwendiger öffentlicher Selbstdarstellung zu, so daß gegen Ende des 16. Jahrhunderts vom Glanz der Souveränität nur noch der Pomp übrigblieb[56]. Steigerungen im Repräsentationsaufwand wurden von den Renaissancepäpsten nie verweigert, wohl aus der Erkenntnis heraus, daß die Autonomiebestrebungen des Kapitols durch ein erschöpfendes Zeremoniell viel wirkungsvoller zu ersticken waren als mit den Methoden offener Gewalt des frühen Quattrocento. Es wird eine These dieser Arbeit sein, daß solche Überlegungen bereits Sixtus IV. zu seiner Statuenstiftung von 1471 bestimmten.

Der Anspruch auf Unabhängigkeit flammte noch einige Male gewaltsam auf. Beim Tode Sixtus' IV. plünderte und verwüstete das Volk voller Erbitterung den Palast des Papstnepoten, die Kornmagazine und die genuesischen Wechselstuben (Sixtus IV., ein Rovere, stammte aus Ligurien). In solchen Fällen von Volkswut wirkten die Konservatoren zwar mäßigend auf die „Plebs" ein, vertraten andererseits aber in deren Namen die republikanischen Forderungen vor dem Kardinalskollegium. Sie erlangten von Innozenz VIII. die üblichen Garantien bezüglich der Einhaltung der Statuten, doch auch dieser neue Papst fand in der Folge Wege, die Bestimmungen zu umgehen und die Kompetenzen der Kurie beträchtlich zu erweitern[57].

52 Die Caporioni – einer für jede Stadtregion – waren verantwortlich für Ruhe und Ordnung in ihrem Stadtviertel und mußten bei Alarm für die Bewaffnung und Aufstellung der wehrfähigen Männer sorgen; als Helfer ernannten sie, je nach Größe ihres „Rione", 20–30 „Comestabili": Pecchiai 1948, 246 ff. – Über die Ämter der Kommune und ihre Funktionen allgemein siehe Rodocanachi 1901 und 1912, 281 ff. und Spizzichino 1930, passim. Pecchiai 1948, 243 ff. – Lombardo 1970, 37 ff.

53 Scano 1964, 189. – In Bezug auf städtebauliche Maßnahmen hatten jedoch, trotz der Statutenregelungen, die Entscheidungen der vom Papst eingesetzten „Maestri di strada" de facto Vorrang. Über dieses wichtige, von Martin V. geschaffene Amt s. die bei Müntz I, 1878, 335 f. publizierte Ernennungsurkunde, ferner Müntz II, 1879, 179; Rodocanachi 1912, 218; Tomei 1942, 19 und 24; Westfall 1974, 77 ff.; Butzek 1978, 238 ff.; Leisching 1979. – Einem bei Müntz II, 1879 abgedruckten Dokument zufolge war der Amtssitz der Maestri di strada zur Zeit Sixtus' IV. der Senatorenpalast; aus Butzek 1978, 237 n. 90 geht hervor, daß ihr Tribunal dort neben der Aula des Senators lag. So spiegelt sich auch hier die lokale Trennung von durch den Papst eingesetzten und von gewählten Beamten, obwohl die Maestri di strada in Sachfragen sicher viel enger mit den Konservatoren als mit dem Senator zusammenarbeiten mußten. – Vgl. auch Güthlein 1985, 94.

54 Diese „Konzessionen" waren lediglich Versprechungen, in Zukunft Statutenmißachtungen unterlassen zu wollen. Über den „platonischen" Charakter dieser Zusagen s. Pecchiai 1948, 216 ff. – 1492, beim Tode Innozenz' VIII.: Paschini 1940, 310 ff. – So versuchte Julius II. 1505 die Finanzkompetenz des Consiglio zu umgehen, indem er den Senator wissen ließ, er dürfe keine Ausgabe ohne die Zustimmung des Kardinals von S. Giorgio mehr veranlassen: Stato, CU 310, fol. 152 r. – Noch 1521: Pecchiai 1948, 216 ff. und 1534: Ibid. 218 ff.

55 Rodocanachi 1901, 197. – Paschini 1940, 286.

56 Rodocanachi 1901, 321.

57 Zu den Plünderungen beim Tode Sixtus' IV. vgl. Gaspare Pontani: *Il Diario*. Ed. D. Toni. RIS 3, 2. Città di Castello 1908, 38: „Alli 13 andò tutta Roma in arme et erano di molte collette per Roma, et fu messa a sacco la casa del conte Hieronimo (Girolamo Riario), guasto tutto lo giardino, et levato fino alle porte et finestre, furno sachigiati li navilli et magazini a Ripa (Hafen Roms), quali erano de Genovesi, furono rubbate de molte cariche di robba quale se portavano da una casa ad un'altra per salvarle ..." – Pastor III, 1, 217 f. – Gnoli 1938, 48: die Plünderungen während der Sedisvakanzen seien „una costumanza e quasi un diritto popolare ... Nel sacco si soleva portar via tutto, fino alle imposte delle porte e delle finestre ..." – Paschini 1940, 280 f.

Kernpunkt der Auseinandersetzungen zwischen Kapitol und Vatikan waren nach wie vor die Kompetenzstreitigkeiten zwischen den kommunalen und kurialen Gerichten. Zusatzbestimmungen zu den reformierten Artikeln Pauls II. zielten auf Klärung der daraus resultierenden Rechtsunsicherheit, regelmäßig zuungunsten der Befugnisse der Curia Capitolina. Julius II. entschloß sich 1506, endlich das gesamte römische Justizwesen zu reformieren und die wichtigsten Instanzen zentral in einem von Bramante neu zu errichtenden „Palazzo dei Tribunali" an der Via Giulia unterzubringen[58]. Die Folge wäre eine vollständige Auflösung des kommunalen Gerichtswesens gewesen. Die Pläne für den neuen Justizpalast gerieten ins Stocken und wurden schließlich ganz aufgegeben – vermutlich auch unter dem Eindruck der Ereignisse der sog. „Pax Romana" von 1511, die zeigten, daß die Kommune ihrer eigenen Auflösung doch noch einen gewissen Widerstand entgegenzusetzen hatte:

In jenem Jahr erkrankte Julius II. so schwer, daß sich das Gerücht verbreitete, er sei gestorben. Unter der Führung Pompeo Colonnas, Abkömmling einer alten römischen Baronialfamilie, und mit Unterstützung des Konservators Giulio Stefanuccio empörte sich eine Gruppe von Patriziern und wiegelte vom Kapitol aus die Massen zum Umsturz auf. Als hingegen die Nachricht von der Genesung des Papstes eintraf, berief der bereits erwähnte Marc Antonio Altieri alle Baroni auf das Kapitol und brachte sie dazu, einen Versöhnungseid zu leisten (die sog. „Pax Romana"), der das Wiederaufflammen von Parteikämpfen verhindern sollte. Um diesen Einigkeitsschwur nicht als republikanische Verschwörung erscheinen zu lassen, erhielt er die Schlußformel, man wolle die Ehre, den Ruhm und den Staat Seiner Heiligkeit erhalten helfen. In der Tat hatte Altieri in seiner langen Rede kein Hehl aus seiner Unzufriedenheit über den Verlust der städtischen Freiheit gemacht, die Übernahme der Herrschaft durch das Papsttum jedoch diplomatisch – und mit einem gewissen Recht – mit der Schwächung der römischen Einheit durch die jahrhundertelangen Parteifehden der Baroni erklärt. Die Ansprache impliziert, daß die durch den Eid beschworene Versöhnung die Voraussetzung für die Wiedergewinnung der kommunalen Autonomie bildet. Die Rede ist so geschickt formuliert, daß sie dem Wortlaut und ihrem vordergründigen Sinn nach nicht papstfeindlich ist, wohl aber ihrem eigentlichen Inhalt nach. Vorsichtshalber gingen die Konservatoren wenige Tage später zu den Kardinälen und brachten eine förmliche Entschuldigung vor, während Pompeo Colonna nach Subiaco floh[59].

Immerhin erreichten die Römer, daß Julius II., neben anderen Konzessionen, der kapitolinischen Justiz 1512 feierlich die Gerichtsbarkeit über die Bürger Roms zurückgab. Eine weitere, sehr bezeichnende Forderung wurde ebenfalls erfüllt: Sechs Römer erhielten den Kardinalshut. Der rote Faden der republikanischen Idee, der sich seit Cola di Rienzo über Stefano Porcari und die Accademia Romana durch die römische Geschichte gezogen hatte, findet hier, in der Vermischung mit persönlichen Karriere-Interessen, als deren Vehikel diese Idee nur noch dient, ihr Ende[60]. Die „Karrieren" von Pompeo Colonna und Marc Antonio Altieri selbst verdeutlichen dies. Pompeo Colonna war zur Zeit seines Revolutionsversuches bereits in den Klerus eingetreten und 1508 Bischof von Rieti geworden. Er erhielt 1517 die Kardinalswürde[61]. Die Interessen, die er verfolgte, waren andere als die, welche zu vertreten er in seiner Hetzrede von 1511 vorgegeben hatte. Marc Antonio Altieri seinerseits hinterließ mehrere Schriften, in denen er vordergründig, mit Blick auf die Antike, den Verlust der republikanischen Freiheit Roms beklagt, zugleich und besonders aber den Prestigeverlust der großen römischen Familien, der sich für ihn und seine Kreise vor allem in der Vernachlässigung der Römer bei der Vergabe einflußreicher kirchlicher Ämter manifestiert. So schildert er am Schluß seiner „Nuptiali" den Fall zweier Patrizier, denen Alexander VI. das Amt des Vizekanzlers resp. einen Kardinalshut versprochen hatte. Der erste wurde mit der Zusage abgespeist, man werde bei der Vergabe (und nicht: Wahl!) des nächsten freiwerdenden kommunalen Postens an ihn denken, der zweite wurde zur Entschädigung „nur" Konservator. Altieri kritisiert nicht etwa die willkürliche Vergabe städtischer Wahlämter, sondern er empfindet das Vorgehen des Borgia-Papstes als Betrug, weil die Ämter gegenüber den ursprünglich versprochenen minderwertig seien[62].

58 Rodocanachi 1912, 269ff. – Frommel 1974, 527.

59 Zur „Pax Romana": Narducci 1873, IXff. – Rodocanachi 1912, 291. – Pastor III, 2, 816ff. – Gnoli 1938, 45ff. – Paschini 1940, 393ff.

60 Vgl. hierzu die Wertungen bei Paschini 1940, 469f. und Pecchiai 1948, 211.

61 Aida Consorti: *Il Cardinale Pompeo Colonna*. Rom 1902, 32, 42f.

62 Altieri, ed. Narducci 1873, 186–188; dies ist übrigens die einzige von der päpstlichen Zensur entfernte Stelle! – Auf der anderen Seite hatten an der Kommunalregierung beteiligte Familien keine Skrupel, sich mit Alexander VI. sogar zu verschwägern: eine der Töchter des Papstes wurde 1483 mit Pietro Matuzzi verheiratet, der 1500 Konservator, 1501 Prior der Caporioni und Cancellarius Urbis war: Paschini 1940, 320f. und 377. – Zu Altieri s. auch Gnoli 1938, 32ff. und Pecchiai 1948, 339f.

Im Lichte dieser politisch ambivalenten Haltung muß die erneute Forderung nach der Ernennung römischer Kardinäle beim Regierungsantritt Leos X. gesehen werden. Altieri nahm an dem Zug der städtischen Delegation in den Vatikan teil; er überreichte dem Kardinalskollegium ein Blatt mit den Forderungen des Magistrats. Die Steuern auf ausländischen Wein für den Unterhalt der Universität und der Stadtmauern sollten wieder in die Stadtkasse fließen; die Statuten sollten beachtet werden, und den Römern die Wahl ihrer Beamten überlassen werden; die Abteien und kirchlichen Benefizien, die zu Rom gehörten, sollten Römern vorbehalten bleiben, und es sollten, wie gesagt, einige Römer zu Kardinälen erhoben werden. Als die Abordnung einige Tage später zurückkehrte, um die Antwort abzuholen, gestand ihr das Kardinalskollegium das Geforderte unter sorgfältiger Vermeidung des Wortes „Restitutio" zu, als Gnade also, nicht als Anerkennung von Rechten. Am 19. März 1513 bestätigte der neugewählte Medicipapst die Zugeständnisse mit einer Bulle[63]. Die Römer drückten ihre Dankbarkeit aus, indem sie der Bitte des Papstes nachkamen, seinem Bruder Giuliano und dem ganzen Hause Medici feierlich das römische Bürgerrecht zu verleihen. Am 13. September wurde das Ereignis mit einer Messe, zahlreichen Reden, einer glanzvollen Theateraufführung und einem Bankett auf dem Kapitol gefeiert[64].

Die zurückgegebene Freiheit der Beamtenwahl, besonders der Konservatoren, nach dem System der „Imbossolatura" (Auslosung aus einer Gruppe von Kandidaten) führte alsbald zu Streitigkeiten. Eine Gruppe des Adels trat noch im gleichen Jahr mit einer Bittschrift an den Papst heran, er möge dafür sorgen, daß Plebejer aus dem Wahlverfahren ausgeschlossen würden. Den Schluß des Gesuchs bildete eine Liste römischer Nobili, aus denen Leo X. drei zu Konservatoren bestimmen sollte. In der Liste befindet sich auch der Name Altieris, der interessanterweise in seinen „Nuptiali" das venezianische, oligarchische Regierungssystem und die damit verbundene strikte Abgrenzung des Adels gegenüber der „Plebs" lobend hervorgehoben hatte[65].

Die Rückgabe einer großen Anzahl von Ämtern in die Verfügungsgewalt der Kommune stellte diese außerdem vor schwere finanzielle Probleme. Den entlassenen Beamten, die ihr Amt vom Papst käuflich erworben hatten, mußten die eingezahlten Beträge aus der Stadtkasse zurückerstattet werden. Das hatte zur Folge, daß die Kommune fast alle diese Ämter ebenfalls verkaufen oder gar versteigern mußte, um zu Geld zu kommen. Auch für die Finanzierung der für 1521 geplanten Feierlichkeiten zur Enthüllung der Ehrenstatue Leos X. im Konservatorenpalast mußte die Kommune auf das Mittel des Ämterverkaufs zurückgreifen[66].

Mitglieder der Kommission, die am 25. Juni 1521 gebildet wurde, um die Vorbereitung jener Feierlichkeiten zu leiten, waren, wie schon 1513, Marc Antonio Altieri und sein Freund Paolo Planca[67], der ebenfalls einen für die Zeit typischen „cursus honorum" durchlaufen hatte. 1485 erhielt er Zahlungen als Advokat beim Vatikan, im folgenden Jahr wurde er zum Kanoniker von S. Liberiana bestellt. 1501 wurde er mit Altieri zusammen zum „Guardiano" des Ospedale di S. Spirito gewählt, 1512 von Julius II. zum Konsistorial-Advokaten ernannt. Gleichzeitig bekleidete er aber auch das Amt eines Advokaten der Kommune. 1518 wurde er Konservator. Ähnlich verlief die Karriere Evangelista Maddaleni de' Capodiferros, einem Schüler Pomponio Letos aus einer jener Adelsfamilien, deren Niedergang Altieri in seinen Schriften beklagt. Hauptberuflich Dichter, war er unter Sixtus IV. mit Epigrammen gegen die Zerstörung des Kolosseums hervorgetreten. Nach fruchtlosem Bemühen, von Alexander VI. als Lohn für panegyrische Gedichte ein Amt zu erhalten, wurde er zu dessen Gegner und fand Protektion bei dem verbannten Kardinal Giovanni Colonna (einem Onkel Pompeo Colonnas). Unter Julius II., dem Capodiferro mit zahlreichen Gedichten huldigte, trat er in die Dienste des Kardinals Giovanni dei Medici, der ihn 1514, kurz nach seiner Wahl zum Papst, mit der Ernennung zum Konservator und zum städtischen „Geschichtsvorleser" belohnte. Im Januar 1523, nach dem Tode seines päpstlichen Gönners, hatte er das Amt eines städtischen Trompeters inne, d. h., er bezog das Gehalt, das mit diesem Posten

63 Rodocanachi 1901, 211. – Gnoli 1938, 48 f. und 87 ff. – Paschini 1940, 406 und 409. – Der von einem Ratgeber Leos X. verfaßte Entwurf für die Antwort des neuen Papstes auf die Forderungen der Konservatoren ist erhalten: *„Ut melius Stas. V. possit respondere conservatoribus ..."* ASV, A. A. I–XVIII no. 1474.

64 Alle Quellen zum Kapitolinischen Theater zusammengefaßt bei Cruciani 1968. – Ferner Gnoli 1938, 89 und 91 ff. – Paschini 1940, 412 f. – Pecchiai 1948, 15. – Brummer 1970, 245 f. – Matthias Winner: Cosimo il Vecchio als Cicero. *ZKg* XXXIII (1970), 285 ff. – Butzek 1978, 218–223. – Miglio 1982, 185 f. – Janet Cox-Rearick: Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano: The Portico frieze of Lorenzo il Magnifico. *FlorMitt* XXVI (1982), 208, n. 85.

65 ASV, A. A. I–XVIII no. 1475. – Wie ich nachträglich feststellte, wurde dieses Dokument bereits von Pompili-Olivieri 1886, 283 ff. veröffentlicht, allerdings in einer italienischen Übersetzung ohne Quellenangabe. Auch Rodocanachi 1912, 228, scheint sich auf den ersten Absatz dieses Textes zu beziehen. Eine ähnliche Quelle muß Pecchiai 1948, 241, gekannt haben. – Zu Altieris Staatsideal siehe ders., ed. Narducci 1873, 44 f.

66 Rodocanachi 1901, 213 ff. – Dokumente bei Lanciani 1902, 206 ff. – Butzek 1978, 227 f. und 230.

67 Butzek 1978, 229 f. und Dok.Nr. CV.

verbunden war. Im März desselben Jahres beschloß der Stadtrat, ihn mit der Einrichtung einer Bibliothek im Konservatorenpalast zu beauftragen. Der Plan gelangte vermutlich nie zur Ausführung. Dafür finden wir Capodiferro 1526 als Konsul der Zunft der Viehhändler und Landwirte wieder[68].

Gemeinsam ist diesen Karrieren, daß vorbehaltslos kirchliche und kommunale Ämter hintereinander oder gleichzeitig angenommen werden. Dies läßt sich nicht nur als Ausdruck des bereits geschilderten Zurücktretens republikanischer Ideale hinter das persönliche Streben nach Prestige werten, sondern auch als Ergebnis einer allmählich sich durchsetzenden neuen Interpretation der Größe des antiken Rom. Bereits Julius II. hatte die absolutistische Stellung des Papsttums gegenüber dem Kapitol politisch und materiell gefestigt. Seine Bautätigkeit hatte die Stadt zu neuem Glanz geführt. Dieser Prozeß setzte sich unter dem prachtliebenden Medici-Papst verstärkt fort. Selbst Altieri, sonst wehmütig-retrospektiv, erkannte diesen Wandel an: Rom sei wieder so prächtig wie seit tausend Jahren nicht mehr.

Die Erwartung eines neuen Goldenen Zeitalters, das bereits unter Julius II. beschworen wurde, verband die Humanisten und Dichter des päpstlichen Hofes mit den Vertretern der Kommune und des gebildeten Stadtadels. Sie sahen die Pracht des römischen Weltreichs wiedererstehen in einer Renaissance des augusteischen Zeitalters. Das asketische Ideal der römischen Republik verblaßte vor dem Glanz des imperialen Romgedankens. Inkarnation dieses Gedankens war der Papst als neuer Augustus, nicht mehr der „Senatus Populusque Romanus" als oberste Instanz. Es bestand keine moralische Notwendigkeit, sich zwischen einer Laufbahn bei der Kurie oder bei der Kommune zu entscheiden, da beide gleichermaßen der Verwirklichung der Größe Roms dienten[69].

68 ASC, Cred. I, vol. 36, fol. 139 „Super libraria fienda per virum nobilem d. Evangelistam de Magdalenis lectorem Palatij" zit. nach Rodocanachi 1904, 64 n. 5. – Zu Capodiferro s. Hubert Janitschek: Ein Hofpoet Leo's X. über Künstler und Kunstwerke. *RepKw* III (1880), 52–60. – Tommasini 1893 und G. Ballistreri in: *Dizionario biografico degli Italiani* XVIII, 623 vox „Capodiferro, Evangelista Maddaleni" mit zahlreichen Quellen. – Ernennung zum Geschichtsvorleser: ASV, Reg. Vat. 1211, foll. 72 v–73 v. Vgl. auch S. 172. – Als Zunftkonsul ist Capodiferro erwähnt in: Catalogo della Raccolta di Statuti VI, 1963, 145.

69 Altieri: „Insomma Roma si presenta tanto magnifica quanto da mille anni non è mai stata." Zit. nach Paschini 1940, 434. – Über den Ausdruck imperialer Tendenzen bereits unter Julius II. s. auch James Ackerman: The Belvedere as a classical Villa. *JWCI* XIV (1951), 88. – Zur Idee des Goldenen Zeitalters s. zuletzt Uwe Geese: Antike als Programm – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. In: *Natur und Antike* 1985, 27 ff. – Ein kritisches Fazit der Regierungszeit Leos X. zieht Gnoli 1938, 343 ff. – Miglio 1982, 181 f. – Paolo Giovio schreibt über die Zeit Leos X.: „... auream aetatem post multa saecula condidisse diceretur" zit. nach Cruciani 1968, XXXIII.

Mit der Thronbesteigung Leos X. setzte allmählich ein Prozeß ein, an dessen Ende, nämlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Rom ein italienischer Staat mit dem Papst als Fürsten wurde. Das Nachlassen der Einflußnahme von Vertretern römischer Familien wurde durch eine fortschreitende Überfremdung begünstigt. Jeder neue Papst und jeder neue Kardinal zogen eine große Anzahl ihrer Landsleute in die Stadt. Bereits 1526–1527 ergab eine Volkszählung, daß nur noch zwanzig Prozent der Bevölkerung gebürtige Römer waren. Deren Vertreter waren bald nur noch die „Überreste einer verschwundenen Autonomie. Das Papsttum duldete diese Erinnerung insoweit es durch sie nicht gestört wurde"[70].

Entschädigt wurden die Römer mit protokollarischem Prunk und mit einer Aufblähung des Verwaltungsapparates, die jeden mit einem „Pöstchen" zufriedenstellen konnte, analog zu den kirchlichen Pfründen. Im Jahre 1578 erschien eine Liste aller städtischen Ämter im Druck, die nach dem Willen ihres Herausgebers den künftigen Beamten den Überblick über ihre Gehaltsansprüche erleichtern sollte. Sie enthält 153 Ämter (unter Sixtus IV. waren es noch ungefähr 50 gewesen), von denen die meisten mehrfach besetzt waren[71].

70 Delumeau I, 1957, 22: „Malgré le luxe dont elle s'entourait, la Municipalité ... avait de moins en moins de pouvoir à Rome. Elle était un vestige d'une autonomie disparue. La Papauté tolérait ce souvenir dans la mesure où il ne la gênait pas." – Pecchiai 1948, 211 ff., vergleicht das langsame Sterben der kommunalen Selbständigkeit mit dem leiser werdenden Weinen eines Säuglings, der schließlich einschläft – so sarkastisch die Metapher auch ist, sie trifft den Vorgang ziemlich genau. – Gnoli 1938, 11. – Zur Bevölkerungssituation: Paschini 1940, 433 f.; Pecchiai 1948, 445 ff.; Michele Monaco: Avvenimenti politici economici e sociali. In: *Aspetti dell'Umanesimo a Roma*. Rom 1969, 24 f. – Julius Beloch: *Bevölkerungsgeschichte Italiens II: Kirchenstaat, Toskana und Herzogtümer am Po*. Berlin 1965, 3 ff. – Über die letzten Selbstbehauptungsversuche der Kommune berichtet Rodocanachi 1912, 282 ff. – Pecchiai 1948, 216: „Ma Leone X sapeva incantare i sudditi ... I papi che vennero dopo di lui ... ebbero cura ... di ridurre sempre più, senza remissione, l'autonomia communale, finché dopo Sisto V anche ogni ombra di autorità del ⟨Senatus Populusque Romano⟩ si estinse ..." – Über die Zunahme der „Untertanenmentalität" siehe auch Butzek 1978, 324 f. – Ferner Miglio 1982, 181 f. – Zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Delumeau II, 1957, 939 ff.

71 Libretto nel quale sono notato tutti li offitiali dell' Inclito Populo Romano, 1572. Exemplar der Biblioteca Vaticana: Arm. IV, vol. 32. – Eine ähnliche Liste wurde bereits 1565 vom langjährigen Sekretär der Konservatoren Pietro Paolo Muziano erstellt: Pecchiai 1948, 251 und 259 ff. – 1593 erklärte der Erste Konservator Fabrizio Boccapaduli dem Papst Clemens VIII., der diese Scheinämter abschaffen wollte, es handele sich bei diesen Funktionen um ein „intertenimento tra la Nobiltà di Roma, come appunto sono li benefici semplici goduti da preti senza nissuna cura, ma solo per intertenimento di detti preti", zit. nach Pecchiai 1948, 261. – Vgl.

In den Statuten von 1580 wurde schließlich den Konservatoren der Vorsitz im Stadtrat entzogen und dem Senator übertragen. Gleichzeitig wurde versucht, die Tagungen des „Consiglio generale" in den Senatorenpalast zurückzuverlegen. Damit hätten sie der genauen Kontrolle des vom Papst abhängigen Senators unterstanden. Doch obwohl es gelang, diese Standortverlegung zunächst zu verhindern und damit den souveränen Schein zu wahren, wurde das einstige „Parlament" Roms gegen Ende des 16. Jahrhunderts doch zum reinen Akklamationsorgan[72].

II. DER PALAST DER BANDERESI UND DER KONSERVATORENPALAST: NOTIZEN ZU BAUGESCHICHTE UND FUNKTIONEN

Der Palast der Banderesi

Das popolare Regime der Banderesi distanzierte sich nicht nur politisch, sondern auch räumlich von der aristokratisch geprägten, vom Papsttum abhängigen senatorialen Regierungsform: Die „Felice Società" bezog auf dem Kapitol ein eigenes neues Gebäude.

In einer „domus residentiae bannerentium" oder im „palatium residentiae exsecutorum iustitiae" werden ab den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts bis zur Auflösung der plebejischen Regierungsform Vollmachten, Geleitbriefe, Verträge und gelegentlich auch Bestätigungen von Zunftstatuten ausgestellt – Akten, die vor allem die Staatssicherheit und die Beziehungen Roms nach außen, besonders mit den Kommunen des römischen Distrikts, betreffen. Aus ihren Schlußformeln geht hervor, daß sich dieser „Palast" auf dem Kapitol befand[73]. Da deutlich der Senatorenpalast als „Palatium Capitolii" hiervon unterschieden wird, muß es sich um ein zweites Gebäude gehandelt haben[74]. Über dessen Lage auf dem Hügel gibt ein Dokument des frühen 15. Jahrhunderts aus dem Kataster der Sancta Sanctorum Auskunft: es beschreibt den Sitz der Schuhmacherzunft als auf den Markt blickendes Haus zwischen dem Besitz der Margani und einer Straße, die zu dem ehemaligen Banderesi-Sitz führe. Der Markt dehnte sich damals zu Füßen des Kapitols, etwa auf der heutigen Piazza Aracoeli, aus; der Turm der Margani steht noch heute in der Gasse gleichen Namens. Wenn die Straße, die zum Banderesi-Palast führte, genau auf der dem Margani-Besitz entgegengesetzten Seite des Hauses lag, dann kann es sich nur um den damals, vor der Anlage der Cordonata, recht unwegsamen Aufgang zum Kapitol gehandelt haben; so daß dort oben die erwähnte „domus Bannerentium" gelegen haben muß[75].

Dort hinauf waren die Banderesi im April 1408 zum letzten Mal gezogen; dies berichtet Antonio di Pietro dello Schiavo in seinen Tagebuchnotizen: als die Banderesi noch einmal für kurze Zeit ihr Amt ausüben durften, bevor sie für immer abtreten mußten, gingen sie, auf dem Kapitol angelangt, „in ihren Palast, wo früher ihr Sitz zu sein pflegte"[76].

Die Tatsache, daß es einen eigenen Palast für die Vorgänger der Konservatoren gab, ist somit dokumentarisch gesichert – nur über sein Aussehen wissen wir so gut wie

dagegen die bei Müntz II, 1879, 61 f. publizierte Liste der Ämter zur Zeit Sixtus' IV. – Pecchiai 1948, 232, über die Reste der Kommune: „È come il Colosseo: ancora imponente, ma diroccato e vuoto." – Vgl. ferner Rodocanachi 1901, 293 ff., 310 ff. und 331 f. – Zur Steigerung des Aufwandes s. auch Güthlein 1985, 94.

72 Zur Statutenänderung von 1580 und die Rückverlegung des Consiglio Generale in den Senatorenpalast: Güthlein 1985, 108, 112 f., 169 ff.

73 Natale 1939/40, Dok.Nr. VIII (1364), XII–XIV (1373), XLIII (1386), XLV (1387), LXVI–XLVIII (1389), XLIX (1390). Damit sind auch Quellen berücksichtigt, die nur mit „in solitis sedibus" oder „in domibus nostre residentie" unterzeichnet sind. – Bestätigung von Zunftstatuten durch die Reformatores „in domibus nostre Residentie" in den Jahren 1362 und 1363 bei Gatti 1885, 90 f.

74 Auch „in Capitolio" allein bezieht sich auf den Senatorenpalast, vgl. Natale 1939/40, Dok.Nr. III (1362), XV (1374), XX und XXII (1377), XXXIX (1384), XLI (1385), LII (1391).

75 „Item unam domum terrineam et tegulatam positam in mercato, ubi consueti sunt residere calsolarii. Intra hos fines cui ab uno latere tenet et est domus filiorum quondam D. Gregorii de Marganis, ante est via publica que dicitur lo mercato, et ab alio via per quam itur ad domos olim banderensium." Zit. nach Re 1882, 113. Auch bei Paul 1963, 259 (mit Fehlern) und Martini, in: *Il Campidoglio,* 1965, 92 publiziert. – Zur Topographie vgl. Pietrangeli in: Il Campidoglio, bes. 98, sowie Sylvia Pressouyre: *Rome au fil du temps.* Boulogne 1973, Taf. XVI a) und XVIII a). – Zur Torre dei Margani s. *TCI Guida di Roma e dintorni,* 7. Aufl. 1977, 254 und Plan A.

76 S. Anhang I.

nichts. Wir müssen davon ausgehen, daß die allesamt im 16. Jahrhundert entstandenen Veduten, die uns den Konservatorenpalast als dreigeschossige Dreiflügelanlage mit Erdgeschoßportikus und Kreuzbalkenfenstern im piano nobile überliefern, im ungünstigsten Falle kein einziges Element des nach Aussage der Quellen um 1360 errichteten frühesten Baues mehr zeigen. Selbst die heute zugemauerten, aber noch gut sichtbaren spitzbogigen Arkaden über ionischen Kapitellen auf der rechten Innenhofseite (Abb. 2) sind stilistisch mit der Bautätigkeit unter Nikolaus V. nicht unvereinbar, wenn auch gelegentlich die Meinung vertreten wird, hier handele es sich um Reste des frühen Vorgängerbaues[77].

Zweifelhaft erscheint jedenfalls, ob im 14. Jahrhundert auch bereits ein Erdgeschoßportikus an der Fassade errichtet wurde[78]. Ein solcher Portikus gehörte als fester Bestandteil zur Typologie italienischer Kommunalpaläste[79], vorwiegend als Sitz der Zunftgerichte und als Ort anderer öffentlicher Verhandlungen; die letztere Funktion erfüllte jedoch für Rom zu jener Zeit noch der Portikus des Senatorenpalastes, und die Zünfte sollten, wie in den Statuten von 1363 ausdrücklich festgehalten wird, ihre Schiedsfälle an der „Torre del Mercato" regeln, zu Füßen des Kapitols. Eine der ältesten und mächtigsten römischen Korporationen, die der Viehhändler und Landwirte, besaß für solche Zwecke sogar eine eigene „logia" hinter dem Senatorenpalast. Die Ansiedlung von Zünften und ihrer Gerichtsbarkeit im Konservatorenpalast ist dagegen erst für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts belegbar[80].

2. Konservatorenpalast: Hofarkaden

Dies läßt eigentlich nur den Schluß zu, daß dem „Palatium" der Banderesi das wichtigste repräsentative Element, der Portikus, fehlte. So läßt sich auch begreifen, warum er auf keiner einzigen der mittelalterlichen Kapitolsveduten dargestellt ist. Für sie blieben Senatorenpalast und Aracoeli-Kirche die bildlichen Kürzel für den Regierungsbezirk der römischen Kommune[81]. Ein Bau ohne

77 Vgl. S. 94ff. Pietrangeli 1978, 86. – Re 1882, 113. – Tomei 1942, 56. – Siebenhüner 1954, 34. – D'Onofrio 1973, 82 verlegt die Errichtung des zweiten Kommunalpalastes, und somit auch der Arkaden des Hofes, sogar ins 13. Jahrhundert. Die Quelle, die er als einzigen Beleg für seine Vermutung heranzieht, muß jedoch auf den Senatorenpalast bezogen werden, vgl. Paul 1963, 255. Für eine Datierung dieser Arkaden erst um 1450: Rodocanachi 1904, 35.

78 Cecchelli 1944, 227 nimmt an, daß im Trecento gleichzeitig Spitzbögen im Hof und Rundbögen an der Fassade errichtet worden seien. Einen Fassadenportikus aus Rundbögen besaßen Narni und Viterbo z. B. schon im 13. Jahrhundert (vgl. Anm. 108) – und natürlich in Rom selbst der Senatorenpalast.

79 Zur Typologie der Kommunalpaläste: Pecchiai 1950, 79ff. – Paul 1963, 105f. – Wolfgang Lotz: Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts. *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft* 1968, 43. – Zu Herkunft, Funktion und Verbreitung des Erdgeschoßportikus' am umfassendsten: Gottlieb Leinz: *Die Loggia Rucellai, ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia*. Diss. Bonn 1977, bes. 21f. – Frommel 1983, 149f. – Zum Senatorenpalast: Pietrangeli 1959, 7ff. – Ders. in CM 1965, 4. – Ders. 1979, 12 und 78.

80 Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. II, Cap. CXXV „Quod consules artium urbis ius reddant a turre mercati supra versus Capitolium". Über die genaue Lage des Sitzes der „Mercatantia" s. Gatti 1885, XLIVf. – Rodocanachi 1904, 14. – Zur Viehhändler-Loggia: Re 1882, 98. – Zur soziologischen Struktur der mächtigsten römischen Zunft, der „ars bobacteriorum" s. Catalogo della Raccolta di Statuti VI, 1963, 144. Auch die Zunft der Kaufleute besaß ursprünglich noch eine weitere eigene Gerichtsloggia, wie aus der 1353 angefertigten Kopie des 1309 verfaßten Testaments von Giovanni Buccamazza hervorgeht: „... loggia diruta in qua consueverunt sedere Consules mercatorum Urbis in dicta Platea ante S.tam Luciam ..." Ms. Vat. lat. 14064 fol. 23v (zur Datierung der Abschrift s. den Anhaltspunkt auf fol. 56r). – Zünfte im Konservatorenpalast: vgl. S. 99f. – Siebenhüner 1954, 34 nimmt Portikus und Zunftlokale bereits für das 14. Jahrhundert an – wahrscheinlich zu Unrecht.

81 Auch Rodocanachi 1904, 35 kam zu dem Schluß, daß das Gebäude lediglich wegen seiner Bescheidenheit nicht zur Darstellung kam. – Die Veduten sind zusammengestellt bei Frutaz 1962. – Krautheimer 1981, 356.

Fassadenportikus wurde vermutlich nicht als öffentliches Gebäude wahrgenommen. Ebenso wie den malenden und zeichnenden Zeitgenossen erscheint es auch auf dem heutigen Stand der Kenntnisse unmöglich, das Haus der Banderesi mit der Typologie italienischer Kommunalpaläste in eine nähere Beziehung zu bringen. Es war in einer Zeit entstanden, in welcher der große Impuls zum Bau von Kommunalpalästen in Italien längst abgeebbt und die Bautätigkeit in Rom auf einen Tiefpunkt gesunken war[82].

Die Banderesi bzw. die Reformatores benutzten das Gebäude für alle ihre Amtsgeschäfte bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts. Der „Consiglio generale" tagte jedoch weiterhin im Senatorenpalast, obwohl die Banderesi an ihm teilnahmen. Auch das kommunale Strafgericht, dessen Vorsitzender der Senator war, hatte dort seinen Sitz, vermutlich im piano nobile[83]. Kriminalstrafen wurden zumindest bis ins 15. Jahrhundert am traditionellen „luoco del leone" auf der Freitreppe des Senatorenpalastes verkündet und vollstreckt[84].

Wie eng Amtsträger, Amtshandlung und Amtsraum zusammenhingen, läßt sich anschaulich am Beispiel der Statutenbestätigungen für die Zunft der Kaufleute zeigen. Diese Bestätigung mußte von jedem neu eingesetzten höchsten Amtsträger vorgenommen werden. Dies war in der Regel der Senator. Der Raum, in dem diese Amtshandlung gewöhnlich vorgenommen wurde, war der große Ratssaal im – nach neueren Erkenntnissen zweiten – Obergeschoß des Senatorenpalastes. Wurde ausnahmsweise dieser Saal einmal nicht benutzt, so halten die Urkunden dies genau fest[85]. Interessant zu verfolgen ist nun, was geschah, wenn es einmal keinen Senator gab: Übten die Reformatores oder die Konservatoren das Amt des Senators nach Lib. III, Cap. VI der Statuten kommissarisch aus, dann benutzten sie für jene Amtshandlung den gleichen Raum wie sonst der Senator, d. h., sie begaben sich in den Senatorenpalast. Waren sie jedoch nicht nur de facto, sondern auch de iure die obersten Stadtherren, also nicht nur „locumtenentes", dann unterzeichneten sie die Statutenapprobierung in ihrem eigenen Palast – so geschehen in den Jahren 1362 und 1363[86].

Die Banderesi übernahmen jedoch offensichtlich weitere Aufgaben. In den Statuten von 1363 wird bestimmt, daß alle Maße, aus denen in der Stadt verkauft oder ausgeschenkt wurde, das Siegel des Senators tragen müssen, die Regelung der Gebühren für diese Eichung jedoch dem Ermessen der Konservatoren anheimgestellt sei. Als

82 Zur Typologie s. Paul 1963, bes. 44 ff. und 73 ff. – Bautätigkeit in Rom: Tomei 1942, 6. – Paul 1963, 104 f.

83 Rodocanachi 1922, 12. – Natale 1939/40, 8. – Bezeichnung und Funktion der beiden übereinander gelegenen Säle des Senatorenpalastes sind nicht ganz klar: zumeist wurde die Ansicht vertreten, der in den Quellen „sala superior" genannte Versammlungsraum habe sich im piano nobile befunden, während das Gericht in der offenen Erdgeschoßhalle getagt habe: Re 1882, 100; De Rossi 1882, 139; Lavagnino 1941, 105; Cecchelli 1944, 225; Siebenhüner 1954, 21. – Abweichend hiervon, aber ohne Belege: Westfall 1974, 93. – Erst Pietrangeli 1959, 9 und 1964[a], 191 f. stellte fest, daß es sich bei der „sala superior" um den Saal des zweiten Obergeschosses handeln müsse, wo sich Dekorationsreste einschließlich Senatorenwappen fanden, während das senatoriale Gericht seinen Sitz im piano nobile gehabt habe. Er publizierte zu seiner These einen rekonstruierten Gebäudeschnitt des Architekten Melis (loc. cit. tav. 13). – Trotz der von Pietrangeli beigebrachten Argumente wiederholte d'Onofrio 1973, 80 f. die These, oberhalb des Erdgeschoßportikus' habe es nur einen einzigen, sehr hohen Saal gegeben. Dabei interpretiert er (81 n. 27), „superior" sei „höher" gegenüber dem „parlatorio", und unter letzterem sei die Erdgeschoßhalle zu verstehen. Gegen diese Auffassung spricht eindeutig die Beschreibung einer feierlichen Amtseinsetzung bei Antonio di Pietro dello Schiavo, ed. Isoldi, in: RIS 24,5 (1917), 93: „(1414) ... in loco consueto, videlicet in parlatorio supra scalas dicti Capidolii ..." Der neue Senator wurde jeweils *oben* an der Treppe im „parlatorio" empfangen und dort feierlich vereidigt. – Vgl. auch Anm. 84.

84 Re 1882, 101 ff. – De Rossi 1882, 135. – Rodocanachi 1904, 49. – Lavagnino 1941, 106. – Siebenhüner 1954, 26 ff. – Pietrangeli 1964[a], 192 und 1959, 10. – Erler 1972, 25 und 141. – Öffentlicher Aushang von Konfiszierungsurteilen an der Treppe: Statuten 1469 (Druck 1471), ASC Cred. XIII, vol. 37, Lib. I, Cap. XII; öffentliche Ohrfeigung als Strafe für die entsprechende Körperverletzung: ibid. Lib. III, Cap. LVIII. – Antonio di Pietro dello Schiavo, ed. Isoldi, in: RIS 24,5 (1917) nennt zahlreiche Hinrichtungen auf dem Kapitol, meist „in loco iustitie"; gelegentlich wurden sie auch innerhalb des Gerichtssaales selbst vollstreckt: 1415 wird Lello Capoccio „... decapitatus intus in palatio Capidolii ad pedem secunde columne, ubi tenetur ratio." (Loc. cit. 100). Ebenso ergeht es Giovanni Cenci 1416: „Item siatis quod statim quod dictus senator habuit eum in Capidolio in sala maiori dicti Capidolii, fecit eum decolari absque misericordia et proicere caput dicti Iohanni Cenci per finestras ... et hoc fuit factum nesientibus dominis conservatoribus at capitibus regionum ... hac etiam sine pulzatione campanarum." (Loc. cit. p. 106); es schien sich um einen Fall privater Geheimjustiz des Senators zu handeln, den der Chronist sichtlich mißbilligt.

85 Alle im folgenden ausgewerteten Dokumente bei Gatti 1885, 88–121. – Bereits 1310 waren Wahl und Erlasse des Senators Ludwig von Savoyen für nichtig erklärt worden, weil sie nicht von der Treppe des Senatorenpalastes verkündet worden waren: Scano 1964, 187. – Bestätigungspflicht: Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. I, Cap. CXXVII. – Statuten 1469 (Druck 1471), ASC Cred. XIII, vol. 37, Lib. I, Cap. CLXV (fehlerhafte Zählung). – Ortsangaben: Gatti 1885, loc. cit.: „in palatio capitolii", „ubi consuetum est fieri assectamentum", „in superiori sala palatii Capitolii". – Zur genauen Lage dieses Saales vgl. Anm. 83. – Ortsabweichungen: Gatti loc. cit.: z. B. 1370 „in palatio Capitolii in Camera domini Gerardi de Corneto collateralis ... ubi assectamentum factum fuit."

86 Konservatoren als Amtsverweser: Statuten 1363, ed. Re 1880, p. 202. – Statuten 1469 (Druck 1471), ASC Cred. XIII, vol. 37, p. 102 v. – Konservatoren als oberste Repräsentanten dagegen: Gatti loc. cit.: „actum in domibus nostre Residentie", „in domo Residentie ipsorum dominorum".

Eich-Maße dienten antike Urnenbehälter und Säulenstümpfe, von denen uns einige erhalten sind. In die Seite des trecentesken Getreidemaßes sind ein Schildträger und ein Armbrustschütze eingemeißelt, die das römische Wappen SPQR flankieren. Darunter sind drei weitere Wappen zu sehen, die den beiden amtierenden Banderesi und ihrem Notar angehören und in die Jahre zwischen 1359 und 1370 datierbar sind (Abb. 3)[87]. Die eigentliche Kontrolle des Meßwesens lag also offensichtlich in den Händen der Banderesi. Der Aufstellungsort der Maße blieb jedoch der Senatorenpalast bis zu der Zeit, für die ein Erdgeschoßportikus am Konservatorenpalast nachgewiesen werden kann: dort wurden sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts öffentlich ausgestellt[88]. Es scheint kaum einen Grund zu geben, warum eine solche Aufstellung nicht schon vorgenommen wurde, als die Banderesi mit der Kennzeichnung durch ihr Wappen das Getreidemaß (das größte von allen erhaltenen) mit Beschlag belegten – außer dem, daß ihr Palast eben noch keinen Portikus besaß, unter dem dies angemessen geschehen konnte.

Mit dem Eichamt, das die „Felice Società" übernommen hatte, hingen die Kontrolle des Marktwesens und der Einzug von Gebühren, zum Beispiel für die Eichung, zusammen. Der Markt wurde bis zum Jahre 1477 auf dem Kapitol abgehalten. Entsprechend der in den anderen italienischen Kommunen geübten Praxis dürften sich folglich auch Marktinspektion und Stadtkasse (sie unterstand den Konservatoren) im Banderesi-Palast befunden haben[89].

Der neu errichtete Bau hatte also innerhalb weniger Jahre wesentliche Funktionen eines Kommunalpalastes übernommen, die vorher der Senatorenpalast als einziger Sitz der Stadtregierung erfüllt hatte. Dem Senator war vor allem die ihm vom Papst wie ein Feudalrecht verliehene Rechtssprechung verblieben; sein Palast blieb der traditionelle Ort des Strafgerichts, der Urteilsvollstrekkung einschließlich der Schandmalerei, und der Großen Ratsversammlung[90]. Einen Großteil der außen-, innen-, wirtschafts-, finanz- und ordnungspolitischen Befugnisse hatten sich die Banderesi angeeignet und dies sinnfällig durch die Verlegung der entsprechenden Behörden in *ihren* Palast zum Ausdruck gebracht. Für alle sichtbar trat damit das republikanische Regiment in Konkurrenz zum alten, wenn auch, bedingt durch die künstlerische Situation in Rom, in bescheidenem architektonischen Rahmen.

3. „Rugitella da grano", Kornmaß (Urnenbehälter der Agrippina)

87 Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. II, Cap. CXXXIX, § 5. – Bestimmung und Datierung der Wappen bei Pietrangeli 1961, tav. 3. – Eine zeitgenössische Quelle, die das Wappen der Banderesi beschreibt, bei Natale 1939/40, 152. – Zu den Eichmaßen ferner Re 1880, LXXXIX; Michaelis 1891, 10f.; Lanciani 1902, 38; Forcella 1869, Nr. 7–10; Helbig (1966), Nr. 1678. – Vgl. Anm. 135.

88 Vgl. S. 113f.

89 Krautheimer 1981, 315 vertritt die Meinung, seit dem 5. Jahrhundert sei Markt auf dem Kapitol gehalten worden; er sei vor 1100 „in basso", auf die spätere Piazza Aracoeli, verlegt worden. – Nach Cecchelli 1925, 17 ist die früheste Erwähnung eines Marktes auf dem Kapitol in einer Bulle Anaklets II. (1130–1138) zu finden: „terra ante monasterium (sc. Aracoeli) qui locus nundinarum vocatur". Vollständiger Text der Bulle bei d'Onofrio 1973, 49 n. 19. – Anders Ashby 1926, 162f., nach dem der Markt zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert vom Forum Holitorium auf den Hügel verlegt worden sei. Ab 1477 wurde der Markt auf der Piazza Navona abgehalten; es blieben jedoch bis ins 16. Jahrhundert hinein einige Verkaufsbuden auf dem Kapitol: Rodocanachi 1904, 15f. – Zur Funktion des Palazzo dei Banderesi: Re 1880, LXXXVI. – Siebenhüner 1954, 34. – Paul 1963, 259. – Zum ursprünglichen Amt der Konservatoren vgl. S. 80 und Anm. 28.

90 Zur Schandmalerei vgl. Rodocanachi 1904, 27; Siebenhüner 1954, 28. – Noch in der Eidesformel der „Pax Romana" von 1511 – s. S. 87 – wird angedroht: „... volemo sia lecito l'imagine di quelli tali Contravenenti pingersi al modo di perfidi, crudeli e scelerati traditori, nella principal faccia del Campidoglio, et in altri luoghi publici, dove per la frequentia del popolo di continovo si veggono in perpetua commemoratione, e demnata memoria della perfida loro reproba, e scelerata vita." Aus: Altieri, ed. Narducci 1873, XXI.

Nach der letzten kurzen Amtsübernahme der Banderesi vom Jahre 1408 war das Gebäude dann anscheinend dem Verfall preisgegeben. Fast ein Vierteljahrhundert lang fertigte die Kommune Rom ihre Akten im Aracoeli-Kloster aus, auch dann noch, als 1423 eine „casa delli conservatori" repariert und der Raum der Konservatoren 1424 mit Malereien ausgeschmückt wurde. Es scheint daher durchaus nicht sicher, daß sich die betreffende Zahlung „per pentura e ornamenti facti nella camera delli conservatori" auf einen Raum im Konservatorenpalast bezieht. Es kann durchaus eine „camera" gemeint sein, die von den Konservatoren innerhalb des Klosters seit nun fast zwanzig Jahren benutzt wurde und daher quasi per Gewohnheitsrecht als „ihre" Amtsstube, unter Umständen als ihre „casa", bezeichnet werden konnte. Kirche und Konvent waren zeitweise normaler Sitz selbst des Gerichts geworden. Noch in seinem dritten Pontifikatsjahr, also zwischen November 1419 und November 1420, scheint Martin V. verfügt zu haben, daß dieser Zustand erhalten bleiben solle[91]. Es wäre nur verständlich, wenn die Konservatoren daraufhin gedachten, sich etwas komfortabler einzurichten.

1429 änderte der Papst seine Meinung: mit der Bulle „Instituit Deus omnipotens" ließ er ausdrücklich verbieten, daß weltliche und geistliche Belange derart verknüpft würden. Noch im gleichen Jahr werden unter der Leitung Meo dell'Arcipretes, des „magister palatii Capitolii", Zimmermannsarbeiten am ehemaligen Banderesi-Gebäude ausgeführt[92]. Das läßt darauf schließen, daß den Beamten, sollten sie die Bulle befolgen, eine halbwegs instandgesetzte Alternative zum Kloster angeboten werden mußte. Ein bereits kurz zuvor reparierter und zum Teil sogar ausgemalter Palast hätte ja bereits benutzt werden können.

Auch im Jahre 1433 wird, diesmal in größerem Umfang, nämlich für 100 Golddukaten, das Gebäude renoviert[93]. Bedeutendere Arbeiten werden jedoch erst unter Nikolaus V. unternommen. Auftraggeber war, dem Senatsschreiber Stefano Infessura zufolge, der Papst: „(Nikolaus V.) edificò lo palazzo delli conservatori". Die Bauarbeiten werden 1451 und 1452 bezahlt. Die Veränderungen, die Nikolaus V. am Konservatorenpalast vornehmen ließ, müssen einschneidend gewesen sein, denn 1452 ist bereits von einer „casa nova delli signori conservatori" die Rede. Die Art der Arbeiten ist jedoch leider, im Gegensatz zu den gleichzeitigen Modifizierungen am Senatorenpalast, nicht dokumentiert[94].

In diesem Zusammenhang erhält die nahezu parallel verlaufende Entwicklung der Kommunalbauten Viterbos erhebliche Bedeutung für eine Rekonstruktion des alten Konservatorenpalastes. Für Viterbo wurde bereits 1444 von Seiten der Kurie ein Umbau des alten Palazzo del Podestà zu einer Residenz für den päpstlichen Rector vorgesehen. Diese Planungen veränderten sich in der Folgezeit dahingehend, daß unter Nikolaus V., parallel zur Bautätigkeit auf dem Kapitol, Gelder sowohl für eine Erneuerung des Palazzo dei Priori (also des Gegenstücks

91 Zahlreiche im Kloster ausgestellte Dokumente aus der Zeit 1421–1425 im „Liber Senatoris", Stato, CU Reg. 1, foll. XVII v–XVIII r, XXXV v, XXXII v, XLI v, LXXXIII v, CXLVI v, CXLVIII v u. a.; diese Dokumente sprach bereits Rodocanachi 1904, 30 f. an, seine fol.-Angaben stimmen jedoch nicht mit dem Original überein. – Bereits im 13. Jahrhundert hatte S. Maria in Aracoeli als Sitz der Kommune gedient: d'Onofrio 1973, 80 und Krautheimer 1981, 356. – Vgl. auch Casimiro (1845), 704; er gibt 707 an, daß noch 1468, 1476 und 1504 Akten vor dem Senator „sedente pro tribunali in quodam sedili marmoreo sito in ecclesia S. Mariae de aracoeli iuxta ostium respiciens palatium capitolii" ausgestellt wurden. Es handelt sich dabei um Notariatsurkunden. In den Statuten von 1469 (Druck 1471), ASC Cred. XIII, vol. 37 befindet sich ein Zusatz „De creatione officialium collegii notariorum urbis"; ihr Sitz sollte „primum reclaustrum conventus dicte ecclesie santae marie de Ara celi" sein. Die beiden Konsuln „habeant locum et tribunal eorum in palatio Capitolii". Anscheinend haben die Notare ihren Zunftsitz jedoch nie im Senatorenpalast gehabt, und so ist es wohl möglich, daß sich der Senator, wenn er Angelegenheiten der Notare vorzusitzen hatte, in das Kloster auch noch nach der Verordnung Martins V. von 1429 begab. – Die Zahlungen von 1423 und 1424 bei Corbo 1969, 75, die sie jedoch auf den Konservatorenpalast bezieht. Dazu ist anzumerken, daß hier nur von einer „casa" die Rede ist, während es 1433 – s. Anm. 93 – „pro hedificatione seu reparatione domorum residentie dictorum conservatorum" heißt. Der Amtsraum der Konservatoren im Kloster wird immerhin 1422 auch „aula residentie" genannt; er war identisch mit dem Refektorium, das 1424 sehr wohl als „camera" ausgemalt werden konnte. Vgl. im „Liber Senatoris", CXLVIII v: (1422) „Actum in aula residentie dictorum dominorum conservatorum posita in Refectorio ecclesiae araceli." – Garampi vermerkt in seinem handschriftlichen Katalog des päpstlichen Geheimarchivs (Schedario 109/552, 132), daß Martin V. in seinem dritten Pontifikatsjahr verfügt habe „quod Senatores Conservatores et alii officiales cohabitare ac exercere possint officia tam civilia quam criminalia infra ambitum sive claustrum Dominorum Fratrum Minorum de Araceli ad perpetua". Leider erwies sich der von Garampi angegebene Band 292 der Reg. Vat. als „verloren". Auch Casimiro (1845) scheint dieses Dokument nicht (mehr?) gekannt zu haben.

92 Text der Bulle bei Casimiro (1845), 704 f. – Zahlung an Meo, Mandat vom 31. 12. 1429 in Stato, Cam. I, 825, fol. 102 r, publ. bei Müntz I, 1878, 15 (zu Meos Amt ibid. n. 5); Abrechnung vom 14. 1. 1430 in ASV, Intr. et Ex. 386, fol. 69 v, publ. bei Corbo 1969, 76.

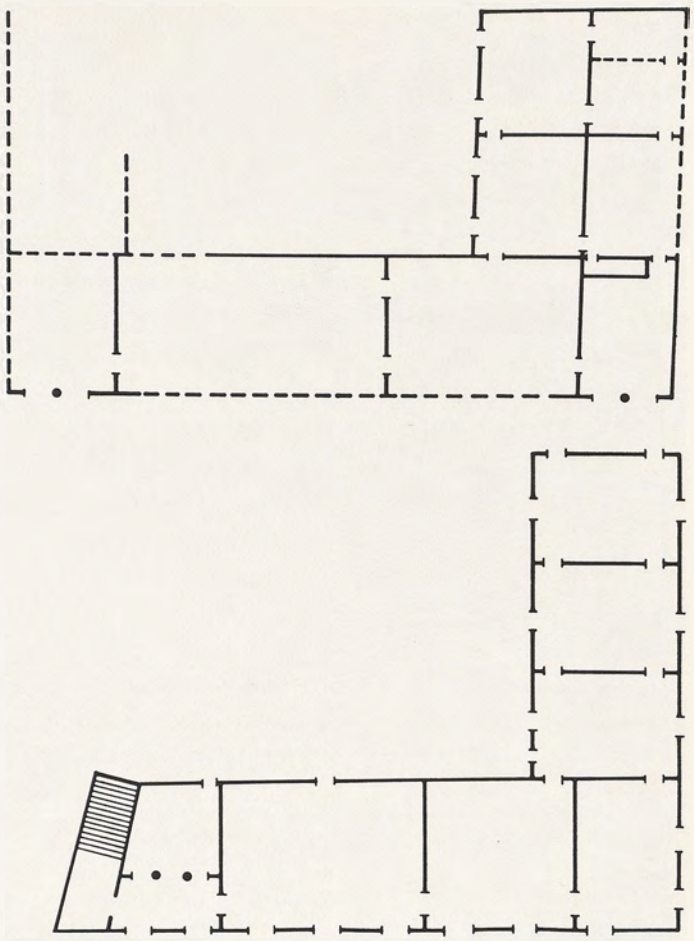
93 Müntz I, 1878, 50 und Corbo 1969, 76.

94 Infessura, ed. Tommasini 1890, 49. „Edificò" kann angesichts der bisher besprochenen Quellen, die eindeutig die Existenz eines Banderesi-Palastes an der gleichen Stelle belegen, nicht mehr dahingehend interpretiert werden, daß Nikolaus V. den ersten Bau an dieser Stelle habe errichten lassen. – Müntz I, 1878, 148–150.

zum Konservatorenpalast als Sitz gewählter Kommunalvertreter) wie für diejenige des Palazzo del Podestà (der dem Senatorenpalast entspricht) bereitgestellt wurden, bis schließlich 1460 unter Pius II. der Entschluß gefaßt wurde, einen neuen, dritten Palast für den päpstlichen Governatore zu errichten[95].

Stilistische, von Rossellino ableitbare Merkmale der erst unter Julius II. fertiggestellten Anlage in Viterbo haben an eine Gesamtplanung für Viterbo bereits zur Zeit Nikolaus V. denken lassen[96]. Auf jeden Fall weist der dort ausgeführte Bau so große Ähnlichkeiten mit dem auf, was wir vom Aussehen des quattrocentesken Konservatorenpalastes wissen (vgl. Abb. 4), daß zumindest von einem direkten Einfluß im Sinne eines Vorbildcharakters von Viterbo als Repräsentant eines bestimmten Kommunalpalasttypus auf Rom ausgegangen werden kann.

Über einem Arkadenportikus ist im Viterbeser Palazzo del Governatore das piano nobile in zwei kleine Eckräume aufgeteilt, die einen größeren linken und einen kleineren rechten Saal flankieren[97]. Das Hauptgeschoß des Konservatorenpalastes wies eine ganz analoge Raumaufteilung auf, die bis in die Benennung – und, so weit noch nachweisbar, die Nutzung – hinein überraschende Verwandtschaft zeigt: Es enthielt die „aula maior", den großen Versammlungssaal, die der heutigen „Sala degli Orazi e Curiazi", vermindert um die Größe einer Eckloggia, gleichkam. Diese Loggia entsprach im Grundriß der heutigen „Sala dei Trionfi", die sich damals ebenfalls in zwei Bögen zum Platz hin öffnete. Die östliche Loggia zum Senatorenpalast hin hieß „Loggia della Madonna", die stadtseitige „Loggia del Cantone". Die „Loggia della Madonna" erhielt ihren Namen nach einem zwischen 1478 und 1489 dort angebrachten Fresko, das die Muttergottes mit Kind und zwei anbetenden Engeln darstellte. Zwischen dem großen Saal und der „Loggia del Cantone" lag ein kleinerer Saal, identisch mit der heutigen „Sala dei Capitani"[98]. Die Raumaufteilung im ersten Obergeschoß



4. Oben: Rom, Konservatorenpalast: schematische Rekonstruktion des piano nobile um 1500.
Unten: Viterbo, Palazzo del Governatore (heute: del Commune): piano nobile um 1500

des westlichen Seitenflügels entsprach bis zur bereits erwähnten Rückwand der „Sala delle Aquile" und der „Sala degli Arazzi" der heutigen, da alle Wände Fresken aus der Zeit vor dem Umbau tragen (Abb. 26, 27). Nur die hofseitige Wand der „Sala delle guerre puniche" wurde in späterer Zeit noch einmal verändert. Sie öffnete sich ursprünglich mit zwei Fenstern zum Hof; eines davon wurde im Zuge der Umbauarbeiten Giacomo della Portas durch den Zugang zur „Cappella Vecchia" ersetzt[99]. Die Anlage dieses Seitenflügels entsprach somit derjenigen in Viterbo ebenfalls annähernd.

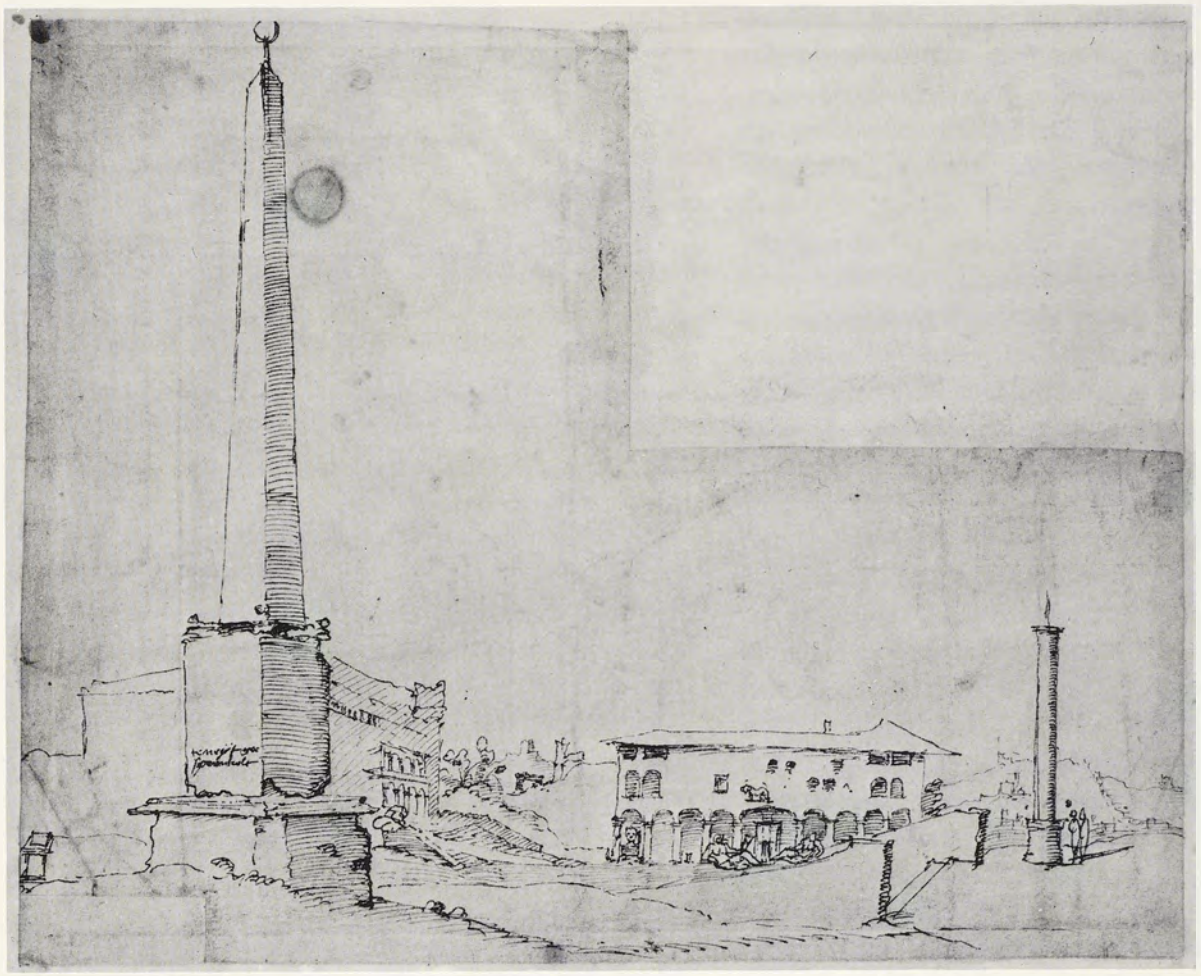
95 Madonna 1983, 27 ff., 46 f., 53 ff., 59 ff.

96 Madonna 1983, 49 f., 56, 59 ff. und 76, n. 105.

97 Madonna 1983, Abb. 27, 28, 36, 51.

98 Das Fresko von Antonio del Massaro oder da Viterbo, gen. Il Pastura, wurde 1572 ins Treppenhaus versetzt und gelangte 1815 in die Cappella Vecchia vor das wieder geschlossene Fenster zwischen Kapelle und „Sala dei Capitani": Pietrangeli in CM 1965, 8 und 124 f. – Zur Datierung der Madonna Pasturas, der zu Pinturicchios wichtigsten Mitarbeitern im Appartamento Borgia gehörte, s. Carli 1960, 33; ferner Italo Faldi: *Pittori viterbesi di cinque secoli.* Rom 1970, 38 ff., bes. 44 und fig. 179. – Zu Pastura zuletzt Alessandro Zuccari: L'attività viterbese di Antonio del Massaro detto il Pastura. In: *Il Quattrocento a Viterbo* (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 6). Rom 1983, 222 ff., bes. 235, n. 27, wo die jüngste Zuschreibung dieses Bildes an Andrea d'Assisi referiert wird. – Pietrangeli 1964[b], 197 f.

99 D'Ossat in CM 1965, 116. – Thies 1982, 248 berücksichtigt für die Feststellung der Abmessungen der alten Bausubstanz den Seitenflügel nur bis zur Rückwand der „Sala della Lupa" und der „Sala delle Guerre puniche", da diese beiden Wände noch Fresken vom Anfang des 16. Jahrhunderts trügen; auch die anschließenden „Sala delle Oche" und „Sala degli Arazzi" wurden jedoch vor dem michelangelesken Umbau mit gemalten Friesen geschmückt (um 1544), so daß hier ebenfalls alte Mauersubstanz vorausgesetzt werden muß. – So auch Güthlein 1985, 113. – Zur Datierung der Friese zuletzt Pietrangeli 1979, 92 und 94.



5. Marten van Heemskerck, Römisches Skizzenbuch II, 72r: Vedute des Kapitols mit dem Konservatorenpalast. Berlin, Kupferstichkabinett

Ein Charakteristikum des dortigen Fassadenportikus, jedenfalls des unter Pius II. errichteten Abschnitts, soll die in der Mittelachse stehende Säule, ein sog. „pieno in asse", gebildet haben[100]. Die gleiche Situation bestätigen die Vedute des Konservatorenpalastes Marten van Heemskercks (Abb. 5) und die – wohl zuverlässigste – Ansicht von einer anonymen Hand im Louvre (Abb. 6). Auf der Zeichnung des niederländischen Künstlers besteht der Portikus aus zehn Arkaden, deren beide mittlere zu einer einzigen zusammengefaßt sind; die Mittelstütze ist jedoch, fein gestrichelt, noch deutlich zu sehen[101]. Nun bezeichnet eine Quelle aus den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts den Aufstellungsort des Urnenbehälters Neros mit „in aede Conservatorum septimae columnae porticus a sinistris ianuae", ein Standort, der bereits zwischen 1497 und 1499 mit „ante portam palatii Conservatorum" beschrieben wird[102]. Die vor dem Eingang befindliche mittlere Säule war also die siebente. Das bedeutet, daß der Portikus aus zwölf Arkaden bestanden haben muß, der Anonymus der Louvre-Zeichnung in diesem Fall das Gebäude also korrekter wiedergibt als Heemskerck (vgl. Abb. 4, 6, 17). Auch für die Gestaltung des Portikus ergibt sich somit eine Analogie zu Viterbo, wobei ferner zu berücksichtigen ist, daß der Haupttrakt des Konservatorenpalastes um die Tiefe des von Giacomo della Porta hinzugefügten Hofportikus vermindert war[103].

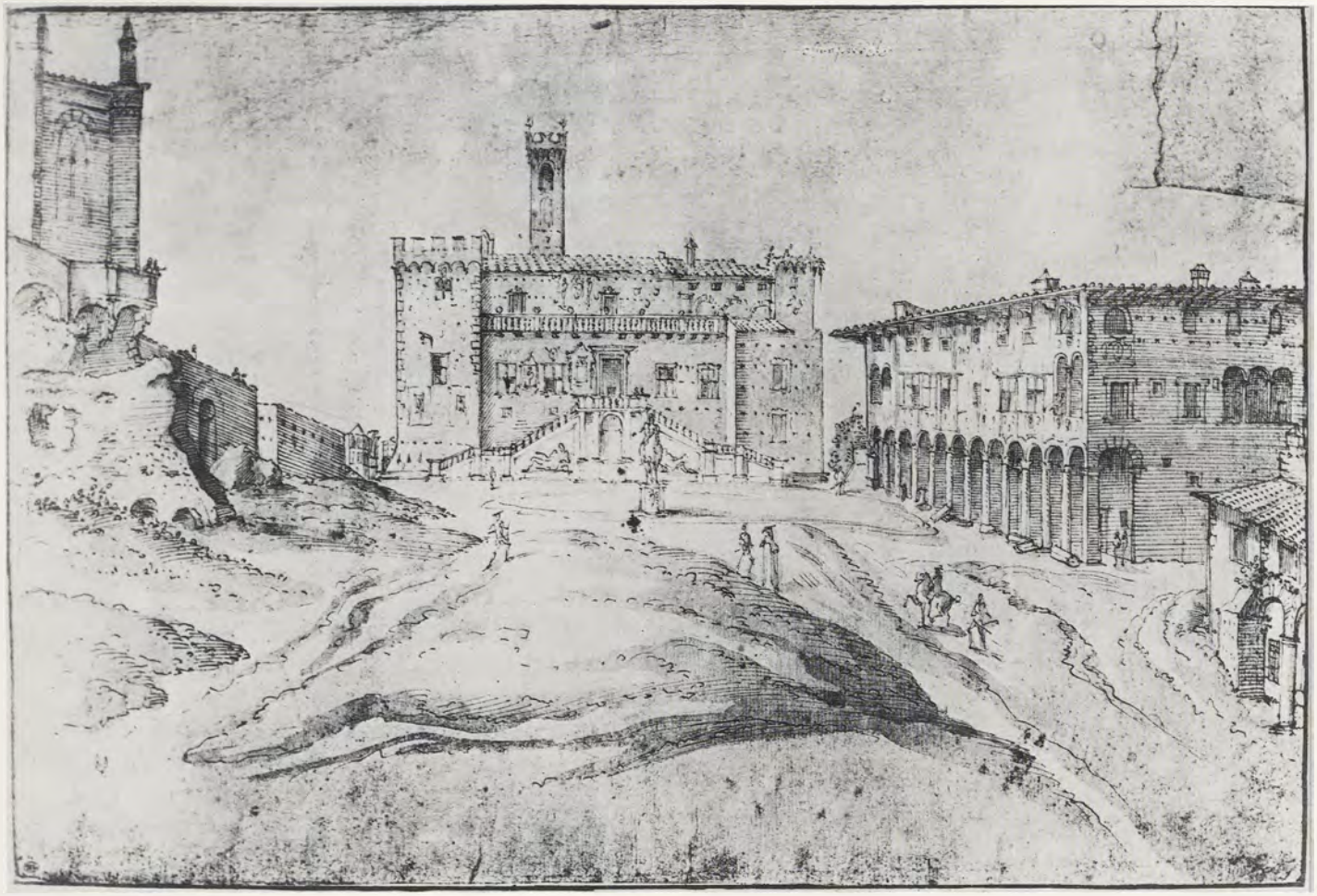
Die Gleichartigkeit beider Kommunalpaläste läßt den Schluß zu, daß Nikolaus V. den Konservatorenpalast, wenn auch auf dem Grundriß des ehemaligen Banderesi-Palastes, völlig neu errichten ließ. Der Umfang dieser ab

100 Madonna 1983, 61 f.

101 Vermutlich hat diese ungeschickt plazierte Säule den Zeichner bei der Wiedergabe des Hauptportals gestört. Die Strichelung als Beweis für eine, eventuell nur temporäre Entfernung der Stütze zur Schaffung eines bequemeren Zugangs für den geplanten Besuch Karls V. auf dem Kapitol (1536) anzusehen – wie d'Ossat in CM 1965, 25 und d'Onofrio 1973, 146 – halte ich für gewagt.

102 CIL 887. Vgl. Anm. 155.

103 Thies 1981, IV, 3 f. und Grundriß bei Thies 1982, 110, fig. 58.



6. Anonymus: Vedute des Kapitols mit dem Konservatorenpalast. Paris, Louvre

1451 belegten Arbeiten würde somit Infessuras Aussage „edificò" rechtfertigen, zumal da das Gebäude ja erst durch die Anlage des Fassadenportikus zu einem beachtenswerten vollwertigen Kommunalpalast wurde. Für eine solche Interpretation spricht auch die Tatsache, daß eben zu jener Zeit die Arkaden des Senatorenpalastes endgültig geschlossen wurden [104]. Daß letzterer mit diesem architektonischen Element, juristisch bedeutsam als Ort rechtskräftiger öffentlicher Bekanntmachungen, auch endgültig Teile seiner repräsentativen Funktion an den Konservatorenpalast abgeben mußte, zeigt sich unter anderm daran, daß bald darauf die bereits erwähnten Hohlmaße unter dem neuen „lovium" der Konservatoren aufgestellt wurden[105].

Findet sich der Konservatorenpalast in seiner neuen Gestalt somit gegenüber dem Senatorenpalast aufgewertet, so bleibt doch nicht zu übersehen, daß die Initiative zu dessen Neubau und dessen Finanzierung von einem Papst ausgingen. In der Tat geriet die römische Kommune unter Nikolaus V. endgültig in die finanzielle Abhängigkeit von der Kurie. Schon früher war die Lage der kommunalen Finanzen eine unregelmäßige und meist äußerst prekäre gewesen. Hatte Bonifaz IX. noch verfügt, daß alle städtischen Ausgaben einschließlich der Beamtengehälter aus den Einnahmen der Konservatoren zu bestreiten

104 Pietrangeli 1959, 11 und 15. – Die Bezugnahme des Konservatorenpalastes auf den Senatorenpalast fiel bereits Westfall 1974, 98 auf. – Fassadenportiken, einerseits Merkmal italienischer Kommunalpaläste, waren andererseits in Rom an zahlreichen Privathäusern bis hin zu einfachen Gebäuden anzutreffen, bis Sixtus IV. sie aus städtebaulichen Gründen verbot. Hierzu Tomei 1942, 21; Torgil MAGNUSON: *Studies in Roman Quattrocento architecture* (Figura 9. Studies edited by the Institute of Art History of the University of Uppsala). Stockholm 1958, 44; Heinrich WURM: *Der Palazzo Massimo alle Colonne*. Berlin 1965, 19. – Zum spezifisch römischen „lovium" s. De Rossi 1882. – Marcantonio Altieri beklagt sich in seinen zu Beginn des 16. Jahrhunderts verfaßten „Nuptiali" (ed. Narducci 1873, 15) darüber, daß der besseren römischen Gesellschaft kaum noch Portiken für eine standesgemäße Selbstdarstellung verblieben seien.

105 Vgl. S. 113.

seien, so erfolgte bereits unter Martin V. die Bezahlung einiger Gehälter aus der päpstlichen Kasse. Die Kurie hatte immer wieder die Einnahmen der Stadt, besonders die relativ bedeutenden aus dem Salzmonopol, an sich gerissen. Nikolaus V. bestätigte nun zunächst im Jahre 1447 der Stadt das Recht auf bestimmte Einkünfte (Steuern und Gebühren aus dem Verkauf von Wein, Salz, Vieh und aus der Gewährung von Weiderechten, Zölle auf Wareneinfuhr zu Wasser), nahm diese Konzession aber 1453 wieder zurück und verschmolz die kommunale endgültig mit der päpstlichen Kasse[106]. Dieses Vorgehen verhält sich konform zu dem in der „Servatio Statutorum" der Statutenneufassung formulierten Anspruch auf die oberste Kontrollbefugnis über alle Handlungen des Magistrats[107].

Der gleiche Prozeß finanzieller und politischer Entmündigung widerfuhr unter Nikolaus V. auch Viterbo[108]. In beiden Städten setzte dieser Papst sein Konzept kommunaler Reorganisation in der Form von ihm kontrollierbarer Selbstverwaltung durch, die zur Durchführung der ihr anvertrauten Aufgaben angemessene Gebäude von ihm gestellt bekam. Die hierfür gewählte architektonische Typologie des Kommunalpalastes mit Fassadenportikus wahrte ikonographisch den Schein politischer Souveränität – erlaubte somit auch dem Magistrat, das Gesicht zu wahren –, während hinter der Fassade nur noch delegierte Kompetenzen ausgeübt wurden. In dieser subtilen Diskrepanz zwischen äußerer Erscheinung des Gebäudes und realer politischer Funktion war, womöglich in diplomatischer Voraussicht, die Möglichkeit zu weiterer repräsentativer Ausgestaltung im Sinne der ersteren oder der letzteren bereits angelegt. Die römischen Konservatoren nutzten in der Folge diese Chance unter Berufung auf die formale Aussage der Architektur, indem sie, wie noch gezeigt werden wird, mit dem Schmuck ihres Portikus und einem Freskenzyklus die Behauptung ihrer Souveränität vorantrieben.

An dem Gebäude selbst scheinen nach Nikolaus V. kaum noch größere Veränderungen vorgenommen worden zu sein. 1471 wurde, auf Kosten des Papstes, die Bronzewölfin der sixtinischen Statuenstiftung an der Fassade angebracht und in diesem Zusammenhang vermutlich eines der Fenster geschlossen[109].

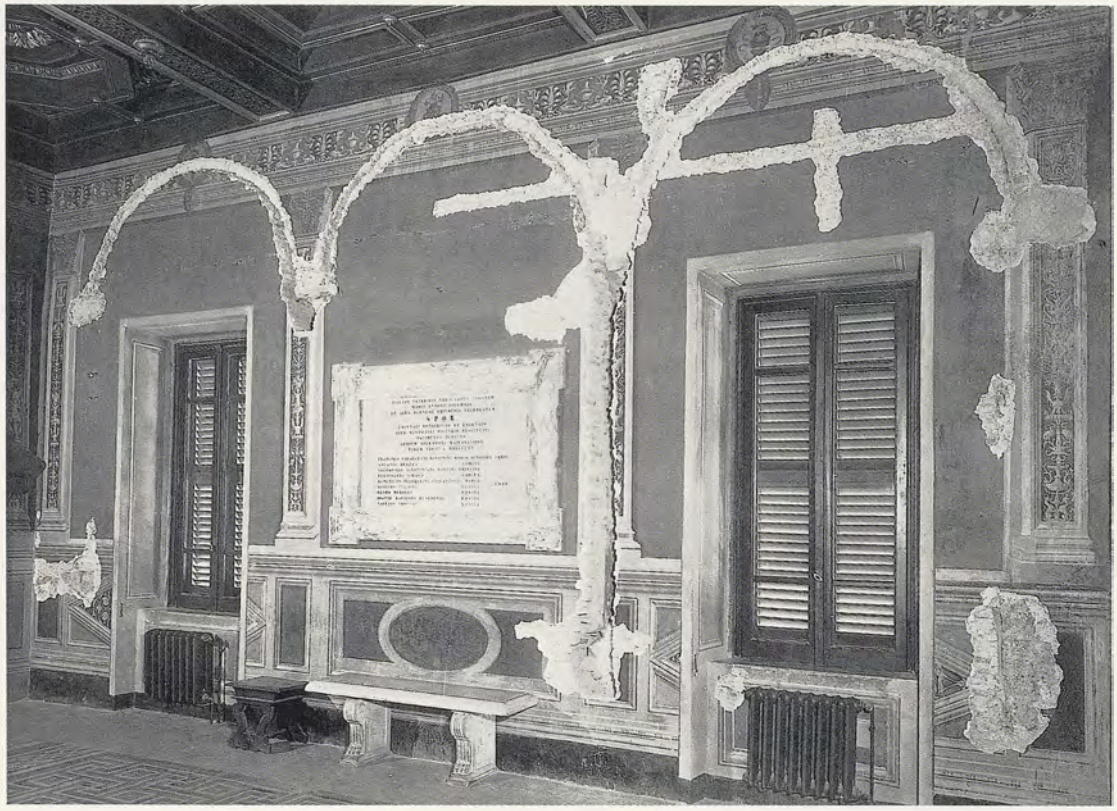
Für eine weitere bauliche Veränderung liefern die Veduten einen Hinweis: die zwischen 1554 und 1560 entstandene Pariser Zeichnung (Abb. 6) zeigt eine Loggia in dem Seitentrakt des Hauptgeschosses, der zur Stadt hin gelegen ist. Sie entspricht der heutigen „Sala della Lupa". Dort wurden 1958 die entsprechenden Bögen unter dem Putz freigelegt (Abb. 7). Diese Außenwand war aber 1521 noch geschlossen, da sie in jenem Jahr noch als freskiert beschrieben wurde. Die Arkaden wurden erneut zugemauert, als man 1662/1663 das gegen die Stadt gelegene Stirnjoch verdoppelte. Mit Hilfe der Pariser Vedute läßt sich die von Aldrovandi 1550 als Standort der Lupa genannte „loggia coperta che riguarda sopra la città piana" als heutige „Sala della Lupa" identifizieren. Die neue Loggia muß also vor 1550 entstanden sein, und selbstverständlich nach 1521. Sollte sie eigens für die sichtbare Aufstellung der Bronzewölfin geöffnet worden sein, nachdem diese, aus welchen Gründen auch immer, nicht mehr in der rechten Fassadenloggia bleiben konnte, so

106 Bonifaz IX.: Nota expensarum Camerae Urbis, Liber Bullectarum Bonifacij IX fol. II, Abschrift in ASV Arm. XXXII, vol. 9, fol. 56 r, v. Damals war auch noch vorgesehen, daß die Konservatoren ihren, d. h. den Banderesi-Palast, instandhalten sollten: fol. 56 v „Item expensae necessariae pro reparatione Capitolij (= Senatorenpalast) et eorum residentia (= Banderesipalast) usq(ue) ad summam quingentorum floren(orum) ..." Martin V.: Stato, Cam. I, 824 z. B. fol. CXLI r: Bezahlung der Caporioni, die nach dem in Anm. 141 zit. Dokument noch durch die Konservatoren zu erfolgen hatte. – Vgl. auch die Liste der päpstlichen Ausgaben unter Sixtus IV. bei Müntz II, 1879, 60 f. – 1453: Theiner III, 1862, Nr. CCCXIV (1447). – Westfall 1974, 77. Über den Beginn der kommunalen Buchführung und die seit Martin V. zunehmend übliche Besoldung der Beamten durch die Kurie s. Paolo Cherubini, Katalog des Fondo Camerale I: Mandati camerali im römischen Staatsarchiv, maschinenschriftlich 1980. – Für die Jahre 1449–1500 bestehen auch in den päpstlichen Rechnungsbüchern beträchtliche Lücken. Die fehlenden Jahrgänge sind bei Emil Göller: Untersuchungen über das Inventar des Finanzarchivs der Renaissancepäpste (1447–1521). In: *Miscellanea Francisco Ehrle,* V, Rom 1924 (Studi e testi 41), 237 aufgeführt. S. auch Lombardo 1970, 58. – Die gleiche Aneignung kommunaler Finanzen durch die Kurie widerfährt Viterbo: Madonna 1983, 44 und 71, n. 16. – Vgl. auch Gregorovius (ed. 1978), III, 1, 108 über die Zeit nach 1469: „Allein ihre Mittellosigkeit war so groß, daß sie kaum noch eine eigentliche Finanzverwaltung besaß, sondern von der apostolischen Kammer abhängig war." – Im 16. Jahrhundert wurden *alle* Gehälter von der Kurie bezahlt: Pecchiai 1948, 262. – Im Hinblick auf diese finanzielle Abhängigkeit erstaunt es nicht, daß F. Albertini in seinem 1510 erschienenen „Opusculum de mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae" den Senatoren- und den Konservatorenpalast in Lib. III unter dem Kapitel „De palatiis pontificum" abhandelt!

107 Vgl. S. 83.

108 Madonna 1983, 59 und passim. Vgl. Anm. 30.

109 Mandat vom 13. 11. 1471 bei Müntz III, 1882, 170 n. 1: „(Solvi faciatis) ... conservatoribus florenos auri de camera centum exponendos per ipsos in fabrica loci in quo statuenda est apud eorum palatium luppa aenea quae hactenus erat apud S. Joh. Lateranensem, et in certis aliis ornamentis predicti eorum palatii juxta ordinationem per S.D.N. papam factam". Vgl. auch S. 111. Im folgenden Jahr sind Arbeiten an den Fenstern belegt: Stato, CU 290, fol. 45 r. Diese Zahlung könnte somit die von Pietrangeli 1964[b], 198 geäußerte Vermutung, ein Fenster sei für die Anbringung der Lupa geschlossen worden, bestätigen. Vgl. Abb. 6, wo in der Tat eine einem Fenster entsprechende geschlossene Fläche an der Fassade zu sehen ist.



7. Sala della Lupa (dei Fasti): bei der Restaurierung von 1958 freigelegte Bögen der ehemaligen Loggia

wäre das Jahr 1544 als terminus post quem anzusehen, denn damals beschrieb Marliani noch den Eckraum als Standort der Lupa[110].

1537 waren Gelder für die Erneuerung von Platz und Palast bereitgestellt worden – für welche Maßnahme genau, ist schwer auszumachen, doch machte H. Thies plausibel, daß die Mittel bereits für den von Michelangelo geplanten Umbau gedacht waren, der erst 1563 in Angriff genommen wurde und lediglich eine Neuverkleidung der vorhandenen Bausubstanz darstellte[111].

Nachweislich wurde der Konservatorenpalast nach der Umgestaltung unter Nikolaus V. Sitz der Zünfte, zumindest einiger von ihnen. Ihre – erhaltenen – Botteghen lagen im Erdgeschoß. Die heute an den von Michelangelo entworfenen Eingängen eingemeißelten Zunftnamen erlauben sicher keinen Rückschluß auf die Belegung dieser Räume vor 1563. Einige ältere Zunftinsignien sind jedoch an der Ostseite des Konservatorenpalastes erhalten[112]. Das heutige „Ufficio Informazioni" läßt sich als der Raum identifizieren, den um 1500 die Schneiderzunft innehatte. Hier hat sich ein Fresko, vielleicht aus der Werkstatt des

110 Vgl. Anhang VIII, IX und XIV, Z. 549 ff. – Pietrangeli 1964[d], 475 f. – Das Vorhandensein der Loggia bereits 1521 wird von Brummer/Janson 1976, 83 aufgrund eines Mißverständnisses von Zeile 559–560 der Quelle Anhang XVIII postuliert: mit „aereo Olympi vertice" ist dort nicht der Olymp als poetische Paraphrase des durch die Arkadenöffnungen sichtbaren freien Himmels gemeint, sondern der Berg Olympus in Galatien; die von ihnen als weiterer Beleg herangezogene Stelle Pietrangeli 1964[d], 475 spricht dagegen von der Existenz dieser Loggia nur für die Mitte des 16. Jahrhunderts. – Vgl. S. 120. – Thies 1982, 249 n. 222 mit weiterer Literatur. – Güthlein 1985, 143 ff., bes. 147, 154. – Da die Loggia auf Tempestas Romplan von 1593 noch zu sehen ist, kann sie nicht, wie Petrassi/Guerra (1974), 133 behaupten, bereits Mitte des 16. Jahrhunderts geschlossen worden sein. Ebensowenig kann der Meinung Westfalls (1974, 96) zugestimmt werden, nach der die Loggia bereits unter Nikolaus V. entstanden sein soll.

111 Pecchiai 1950, 36 f. – James Ackerman: *The architecture of Michelangelo*. London 1961, Kat. 50 vermutet, daß 1537 das Hauptportal verändert wurde. – D'Ossat in CM 1965, 26 f. – Nach der Argumentation von Thies 1982, 126–129 für einen frühzeitigen Gesamtplan für den ganzen Kapitolskomplex läßt sich die von Siebenhüner 1954, 61 als einzigem aufgestellte These, daß ab 1537 noch Reparaturarbeiten (Restaurierung der Säulen, Regulierung der Fensterfront u. a.) erfolgt seien, nicht mehr halten. – Die faszinierende These d'Onofrios (1973, 148 ff. und 189 f.), mit den Geldern von 1537 hätte ein eigenes Kapitolsprojekt der Kommune mit einem Portikus unterhalb von S. Maria in Aracoeli verwirklicht werden sollen, entbehrt leider jeglicher Grundlage. Sie stützt sich allein auf eine Vedute der „Sala delle Oche", die zwar die Aracoeli-Kirche mit einem Portikus vor der Stützmauer wiedergibt, ansonsten aber keine topographischen Elemente des Kapitolsplatzes zeigt.

112 Beschrieben bei Gatti 1885; XLV f. sowie bei Pietrangeli 1948, 129–133 und Nr. 9–17 und 1979, 140 f. – Ferner Pecchiai 1940, 355 f.

8. Ehemaliges Zunftlokal der Schneider: Fresko aus der Schule des Antoniazzo Romano

Antoniazzo Romano, erhalten (Abb. 8). Es zeigt, unter einer Lünette mit einer Kreuzigung, die Madonna zwischen Petrus und Paulus, flankiert vom Hl. Stephanus und vom Schutzpatron der Schneider, dem Hl. Homobonus, mit seiner Schere[113]. Da für zahlreiche Zünfte Stammsitze außerhalb des Kapitols bezeugt sind, meistens in der Nähe der von den Korporationen dotierten Kirchen und Kapellen, könnte man die Niederlassungen im Konservatorenpalast als repräsentative Zweigstellen bei der übergeordneten juristischen Instanz ansehen. Der Erdgeschoßportikus des Palastes diente nämlich dem Schiedsgericht für Streitfälle der Zünfte untereinander, dessen Vorsitz die Konservatoren innehatten[114].

113 Onni Okkonen: Note su Antoniazzo Romano e sulla scuola pittorica romana nel Quattrocento. *L'Arte* XIII (1910), 52: „römische Schule". – Petrassi/Guerra (1974), 9: Schule Antoniazzo Romanos. – Die Inschrift auf dem gemalten Gebälk zwischen dem unteren Freskoteil und der Lünette ist nur noch schwer entzifferbar: GABRIELLO – D·M·.....ODORO.....C^A ROMA. Wahrscheinlich hielt sie Name und Funktion des Stifters fest.

114 Vgl. die Bestätigung über die ordnungsgemäße Bekanntmachung der reformierten Statuten von 1469 in ASC Cred. IV, vol. 88, fol. 174r: „... in Capitolio et in lovio appellationis Sito in Palatio dominorum Conservatorum et cetera. Romanus Banditor fecit dicto die ... In Capitolio et lovio appellationum Palatio dominorum Conservatorum." – Im Juli und August 1550 wird ein Zwist zwischen zwei Zünften von den Konservatoren geschlichtet: „(Conservatores) pro Tribunali sedentes ad nostrum solitum et consuetum tribunal iuris hodie die iuridica ...", und zwar „sedentibus pro tribunali in eorum solitis sedibus. In lovio Palatii solitae residentiae ipsorum dominorum Conservatorum prelibata die iuridica hora causarum consueta ad ius et iura reddendum ..." zit. nach Gatti 1885, 171ff. – Unter dem Portikus übte auch der „Gabelliere Maggiore" seine Gerichtsbarkeit aus; das geht aus der Nachricht hervor, daß 1596 die Universitas Carpentariorum den Raum bezog, der vorher Gerichtssitz des Gabelliere war: Pecchiai 1950, 146. Der Raum der Carpentari ist der vierte unter dem Portikus: vgl. Pietrangeli 1948, 129 und Nr. 15 und 1979, 88. – Güthlein 1985, 94.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts belegen die Protokolle von Ratssitzungen, daß im Sommer der Consiglio „in lovio", also unter den Portikusarkaden, tagte. Frühere Belege für diese Praxis sind nur deshalb nicht erhalten, weil sämtliche Protokolle der Kommune vor 1515 fehlen; es ist also durchaus denkbar, daß hier bereits im 15. Jahrhundert Beschlüsse gefaßt wurden, wenn die Beamten die stickige Luft der Innenräume meiden wollten[115]. Ferner war der Erdgeschoßportikus neben dem Ratssaal des Senatorenpalastes einer jener beiden Orte, an denen die Statuten oder neue Zusatzbestimmungen feierlich verkündet werden mußten, um als ordnungsgemäß erlassen zu gelten. Bei Bedarf konnte für die Vollstreckung von Kapitalstrafen auf den Konservatorenpalast ausgewichen werden: der päpstliche Zeremonienmeister Johannes Burchard berichtet im Jahre 1497, daß vier Räuber „per logias Capitolii et palatii conservatorum" gehängt wurden[116].

Ähnlich wie der Fassadenportikus mit seinen dahinterliegenden Räumen wurden auch, wohl aus Platzmangel, die Spitzbogenarkaden an der Hofseite des rechten Seitenflügels genutzt: hier lag die Amtsstube des Appellationsrichters und die des Konsuls der „Boattieri"[117].

Was genau in den Repräsentationsräumen des piano nobile geschah, von denen zu Beginn des 16. Jahrhunderts bereits vier mit Fresken ausgeschmückt waren, ist

115 Vgl. die Protokolle der Sitzungen, die sich mit der Statue Leos X. befaßten: am 24.8.1520 „Acta fuerunt hec in lovio palatii magnificorum dominorum conservatorum ...", am 25.6.1521, am 12.9.1521 und am 24.9.1521, publiziert bei Butzek 1978, Dok.Nr. CIII, CV, CVI und CVII. – Daß mit „Lovium" prinzipiell die obere Loggia zur Stadt hin (heute „Sala della Lupa") gemeint sei, wie Güthlein 1985, 96f. für spätere Zeiten behauptet, kann in diesen Fällen nicht angehen, da diese Loggia 1521 nachweislich noch nicht existierte, vgl. Anm. 110.

116 Vgl. Anhang II. – Über die Bezeichnung „logia" für „Portikus" in Rom s. De Rossi 1882. – Zur Bekanntmachung von Statuen vgl. die Quelle in Anm. 114.

117 Pecchiai 1950, 122f. und 130. – Pietrangeli in CM 1965, 8 und 116.

U. B. HEIDELBERG

außer für den großen Saal kaum mehr festzustellen. Sicher kann vorausgesetzt werden, daß die Konservatoren hier ihre Amtsräume hatten, vermutlich aber auch die Caporioni. Das läßt sich jedenfalls aus einem Streit schließen, den die Caporioni bereits 1480 mit den Marescialli ausfochten. Es ging darum, daß die Vertreter der einzelnen römischen Regiones ihres höheren Ranges wegen einen würdigeren Raum beanspruchten als die Marescialli. Diesem protokollarischen Zwist mußte schließlich Sixtus IV. höchstpersönlich mit einem Breve ein Ende setzen, aus dem hervorgeht, daß die zur Verfügung stehenden repräsentativeren Räumlichkeiten damals schon knapp waren. Die Konservatoren wurden angewiesen, einen besseren Raum zur Verfügung zu stellen; da die vorsitzenden Caporioni in allen Inschriften gleichberechtigt neben den drei amtierenden Konservatoren standen, kann angenommen werden, daß sie spätestens 1480 auch neben diesen im Hauptgeschoß residieren durften[118]. Im großen Saal, an der Stelle der heutigen „Sala degli Orazi e Curiazi", tagten unter dem Vorsitz des Ersten Konservators sowohl der Consiglio privato als auch der Consiglio generale[119]. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts, vielleicht erst im Zusammenhang mit der Fertigstellung der Fresken, ist er auch als Festsaal der Kommune belegbar. Burchard berichtet, daß hier am 2. Mai 1501 eine Komödie aufgeführt wurde, zu der auch das Volk zugelassen war. Im Jahr zuvor hatte ebenfalls eine Aufführung stattgefunden, und 1511 wurden zur Zerstreuung der päpstlichen Geisel Federigo Gonzaga die „Menechmen" gezeigt. Ferner fand in diesem Saal das traditionelle Weihnachtsbankett der Konservatoren statt[120].

Ein Bankett war auch der von Burchard geschilderten Komödie vorausgegangen, das allerdings in einer der beiden Eckloggien des Hauptgeschosses stattgefunden hatte. Daran hatten hochgestellte Persönlichkeiten aus dem Ausland teilgenommen[121]. Diese Loggien boten also die Möglichkeit, halböffentlich repräsentative Ereignisse stattfinden zu lassen, bei denen man vom Volk zwar gesehen, aber nicht gestört werden wollte. Der Louvre-Anonymus zeigt (Abb. 6), wie zwei Trompeter von der „Loggia del Cantone" aus ihre Instrumente betätigen: in der Zeit, als diese Vedute entstand, hatten sie dies jedesmal zu tun, wenn die Konservatoren speisten, und bereits 1490 hatte Giovanni da Tolentino in seinem Reisebericht diesen Raum „triclinium" genannt[122].

Ob der Raum zwischen der Sala Maggiore und der Loggia del Cantone, die heutige „Sala dei Capitani", bereits um 1500 als Sitz des Zivilgerichts der Konservatoren diente, muß offen bleiben. Belegt ist eine solche Funktion erst für das späte 16. Jahrhundert, und das heute dort befindliche „Tribunale" der Konservatoren mit der Inschrift DILIGITE IUSTITIAM wurde erst 1628 errichtet. Immerhin befand sich in diesem Raum jedoch schon vor dem Fresko Tommaso Lauretis mit der Darstellung der „Gerechtigkeit des Brutus'" ein Wandbild des gleichen Themas, also mit einem Bezug zur richterlichen Tätigkeit[123]. Auf jeden Fall diente der Raum für Sitzungen kleinerer Ratsversammlungen sowie als Ausfertigungsort notarieller Akten[124].

118 Das Breve wurde am 29. 6. 1480 durch den Notar der Konservatoren, Paulus Pontianus, als Zusatzbestimmung zu den Statuten von 1469 aufgenommen: ASC Cred. IV, vol. 88, fol. 178 r: „Idcirca Mandamus vobis prefate Alme urbis nostre conservatoribus quatenus in locis ad que ipsos convenire contigit capita regionum in loco digniori et potiori consedere aliaque facere procuretis. Ita ut ab omnibus Intelligat(ur) officium capitum regionum dignius esse officio Marescallorum." Die Caporioni standen in einer besonderen Beziehung zum Papst: sie hatten im 15. Jahrhundert das Recht, das Pferd für den Possessio-Ritt zu stellen, gegen – nicht immer prompte – Bezahlung; das Pferd für den bereits 1417 gewählten Martin V. wurde erst 1420 bezahlt (Stato, Cam. I, 824, fol. CXLI r), dasjenige für Nikolaus V. 1447 (Stato, Cam. I, 831, fol. 2 r).

119 Pietrangeli 1962[a] und in CM 1965, 118. – Sitzungen des Consiglio privato: J. Burchard, in: RIS 32, I, 292 (8. Juli 1501) „... habitum est in Capitolio in palatio conservatorum camere Urbis consilium civium romanorum, ad quod non fuerunt vocati more solito omnes capita regionum et alii vocari soliti, sed solum illi qui erant pro parte Ursinorum." Die Caporioni sind bereits bei N. Signorili, Vat. lat. 3536 fol. 12 v (vgl. Anm. 36) als Mitglieder des Consiglio privato genannt. – Ausfertigung des Sitzungsprotokolls vom 22. 2. 1520 „in prima camera palatii magnificorum dominorum conservatorum ...", s. Butzek 1978 Dok.Nr. CII. – Sitzung vom 5. 12. 1522 „... cum fuerit et sit inhitum Consilium Romanorum Officialium in prima camera palatii ... conservatorum" zit. nach Rodocanachi 1912, 429 Nr. LXXXIII. – Güthlein 1985, 93, 95.

120 Bereits am 31. 7. 1500 erfolgt eine Zahlung für eine Theateraufführung: Stato, CU 308, fol. 104 v an „mastro domenico mastro masaro per tre opere facte per luy alla comedia". – 1501: s. Anhang II. – Abrechnung der Kosten für ein Festessen in diesem Saal im Karneval 1504: Stato, CU 309, foll. 107 v, 109 r. – Weihnachtsessen der Konservatoren im Jahre 1508: Zahlungen für Konfekt „per la Colatione in lo palatio de li Conservatori", für korsischen Wein „per lo pranso de li Conservatori in ditta vigilia de Natale" und schließlich „libbra dodece per tante legne brusate in lo palatio de ditti Signori Conservatori per lo Foco de la sala grande in ditta vigilia de Natale secondo è consueto et in la tavola ordinato ..." ASV, Intr. et Ex. 545, fol. 164 r, v.

121 S. Anhang II.

122 Rodocanachi 1912, 169. – Schofield 1980, 252.

123 Pietrangeli 1962[c]. – Früher befand sich dort ein Holztribunal von 1595: Pecchiai 1950, 158 f. – Vgl. S. 130. – Zu den ab 1586 durch Laureti ausgeführten Fresken s. Aikin 1977, 84 ff.

124 Vgl. einen am 2. 9. 1517 vom „concilio" unter Vorsitz des Ersten Konservators gefaßten Beschluß „Actum in secunda aula Palatii Mag.corum Dominorum Conservatorum presentibus Domino Prospero de Mutis da Pappaciuris et Domino Evangelista de Madalenis de Capiteferreo testibus." Zit. nach Rodocanachi 1912, 413, Dok.Nr. XLVIII. – Am 3. 12. 1518 läßt der Bildhauer Domenico Aimo in diesem Raum seine Klage gegen die Kommune auf Bezah-

Für die Funktion der Räume des Seitentraktes gibt es schließlich gar keine Anhaltspunkte mehr. Genauere Angaben über die Nutzung der einzelnen Säle des Hauptgeschosses lassen sich überhaupt erst für die Zeit ab der Mitte des Cinquecento gewinnen, die nicht mehr Gegenstand dieser Arbeit ist[125].

Festzuhalten bleibt, daß der Konservatorenpalast im Verlaufe des 15. Jahrhunderts eine zunehmende Zahl städtischer Behörden beherbergte und juristische wie repräsentative Funktionen übernahm. Analog zu der anhand der Statuten zu beobachtenden wachsenden Machtkompetenz der Konservatoren löste somit auch ihr Palast nach und nach den Senatorenpalast als eigentlicher römischer Kommunalpalast ab. Mit der Aufstellung von antiken Statuen und Inschriften unter dem Portikus und mit der Ausmalung mit einem Freskenzyklus wurde der Konservatorenpalast schließlich auch zum alleinigen Träger kommunalrömischer Selbstdarstellung. Bei der Interpretation dieser Vorgänge sollte jedoch nie aus dem Blickfeld geraten, daß diese Selbstdarstellung nur dank und innerhalb eines bereits durch die Architektur Nikolaus' V. vorgegebenen Toleranzrahmens seitens des Papsttums möglich war.

III. BILDWERKE UND INSCHRIFTEN

Bei der Untersuchung der Frage, ob der Ausstattung des Konservatorenpalastes eine programmatische Aussage zugrunde lag, muß berücksichtigt werden, inwieweit das Kapitol und seine Gebäude schon vor dem Hinzutreten des neuen Palazzo der Ort nicht nur allgemein gehaltener Romsymbolik, sondern auch der Darstellung von präzise greifbaren historischen und politischen Entwicklungen war. Das Interesse muß sich dabei natürlicherweise, neben dem Platz selbst, auch auf den Senatorenpalast richten.

Da Rom ab der „Renovatio Senatus" zunächst von einem oder mehreren Senatoren als höchster Autorität regiert wurde, und sich dieses Amt durch die Bestimmung, daß sein Träger von außerhalb Roms stammen müsse, schließlich ganz dem „Podestà" anderer italienischer Kommunen angenähert hatte, ist auch der Senatorenpalast im Mittelalter grundsätzlich ein „Palazzo del Podestà". Daß es Sitte war, seine Fassade mit den Wappen der aus dem Amt scheidenden Senatoren zu schmücken, stellt daher im Prinzip einen Normalfall kommunaler Schmuckpraxis dar. Es sollte jedoch festgehalten werden, daß in dem für diese Arbeit besonders relevanten historischen Zeitraum ab dem Auftreten der „Banderesi", also in der Zeit, in der die Kommune bereits „gespalten" war, diese Wappen nicht nur neutrale Dokumente der Kontinuität eines Amtes waren, sondern auch die enge Verbindung von Senator und Kurie zum Ausdruck bringen konnten. So fügte der Senator Baldassare da Imola 1420 seinem Wappen eine Inschrift hinzu, welche die Freude der Römer über die Rückkehr Martins V. nach Rom betonte (Abb. 9, rechts oben). Die bereits erwähnte Freskomalerei von 1446 zeigte neben den Wappen der „Rioni" zentral den in der Art eines Triptychons angeordneten Verbund der Wappen von Papst, Senator und Kardinal. Die Tendenz der Fassadendekoration des Senatorenpalastes ab der Wende zum 15. Jahrhundert wird besonders deutlich, wenn man zusätzlich in Betracht zieht, daß auch die Päpste ihre Bautätigkeit mit eigenen „Stemmi" am Senatorenpalast verewigten, und daß sogar Senatoren Papstwappen gleichsam als Ehrengaben am Senatorenpalast anbringen ließen. Zwei Senatoren unternahmen eine solche Ehrung für Martin V., nachdem einer ihrer Vorgänger bereits neben dem seinigen auch das Wappen des Ladislaus von Neapel an einem besonders hervorgehobenen Ort hatte anbringen lassen[126]. An der

lung seiner Arbeit an der Statue Leos X. vor einem städtischen Notar zu Protokoll bringen: „Actum Rome in secunda aula palatii solite residentie dominorum alme urbis conservatorum ... et in loco qui dicitum Capitolium juxta suos notarios." Publ. bei Butzek 1978, Dok.Nr. CI. – Die Beratung über die Finanzierung derselben Statue fand ebenfalls in diesem Raum statt, am 1.1.1521: „... in monte capitolino in 2. camera palatii magnificorum dominorum conservatorum" publ. bei Butzek 1978, Dok.Nr. CIV.

125 Güthlein 1985, 96 ff., 113. – Für die Zeit vor dem „Sacco di Roma" ist das Archivmaterial spärlich, und vor 1515 sind angeblich so gut wie keine Protokolle erhalten. Genaue Nachforschungen in dieser Richtung waren mir leider nicht möglich, da das Kapitolinische Archiv unerwartet und für lange Zeit wegen Baufälligkeit geschlossen wurde.

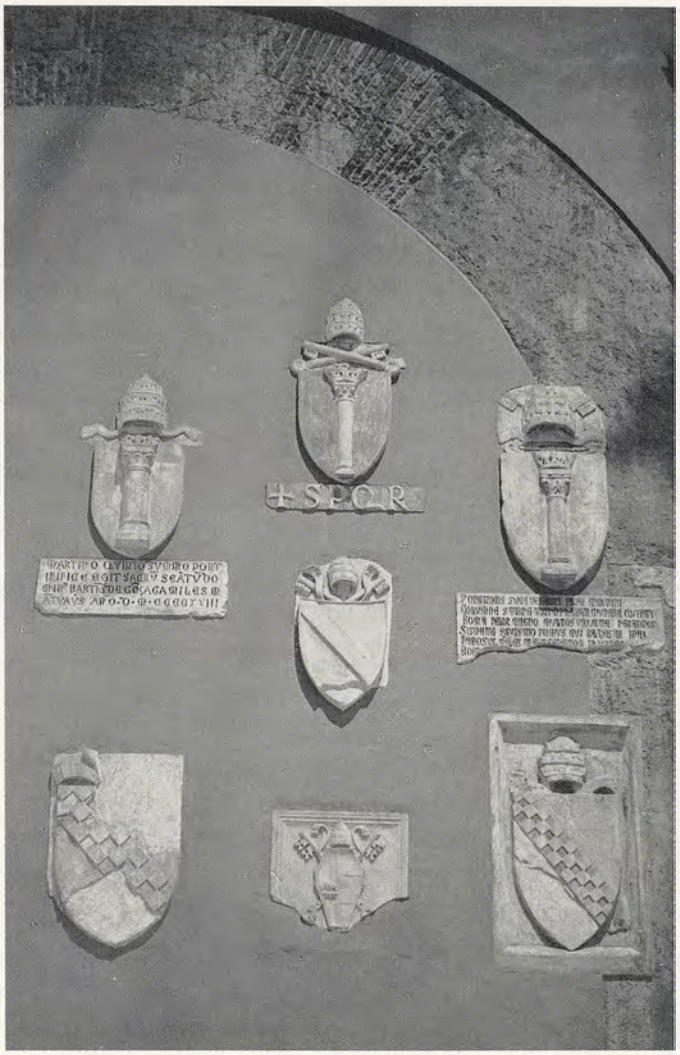
126 Pietrangeli 1948, 125 und Nr. 3, sowie 1959, 20. Vgl. S. 81. – Antonio di Pietro dello Schiavo, ed. Isoldi, in: RIS 24,5 (1917), beschreibt die Anbringung eines solchen Wappens mehrfach mit

Fassade des Senatorenpalastes ließen sich somit um 1450 wie in einem Spiegel die politischen Verhältnisse in der Stadt ablesen: die Abhängigkeit der Senatoren vom König von Neapel und vom Papst ebenso wie die finanzielle Unmündigkeit, die es der Kurie erlaubten, über den Palast der Kommune als Bauherr zu verfügen.

Es liegt auf der Hand, daß für die gestärkt aus der Statutenreform von 1469 hervorgegangenen Konservatoren ein Defizit an eigenständiger, wirklich „kommunaler" Repräsentation bestand. Die Richtung, in der dieser Mangel ausgeglichen werden sollte, war damit auch vorgezeichnet: stärkere Betonung der Autonomie gegenüber dem vom Heiligen Stuhl abhängigen Senator und gegenüber dem Vatikan. In diese Situation fiel die Statuenstiftung Sixtus' IV. vom Jahre 1471. Für die Beurteilung der Ausgangslage, in der sich die Konservatoren mit der Frage konfrontiert sahen, wie sie mit diesem Geschenk umgehen sollten, ist ein Rückblick auf bestimmte Traditionen der Kapitolsausschmückung vonnöten. Dabei läßt sich feststellen, daß zwar zu keiner Zeit ein kohärentes „Programm" für den ganzen Hügel bestanden hatte, wohl aber punktuell Zeichen gesetzt worden waren, denen parallel zum Verlauf der historischen Ereignisse eine Art symbolischer Spiegelfunktion beigemessen werden kann.

Das Kapitol als Spiegel der Machtverhältnisse

Einen Versuch, Roms Souveränität darzustellen und durch Rückgriffe auf die Antike zu legitimieren, unternahm bereits Brancaleone di Andalò im 13. Jahrhundert. Dies hat K. Noehles mit einer Reihe von schlüssigen



9. Senatorenpalast, Aula consiliare; Wappen der Fassade. Von links nach rechts und von oben nach unten: Senator B. Gonzaga für Martin V., 1423; Bonifaz IX.; Martin V.; Eugen IV.; Alexander VI.; Senator Baldassare da Imola für Martin V., 1423; Bonifaz IX.

Argumenten plausibel gemacht. Parallel zur Machtausdehnung der freien Kommune Rom unter Brancaleones Regierung wurde auf dem Kapitol ein seit der Antike dort liegender Obelisk restauriert und wieder aufgerichtet (Abb. 5). Dies geschah vielleicht in direktem Zusammenhang mit der Eroberung Tivolis (1258), mit großer Wahrscheinlichkeit jedenfalls im Bewußtsein um die Siegessymbolik von Obelisken in der Antike[127]. Neben dieser

der Bemerkung „ut moris est", z. B. am 14. 12. 1413 (p. 84): „... de mandato domini Nicolai de Thiano tunc tempore senatoris Urbis per dominum regem Vinceslaum (=Ladislaus von Neapel) fecit fieri tabernachulum de marmore cum arma sua scolpita in dicto tabernaculo in finestram palatii Capidolii, ubi dictus dominus senator stat ad videndum, quando fiunt iustie (sic für „iustitie"), ut moris est, etc." Am 8. 8. 1414 (p. 90) wird ein weiteres Wappen angebracht: „Item siatis quod dicto die iovis fuit deposita arma dicti domini regis Venslai (sic) et domini senatoris scolpita in marmo et depicta pulcerime in Capidolio, ut moris est; senator tunc tempore erat dictus Bacelerus, etc." Der Herausgeber dieses Textes interpretiert „deposita" im Index mit „entfernt", was aufgrund der politischen Situation – vgl. Gregorovius (ed. 1978) II, 2, 857 – gut möglich wäre im Sinne einer „damnatio memoriae"; Antonios Eintragung „ut moris est" scheint mir jedoch gegen eine solche Interpretation zu sprechen, da eine solche Praxis sicher nicht „Sitte" war. – Noch 1536 schreibt Fichard „Foris parietes superiorum praetorum insigniis oppleti sunt", zit. nach d'Onofrio 1973, 84 n. 35. – Zahlreiche dieser Wappen wurden 1889 unter dem Putz der michelangelesken Fassade wiederentdeckt: Gerardi 1899; Pietrangeli 1948, 125 f., 1959, 18 f. und in CM 1965, 6.

127 Die Ausführungen über die Zeit Brancaleones stützen sich auf den für die Beurteilung von Kapitolsprogrammen bedeutenden Aufsatz Noehles 1966. – R. E. Malmstrom: The twelfth century church of S. Maria in Capitolio and the Capitoline Obelisk. *RömJbKg* 16 (1976), 1–16 unternahm den Versuch, die Errichtung des Obelisk in die Zeit um 1200 vorzuverlegen und in Beziehung zur Fassade der Kirche S. Maria in Capitolio zu setzen; diese Datierung basiert vorwiegend auf einem Vergleich der Träger-

10. Weinmaß Brancaleones

11. Statue Karls von Anjou, Detail aus Abb. 1

Dokumentierung der außenpolitischen Vormachtstellung Roms wurde nach innen, parallel zur Formulierung erster Statuten, die ordnungspolitische und juristische Zentralstellung des Kapitols zum Ausdruck gebracht. Eine antike Spolie, die Gruppe eines ein Pferd schlagenden Löwen, wurde als Rechtswahrzeichen und Vollstreckungsort auf der Treppe vor dem Senatorenpalast aufgestellt, zwei antike Säulentrommeln wurden zu Norm-Maßen für Wein und Getreide umgearbeitet (Abb. 10)[128].

Auffallend an diesem ersten greifbaren nachantiken Kapitols„programm" sind zwei Aspekte: der sichtbare Rückgriff auf Relikte der Antike (bei den Normmaßen wurden bewußt Teile der antiken Säulenkannelierung stehengelassen, s. Abb. 10) zum Zwecke der Legitimierung, und das Vorherrschen des Löwen-Symbols. Der Obelisk ruhte auf vier Trägerlöwen, die Maße erhielten Löwenköpfe als Ausguß, die Tierkampfgruppe enthielt ohnehin einen Löwen und, nicht zu vergessen, die unter Brancale-

löwen des Obelisken mit früheren Löwenplastiken, als Noehles sie herangezogen hatte. Den Abbildungen Malmstroms zufolge scheint mir sein Vergleich jedoch wenig überzeugend. Die Frühdatierung übernimmt Antonio Giuliano: Antiqua statua Tygridis fluvii marmorea. *Xenia* 11 (1986), 88 ohne Begründung auch für die Eichmaße. – Die von d'Onofrio aufgestellte These einer Aufrichtung des Obelisken unter Cola di Rienzo ist von Noehles 1966, 19 und 33 n. 16, 17 eindeutig widerlegt worden, ebenso von Erik Iversen: *Obelisks in Exile, I: The Obelisks of Rome*. Copenhagen 1972, 108 und Malmstrom loc. cit. – Krautheimer 1981, 247 und 355 deutet zwar an, daß er zur These Malmstroms neigt, läßt das genaue Datum der Obelisk-Aufrichtung jedoch offen.

128 Auch Siebenhüners Bemerkung (1954, 125 n. 7), der Bonner Gerichtslöwe sei im 13. Jahrhundert nach dem Vorbild des römischen aufgestellt worden, könnte zur Stützung der Datierung von Noehles beitragen. – Nach d'Onofrio 1973, 113 soll die Gruppe bereits 1144 aufgestellt worden sein; Belege dafür gibt es jedoch nicht. – Pietrangeli 1964c, 209 gibt für die Aufstellung an: „vor 1363".

12. Weinmaß Bonifaz' VIII.

13. Weinmaß Brancaleones, Detail aus Abb. 10

one geprägten Münzen zeigten einen Löwen mit der Umschrift ROMA CAPUT MUNDI.

Löwen waren als Rechtssymbole im Mittelalter auch in anderen Städten gebräuchlich, doch konnte Brancaleone sich bei der Verwendung dieses Tiersymbols als „Stempel" der Herrschaft Roms auf eine ältere Tradition berufen, nach der gerade Rom als Ganzes mit einem Löwen verglichen wurde. Die Stadt, so heißt es bereits im 12. Jahrhundert, sei in der Form eines Löwen gebaut, weil sie, wie jener über die Tierwelt, über alle anderen Städte herrsche[129]. Die Zusammenstellung eines Löwen mit dem Motto ROMA CAPUT MUNDI auf dem „grosso romanino" hat hier ihre Wurzeln. Der gleiche Anspruch wird über die gleichzeitig entstandenen Löwengestalten an den erwähnten Siegeszeichen und Rechtswerkzeugen auch auf diese übertragen.

Das Bild des Löwen als Romsymbol blieb lange Zeit bestimmend: Ende des 13. Jahrhunderts wird einem Stadtplan Roms ein Löwe beigestellt mit dem Hinweis auf die ihm ähnliche Gestalt der Stadt; eine Livius-Handschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigt Rom mit zwei Löwen am Stadttor (und nicht etwa mit der Lupa!). Dieser Auffassung entsprechend wurden seit dem 13. Jahrhundert, spätestens seit Karl von Anjou, ein

129 Honorius von Autun, De imaginis mundi, zit. nach Rodocanachi 1904, 20: „Roma formam leonis habet quia ceteris bestiis quasi rex praeest". – Detailliert anhand älterer Literatur ausgeführt wird dieser Vergleich bei Giovanni Cavallini, Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum (zwischen 1343 und 1352 geschrieben): s. V–Z IV (1953), 53f. Gregorovius (ed. 1978), II, 1, 350 schildert, wie im 13. Jahrhundert die Autorität des römischen Senats bis nach Umbrien, besonders auch in Perugia, anerkannt wurde. Viele Städte strebten danach, einen Römer als Podestà zu gewinnen. – Löwen in anderen Städten: Siebenhüner 1954, 28: Bari, Padua, Mailand. – Ibid. und Erler 1972, 25 und n. 69: Bonn.

oder mehrere lebende Löwen auf dem Kapitol gehalten. Noch in den reformierten Statuten von 1469 findet sich der Artikel, der das Amt des Löwenwärters regelt, obwohl der Magistrat das letzte lebende Tier bereits 1414 hatte töten lassen[130]. Zwei Löwenköpfe ließ Karl von Anjou auch an den Thronsessel der Statue meißeln, die er für das Kapitol – vermutlich für das neue Gerichtsportal der Aracoeli-Kirche – anfertigen ließ (Abb. 11). Hier kommt, neben der stadtrömischen, eine weitere, bereits in den „Gerichtslöwen" anderer Städte anklingende Bedeutung zum Tragen: der Anspruch auf die oberste Jurisdiktionsgewalt, wie er auch in den Löwenköpfen päpstlicher Thronsessel des 13. Jahrhunderts formuliert wurde[131]. Die oberste Gerichtsbarkeit stand Karl als Senator in der Tat zu. Durch ihren Typus erweist sich die Statue Karls als reines Herrschaftsbild, von der Art, wie er sie auch in anderen Städten errichten ließ, beeinflußt von Friedrich II. ein Vierteljahrhundert zuvor entstandener Selbstdarstellung am Brückentor zu Capua. Dieses erste Standbild auf dem nachantiken Kapitol kann demnach zur Zeit seiner Entstehung nicht als Ehrenstatue, wie sie meist genannt wird, gelten. Sie ist kein Denkmal, das dem Dargestellten zu Ehren von anderen gesetzt wurde, sondern ein Zeichen, mit dem der Auftraggeber seinen Anspruch auf Herrschaft über den Ort, an dem es stand, anmeldete und behauptete.

Die Parallele zur historischen Entwicklung und der Kontrast zum Kapitolsschmuck Brancaleones könnten kaum deutlicher ausfallen. Es ist zwar nicht bekannt, wann das senatoriale Herrschaftsbild von seinem Platz entfernt wurde. Vielleicht hat es Karls Regierung nicht lange überdauert; erst im Jahre 1481 wurde es wiederentdeckt, vergessen und in schlechtem Zustand. Dagegen blieben alle von Brancaleone errichteten Zeichen kommunaler Autonomie bis ins 16. Jahrhundert hinein in Zustand und Nutzungsweise erhalten.

Am Versuch des Karl von Anjou, der „kommunalen" Ausstattung des Kapitols ein monarchistisches Moment entgegenzusetzen, werden zwei, die gesamte Symbolgeschichte des Hügels bestimmende Tendenzen sichtbar. Zum einen, daß jede neue Autorität in Rom ein Interesse daran zeigte, dem Mons Capitolinus mit seiner seit der Antike ungebrochenen Aura der Macht ihren Stempel aufzudrücken. Zum anderen die Rivalität zur Selbstdarstellung der Kirche. Brancaleones Kopf war, nach seinem Tode, in einem kostbaren Schrein ausgestellt worden, vermutlich auf dem Kapitol. Die Parallele zur Art der Präsentation von Reliquien in Schreinen mag ein Hinweis auf eine bewußt konkurrierende Haltung gegenüber der Kirche sein. Die Kurie scheint daran Anstoß genommen zu haben; das „Monument" konnte nur kurze Zeit an seinem Platze bleiben[132]. Auch die Sitzfigur Karls von Anjou bildete eine konkurrierende Entsprechung nicht nur zu päpstlichen Thronsitzen in Kirchen, sondern auch zu den gleichzeitig entstandenen beiden Petrus-Statuen im Vatikan[133]. An beiden ikonographischen Parallelen ist der Versuch ablesbar, ein Gegengewicht zum päpstlichen Jurisdiktions- und Autoritätsanspruch zu bilden.

Das bereits angesprochene Spannungsverhältnis der Machtfaktoren Kommune und Papst, welches die politische Geschichte Roms ebenso wie die baulichen Veränderungen auf dem Kapitol geprägt hatte, schlägt sich ebenso unvermittelt in jedem Versuch bildlicher und symbolischer Zeichensetzung auf dem Hügel nieder. Die geschil-

130 Frutaz 1962, LXIX. – Degenhart/Schmitt II, 1980, Nr. 646 und Taf. 42. Diplom Karls von Anjou für die Anschaffung eines Löwen: Re 1882, 103. – Miglio 1982, 178. – Ausbrüche der Löwen und deren endgültige Abschaffung beschreibt Antonio di Pietro dello Schiavo, ed. Isoldi, in: RIS 24,5 (1917), 34 (1405) und 95 (1414). – Statuten 1469 (Druck 1471), ASC Cred. XIII, vol. 37, Lib. III, Cap. LXXXIII De pecunia dicti ludi solvenda tubatoribus et aliis officialibus. Item quod Tubatores/Banditores/ceramellarius (sic)/Tubetta/pulsator campane custos equorum custodes porcorum palacii Capitolii barbitonsor custosque leonis cum leo in Capitolio vixerit et fuerit expediens pabula prebere leoni de pecunia ludi predicti ... habere et percipere teneatur (sic für teneantur) ..."

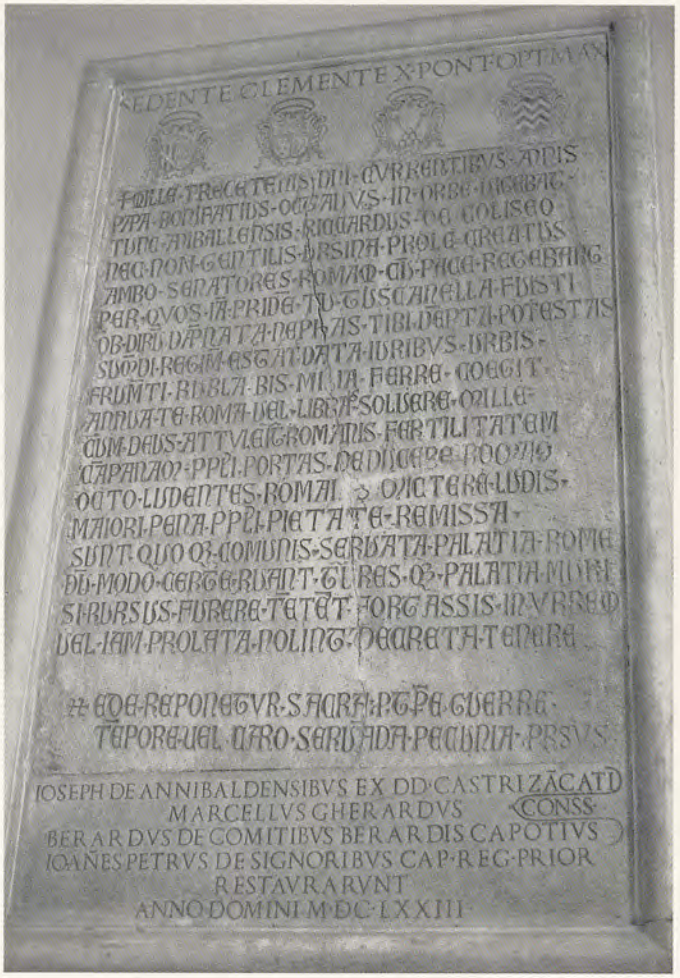
131 Noehles 1966, 24. – Hager 1929, 11 argumentiert sicher zu Recht, Karl habe sich die Statue selbst bestellt. – Dem folgen auch Keller 1934, 222 und Pico Cellini: L'opera di Arnolfo nell'Aracoeli. *BollArte* XLVII (1962), 183–187, der einen Rekonstruktions- und Interpretationsvorschlag für das Portal Karls beiträgt. – Zur Interpretation der Löwenköpfe am Thron vgl. auch Meller 1963, 64ff.

132 Die faszinierende von Keller 1954, 341 aufgestellte These, es habe sich um eine bewußt provozierende Nachahmung der Aufstellungsart von Reliquien, speziell der Kopfreliquien der Hll. Peter und Paul (der Stadtpatrone Roms) im Lateran gehandelt, kann wohl nicht aufrechterhalten werden. Diese Reliquien, deren Aufbewahrungsort man vergessen hatte, wurden erst unter Urban V. (1366–1370) „wiedergefunden" und in neuen kostbaren Schreinen ausgestellt: Philippe Lauer: *Le Palais de Latran*. Paris 1911, 263ff. und Vincenzo Golzio / Giuseppe Zander: *Le chiese di Roma dall' IX al XVI secolo*. Città del Vaticano 1963, 213. Vgl. auch V–Z IV, 1953, 85 den Passus aus dem „Memoriale de mirabilibus et indulgentiis quae in Urbe Romana existunt": „... capita apostolorum Petri et Pauli, ornata et incastata per dictum dominum beatum Urbanum quintum." Nach Lauer loc. cit. wurden die Reliquien bereits im 8. oder 9. Jahrhundert in den Lateran gebracht. Vgl. dagegen die Anmerkung Isoldis in RIS 24, 2 p. 31 n. 2, die Caporioni hätten 1370 die Translationsurkunde unterzeichnet. Jedenfalls dürften Reliquien und Schrein um die Mitte des 13. Jahrhunderts unbekannt gewesen sein.

133 Die Kontroverse, ob die bronzene Sitzfigur des Hl. Petrus in das 5. oder in das 13. Jahrhundert zu datieren sei, scheint sich in dem bereits von Hager 1929, 11 vertretenen Sinne zu entscheiden: sie wird jetzt überwiegend in das 13. Jahrhundert versetzt, so auch bei Keller 1934, 223. – Vgl. auch Butzek 1978, 57f.

derten Vorgänge im 13. Jahrhundert haben das bereits gezeigt; der Mechanismus blieb auch in der Folge der gleiche.

Um die Wende zum 14. Jahrhundert versuchte jener Papst, der in einem für die mittelalterliche Welt schockierenden Ausmaß seine Macht bildlich darstellen ließ, Bonifaz VIII. (1294–1303), dem städtischen Eichwesen, und damit einem empfindlichen Bereich innerer Autonomie, seinen Stempel aufzudrücken. Neben den beiden Eichmaßen der Zeit Brancaleones sind zwei weitere Maße für Wein und Öl erhalten, die aus einem Block mit quadratischem Querschnitt gehauen sind und jeweils ein großes Caetani-Wappen tragen (Abb. 12). Mit Recht ist angenommen worden, daß diese Wappen aus der Zeit des Caetani-Papstes Bonifaz VIII. stammen. Unter Brancaleone jedenfalls können beide Maße nicht entstanden sein. Das Vorhandensein des Wappens einer Baronialfamilie und das Fehlen jeglicher kommunalrömischer Symbolik sprechen dagegen. Die neuen Maße entsprechen einer gänzlich anderen Auffassung vom Typus des Eichmaßes (vgl. Abb. 10 und Abb. 12). Sowohl auf dem älteren wie auf dem jüngeren Weinmaß findet sich ein Weinglas eingeritzt: auch hier handelt es sich um verschiedene Gläsertypen (Abb. 12, 13). Hingegen verweist die Form der Buchstaben durch ihre nahe Verwandtschaft mit einer Inschrift vom Jahre 1300 (Abb. 14) auf die Zeit Bonifaz' VIII. Es ist auch kein Grund ersichtlich, warum Brancaleone zwei verschiedene Weinmaße gleichzeitig hätte anfertigen lassen sollen. Die Annahme, der Papst habe mit der Aufstellung eigener Normgefäße über das Eichwesen seinen weltlichen Herrschaftsanspruch auf Rom behaupten wollen, erscheint umso plausibler, als hundert Jahre später wiederum Norm-Maße zum Instrument einer Macht-Demonstration wurden[134].



14. Gedenkinschrift zur Eroberung Toscanellas, 1300

134 Die Annahme, Bonifaz VIII. habe sich auch eine Statue auf dem Kapitol errichten lassen, scheint mir, so gut sie passen würde, unbegründet. Zu den Statuen dieses Papstes und den darauf folgenden Idolatrie-Prozeß s. Hager 1929; Gerhart LADNER: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (3 Bde.) II. Città del Vaticano 1970, 283–340 und Butzek 1978, 59 ff. – Ausgangspunkt für diese oft wiederholte These ist die Inschrift Forcella 1869 Nr. 5: MANDATO S. DÑI PONTIFICIS BONIFATII.VIII.DÑS RICCARDVS / DE ANIBALE.ET GENTIL. DE FILIIS VRSI ALME URBIS SENATORES / ILLVSTRES HOC OPVS MARMOREVM ADDIDERVNT ANNO / DÑI MCCC. QVO ROME FVIT INDVLGENTIA OMNIVM PECCATORVM. Pietrangeli 1948, 24 hatte vorgeschlagen, sie auf die Aufstellung der Löwe-Pferd-Gruppe zu beziehen, diese These jedoch 1959, 14 wieder fallengelassen und nur noch ein „opus marmoreum" im Zusammenhang mit der Baugeschichte des Senatorenpalastes erwähnt. Mittlerweile hatte Siebenhüner 1954, 31, gestützt auf Keller 1934, 222 n. 5, daraus die Existenz einer Ehrenstatue für Bonifaz VIII. abgeleitet. Diese These wurde von Paul 1963, 260 übernommen. Bei Steinmann 1924, Hager 1929 und Ladner 1970 wird eine solche Statue nicht erwähnt, Butzek 1978, 206 lehnt sie ab. In den bei Hager und Ladner publizierten zeitgenössischen Quellen wird eine Statue niemals „opus marmoreum" genannt. Auch wäre die Formulierung „addiderunt" im Zusammenhang mit der Aufstellung einer Ehrenstatue reichlich untertrieben. Da Auftraggeber (die beiden Senatoren) und Entstehungsjahr dieser Inschrift identisch sind mit denen der Inschrift Forcella 1869, Nr. 4 (s. Abb. 14; heute im 1. Treppenlauf des Konservatorenpalastes), in der die Eroberung Toscanellas (heute: Tuscania) gefeiert und die Höhe des Tributs festgelegt wird, liegt m. E. die Vermutung nahe, daß dem Papst daran gelegen war, daß nicht nur des militärischen Erfolges der Kommune gedacht, sondern auch sein Verdienst um die Abhaltung des für die Römer so wichtigen Jubiläums vom Jahre 1300 gewürdigt würde. Daher „fügten" die beiden Senatoren eben „mandato pontificis" noch eine Tafel mit diesem Vierzeiler „an" (addiderunt). Als die Toscanella-Inschrift 1673 von den Konservatoren aufgefunden, restauriert und in ihren heutigen Rahmen eingepaßt wurde, war der Zusammenhang beider Teile offenbar verlorengegangen. Antonio GIULIANO: Roma 1300. *Xenia* 4 (1982), 15–22 bringt die Inschrift in Zusammenhang mit der Errichtung des Kapitolinischen Obelisken, die er von Bonifaz VIII. veranlaßt und von Arnolfo di Cambio durchgeführt glaubt. – Zur Datierung des Wappens auf den Eichmaßen: Pietrangeli 1964[d], 209. – Giuliano 1986 (s. Anm. 128) mit weiterer Literatur.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts befanden sich zwei weitere, neue Fest-Maße auf dem Kapitol: die sog. „rugitella da grano" (Abb. 3) (Getreidemaß), und die „rugitella da calce" (Kalkmaß, heute verloren). Beide sind Umarbeitungen von antiken Urnenbehältern, die aus dem Augustusmausoleum stammen. Wann sie auf das Kapitol gelangten, ist ungewiß, doch erscheint die Annahme plausibel, es sei auf Veranlassung Cola di Rienzos geschehen[135]. Die neu zur Macht gelangte „Felice Società dei Balestrieri e Pavesati" kennzeichnete nun ihrerseits diese Gefäße mit ihren Wappen und Symbolen. Die Handlungsweise der Banderesi wiederholt in umgekehrter politischer Richtung diejenige von Bonifaz VIII. Die Hoheitsrechte der Kommune bezüglich der Maße und Gewichte waren ein wichtiges Anliegen: noch in den Statuten von 1469 wird die Einhaltung römischer Normen für Römer und Auswärtige im gesamten Distrikt zwingend vorgeschrieben, in einem eigenen Artikel auch für das damals noch unter römischer Herrschaft stehende Tivoli[136].

Nach dem Fall der Banderesi lag der Zugriff auf das Kapitol als Ort der Selbstdarstellung wieder bei der Kurie und ihren Vertretern. Für den vom „Popolo Romano" zunächst gefeierten Ladislaus von Neapel sollte offensichtlich ein Turm auf dem Kapitol errichtet werden, und zwar als Ehrenmonument, nicht zu Verteidigungszwekken. Der Grundstein wurde im November 1413 gelegt, kurz nachdem mit der Kapitulation der Engelsburg die Stadt abermals in die Hände des Königs von Neapel gefallen war. Dieser starb jedoch ein halbes Jahr später, das Turmprojekt gedieh nicht weiter[137]. Die Reiterstatue, die 1436 Kardinal Vitelleschi zu Ehren auf dem Mons Capitolinus aufgestellt werden sollte, erlitt das gleiche Schicksal: Sie wurde nicht ausgeführt[138]. Beide Ehrenmale waren Autokraten zugedacht, die Rom unter Mißbrauch des kommunalen Systems, zum Teil mit Gewalt, „befriedet" hatten. Die betreffenden Beschlüsse des Magistrats werden kaum ganz freiwillig gewesen sein und wurden nach dem Tod der zu Ehrenden fallengelassen. Immerhin wäre das Reiterstandbild für Vitelleschi die erste frei an profanem Ort stehende Plastik dieses Typus auf italienischem Boden gewesen. Daß die Idee dazu zum ersten Mal in Verbindung mit dem Kapitol auftrat, ist vielleicht der Kenntnis über den Schmuck des Platzes mit solchen Statuen in der Antike zuzuschreiben[139].

Nach dem Scheitern des Vitelleschi-Projektes ist fast ein halbes Jahrhundert lang keine Nachricht über einschneidende Veränderungen am Statuen- und Inschriftenbestand des Kapitols und seiner Paläste mehr bekannt, bis Sixtus IV. im Jahre 1471, kurz nach seiner Thronbesteigung, der Kommune eine Gruppe antiker Bronzebildwerke vom Lateran schenkte.

Die Statuenstiftung von 1471

Zu dieser Statuenstiftung gehörten die als „Lupa Capitolina" bekannte etruskische Bronzewölfin, die Fragmente einer kolossalen Bronzestatue Konstantins – der Kopf, eine Hand, die einen Globus hielt, eventuell auch ein Fuß – sowie der Dornauszieher und vielleicht der

135 Die Angaben zum Zeitpunkt der Translation dieser Urnenbehälter in der kunsthistorischen Literatur sind vage. Helbig 1966, Nr. 1678 gibt ohne Beleg an, der Urnenbehälter der Aggrippina habe sich bereits im 13. Jahrhundert auf dem Kapitol befunden. Die erste Erwähnung beider Maße findet sich im frühesten Codex der sog. „Sylloge Signoriliana", dem Cod. Chigi VI, I (204) der Bibl. Vat., fol. 20r: „... in pede capitolij (d.h.: vor dem Senatorenpalast), portati de sepulcro augustorum sive de monte qui dicitur lausta et ordinato pro mensuris ..." S. auch CIL 886 und 887. Nach CIL VI, 1, p. XVI ist dieser Codex zwischen 1344 und 1347 entstanden und Cola di Rienzo selbst zuzuschreiben. Lediglich bei V–Z IV, 1953, 157 wird Nicola Signorili als Autor genannt und damit die ganze Quelle in die Zeit um 1430 versetzt. Diese Datierung ist zuletzt auch von Leisching 1979, 426 nicht akzeptiert worden. – Vgl. auch Anm. 87.

136 Statuten 1469 (Druck 1471), Stato Cred. XIII, vol. 37, Lib. II, Cap. CLXXI „Quod Tiburtini teneant mensuram romanam". Lib. II, Cap. CLXXXII „Quod Romani et forenses utantur una rublitella".

137 Antonio di Pietro dello Schiavo, ed. Isoldi, in: RIS 24, 5 (1917), 83: (9.11.1413) auf Befehl des Senators und der Stadtoberen wird der Bau „turris murarum in plano Capidolii ad honorem et statum domini regis Venceslai" begonnen. Zur Folge der Ereignisse vgl. auch Gregorovius (ed. 1978), II, 2, 853 und 857.

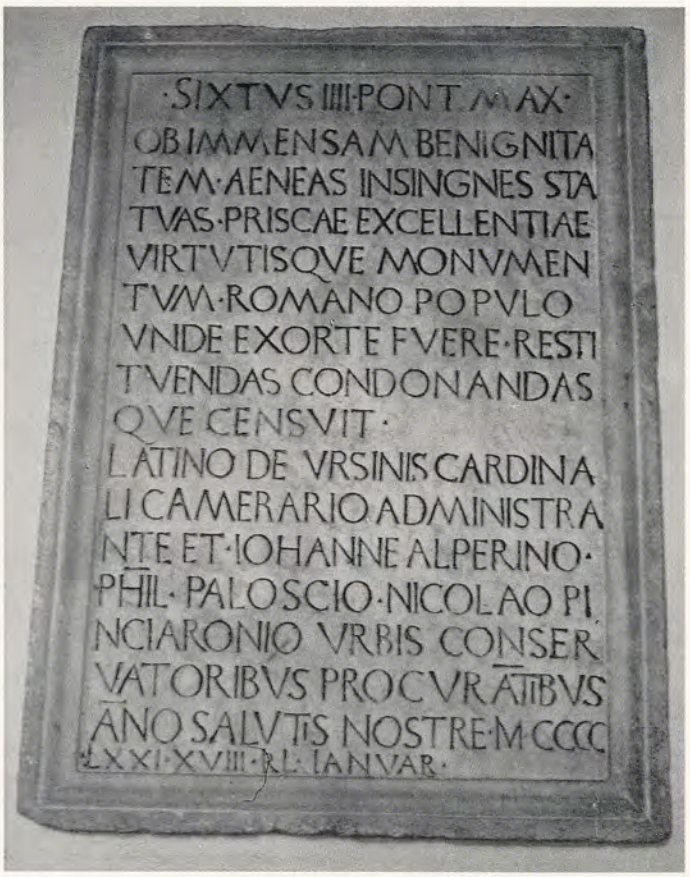
138 Der Beschluß des Stadtrates und seine Unterzeichner sind erwähnt bei Isoldi in seiner Ausgabe der „Mesticanza" von Paolo di Lello Petrone, in: RIS 24, 2 31 n. 2. Der Standort des Dokuments wird jedoch leider nicht angegeben. – Leonida Marchese: *Tarquinia nel medio evo*. Civitavecchia o. J. (1974), 33 publiziert eine Porträtzeichnung Vitelleschis, welche an die geplante Statue erinnert: sie zeigt den Kardinal vor dem Hintergrund von Kavallerie und seines Palastes in Corneto (Tarquinia) zusammen mit der geplanten Statueninschrift, die ihn als „Tertius Romanae Urbis Parens" bezeichnet. – Weitere Literatur zur Statue bei Pastor I, 307 n. 5. – Butzek 1978, 211 f. – Vgl. auch S. 82 dieser Arbeit. Paolo di Lello Petrone, ed. Isoldi, in: RIS 24, 2 (1910), 45 f. beschreibt dagegen den Haß der Römer auf Vitelleschi.

139 Siebenhüner 1954, 33. – Über diesen Bezug auf das antike Kapitol hinaus ist es auffallend, daß in jenen Jahren auch außerhalb Roms auf den Typus des antiken Reiterstandbildes zurückgegriffen wurde, und zwar zunächst ausschließlich für die Ehrung von Condottieri (dies war ja auch Vitelleschis eigentlicher Beruf): gleichzeitig mit dem Plan der kapitolinischen Statue, nämlich 1436, vollendete und signierte Paolo Uccello sein Fresko für John Hawkwood; es folgte 1456 dasjenige Andrea del Castagnos für Niccolò da Tolentino, der bereits 1435, also vor Vitelleschi, gestorben war. Bereits drei Jahre zuvor war Donatellos 1443 in Auftrag gegebener „Gattamelata" für den Condottiere Erasmo da Narni fertiggestellt worden.

Camillus. Bis auf letzteren und den Bronzefuß sind alle diese Antiken vor 1471 am Lateran bezeugt[140].

Der Inschrift-Text, der die Stiftung kommentiert (Abb. 15), sagt aus, der Papst habe „aus übergroßer Güte beschlossen, die hervorragenden Bronzebildwerke als Denkmäler der früheren Vortrefflichkeit und Kunstfertigkeit dem römischen Volk, aus dem sie hervorgegangen seien, zurückzuerstatten und zu überlassen". Verschiedene kunsthistorische Interpretationen haben sich an die Bedeutung besonders des Wortes „restituendas" geheftet: Rückgabe von Zeugen der antiken Tradition, juristischer Akt der Rückgabe an den rechtmäßigen Besitzer, Wiedergutmachung des durch mittelalterlich-christliche Verteufelung an den Antiken begangenen Unrechts durch Wiedereinsetzung in ihren Kunst-Wert am ursprünglichen Standort[141]. Das Dilemma verschiedener, wohlbegründeter Interpretationen, die miteinander um Ausschließlichkeit konkurrieren, läßt sich nur lösen, wenn man berücksichtigt, daß die Motive des Schenkenden nicht identisch sein müssen mit dem Gesichtspunkt, unter dem der Beschenkte eine Stiftung empfängt und verwendet, und daß außenstehende Dritte wiederum den gesamten Vorgang anders beurteilen könnten.

Die jüngst erfolgte Deutung durch T. Buddensieg ordnet Stifter und Stiftung in den Zusammenhang literarisch gebildeter Antiquare ein. Diese bemühten sich um eine historisch fundierte Bereinigung der mittelalterlichen Legenden, die den Sinn antiker Kunstwerke verfälscht hatten. Daß im Zuge dieser humanistischen Aufklärung Antiken auch wegen ihres Kunstcharakters, also ohne Zugabe legendärer Inhalte, geschätzt werden konnten, ist von Buddensieg ausführlich mit Quellen belegt worden, von denen allerdings keine aus dem unmittelbaren Umkreis der römischen Kommunalbeamten stammt. Daß sich so gut wie keine Feder rührte, um der Nachwelt die politischen Ambitionen, die Antikeninterpretation oder



15. Inschrift zur Statuenstiftung Sixtus' IV., 1471

das Kunstverständnis des Magistrats zu überliefern, liegt zum einen an der mangelnden kapitolinischen Amtskontinuität – bei einer alle drei Monate wechselnden Führungsgruppe können sich Panegyrik und Staatstheorie schlecht etablieren –, zum anderen an der bereits angesprochenen Tatsache, daß die Kompetenzen des Magistrats wie auch dessen Repräsentationsformen vom Papsttum zwar in mehr oder minder schweigender Übereinkunft geduldet wurden, aber nicht so weit, daß über die kommunalen Autonomieansprüche eine eigene Literatur hätte verbreitet werden können. Humanisten und Literaten gingen an den Hof, also in Rom zur Kurie, wo ihnen Brot und Ruhm sicherer waren[142]. Von hier aus bereiteten sie aber auch den Boden für eine allumfassende antiquarische Kultur, die bald, wie bereits geschildert, politisch nuancierte Differenzierungen in der allgemeinen Begeisterung für das antike Rom verwischte und damit schließlich auch den Selbstdarstellungsformen der Konservatoren die Spitze brechen sollte.

140 Zur Erwähnung des Bronzefußes vgl. Anhang IV, Zeile 4 ff., VIII und X. – Siebenhüner 1954, 42 und 128 n. 24. – Helbig 1966, Nr. 1448, 1450, 1454, 1578, 1581. – Mit der Annahme, auch der Camillus habe bereits zur Schenkung von 1471 gehört, schließe ich mich der herrschenden Meinung an. Diese geht davon aus, daß mit der in den frühen Quellen genannten „Zingara" der Camillus gemeint sei; diese Identifizierung ist jedoch auch angezweifelt worden, wie Fienga 1970, 5 referiert.

141 Siebenhüner 1954, 37–45. – Buddensieg 1983, 53 f. und 180. Der Argumentation Buddensiegs ist gerade in Bezug auf die Lupa entgegenzuhalten, daß sie ja im Mittelalter keineswegs als „Idol" verabscheut wurde, sondern ein Zeichen höchstrichterlicher Autorität war: s. Erler 1972 und S. 110 dieser Arbeit. Ferner hätte sie im Falle einer Restitution als *Kunstwerk* ja bereits 1471 mit dem Zwillingspaar versehen werden können (vgl. hingegen S. 118 f. dieser Arbeit). Auch der dem früheren so ähnliche Aufstellungsort wird durch Buddensiegs Interpretation nicht erklärt.

142 Amedeo QUONDAM: Un' assenza, un progetto. Per una ricerca sulla storia di Roma tra 1465 e 1527. *Studi romani,* XXVII (1979), bes. 173.

Für die Interpretation der ursprünglichen Idee, die diese Beamten mit der Ausschmückung ihres Palastes veranschaulichen wollten, sind wir mithin auf Indizien angewiesen. Als Vorgabe sollte ferner nicht übersehen werden, daß den Konservatoren mit der Statuenstiftung die wesentlichen Bestandteile eines ehemaligen Portikusprogramms am Lateranspalast an die Hand gegeben wurden, dessen politische und juristische Bedeutsamkeit im Mittelalter auf ganz Europa ausgestrahlt hatte[143]. Der für die Schenkung gewählte Zeitpunkt unmittelbar nach der Thronbesteigung durch einen Papst, der bei seinem Possessio-Ritt vom römischen Volk mit Steinen beworfen worden war, läßt diesen Akt als ratsame Geste des guten Willens gegenüber der Kommune erscheinen und reiht sich damit konsequent in die subtile päpstliche Politik des Gebens (von Repräsentationsmitteln) und Nehmens (von realen Kompetenzen) ein. In der Folge bestand die in der Stiftungsinschrift hervorgehobene „immensa benignitas" Sixtus' IV. nämlich darin, Statutenartikel selbstherrlich zu ändern, Wahlbeamte auf Lebenszeit zu ernennen oder gar städtische Ämter zu verkaufen. Aus dieser Abfolge von Vorgängen zu schließen, es hätte zwischen dem Rovere-Papst und dem beschenkten „Popolo Romano" vor, während oder nach seiner Regierungszeit ein einvernehmliches Verhältnis geherrscht, scheint verfehlt: Eine gemeinsame geistige Interessenlage, aus der heraus die Stiftung sowohl veranlaßt als auch hätte rezipiert werden können, wird nur durch panegyrische und humanistische Texte suggeriert, wie sie Buddensieg als Grundlage seiner Interpretation heranzieht. Die negative Beurteilung der Politik Sixtus' IV. durch republikanisch gesinnte Römer bleibt dabei unberücksichtigt. Gerade aus jenen kritischen Kreisen rekrutierten sich aber die höheren Amtsträger der Kommune wie Stefano Infessura, Evangelista Maddaleni de' Capodiferro oder Marc Antonio Altieri[144].

143 Herklotz 1985, 8, 17ff., 33ff.

144 Vgl. S. 88. – Zum Verhalten der Römer gegenüber Sixtus IV. vgl. Infessuras Tagebuch zum Possessio-Ritt (ed. Tommasini 1890, 75): „Nella piazza di Santo Ioanni fo fatta una rixa perchè la gente d'arme si mischiò coi Romani et fonci fatto a sassi molto bene". – Zum Ämterverkauf: Ders. 156: „Hic officia multa in Urbe et citra avaritiae causa perpetua et venalia fecit". (Es folgt eine lange Aufzählung der Vergehen dieses Papstes); 155: „Deus ... liberavitque populum christianum de manu talis impiissimi et iniquissimi regis, cui nullus Dei timor, nullus regendi populi christiani amor, nulla charitatis et dilectionis affectio, sed solum voluptas inhonesta, avaritia, pompa seu vanagloria semper et continue praecipue viguit et in consideratione fuit ecc." – Vgl. auch den Nachruf von Paolo di Lello Petrone (RIS 24, 2, 100): „Morì papa Sisto, lo quale fu uno cattio (sic für cattivo) pontefice; in tutto lo suo tempo che visse, XIII anni, sempre ce mantenne in guerra e carestia e senza nulla iustitia." – Über die Gründe der ablehnenden Haltung vieler Römer gegenüber Sixtus IV. vgl. auch Miglio 1982.

Der Inschrifttext von 1471 stellt somit nur *eine* Quelle dar, die sozusagen als offiziell erwünschte Interpretation des Vorgangs gelten kann. Sixtus IV. als der Schenkende hat sicher Einfluß auf ihren Wortlaut genommen. Die antikisierende sprachliche und äußere Form der Inschrift, sowie die vorrangige Nennung des päpstlichen Kamerars sprechen dafür, daß der Text im humanistischen Umkreis des Papstes formuliert wurde. In keiner anderen kapitolinischen Inschrift bis zum Ende des 16. Jahrhunderts wird vor den Konservatoren ein Kardinal genannt, und niemals werden Konservatoren als „procurantes" bezeichnet (Abb. 15). „Procurare" bedeutet ausdrücklich *„für einen anderen* verwalten", Procuratores waren in der Kaiserzeit Beamte, die vom Kaiser mit einer Aufgabe *beauftragt* waren. In einer aus freien Stücken formulierten Inschrift hätten sich die Konservatoren, die Wert darauf legten, als *gewählte* Vertreter des römischen Volkes und aus *eigener* Kompetenz zu handeln, keinesfalls als „Verwalter" bezeichnet. „Immensa benignitas" war in Anbetracht der Vorfälle beim Possessio-Ritt wenige Monate zuvor sicher keine Eigenschaft, die der im Text angesprochene Populus Romanus dem Rovere-Papst zuschrieb. Daß andererseits die Konservatoren tatsächlich in der Stiftung die Chance zur Darstellung ihrer Machtkompetenzen sahen, verrät die Art, in der sie die Neuzugänge mit anderen, bereits auf dem Kapitol befindlichen Hoheitszeichen kombinierten.

Die Aufstellung von Antiken

Die Bronzewölfin hatte im Mittelalter zum Schmuck der Palastvorhalle des Lateran als Markierung des für das päpstliche Gerichtswesen und Herrschaftszeremoniell wichtigsten Ortes gehört[145]. Ergänzt wurde sie dort durch eine Widderplastik und die bronzene Tafel der Lex Regia (die erst von Bonifaz VIII. entfernt wurde). Der ungewöhnliche Fall, daß eine Stätte der Rechtssprechung mit der Aufstellung wiederverwendeter Statuen und Spolien dekoriert wurde, erklärt sich, wie I. Herklotz bewiesen hat, aus dem Zwang des mittelalterlichen Papsttums, sich gegenüber dem Kaiser und – seit 1143 – dem römischen Senat in seinen weltlichen Machtansprüchen zu behaupten, und zwar gerade auf deren wichtigstem Feld, der Justizausübung[146]. Der Hinweis auf das römische Imperium, der durch die antiken Spolien gegeben wurde, sollte die Rechtmäßigkeit der Nachfolge durch den Papst und

145 Herklotz 1985, 8, 17f. bes. n. 85, 20f., 23 mit älterer Literatur.

146 Herklotz 1985, 21f., 23.

16. Hinrichtungsszene am Lateran, 1438. Zeichnung nach einem verlorenen Fresko im Lateran (Ausschnitt)

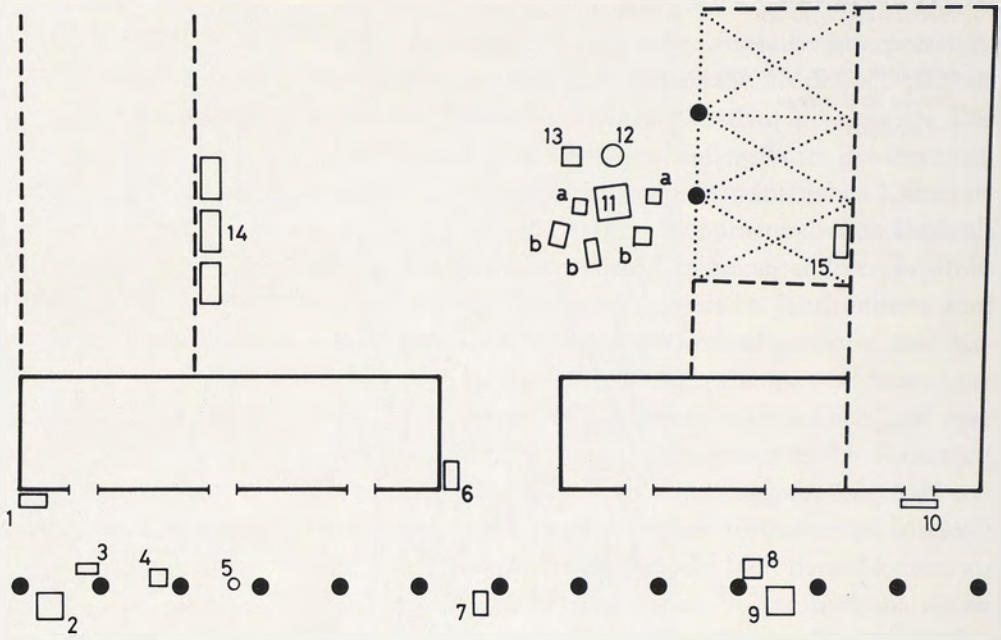
seinen Palast dokumentieren[147]. Von der Funktion des Gerichtsportikus geprägt blieb die Wölfin auch, als sie im 15. Jahrhundert innerhalb des Lateranbezirks den Platz wechselte und an der Fassade der Torre degli Annibaldi Aufstellung fand. Eine Zeichnung Infessuras nach einem 1587 zerstörten Fresko in S. Giovanni in Laterano (Abb. 16) zeigt eine Urteilsvollstreckung neben der Bronze im Jahre 1438[148]. Der „locus ad lupam" erfüllte bis zur Statuenstiftung für die päpstliche Justiz die gleiche Aufgabe wie der „loco del leone" vor dem Senatorenpalast für die kommunale.

Auf dem Kapitol wurde der Wölfin die gleiche Aufstellungsart zuteil wie ehedem am Lateran. Sie wurde an der Fassade des Konservatorenpalastes angebracht, über dem Portikus, der als Ort der Zunftgerichtsbarkeit unter Vorsitz der Konservatoren ebenfalls ein Rechtsbezirk war. Die Konservatoren, seit 1469 innerhalb der Kommunalverwaltung mächtiger als der Senator, gelangten hiermit in den Besitz eines Gegenstücks zu dessen Gerichtssymbol, der Löwe-Pferd-Gruppe.

Die bronzenen Koloßfragmente standen im Mittelalter als Insignien imperialer Macht auf Säulen im Bereich des Lateranpalastes, wo sie die päpstliche Herrschaftssymbo-

147 Herklotz 1985, 21, 23, 33, 41.

148 Die Hinrichtung beschrieben bei Paolo di Lello Petrone, ed. Isoldi, in: RIS 24, 2, 41 ff.: (18. 9. 1438) „... et alli aitri doi a ciascheuno fo prima tagliata la mano ritta, la quale mano per memoria fuoro chiavellate in quella torre appresso all'olmo de sopra ad una lopa de metallo che sta nella ditta torre ..." – Paschini 1940, 161. – Erler 1972, 128 f. – Buddensieg 1983, 40 und Abb. 10 bezeichnet die Zeichnung als trecentesk, da er, vermutlich aufgrund eines Lesefehlers, für die Hinrichtung auf das Jahr 1348 kommt. – Die von Werner Haftmann: *Das italienische Säulenmonument*. Leipzig–Berlin 1939 und Erler 1972 beschriebenen mittelalterlichen Rechtsbräuche im Zusammenhang mit der Lupa und anderen antiken Skulpturen auch außerhalb Roms lassen m. E. die Interpretation Buddensiegs (1983, 40) nicht zu, der letztlich die an der Lupa vollzogenen Strafen, wie in Abb. 16 dargestellt, als symbolische Wiederholung des „Gerichts" des Christentums an den „Götzen" (= antike Bildwerke) ansieht; so, wie dem Bronzekoloß die Glieder abgeschlagen worden seien, so geschehe es jetzt mit Kriminellen. Über die im Frühmittelalter üblichen Leibesstrafen und ihre Herkunft, sowie über ihre grundsätzliche Zurücknahme gerade in den Konstitutionen des Kirchenstaates seit Albornoz vgl. dagegen die rechtshistorische Studie von Adalbert Erler: *Aegidius Albornoz als Gesetzgeber des Kirchenstaates*. Berlin 1970.



17. Konservatorenpalast, Schema des Erdgeschosses vor 1563 mit der Aufstellung der Antiken um 1500:

1 Bau- und Restaurierungsinschrift des Calpurnius CIL 1275
2 Kopf des Bronzekolosses
3 Vicomagistri-Basis CIL 975
4 Rugitella da grano CIL 886
5 Weinmaß aus der Zeit Brancaleones (vgl. Abb. 10)
6 Grabcippus der Julia Helpis CIL 20501 (zwischen 1521 und 1545 aufgestellt)
7 Kalkmaß CIL 887
8 Gedenkinschrift für Vespasians Straßenerneuerung CIL 931
9 Hand und Globus des Bronzekolosses
10 Inschrift des Sutorius (Schmiedecollegium) CIL 1892
11 Bronzeherkules
12 Rundara für Hercules Victor CIL 328
13 Fragment des Marmorkolosses, Kopf
a: Füße
b: andere Fragmente
14 Reliefs vom Bogen des Marc Aurel
15 Jahreszeitensarkophag (vgl. Anhang VIII, IX)

lik von Portikus und Marc Aurel-Reiter verstärkten[149]. Ungeachtet der archäologischen Erkenntnisse des Quattrocento, denen zufolge es sich keineswegs um die Reste eines legendären Sol-Idols handelte, sondern um eine einstige Kolossalstatue Neros, deren Haupt Commodus durch sein eigenes Porträt ersetzt habe, wird den Fragmenten noch im 16. Jahrhundert die alte mittelalterliche Bedeutung beigemessen, daß sie Symbole für die Herrschaft Roms über den gesamten Erdkreis seien[150]. Die Art ihrer Aufstellung am Konservatorenpalast wird das Fortleben der alten Interpretation bewirkt, ja ausdrücklich bezweckt haben: statt, wie am Lateran, auf Säulen neben einem Gerichtsportikus, standen sie nun auf Sokkeln *zwischen* den Säulen eines solchen (Abb. 5, 6, 17, 18). Gerade in ihrer „Roma caput mundi"-Bedeutung wurden Kopf und Hand im Rechts- und Repräsentationsbereich des Konservatorenpalastes aufgestellt – nicht aus Unkenntnis der neueren antiquarischen Meinungen bezüglich dieser Spolien, sondern weil diese nur kraft ihrer legendären Herrschaftsaura den spektakulären Höhepunkt einer Anordnung bilden konnten, in deren Rahmen die Konservatoren noch weitere Antiken verwendeten.

In Verbindung mit der lateranensischen Provenienz der Stiftungsbestandteile fällt ferner auf, daß auch der Dornauszieher, der sich bereits im Mittelalter einer politischen Deutung im engeren Sinne entzog und am Lateran daher weniger gut dokumentiert ist[151], von den Konservatoren mitsamt seiner Aufstellungsart übernommen wurde, nämlich auf einer Säule. Da er jedoch am Lateran in keiner inhaltlichen Beziehung zum Repräsentationsportikus gestanden zu haben scheint, gelangte er auch am Konservatorenpalast nicht in den öffentlichen Bereich des „lovium", sondern in einen Raum des Obergeschosses. Immerhin wird er dort in späterer Zeit noch nachträglich mit einer stadtrömischen Bedeutung als pflichtbewußter Bote, der sich erst nach Überbringung einer dringenden Nachricht an den römischen Senat die Zeit nahm, einen Dorn aus seinem Fuß zu entfernen, versehen[152]. In dem gleichen Raum wie der Spinario sieht um 1500 der „Prospettivo Milanese" das Standbild des Camillus, über dessen Bedeutung und Provenienz wenig bekannt ist. Lediglich aufgrund der gemeinsamen Aufstellung mit dem Dornauszieher wird allgemein angenommen, auch diese Bronze sei der Kommune 1471 von Sixtus IV. geschenkt worden[153].

Im Bereich des Portikus wurden also nur jene Teile der Statuenstiftung aufgestellt, die bereits am Lateran in Verbindung mit einem juristisch und politisch bedeutsamen Ort eine Funktion als Herrschaftssymbole ausgeübt hatten. Zugleich bewirkte die ausschließliche Aufstellung der Bildwerke vor dem Konservatorenpalast eine Umorientierung des Kapitols vom Senatorenpalast weg[154]

149 Herklotz 1985, 29 ff.
150 Die mittelalterliche Interpretation bei Herklotz 1985, 32, ferner Martinus Polonus, zit. nach Graf 1923, 96: „In medio vero phebus, hoc est deus solis, manebat, qui ... pallam tenebat, innuens quod Roma totum mundum regebat." Die Formulierung wird übernommen durch Fra Mariano da Firenze, vgl. Anhang VI.
151 Herklotz 1985, 33 mit älterer Literatur.
152 Bober/Rubinstein 1986, 236.
153 Bober/Rubinstein 1986, 224.
154 Dies beobachtete bereits Siebenhüner 1954, 50.

18. Marten van Heemskerck, Römisches Skizzenbuch I, 58r: Antiken vor dem Portikus des Konservatorenpalastes. Berlin, Kupferstichkabinett

und zog eine regelrechte „Wanderung" der „kommunalen Schauseite" nach sich, die nun auch den mittelalterlichen Kapitolsbestand betraf.

Die schon in der Vergangenheit für die Darstellung der Machtverhältnisse innerhalb der Kommune und der Autonomie nach außen so bedeutsamen Norm-Maße mußten ihren Platz vor dem Senatorenpalast räumen. Die Urnenbehälter Agrippinas und Neros, noch 1465 an ihrem alten Platz, werden vor 1484 von Fra Giocondo unter dem Portikus des Konservatorenpalastes gesehen: die „rugitella da grano" vor dem Eingang, von späteren Beobachtern genauer an der dritten Säule von links beschrieben, die Urne Neros ebenfalls vor dem Eingang, beziehungsweise an der siebten Säule, links von der Tür (s. Abb. 17). Aus Heemskercks Zeichnungen ist zu ersehen, daß auch Brancaleones Weinmaß sowie wahrscheinlich die beiden von Bonifaz VIII. zu einem unbekannten Zeitpunkt vor 1531 vor den Konservatorenpalast gelangten (Abb. 18)[155].

Inschriften, die zum Teil seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mit vagen Angaben auf dem Kapitol bezeugt waren (sich also wohl auch nicht im Senatorenpalast befanden), wurden jetzt planmäßig in die Ausschmückung des Konservatorenportikus' einbezogen:

Eine größere marmorne Inschriftbasis, Kaiser Vespasian zum Dank für die Wiederherstellung der Straßen Roms gewidmet[156], war zu Poggio Bracciolinis Zeiten bereits „iuxta Capitolium", kurz nach 1460 bereits beim

155 CIL 886 (Agrippina): Giovanni Marcanova (vor 1465): „ante palacium senatoris ad Capitolium"; Fra Giocondo: „ante portam palatii conservatorum"; Aldo Manuzio (60er Jahre des 16. Jahrhunderts): „prope tertiam columnam porticus aedium conservatorum a latere sinistro". – CIL 887 (Nero): Marcanova und Fra Giocondo wie CIL 886; Manuzio: „in aede conservatorum septimae columnae porticus a sinistris ianuae haeret". – Zu den Autoren der zitierten Inschriftensammlungen und ihrer Datierung vgl. CIL VI, 1 „Index Auctorum". – Auch J. J. Boissard, ed. 1597, 24 (zwischen 1555 und 1560 während seines Romaufenthaltes verfaßt) beschreibt beide Maße „ante foras sub peristylio porticus". – Vgl. auch Giuliano 1986 (s. Anm. 128).

156 CIL 931.

Konservatorenpalast, und später „prope manum aeneam", genauer: an einer Seite der dritten Säule rechts des Eingangs zu sehen (Abb. 17). „An der Wand einer Ädikula, wo sich das Collegium der Schmiede befindet, in der äußeren Halle", also ebenfalls an der Rückwand des Portikus', war wahrscheinlich schon 1495, jedenfalls aber 1516 eine antike Marmorinschrift angebracht, die ein Decurio des Schmiedekollegiums hatte anfertigen lassen (Abb. 17)[157]. Seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts befand sich in der Nähe des Konservatorenpalastes eine antike, nach der Zuständigkeit für die verschiedenen Stadtbezirke gegliederte Beamtenliste, die sogenannte Vicomagistri-Basis. Fra Giocondo sagte vor 1484 aus, daß sie in der Nähe des Kolossal-Kopfes aufgestellt gewesen sei (Abb. 17)[158]. Dicht daneben muß der Standort einer weiteren, nur fragmentarisch erhaltenen, Bau- bzw. Restaurierungsinschrift zu suchen sein, nämlich „retro caput aeneum", und zwar, wie Manutius 70 Jahre später präzisierte, gegenüber dem Hinterkopf des Bronzehauptes an der Wandecke des Konservatorenpalastes, an der Außenseite des Portikus'. In einer weiteren Beschreibung wird auch angegeben, daß es sich um die zum Clivus Capitolinus hin gelegene Ecke gehandelt hat[159]. Oberhalb einer Portikussäule wurde vor 1481 eine mit Zirkusspielen im Zusammenhang stehende antike Inschrift angebracht, die aus dem Senatorenpalast entfernt worden war[160].

Die meisten dieser antiken Spolien sind demnach *nach* der Zusammenstellung von Inschriftensammlungen der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts und *vor* derjenigen, die Fra Giocondo 1484 begann, unter den Arkaden des Konservatorenpalastes angeordnet worden. Da bisher keine diese Stücke erwähnende Inschriftensammlung bekannt ist, die zeitlich zwischen diesen beiden Daten läge, kann hier nur behauptet werden, daß die Aufstellung dieser Spolien mit der Statuenstiftung von 1471 unmittelbar zusammenhängt. Der erstaunliche inhaltliche Kontext, der die zunächst disparat erscheinende Ansammlung eint, liefert ein weiteres Argument für eine solche Behauptung.

Das Portikus-Programm der Konservatoren

Die Verwendung der Inschriften erfolgte in einem ganz bestimmten Sinne: Der Dank für die Instandsetzung der Straßen und die Anspielung auf die Zirkusspiele versehen die Aufgaben der Konservatoren – Sorge um die Erhaltung der antiken Monumente, der Stadtmauern und Aquädukte, um die Finanzierung und Ausrichtung der Testaccio-Spiele[161] – mit der Aura einer antiken Tradition. Das gleiche gilt für die Verwendung einer Inschrift über dem Eingang zur „Universitas fabrorum", welche die Verbindung von Handwerkerzunft und städtischer Verwaltung festhält, sowie für die Aufstellung der Vicomagistri-Basis als Vorläufer einer Liste von nach Stadtbezirken (wie die Caporioni) eingeteilten Beamten. Diese Inschriften erfüllen an ihrem Ort die Funktion einer Darstellung der Verwaltung in ihrer Struktur und Tätigkeit, und zugleich die von öffentlich ausgestellten Legitimationsurkunden[162].

Diese Legitimation konnte nicht nur aus dem bloßen Alter der Antiken bezogen werden, sondern mehr noch aus einer inhaltlich mit diesen verbundenen literarischen und rechtshistorischen Tradition, die den Anspruch, die politische Funktion des antiken Kapitols wiederherzustellen, begründen konnte. Es war bekannt, daß im Altertum Edikte und Gesetze in Form von Tafeln auf dem Kapitol angebracht und damit veröffentlicht wurden. Die einzige erhaltene originale Inschrift dieser Art sah man in der Lex

157 CIL 1892: im Auftrag des Marcus Sutorius, der außer dem Amt des Liktoren und vieler anderer auch das eines „Decurio" des Schmiedecollegiums bekleidet hatte, und seiner Familie angefertigt. – Der Sitz der „Fabri" läßt sich mit Hilfe der von Pietrangeli 1948, Nr. 17 publizierten Inschriften als sechster Raum unter dem Portikus identifizieren. Die Schmiede übernahmen demnach nach 1495 oder 1516 den Raum der Schneider: vgl. S. 99 dieser Arbeit.

158 CIL 975: „in Capitolio prope caput aeneum". – V–Z IV, 37–45. – Lanciani 1902, 77 gibt eine im CIL nicht verzeichnete Angabe Fra Giocondos wieder, nach der die Vicomagistri-Basis CIL 975 als Sockel des Bronzehauptes verstanden werden könnte. Diesen Eindruck erweckt auch Michaelis 1891, 14 n. 37, der jedoch außerdem die Vicomagistri-Basis mit der Bauinschrift CIL 1275 verwechselt.

159 CIL 1275. „Marcus Calpurnius, Sohn des Marcus Piso Frugi, hat als Praetor entsprechend einem Senatsbeschluß für die Errichtung gesorgt und Billigung gefunden ..." (der Bau, um den es geht, wird nicht genannt) „... Kaiser Trajan (es folgen die Ehrentitel des Kaisers) ... hat (das Gebäude) in erweiterter Form restauriert ..." – Aus den Ortsangaben für die Aufstellung geht nicht hervor, daß die Inschrift dem Bronzehaupt als Basis gedient hätte: so auch Gesche 1971, 19. – Hingegen bei Boissard, ed. 1597, III, Tav. 96: „Affixa parietibus porticus Palatii Capitolini".

160 CIL 10060. Alessandro Strozzi noch nach 1465: „In prima Capitolii aula in quadam columna"; Fra Giocondo, vor 1484; „basis superior supposita columnae quidam porticus conservatorum in Capitolio": Smetius, ca. 1558.

161 Statuten 1363, ed. Re 1880, Lib. III, Cap. LXXV und LXXVI „Quod Camerarii ludorum agonis et testatie tenenantur reddere rationem dominis Conservatoribus". – Rodocanachi 1901, 198. – Zum Verlauf dieser Spiele s. Gnoli 1938, 25 f.

162 Den Vergleich zur modernen Einteilung der Stadt und ihrer Beamten zieht Albertini, Opusculum ... 1510, zit. nach V–Z IV, 479: „Nostro vero tempore, regiones corrupte riones appellantur cum vexillis et insignibus Populi Romani in antiquo marmore, in porticu aedium conservatorum Urbis posito, non longe a porta palatii senatoris." – Ein frühes Dokument für die Auflistung der städtischen Beamten nach Bezirken ist die bei Tommasini 1887, 169 ff. publizierte Liste aller Amtsinhaber unter Nikolaus V., die der Senatsschreiber Marco Guidi anfertigte. – Noch nach 1521, aber

Regia, die sich in der Kirche S. Giovanni in Laterano befand. Ihren Platz im Portikus, den sie möglicherweise bereits der Kenntnis von der antiken Praxis der Rechtspublikation verdankte, hatte sie der antipäpstlichen Brisanz ihres Textes wegen unter Bonifaz VIII. verlassen müssen; erst Cola di Rienzo brachte das Dokument römischer Volkssouveränität wieder ans Licht und nutzte es seinerseits für seine politischen Ziele[163]. Im 15. Jahrhundert hatte man vermutlich die Inschrift wiederentdeckt, die das Tabularium als Aufbewahrungsort der Gesetzestafeln auswies. Mehrere Autoren des Cinquecento behaupteten daraufhin, auch die Lex Regia gehöre ursprünglich auf das Kapitol. Als diese schließlich 1576 in den großen Saal des Konservatorenpalastes überführt werden konnte, geschah dies unter Beifügung einer Inschrift, die betonte, das Gesetzeswerk sei nun „reportatum in antiquo suo loco"[164].

Im Rahmen dieser Vorstellungen verbinden die neu aufgestellten Texte durch ihren Charakter als aufgehängte und aufgestellte Tafeln jene antiken Edikte mit den Verordnungen der Kommune. Für letztere war ja, wie schon im Altertum, der Aushang im Portikusbereich des Konservatorenpalastes vorgeschrieben. Die Bedeutung dieses „lovium" als Ort rechtsverbindlicher Gesetzesverkündung erfuhr eine Aufwertung durch die Gegenwart antiker Tafeln, die eine bereits in der Antike auf dem Kapitol angesiedelte hoheitliche Funktion dem neuen Kommunalpalast zuwiesen und den Platz zum neuen „Forum Romanum" erhoben[165].

Mit der Aufstellung der Inschriften als Zeugen kommunaler Zuständigkeiten, als Beweisstücke für das Alter der Magistratur und als juristische Statussymbole verliehen die Konservatoren ihrem Amt, ihren Kompetenzen und ihrem Palast die Würde des antiken Kapitols. Umgeben von ihren Hoheitszeichen, konnten die Konservatoren im „lovium novum", wie der Portikus nach seiner Nobilitierung durch die Antiken nun hieß, Recht sprechen und Ratssitzungen leiten[166].

Eine ganz ähnliche Funktion wie die Inschrifttafeln erfüllten die lateranischen Bronzen. Bei ihrer Überführung auf das Kapitol wurden sie, wie W. S. Heckscher es formulierte, „auf Grund gelegt"[167]. Dies gilt jedoch nur für die Teile des antiken Bronzekolosses, die nun nicht irgendwo „auf Grund" gelegt wurden, sondern unter *den* kommunalen Portikus, an der Stätte der Zunftgerichtsbarkeit, die durch ihre Bezeichnung als „lovium" der älteren Gerichtsloggia des Senatorenpalastes gleichgestellt war. So erklärt sich der von I. Gesche bemerkte Umstand, daß Statuenaufstellungen zwischen Säulen in der Antike zwar bekannt sind, wir aber „für die Zeit um 1470 von keinem archäologischen Fund einer solchen antiken Statuenaufstellung, die hier als Anregung gedient haben könnte", wissen[168]. Die Wahl dieser Aufstellungs-

vor 1545 wurde die Grabinschrift einer Freigelassenen aus dem Gerichtssaal des Senatorenpalastes unter den Portikus des Konservatorenpalastes gebracht: CIL 20501. Sie wird noch bei Mazochius (1521, Ausgabe einer 1510 von Albertini begonnenen Sammlung) „in palatio senatoris" beschrieben, aber bei Johannes Matalius Metellus, der 1545–1555 in Rom war, „in palatio conservatorum"; genauer bei Manuzio: „sextae columnae latere sinistro ianuae palatii conservatorum fulcrum praebet." Vgl. Abb. 13. – Diese öffentliche Aufstellung eines antiken Dokuments zur Praxis der Sklavenbefreiung (es handelte sich ja um die Grabinschrift für eine freigelassene Sklavin) mag mit einer ab 1534 greifbaren Erneuerung des kapitolinischen Asyls zusammenhängen. Clemens VII. verfügte am 27. 6. 1534 mit einem im Druck erschienenen Motuproprio, daß alle türkischen *getauften* Sklaven, denen die Flucht auf das Kapitol gelänge, frei sein und das römische Bürgerrecht erlangen sollten: Regesti di Bandi ... I, 1920, 11. Diese Maßnahme wurde von Paul III. genau ein Jahr später als „Reintegratio et nova concessio" für den Senat bestätigt: ASV, Arm. IV–V, vol. 32, foll. 216 r–217 v. Weitere Exemplare dieses Drucks nachgewiesen in: Regesti di bandi ... loc. cit. Erneute Bestätigung durch Pius V. 1566: ASV, loc. cit. foll. 227 r–229 v. – Hierzu auch Pecchiai 1948, 372 f. und Delumeau 1957, I, 435. – Die rechtstheoretische Untermauerung dieser Asyl-Wiederbelebung und ihre Vergegenwärtigung im „Ovato" der Marc Aurel-Statue hat Wolfgang Liebenwein: Antikes Bildrecht in Michelangelos „Area Capitolina". *Flor. Mitt* XXVIII (1984) nachgewiesen. – Die Initiative für diese Asylgewährung ging, wie die Dokumente zeigen, jeweils von den Päpsten aus, bescherte aber dem Magistrat das Privileg der Freilassung; diese Befugnis spiegelt sich in der ans Licht der Öffentlichkeit geholten Inschrift in gleicher Weise wieder, wie es die nach 1471 aufgestellten Inschriften für andere Kompetenzen der Kommune taten.

163 Erler 1972, 134–136.

164 Forcella I, 1869, Nr. 72. – Frommel 1983, 151. – Vgl. Albertini, Opusculum ... 1510, zit. nach V–Z IV, 498: „De legibus et tabulis aeneis ... In aerario et in templo Iovis Capitolini ut supra diximus, multae extabant aereae tabulae affixae: e quibus unam tantum nostro tempore in Lateranensi basilica prospexi ..." Auch Bartolommeo Marliani, ed. 1534 (Lib. II, Cap. IX) zählt aus der antiken Literatur alle Tafeln des Kapitols auf, darunter (33 r): „Polibius tertio scribit foedera, quae inter Romanos, et Carthaginenses icta fuerant, perscripta in Tabulis aeneis in tem/(33 v)plo Iovis Capitolini diligentissime ab aedilibus conservata" – vgl. S. 170 – und die Lex Regia. – Vgl. ferner Erler 1972, 134 sowie zur antiken Praxis der Gesetzespublikation Herklotz 1985, 21 und n. 113.

165 Vgl. S. 100 und Anm. 114. – Vgl. Frommel 1983, 151: Pius II. erhob durch Übernahme des Tabularium-Motivs für die Benediktionsloggia von St. Peter ebenfalls den Anspruch, den Petersplatz als „legitimen Nachfolger des Forum Romanum" gelten zu lassen.

166 Anders scheint die Formulierung der Ortsangabe einer vor 1486 geschriebenen Zusatzverordnung zu den Statuten von 1469 kaum erklärbar: er wurde *„in lovio novo"* verhandelt und verkündet: ASC Cred. IV, vol. 88, foll. 182 r und 183 r (Bestimmung über das Verfahren zur Verleihung des römischen Bürgerrechts an Auswärtige).

167 Heckscher 1955, 47.

168 Gesche 1971, 19. – Die Auffassung, es habe sich bei der Statuenstiftung um die Gründung des ersten öffentlichen Museums gehandelt – Gregorovius (ed. 1978), III, 1, 267; Müntz 1882, 24; Lanciani

art geschah jedoch nicht, wie I. Gesche folgert, „eher zufällig": Sie entstand aus der Verbindung alter Herrschaftssymbole mit einem relativ jungen Rechtsbezirk. Die Art der Aufstellung imitierte dabei jene, die die Stiftungsbestandteile im Mittelalter als Instrumente weltlicher Herrschaftslegitimierung des Papsttums ausgewiesen hatte, ja sie „verbesserte" sie bezüglich der Kolossfragmente dahingehend, daß diese nun örtlich enger mit dem Element der Souveränität – dem Gerichtsportikus – verbunden wurden, dem sie am Lateran bereits ideell zugeordnet waren.

Für die Konservatoren bedeutete der neue Portikusschmuck den Versuch einer politischen, und nicht ästhetisch-formalen, Rekonstruktion des antiken Kapitols, bezogen allein auf ihren Palast. Aus ihrer Sicht ließ sich die Formulierung „restituendas" der Stiftungsinschrift in der Weise interpretieren, daß die vom Papsttum usurpierten Insignien nun an den rechtmäßigen Sitz weltlicher Macht zurückgekehrt waren. In der jahrhundertealten Rivalität zwischen Kapitol und Lateran bzw. Vatikan durften sie sich vordergründig, was die durch Tradition sanktionierte Symbolik betraf, als Sieger fühlen[169]. Dem Palast des papsthörigen Senators blieben nur die Wappen an der Fassade und die Löwe-Pferd-Gruppe an der Treppe. Diese von H. Siebenhüner beobachtete Umorientierung des Platzes ist sichtbarer Ausdruck der in den Statuten von 1469 festgeschriebenen weitgehenden Entmachtung des Senators zugunsten der Konservatoren[170].

Mit der Aufstellung der Bestandteile der sixtinischen Stiftung und bereits vorhandener Inschriften erlangt die Ausstattung des Kapitols eine neue Dimension: wir haben das erste Kapitols*programm* vor uns, im Gegensatz zu den punktuellen Eingriffen des Mittelalters. Erstmals werden verschiedene Elemente unter einem einigenden Gesichtspunkt, einer – in diesem Fall, und wie könnte es auf dem Kapitol anders sein – politischen Aussage, vereint. Zugleich setzten die Konservatoren eine Ausstattungstradition des Kapitols fort, indem sie, als die neuen Herren, nun ihrerseits dem Hügel ihren Stempel aufdrückten. In dieser römischen Eigenart mag auch die Quelle für ein solchermaßen zusammengestelltes Programm und für die Frage nach seiner Verständlichkeit zu suchen sein. Mir ist kein anderer italienischer Kommunalpalast bekannt, an dem mittels einer gezielten Anordnung antiker Spolien der Jurisdiktions- und Machtanspruch eines Gemeinwesens so detailliert ausgedrückt worden wäre.

Offensichtlich wurde die geschilderte politische Demonstration auch verstanden. Der Senatorenpalast „reagierte" nämlich. Im Jahre 1481 entdeckte der Senator Matteo Toscano die Statue Karls von Anjou wieder, ließ sie restaurieren, mit einer Inschrift versehen und im großen Saal des Senatorenpalastes aufstellen (Abb. 1, 19). Der Text der Inschrift ist aufschlußreich: Er betont, daß Karl von Anjou dem Volk „Urteile gegeben" habe, und daß auch sein Nachfolger Matteo Toscano „gute Urteile" (bona iura) fälle. Ferner wird Sixtus IV. als Hervorbringer eines außergewöhnlichen Zeitalters gewürdigt, so wie auch in den sich gerade in dieser Zeit häufenden Inschriften, welche die Senatoren ihren Fassadenwappen beigaben, immer der jeweils herrschende Papst erwähnt wird[171].

Der Senator sucht ganz deutlich seine Jurisdiktionsgewalt durch die Autorität des ausdrücklich als König von Sizilien angesprochenen Amtsvorgängers zu legitimieren. Es heißt nirgends, daß hier ein Kunstwerk gerettet werden sollte. Für seine Antwort auf die vom Programm der Konservatoren ausgehende Gefährdung seiner Autorität greift der Senator ebenfalls auf ein älteres Kunstwerk zurück, das durch die neue, aber in Sprache und Schriftform antikisierende Inschrift noch ein zusätzliches Element von Altehrwürdigkeit verliehen bekam.

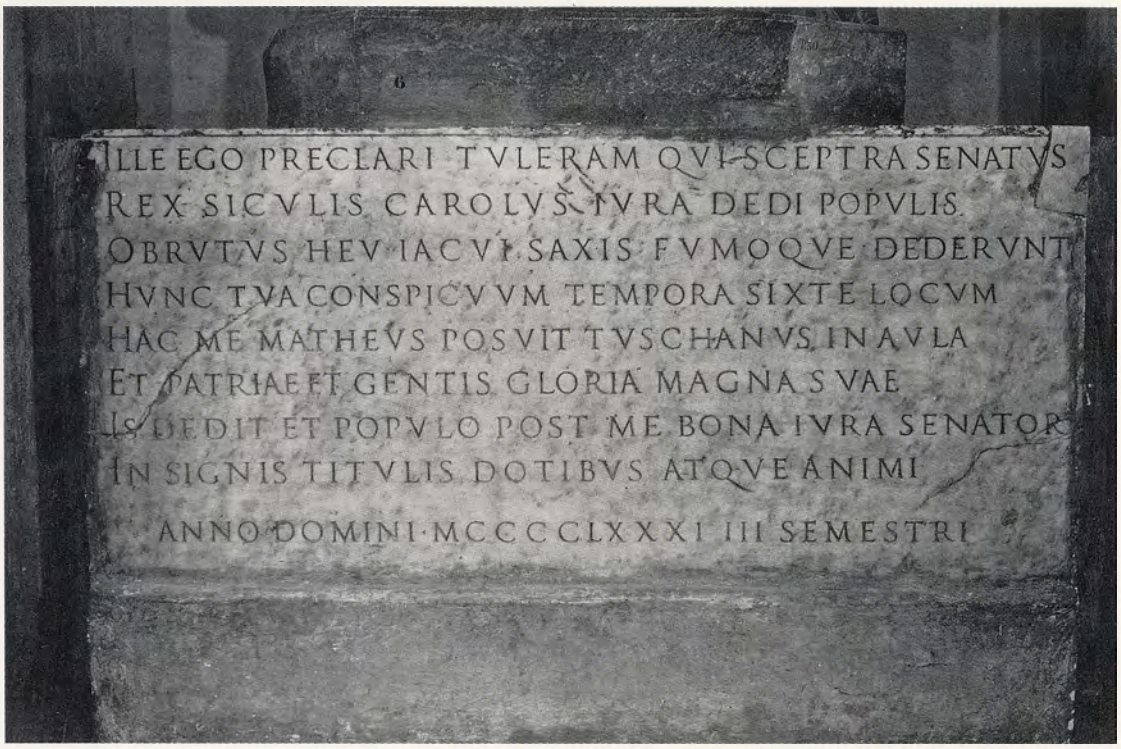
Die Konservatoren ihrerseits trieben den Anspruch ihrer Statuendekoration mit der Aufstellung der bereits unter Sixtus IV. ausgegrabenen Großplastik eines stehen-

1883, 237; Michaelis 1891, 12; Pastor III, 2, 937; Heckscher 1955, 46; Fontana 1973, 66 – ist mittlerweile so häufig aus naheliegenden Gründen widerlegt worden, daß sie als überholt gelten kann.

169 Der Zwist wird bereits in den mittelalterlichen Rombeschreibungen ausgetragen, wo gerade der republikanisch gesinnte Autor der „Mirabilia" betont: „Capitolium, quod erat caput mundi", vgl. Herklotz 1985, 26, 34, der eine hervorragende Textanalyse im Hinblick auf die politische Einstellung der Autoren diverser mittelalterlicher Romführer erbringt.

170 Vgl. S. 85. – Die Konzentration allen Schmuckes auf den Konservatorenpalast, gepaart mit einer Vernachlässigung des Senatorenpalastes, entspringt daher primär einer politischen Absicht, und nicht, wie Güthlein 1985, 92, meint, dem bloßen Geldmangel des Senators. Vielmehr ist auch dessen Ursache in den historischen Konstellationen innerhalb der Kommune zu suchen.

171 Der Aufstellungsort wird beschrieben in Barb. lat. 2016 (ehemals XXX, 89), 500 r, v. – Vgl. Forcella I, 1869, Nr. 19, 21 ff. für die Jahre 1480, 1483, 1486, 1488, 1491, 1494, 1498. Während die Inschriften zu den Senatorenwappen normalerweise nur die Amtszeit festhalten, allenfalls mit dem Zusatz, das Amt sei „sehr gut" oder „sehr ehrlich" geführt worden, betont bereits der Senator Scannasorci 1480, daß er „gute Urteile" im Rahmen seines von der Gnade Sixtus' IV. erhaltenen Amtes gefällt habe; 1483 bezieht sich der scheidende Senator Ludovico Ursi wie Matteo Toscano auf seinen Vorgänger Karl von Anjou, und schließlich betont Lorenzo Bonsignori 1491 nochmals seine „iuris dicundi aequitas". Matteo Toscano hatte zur Erwähnung seiner „bona iura" jedoch besonderen Grund: mit Genehmigung des Papstes hatte er das Strafrecht für Mörder reformiert: s. ASC Cred. IV, vol. 88, fol. 188 v–189 v (19. 7. 1480).



19. Statue Karls von Anjou: Sockelinschrift des Senators Matteo Toscano

den Herkules noch weiter. Wie eine Zeichnung Heemskercks zeigt und mehrere Quellen belegen[172], erhielt die Statue im Hof des Konservatorenpalastes einen Platz auf einem Sockel, der ihre allseitige Betrachtung ermöglichte (Abb. 17, 20). Der damals sicher sensationelle Fund einer völlig intakten vergoldeten antiken Großbronze wurde sofort als Monument römischer Virtus und Gloria von den Konservatoren vereinnahmt und neben den Arkaden des Hofportikus, in dem ein weiteres Appellationsgericht seinen Sitz hatte[173], installiert. Dies ist keineswegs allein als Ausdruck rein ästhetischer Wertschätzung zu verstehen. Eine einzig auf Form und Schönheitsbegriff abzielende Antikenrezeption wäre zuallererst zeichnenden und kopierenden Künstlern zu unterstellen, und gerade der kapitolinische Herkules wurde – im Gegensatz beispielsweise zum Spinario, von dem bereits im Quattrocento kleinformatige Bronzerepliken entstanden – erst sehr spät, etwa ab dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts wahrgenommen, von der Ausnahme einer 1508/1509 entstandenen Zeichnung Gossaerts abgesehen[174]. Wie sehr dagegen die quattrocenteske Aufstellung sich noch am Inhalt orientierte, zeigt die Kombination der Herkules-Statue mit den 1486 gefundenen und, dem Wortlaut der beigefügten (heute im Hof des Konservatorenpalastes einge-

20. Marten van Heemskerck, Römisches Skizzenbuch I, 66v: Antiken im Hof des Konservatorenpalastes (Bronzeherkules, Rundara für Hercules Victor, Marmorkoloß)

172 Vgl. Anhang III–V, VII.
173 Vgl. S. 100.
174 Bober/Rubinstein 1986, 164f. und 236.

mauerten) Inschrift zufolge, auf Befehl der Konservatoren ebenfalls in den Hof gebrachten Fragmenten einer marmornen Kolossalstatue Konstantins d. Gr. Diese Inschrift belegt ferner, daß man den Dargestellten für Commodus hielt. Die Marmorteile wurden, wie abermals Heemskercks Zeichnung zeigt (Abb. 20), auf die Erde um das Herkules-Standbild herumgelegt (Abb. 17). M. Winner hat kürzlich die Bedeutung dieser „Aufstellung" herausgearbeitet[175].

Von Kaiser Commodus war bekannt, daß er sich als „Sohn des Jupiter", also als Herkules, titulieren und Statuen von sich in Gestalt des Helden errichten ließ, darunter eine vor dem römischen Senat, die nach dem Tod des berüchtigten Imperators gestürzt wurde. Die Zusammenstellung der unbeschädigten Statue des wahren Tugendhelden mit den vor ihm am Boden liegenden Trümmern des Bildes eines megalomanen Kaisers ist als bildhafte Vergegenwärtigung des Sieges römisch-republikanischer Tugend über imperiale Anmaßung zu verstehen. Möglicherweise stellt diese erneute inhaltliche Zuspitzung einer Statuenaufstellung ihrerseits eine Reaktion auf die Aufwertung des Denkmals für Karl von Anjou im Senatorenpalast dar.

In die Hofwand gegenüber dem Bronzeherkules wurden 1515 drei Relieftafeln vom Bogen des Marc Aurel eingemauert (Abb. 37), die vorher die Kirche S. Martina al Foro geschmückt hatten. Nicht nur wurden damit den Trümmern eines verachteten Kaiserbildes die Zeugnisse wahrer Regierungstugenden entgegengehalten, die Reliefs stammten von einem Ort, der im frühen Mittelalter Sitz des senatorialen Gerichts gewesen war[176]. Dafür, daß hier die Symbole eines alten Rechtsortes übernommen werden sollten, findet sich jedoch bislang keine einzige belegende Andeutung. Die gegenüber der Übernahme des lateranensischen Portikusprogramms sehr viel vagere inhaltliche Assoziation mit dem Kapitol, die bei der Überführung der aurelianischen Reliefs vielleicht noch eine Rolle gespielt hat, ist ein Indiz dafür, wie die ursprünglich recht präzise Symbolik des Programms der Konservatoren überging in eine sehr viel allgemeiner gehaltene Zurschaustellung der antiken Größe Roms. Die juristische Aussagekraft der ehemals päpstlichen Bronzen war allein, ohne die Verankerung in der realen politischen Praxis, nicht überlebensfähig, und eben diese Erkenntnis mag dem Portikusprogramm der Konservatoren die Toleranz Sixtus' IV. und seiner Nachfolger garantiert haben, während noch 1469 die Auslegung antiker Geschichte in römisch-republikanischem Sinne den Mitgliedern der „Accademia Romana" Verhaftung und Verfolgung eingetragen hatte.

Der Wandel zur allgemeinen Romsymbolik

Das Verblassen mittelalterlicher Rechtskraft zeigt sich am deutlichsten an der Lupa. Es sei daran erinnert, daß im Mittelalter das Symbol der Stadt der Löwe war, und zwar besonders für die Kommune Rom und in ihrem Hoheitsbereich, sowie in Teilen der scholastischen Literatur. Außerhalb Roms wurde die Stadt bereits früh mit der Symbolgestalt der die Zwillinge nährenden Wölfin in Verbindung gebracht. Auf der Romansicht des Mailänders Leonardo da Besozzo, zwischen 1395 und 1417 entstanden, tritt die Lupa als Inschriftersatz für Roma auf. In Siena, das eine ähnliche Gründungslegende wie Rom und römische Abstammung beanspruchte, wurde ein Relief der Lupa mit Zwillingen über der 1327 errichteten Porta Romana angebracht; auf dem Fresko des „Buon Governo" im Palazzo Pubblico ist eine sienesische Wölfin zu Füßen der Hauptfigur zu sehen. Bereits um 1429/1430 ließ die Stadt eine Bronzewölfin mit Romulus und Remus von Lorenzo Turini aufstellen. In der Loggia di Mercanzia (um 1464) erhielt eine der steinernen Bänke mit Reliefporträts römischer Helden auf der Rückseite eine Darstellung der Lupa[177].

Hingegen mußte die Bronzewölfin vom Lateran jahrhundertelang ohne Zwillingspaar auskommen. Erst das Gründerpaar machte eine Wölfin jedoch, wie die wenigen Beispiele gezeigt haben, zum Romsymbol. Die Ergänzung der lateranischen Plastik war in Siena an einer Kopie gleichsam vorweggenommen worden. Daß aber die Konservatoren eine solche Ergänzung nicht bei der Gelegenheit von 1471 ebenfalls nachholten, ist nur dadurch zu erklären, daß ihnen zunächst die Übernahme eines *Rechts*symbols in genau der Form, wie es für die päpstliche Justiz Verwendung gefunden hatte, als politische Demon-

175 Vortrag „Der Bronze-Herkules auf dem Kapitol" vom 16. 4. 1986 im Rahmen des Colloquiums „Roma quanta fuit ipsa ruina docet" der Bibliotheca Hertziana/Rom. Ich danke M. Winner für die Erlaubnis, seine noch unpublizierten Ergebnisse in diesem Punkte verwenden zu dürfen und für anregende Gespräche zu diesem Thema. Zum Fund des Marmorkolosses s. Tilman Buddensieg: Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francesco di Giorgios und der Marmorkoloß Konstantins des Großen. *MüJbKg* 3. F. XIII (1962), 37 ff.

176 Niccolò Del Re: *La Curia Capitolina*. Rom 1954, 8. Vgl. Anhang VI–IX.

177 Siebenhüner 1954, 40. – Graf 1923, 16. – Rubinstein 1958, 181. – Dulière 1970, 25 f., 226. – Eine gute Zusammenstellung weiterer Darstellungen im Mittelalter bei Hoffmann-Curtius 1968, bes. 107, n. 173. – Herklotz 1985, 18 f.

stration wichtiger war. Erst mit dem Nachlassen dieser Symbolik konnte die Lupa durch Hinzufügung von Romulus und Remus zum reinen Stadtsymbol umgedeutet werden.

Der Zeitraum, in dem dies geschehen sein könnte, wird im allgemeinen mit 1471–1509, also bis zu dem Zeitpunkt, zu dem Francesco Albertini die ergänzte Plastik beschreibt, angesetzt[178]. Diese Zeitspanne läßt sich jedoch mit Hilfe eines anscheinend bisher nicht beachteten Epigramms von Evangelista Maddaleni de' Capodiferro auf die Jahre 1492 bis 1503 einschränken, da der Dichter auf den Rand seiner auf die Ergänzung bezogenen Verse vermerkt hat: „Sub lupa Aenea in Tarpeio, Tempore Alexandri VI[179]." Zu dieser Eingrenzung würde sehr gut die neuere Vermutung passen, daß eine Bronze der Kress-Collection, deren Entstehung in Rom um das Jahr 1500 angenommen wird, nicht eine Replik der ergänzten kapitolinischen Wölfin darstellt, sondern, schon wegen ihrer Größe (ziemlich genau die Hälfte des Originals) ein Demonstrationsmodell für den mit der Ergänzung beauftragten Künstler[180]. Daß ferner der anonyme Autor der „Antiquarie prospettiche Romane", die wahrscheinlich im Jahre 1500 verfaßt wurden, die Lupa nicht erwähnt, obwohl er alle auf dem Kapitol befindlichen herausragenden Antiken einschließlich der Löwe-Pferd-Gruppe würdigt, könnte ein Indiz dafür sein, daß sie zur Zeit seines Besuches von der Fassade abgenommen war[181].

Ab der Jahrhundertwende, also ab dem Zeitpunkt, zu dem die Gerichtswölfin vom Lateran zum reinen Roma-Symbol des Kapitols komplettiert worden war, setzt auch ihre Rezeption als antikes Kunstwerk ein, ablesbar an zahlreichen Repliken in Bronze und auf Medaillen[182]. Wie sie als Stadtsymbol auch innerhalb des kommunalen Herrschaftsbereiches den Löwen endgültig ablöste, spiegelt sich zum Beispiel im Städtchen Vitorchiano wieder, das Rom in besonderer Treue verbunden war und daher traditionell die „Fedeli del Popolo Romano", das kapitolinische Gegenstück zur Schweizergarde, stellen durfte. Die Stadt hatte seit 1217 das Recht, das römische Wappen zu führen. Auf dem spätmittelalterlichen Brunnen vor dem Kommunalpalast prangt neben dem römischen Stadtwappen ein Löwe (Abb. 21). Dagegen wurde für das Romwappen, das in eine antikisierende, über einem Fenster eines Wohnhauses vermauerte Inschrift eingefügt wurde – vermutlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts – die Gestalt der säugenden Lupa gewählt (Abb. 22)[183]. In der gleichen

178 „Et praeterea in aedibus Conservatorum ... lupa aenea cum Remo et Romolo ..." zit. nach Dulière 1970, 26. Albertinis 1510 gedrucktes „Opusculum" wurde von 1506–1509 redigiert. – Bober/Rubinstein 1986, 218 sprachen sich neuerdings für eine Hinzufügung der Zwillinge bereits 1471 aus, auf der Grundlage der alten Argumente (ohne Kenntnis der Anhaltspunkte, die in Anm. 179 und 180 dargelegt werden).

179 Bibl. Vat., Ms. Vat. lat 3351, fol. 53 v:
Aenea sum: lupa vera fui dum lacte gemellos,
Teque alui parvo iuncte quirine Remo.
Suppositis etiam vobis nunc ubera trado,
officioque meo mentior esse feram.
Sed non ingratos Marti crevisse Nepotes
Roma doces: meritas quom venerere lupas.
Das Gedicht ist Kardinal Domenico Grimani gewidmet; es wurde von Janitschek 1880, der alle Kunstwerke betreffenden Gedichte dieser Handschrift publizierte, offenbar übersehen.

180 Kress-Collection Nr. A–155. Hierzu s. Wendy Stedman-Sheard: *Antiquity in the Renaissance*. Ausst. Kat. Smith College Museum of Art. Northampton (Mass.) 1978, Nr. 17 und zuletzt Carolyn C. Wilson: *Renaissance small bronze sculpture and associated decorative arts at the National Gallery of Art*. Washington 1983, die referiert, daß Peter Meller mündlich Cristoforo Solari als Autor dieser Bronze vorgeschlagen habe. In der Tat ist dieser Künstler 1498 als Mitarbeiter an der Cancelleria belegt: Valtieri 1982, 8. Weitere Bronzerepliken der Lupa sind aufgeführt bei Leo Planiscig: *Kunsthistorisches Museum in Wien: Die Bronzeplastiken*. Wien 1924, 140 Nr. 240. Zu einigen Exemplaren s. zuletzt: Natur und Antike 1985, Nr. 47, 48. – Da Solari auch in Venedig tätig war, könnte hier die von Capodiferros Widmung angedeutete besondere Verbindung zu Domenico Grimani zu suchen sein, nämlich dann, wenn dieser venezianische Kunstsammler auf eigene Initiative und Rechnung der Kommune Rom die Ergänzung ihres Stadtsymbols ermöglicht hätte. Capodiferros Gedicht wäre dann als eine Art Dank für das Mäzenatentum des Kardinals zu verstehen. Auch dem Kommunalpalast seiner Heimatstadt gegenüber erwies sich Grimani in der Folge als großzügiger Gönner: er vermachte 1523 dem Dogenpalast seine Antikensammlung. Vgl. hierzu Wolters 1983, 69 f.

181 Giliberto Govi: *Intorno a un opusculo rarissimo della fine del secolo XV intitolato Antiquarie Prospettiche Romane, composte per Prospettivo Milanese dipintore*. Rom 1876, 5. – Als Autor des anonymen Gedichts hat Doris Diana Fienga: *The Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospectivo Milanese Depictore: a document for the study of the relationship between Bramante and Leonardo da Vinci*. Diss. University of California, Los Angeles 1970, 61 ff. und 73 f. Bramante identifiziert; zur Datierung ebd. 3 und 147. Die Zuschreibung an Bramante wurde von Schofield 1980, n. 1 und n. 22 zurückgewiesen. Bei Fienga Faksimile des einzigen erhaltenen Exemplars dieser Schrift mit englischer Übersetzung und Kommentar. Auch Fienga fiel (274) das Fehlen der Lupa auf, ohne daß sie jedoch daraus weitere Schlüsse zog. – Die Behauptung Giovanni da Tolentinos vom 20. 11. 1490, er habe auf dem Kapitol „lupam pueros geminos lactantem" gesehen, ist nicht ernstzunehmen, da die Beschreibungen dieses Autors aus einer durch literarische Kenntnisse stark getrübten Erinnerung heraus verfaßt wurden, die den Text auch in anderen Fällen als Quelle für den römischen Antikenbestand unbrauchbar machen: Schofield 1980, 252 und n. 41.

182 Z. B. Kress-Collection Nr. A–297.20B. Medaille, Ende 15. oder Anfang 16. Jahrhundert. Weitere Beispiele bei Dulière 1970, 27 n. 26. Vgl. auch Anm. 180.

183 Der Brunnen stammt wahrscheinlich aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts; darauf deutet die verwendete Form des Stadtwappens hin (vgl. Foto B–1244 der Fototeca Capitolina, Entwicklung des römischen Stadtwappens). – Zur Datierung des Wappens an der Hausfassade vgl. Cesare D'Onofrio: Gli antichi Feudi del Popolo Romano I: Vitorchiano. *Capitolium* 36 (1961) Nr. 4, 10–17.

21. Vitorchiano, Brunnen vor dem Palazzo Communale

Funktion, nämlich als regelrechtes Wappen, wird sie auch auf einem anonymen, vermutlich in Rom um 1500 entstandenen Stich dargestellt, auf dem sie über dem Durchgang eines am Janusbogen phantasievoll inspirierten, stadttorähnlichen Bauwerks dessen römischen Charakter betont. Der Künstler hat unter die – am Original ja erst neuerdings hinzugefügten – Zwillinge eigens „ROMOLO EREMVLO" geschrieben[184].

Daß wenigstens diese Bronze aus dem Programm von 1471, nunmehr als Original des offiziellen Stadtsiegels, für die Öffentlichkeit sichtbar blieb, war dem Magistrat noch bis ins 17. Jahrhundert hinein wichtig. Zwischen 1536, als Fichard die Lupa noch an der Fassade sah, und 1544, als Marliani sie „in porticu interiori prope aulam" beschrieb (also in der stadtseitigen Fassadenloggia, der heutigen „Sala dei Trionfi"), mußte sie ihren Platz außen am Konservatorenpalast räumen. Angesichts dieser Daten kann mit Sicherheit angenommen werden, daß sie der nach dem Willen Pauls III. 1538 auf den Platz verbrachten Reiterstatue Marc Aurels weichen mußte[185]. Die Konservatoren vermieden es, die symbolträchtige Bronze in einem geschlossenen Raum unterzubringen: von der erwähnten rechten Fassadenloggia gelangte sie bald darauf in die Loggia der heutigen „Sala della Lupa", also immer in Räume, die zumindest theoretisch für die Öffentlichkeit einsehbar waren. Noch im folgenden Jahrhundert unternahm der Magistrat den Versuch, die Wölfin wieder an einer Fassade anzubringen, und zwar über dem ursprünglichen Haupteingang des Palazzo Nuovo, der sich gegenüber dem 1564 versetzten Seiteneingang von S. Maria in Aracoeli befand[186].

Konnte sich die Lupa nach dem Verlust ihrer Rechtssymbolik noch durch ihre Umwandlung zum Stadtwappen inhaltlich behaupten, so wurden die übrigen Bestandteile des Portikusprogramms zu Teilen einer Antikensammlung, die, wie bereits gesagt, unter ähnlichen Gesichtspunkten vermehrt wurde wie andere römische Sammlungen des frühen 16. Jahrhunderts auch. In einem sehr viel weiteren Sinne dienten dort die von den Antiken verkörperten „Virtus" und „Gloria" der Darstellung gesellschaftlichen Ansehens und politischer Macht, in dem Sinne, wie Paolo Cortesi die Notwendigkeit eines gewissen Aufwandes bei der Ausschmückung von Kardinalspa-

184 Hind (ed. 1970) I, 285 F19 und IV, Pl. 474. – Dulière 1970, 226 und fig. 289.

185 Bartolommeo Marliani (ed. 1534), 31r: „In frontispicio autem praedictarum aedium aeneu(m) illud Lupae simulacrum ex cuius uberibus pendere ur/(31v) bis conditores ... restitutum nunc videmus". – Fichard 1536: „praeterea in frontispicio ipsarum (Conservatorum) aedium aeneum lupae simulacrum videtur, quod conditores urbis lupa enutriti sunt" zit. nach Dulière 1970, 26 n. 21. – Marliani (ed. 1544) s. Anhang VIII. – Pietrangeli 1964[c], 210 und Bober/Rubinstein 1986, 218 sind zu Unrecht der Meinung, die Lupa sei kurz nach 1538 direkt in den heutigen Raum gebracht worden. – Daß von seiten der Konservatoren kein Interesse an einer Überführung des Marc Aurel auf das Kapitol bestand, hat zuletzt Liebenwein 1984 (s. Anm. 162) dargestellt. Wie bereits unter Paul II. wurde die Reiterstatue abermals unter Sixtus IV. unter großem Kostenaufwand mit einem neuen Sockel versehen. 1498 unterstützten die Konservatoren sogar die Kanoniker von S. Giovanni in Laterano erfolgreich in ihrem Widerstand gegen eine Entfernung des Bronzereiters durch Alexander VI. Das entsprechende Dokument ist publiziert bei Paul Künzle: Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo. In: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* (RömForsch XVI). München 1961, 257 n. 14 und abgebildet bei d'Onofrio 1973, 176 tav. 115.

186 Vgl. Anhang IX und S. 99 (dieser Aufstellungsort auch beschrieben in Barb. lat. 2016, 509r). – Zur Anbringung am Palazzo Nuovo: Güthlein 1985, 125 und 178, Dok. 11.

22. Vitorchiano, Haus via Arringa 31

lästen begründet. „Sumptuositas", so schreibt er, sei Ausdruck herrscherlicher „Prudentia", denn die Achtung, die sie einflöße, garantiere Schutz vor Volksaufständen. Er beruft sich mit dieser These auf Aristoteles, der Verachtung als Grund mancher Revolutionen erkannt hatte, und zitiert als warnendes Beispiel Eugen IV., den die Römer ob der Schäbigkeit seines Palastes verachtet und vertrieben hätten[187]. Cortesi schreibt für Kurienmitglieder; ihm dienen Kunst und Selbstdarstellung als Kontrollinstrumente über die latenten republikanischen Tendenzen der Römer. Doch seine Empfehlungen sind nicht als originäre Rezepte speziell für die Konsolidierung kirchlicher Macht zu werten, sondern als aufschlußreicher Ausdruck des Ästhetik- und Repräsentationsbegriffes seiner Zeit, der sich in seinem Traktat nur deshalb auf Freskomalerei konzentriert, weil dem Autor kostspieligere Kunstgattungen als unangemessen aufwendig für die Vertreter christlicher Lehre erscheinen. Die ästhetische Wertschätzung von antiken Kunstwerken, ermöglicht durch die von T. Buddensieg beschriebene Befreiung von mittelalterlichen Deutungen[188], löste als Maßstab herrscherlicher Größe inhaltliche Deutungen, wie sie noch für die Übernahme des Lateran-Programms in den Konservatorenpalast bestimmend gewesen waren, ab. An der Schwelle zwischen beiden Auffassungen steht der Statuenhof Julius' II. im Belvedere, wo der früheste Bestand der päpstlichen Sammlung noch nach inhaltlich-programmatischen Überlegungen in Bezug auf jedes einzelne Stück aufgestellt wurde[189]. Die dort ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts allmählich zu beobachtende Erweiterung des ursprünglichen Konzepts ist Ausdruck einer Verallgemeinerung der Kriterien, nach denen antike Kunst gesammelt wurde, wobei sich die angestrebte „Sumptuositas" sowohl durch die Qualität als auch durch die Quantität der Objekte darstellte.

Unter diesem Aspekt ist auch die fortschreitende Erweiterung der Kapitolinischen Sammlung im 16. Jahrhundert zu sehen[190], wobei inhaltliche Überlegungen nicht gänzlich untergingen, besonders dann nicht, wenn sie Stücke mit mittelalterlicher Vergangenheit betrafen, wie die Gründe für die Überführung der Lex Regia und der späte Versuch, die Lupa am Palazzo Nuovo anzubringen, zeigten. Noch 1594/1595 versuchten die städtischen

187 Weil-Garris 1980, 89 ff.
188 Buddensieg 1983.

189 Geese (s. Anm. 69) in: *Natur und Antike* 1985, 24–50.
190 Das Wachsen der Bestände des Konservatorenpalastes ist häufig beschrieben worden, so daß sich eine wiederholte Aufzählung hier erübrigt: Michelangelo Cagiano de Azevedo: Le sculture antiche. *Capitolium* 39 (1964), 213–218 mit älterer Literatur. – Aikin 1977, 223 f. mit einer Bestandsliste für die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Behörden, als sie mit der Anlage des Marforio-Brunnens an der Terrassenwand gegenüber dem Konservatorenpalast päpstlichen Bauplänen auf dem Kapitol entgegentreten wollten, ihren kommunalen Anspruch mit der Verbindung von Amtswappen und dem Kopf des Marmorkolosses geltend zu machen[191]. Der Vorgang zeigt, daß man sich bei konkretem Anlaß durchaus noch der Machtsymbolik des alten Programms entsann.

Wie weit jedoch bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts die kommunale inhaltliche Fixierung der einzelnen Bestandteile des Portikusprogramms zur Disposition stand, mag die Verwendung veranschaulichen, welche die Bronzehand mit der Kugel in dem berühmten Kapitolinischen Theater von 1513 fand. Bei diesen Feierlichkeiten zur Verleihung des römischen Bürgerrechts an die Familie Medici diente sie am Eingang des Theaters als Gegenstück zur Lupa. Die Wölfin symbolisierte natürlich Rom, die Hand mit der Kugel, in Anspielung auf die „palle" des mediceischen Wappens, die Medici, wie uns ein zeitgenössischer Berichterstatter versichert[192].

1517 wurden die beiden Flußgötter vom Quirinal auf das Kapitol überführt; sie erhielten einen symmetrisch auf den Eingang ausgerichteten Standort vor dem Portikus des Konservatorenpalastes, wo sie allenfalls noch, zusammen mit der Lupa an der Fassade, als ein Wappen aus Romsymbolen interpretiert werden können, die Zeugnis von der Größe der Ewigen Stadt ablegen[193].

Es war den Konservatoren nicht gelungen, dem Kapitol dauerhaft den Stempel ihrer republikanischen Ambitionen aufzudrücken. Wieder einmal hatte sich der Hügel als untrüglicher Spiegel der politischen Realität erwiesen. In der Praxis war die Autorität der Konservatoren fast bis zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken, die Einengung ihrer Kompetenzen wurde in den Statutenreformen von 1519 und 1523 bereits sanktioniert. Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung konnte schließlich Paul III. darangehen, den gesamten Hügel nach seinen Vorstellungen zu gestalten, als Souverän des Staates Rom und, der Logik der Kapitolsausstattungen folgend, als Herr des Mons Capitolinus[194].

191 Hierzu zuletzt Güthlein 1985, 115.

192 Cruciani 1968, LXIII, der die wichtigsten Quellentexte zum Kapitolinischen Theater ediert. Dort heißt es im Bericht des Aurelio Sereno, p. 99: „Quae sunt interius referam nunc: limine primo / aenea se se offert binis lupa et ipsa gemellos / cum magno simul orbe manus patet aenea contra: / ingentis truncam dicunt hanc esse Colossi / quaem pulchrum erexit Princeps sibi Comodus olim; / hoc plane sapiens dicet mirabile quisquam, / illa pila ut longum remanens duraret in aevum / quae designaret praeclara insignia nostri / Pontificis, fuit hoc praevisum in mente deorum." – Die noch von Brummer 1970, 248 (der die Publikation von Cruciani offenbar nicht mehr berücksichtigen konnte) erneuerte These, Hand und Globus hätten im Theater von 1513 die Größe Roms veranschaulicht, wird durch diese Quellenaussage doch sehr erschüttert, obwohl Fra Mariano – s. Anhang VI – die alte Bedeutung der Bronzen noch 1518 heranzieht. – Serenos Interpretation auch erwähnt bei Butzek 1978, 221. – Weitere Literatur zum Theater von 1513 s. Anm. 64. – Vgl. auch Miglio 1982, 185 zur Verwässerung von Romsymbolen bei dieser Aufführung.

193 Vgl. Anhang VI–IX. – Sie überlagerten jedoch nicht, wie Siebenhüner 1954, 48ff. meint, den Rechtsbezirk des Senatorenpalastes – das hatte bereits das Portikusprogramm von 1471ff. getan – sondern eben dieses ursprüngliche Aufstellungsprogramm selbst.

194 Vgl. S. 89. Güthlein 1985, bes. 90, 104 n. 172 setzt den Machtverfall später an. Obwohl er den Widerstand der städtischen Behörden gegen päpstliche bestimmte Bauprojekte auf dem Kapitol sicher richtig interpretiert, beginnt doch der schleichende Prozeß der Ausschaltung aus den realen Regierungsgeschäften Roms bereits vor dem Sacco di Roma. Vgl. auch die Position von Lombardo 1970, 32, nach deren Ansicht eine „freie Kommune" bereits seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts nicht mehr existierte. – Zum Kapitolsprogramm Pauls III. s. die grundlegende Studie von Tilman Buddensieg: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III. *ZKg* 32 (1969), 177–228. – Zum Widerstand der städtischen Behörden gegen Michelangelos Projekt s. Güthlein 1985, 168. – Butzek 1978, 235ff. und 248ff. neigt der Annahme zu, auch die Ehrenstatue für den Farnese-Papst sei auf dessen Wunsch errichtet worden, als souveräner Eingriff in die Belange der Kommune. Sie stellt heraus, daß dem Auftrag für diese Statue kein Senatsbeschluß zugrundelag. – Zu den Statutenfassungen von 1519 und 1523 s. Rodocanachi 1901, 198 und Kap. XII.

23. Sala delle Guerre puniche

IV. DER FRESKENZYKLUS IN DEN REPRÄSENTATIONSRÄUMEN ZU BEGINN DES 16. JAHRHUNDERTS

Von der frühesten Ausmalung des Konservatorenpalastes sind nur diejenige der „Sala delle Guerre puniche" (auch „Sala die Annibale" genannt) vollständig (Abb. 23) und fragmentarisch die der heutigen „Sala della Lupa" erhalten (Abb. 24, 25). Über den Maler, der sie ausführte, herrschte lange Zeit in der kunsthistorischen Literatur Ungewißheit, und die Frage nach dem Inhalt der Darstellungen ist bis heute nicht im Detail geklärt.

Die erste Erwähnung einer Ausmalung ist im Reisebericht eines venezianischen Gesandten aus dem Jahre 1505 erhalten[195]. Am 30. April 1505 besichtigte er vormittags das Pantheon und nach dem Mittagessen das Kapitol. Dort erwähnt er zunächst den Konservatorenpalast mit „allervollendetsten Malereien des Jacobus Rimpata". Sein Bericht bricht kurz darauf nach der Erwähnung zweier Bronzestatuen ab, so daß leider über die Themen dieser Fresken nichts zu erfahren ist. Glücklicherweise nennt dieses kurze Dokument jedoch den Namen eines Malers, Jacopo Ripanda, über dessen Leben und kapitolinische Fresken noch sehr viel später Giulio Mancini mehr zu

195 Vgl. Anhang X. Diese Quelle ist bei Müntz 1885 als Bericht des Bernardo Bembo vom Jahre 1504 veröffentlicht worden. Campana 1936, 175 ff. wies nach, daß der Bericht nicht von Bembo und in das Jahr 1505 zu datieren sei.

24. Sala della Lupa: Wand mit der Gedenktafel für Marcantonio Colonna

25. Sala della Lupa: Wand mit der Gedenktafel für Alessandro Farnese

berichten weiß[196]. In seinen „Considerazioni sulla pittura" finden sich die wichtigen Informationen, daß Jacopo in der Zeit Pius' II., Pauls II., Sixtus' IV., Innozenz' VIII. und Alexanders VI. in Rom die Werke Giottos, Simone Martinis, Cavallinis, Masaccios, Fra Angelicos, Mantegnas und Melozzo da Forlis habe sehen können, und daß er mit besonderem Eifer die Werke der Antike studiert habe. Es habe keine Statue, kein Relief und keinen Triumphbogen gegeben, die er nicht abgezeichnet hätte. Schließlich habe die vollständige Aufnahme der Reliefs der Trajanssäule Ripanda einen solchen Ruhm verschafft, daß „das römische Volk" ihm den Auftrag gegeben habe, die Räume des Konservatorenpalastes auszumalen. Mancini muß zumindest einen Teil der heute verlorenen Fresken noch vor ihrer Zerstörung selbst gesehen haben; er bedauert ihr Verschwinden sehr, denn, so schreibt er, „auf ihnen waren unzählige Antiken, die in seinem (Ripandas) Jahrhundert noch bestanden, von ihm kopiert und auf dieses sein Werk übertragen worden; diese paßten in der Tat sehr gut zu dem Ort und zu der Art der Geschichten, die er mit dem Pinsel wiedergab, so daß es einen großen Verlust für die Kenntnis des Altertums darstellt, daß sie heruntergeschlagen wurden". Schon Boissard hatte betont, daß auf den Fresken die Fürsten, die Senatoren und sogar das Volk in antiker Aufmachung zu sehen gewesen seien, „alles so, wie es zu jener Zeit üblich war"[197].

Über die Fresken des Konservatorenpalastes erfahren wir unmittelbar nach ihrer Vollendung noch weiteres: 1510 berichtet Francesco Albertini, daß der Palast unter Julius II. „mit sehr schönen Gemälden ausgeschmückt worden sei". 1513 erwähnt Andrea Fulvio „die gemalten Taten der früheren Quiriten", doch erst 1527 geht er genauer auf ihren Inhalt ein, jedoch ohne Nennung des Malers. Es handele sich, so eine merkwürdige Formulierung, um die „Triumphtaten der sieben römischen Könige und die erhabenen Triumphe triumphierender Männer"[198].

Die erste ausführlichere überlieferte inhaltliche Aussage findet sich in einem anonymen, unter Sixtus V. (1585–1590) verfaßten Manuskript[199]. Es beschreibt teils Bildinhalte, teils Bildunterschriften mit zum Teil verwirrenden Ortsangaben. Für den ersten Saal heißt es, vier Gemälde aus der Zeit Alexanders VI. hätten den Umbau (sc. des Konservatorenpalastes) überlebt: das erste stelle den Bau der Sublicius-Brücke dar und zeige „die Geschichte und Frauenkleidung jener Zeit"; das zweite gebe den Kampf der Horatier und Curiatier wieder.

Da wir aus einer späteren Quelle wissen, daß die Wände des großen Saales in sieben Felder aufgeteilt waren[200], ferner, daß dem Umbau die Fensterwand und die Wand zur einstigen „Loggia della Madonna" zum Opfer fielen[201], können wir davon ausgehen, daß, wenn der Autor noch vier Felder sieht, drei sich an der Längswand zum Hof und eines an der Wand zur „Sala dei Capitani" hin befunden haben (vgl. Abb. 26). Das Fresko mit dem „Kampf der Horatier und Curiatier" lobt der Anonymus besonders: Zwar seien alle „äußerst fein und von ungemein gelehrten Händen ausgeführt", aber dieses hier überschreite die Grenzen und übertreffe vielleicht noch

196 Mancini, ed. Marucchi 1956, I, 184 f.: „. . . Lascia [sc. Vasari] anco di far mentione e scriver la vita di Jacomo Bolognese per cogniome Ripanda, per i suoi tempi molto riputato come si vede per la testimonianza di Raffael Volaterano. Questo, nato in Bologna, se ne venne a Roma per far progresso nella professione in que tempi – che era cominciata a risvegliarsi, anzi a pigliar grandissimi progressi et agumento sotto Pio II, Pavol II, Sisto IV, Innocenzio VIII et Alessandro VI – dov'hebbe comodità di veder le cose di Giotto, Simone, Pietro Cavallini e, quel che più importa, di Masaccio e suoi coetanei come di fra' Giovanni Angelico, Andrea Mantegna, Melozzo da Furli et altri che fiorirono in quei tempi, et in particolare di studiar le cose degl'antichi, delle quali fu studiosissimo che non lasciò statua, archo trionfale, theatro, statua nè bassorilievo che egli non lo studiasse e copiasse ... Che per tal effetto disse il Volaterrano suo coetaneo, che visse e scrisse nel 506, che Jacomo, con ingegni et instrumenti da calarsi a basso in qua et in là, studiò e disegnò la Colonna Traiana ... E con questo acquistò gran fama nella / professione, per la quale gli fu dato a dipengere dal Popol Romano le Stanze del Campidoglio delle quali se ne vede qualche reliquia e fragmento, et è un peccato che sien state buttate a terra non sol per la bontà della pittura e gloria di quel maestro, quanto che in esse vi eron ritratte moltissime anticaglie che nel suo secolo eran in essere, da lui copiate e riportate in questa sua opera che invero correspondevan assai al luogo et all'historie che lui andava esprimendo col pennello: che è una gran perdita della erudition del antichità che sieno state buttate a terra. Quando e dove morisse e fusse sotterato non ne ho trovato mentione. Sol bisogna dire che sia stato disgratiatissimo che le sue fatighe, che in luogho cosi eminente gli devean dar perpetua gloria, habbino havuto tanta poca durata e li studiosi d'essere stati privi di tante memorie d'antichità che se dovean veder nelle sue opere, come appar da quelle po' che restano disgratiatamente in Campidoglio."
Vgl. zwei weitere Erwähnungen bei Mancini, ed. Marucchi 1956, f. 40: „(Sotto Sisto IV) In Roma le camere di Campidoglio/di Jacomo Ripanda da Bologna." und f. 46: „(1) 490 in (1) 530: Jacomo Ripanda bolognese."

197 Boissard, ed. 1597, 24 ff.: „Parietes coenaculorum ornati sunt variis picturis antiquis: quibus Theodosij, et Honorii Impp. res gestae exprimuntur; et aliorum Imperatorum cum habitu antiquo, tam Principium, quam Senatorum et plebis, quo omnes eo tempore utebantur. Ibidem videntur Statuae Leonis X et Pauli IV ..."

198 Vgl. Anhang IV, V, VII, IX. – An Fulvios Formulierung lehnt sich Lucio Fauno: *De Antiquitatibus Urbis Romae*. Venedig (1549), 32 r an: „Picturae vero in parietibus septem Regum gesta expressa, praeterea fortissimorum Ducum Romanorum triumphos, ac victorias habent".

199 Anhang XI.

200 Anhang XII.

201 Vgl. S. 95.

die Alten, besonders in der Wiedergabe der Gefallenen mit „diesen der Natur so ähnlichen Bewegungen und Wunden, so daß es Bewunderung bei den Betrachtern erregt". Der Inhalt des dritten Bildes schließlich sei die Ernennung Caesars zum immerwährenden Diktator „mit einigen Zeremonien" und auf dem vierten „wird jemand beim Beten zum Imperator ernannt".

„Im zweiten Raum gab es zwei Bilder", fährt der Autor fort: die Niederlage der Samniten (Liv. X, 38–40) und eine „Versammlung, die Gesetze verabschiedet". Dieser zweite Raum ist die heutige „Sala dei Capitani" (vgl. Abb. 26).

Für Malereien in einem „weiter innen gelegenen Raum" gibt er eine Bildunterschrift an, nach der dort der Vertrag des Lutatius mit den Karthagern dargestellt sei, der diese zwang, nicht nur Sizilien, sondern auch alle Inseln zwischen Sizilien und Italien, sowie die Gefangenen zurückzugeben, römische Verbündete nicht anzugreifen und in zehn Jahren 2200 Talente an Rom zu zahlen. Erst einige Seiten später erwähnt der Anonymus die heute noch erhaltene Bildunterschrift des „Hannibal"-Freskos (Abb. 41) an einer Wand „in den Kapitolsräumen".

Das einzig in Bezug auf Ort und Inhalt Sichere, was sich aus dieser Quelle schließen läßt, ist, daß die heutige „Sala degli Orazi e Curiazi" Darstellungen aus der Frühgeschichte Roms, darunter den Kampf der Horatier und Curiatier und den Bau der Sublicius-Brücke[202] enthielt, und daß in weiteren Räumen Szenen aus den Punischen Kriegen angebracht waren.

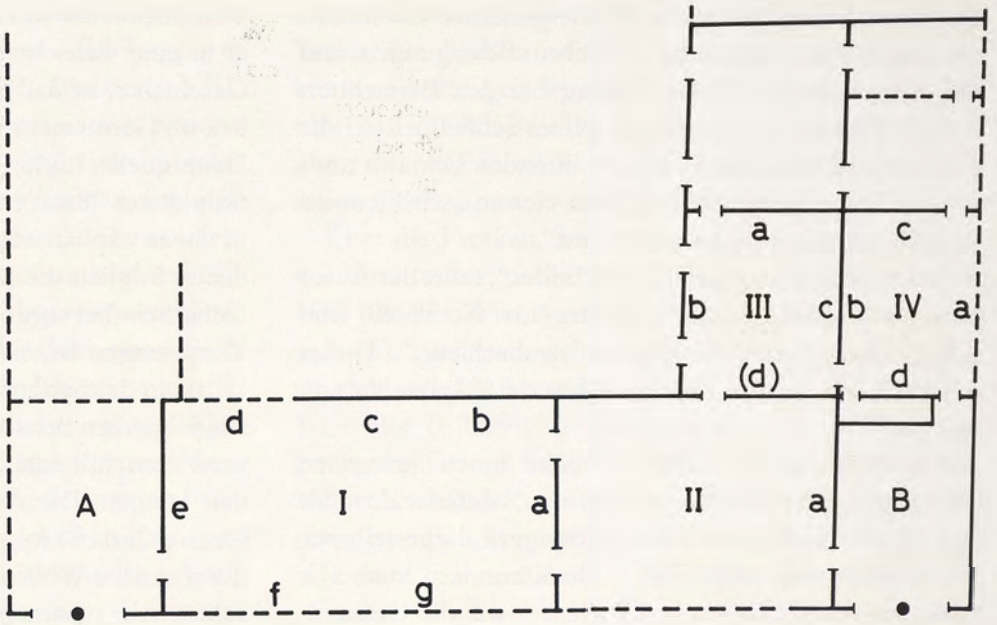
Erst vor einigen Jahren wurde in einem anderen Zusammenhang von H. Brummer und T. Janson eine weitere, zeitlich sehr nahe an die Fresken heranreichende Quelle entdeckt, mit deren Hilfe das Rätsel um die dargestellten Inhalte aufgeklärt werden kann. Es handelt sich um die 1524 gedruckte Fassung einer langen, in Hexametern abgefaßten lateinischen Rede, die ein C. Silvanus Germanicus im Jahre 1521 für die nie vollzogenen Feierlichkeiten zur Aufstellung einer Ehrenstatue für Papst Leo X. in der „Sala degli Orazi e Curiazi" entworfen hatte[203]. Ihr Hauptthema ist das Lob Leos X. und der Statue, die Domenico Aimo von ihm angefertigt hatte[204]. Dieses Werk der Bildhauerkunst vergleicht er mit den Wandmalereien des Konservatorenpalastes; dabei gerät er in eine weitschweifige Nacherzählung der römischen Geschichte, so daß es zum Teil unmöglich ist, festzustellen, ob Germanicus gerade Fresken beschreibt oder seine Hauptquelle, Livius, nur referiert[205]. Bei genauer Betrachtung dieses Textes ergeben sich jedoch zahlreiche Stellen, in denen explizit auf Malereien angespielt wird, und aus denen folglich die Existenz entsprechender Fresken mit Sicherheit hervorgeht. Der Aussagewert der einzelnen Textpassagen ist, zur Vermeidung weitschweifiger Textkritik, in der Synopse des Anhangs zusammengefaßt. Für alle folgenden Behauptungen sei daher auf diese Übersicht verwiesen, mit deren Hilfe die Aussagen kontrolliert werden können. Die Auswertung ergab für die „Sala degli Orazi e Curiazi" folgende gemalte Themen (vgl. Abb. 26): die römische Wölfin, die unter einem Feigenbaum, beobachtet von einem Specht, die Zwillinge Romulus und Remus säugt; Romulus zieht mit dem Pflug die Stadtgrenze Roms mit einer Darstellung der ersten Siedlung;

202 Und nicht auch, wie Pietrangeli 1964[b] meint, deren Zerstörung durch Horatius Cocles. Im Text Anhang XIII heißt es lediglich: „... die Erbauung der Sublicius-Brücke, das ist jene von Horatius abgebrochene."

203 Anhang XIV. – Brummer/Janson 1976, 80 ff.: Die geplante Feier hat nie stattgefunden, die Rede wurde deshalb wahrscheinlich nie gehalten.

204 Brummer/Janson 1976, 80 und App. 2. – Zur Statue: Steinmann 1924, 480 ff.; Hager 1929, 41 Nr. 19; Aikin 1977, 159 ff.; Butzek 1978, bes. 342. Die Statue befindet sich heute im linken Querschiff von S. Maria in Aracoeli.

205 Die von Brummer/Janson 1976, 86 geäußerte Vermutung, Silvanus habe vorwiegend L. A. Florus als Quelle benutzt, stimmt nur insofern, als Florus eine Quelle unter vielen war; der Hauptleitfaden war Livius, und Zitate nach ihm („verbal correspondences") sind weit häufiger; vgl. die Anmerkungen zu Quelle XIV. – Ich bin mir bei der Auswertung dieser Quelle durchaus der Gefahr bewußt, daß derartige Interpretationen von Bildern auch nachträglich erfolgt sein können und somit den ursprünglich intendierten Inhalt nicht mehr genau beschreiben. Das mag bei Silvanus in bezug auf heute verlorene Fresken sehr wohl der Fall sein; den erhaltenen Bestand beschreibt er jedoch genau, und da es sich nicht um Allegorien, sondern um ikonographisch recht gut nachprüfbare historische Episoden handelt, scheint mir diese Gefahr in diesem Falle gering. Aus dem gleichen Grunde halte ich es für unwahrscheinlich, daß Silvanus sich nicht am realen Bestand, sondern etwa, wie Francesco Sansovino bei seiner Beschreibung der Gemälde des Dogenpalastes – vgl. Wolters 1983, 37 ff. – an einem schriftlich fixierten Programm, oder – was in seinem Falle näher läge – am Text des Livius orientierte. Er scheint mir in seinen Formulierungen recht genau zwischen tatsächlich gemalten Szenen und solchen, die er der historischen Kontinuität zuliebe aus Livius referiert, zu unterscheiden. Ich habe daher versucht, dieser Tatsache in der Synopse Rechnung zu tragen und darin, anders als Brummer/Janson 1976, 92 n. 11, nur jene Fresken als sicher vorhanden angenommen, für die Silvanus' Formulierungen dies zweifelsfrei angeben. Das Gedicht wurde – unabhängig von der Entstehung der vorliegenden Arbeit – ebenfalls herangezogen von Patrizia Masini: Il Palazzo dei Conservatori. Storia e decorazione. *Il Campidoglio all'epoca di Raffaello*. Mailand 1984, 11–22, wo jedoch eine Interpretation nicht angestrebt wird. Die Quelle ist jüngst auch pauschal für die Ausmalung der „Sala dei Capitani" angesprochen worden von Maria Elisa Tittoni Monti: Gli affreschi di Tommaso Laureti in Campidoglio. In: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Ed. M. Fagiolo. Rom 1985, 216. Die Autorin führt, aufgrund einer wohl nur flüchtigen Lektüre des Gedichts, jedoch andere Szenen als „gemalt" an als die Synopse Anhang XV.



26. Konservatorenpalast, Schema des piano nobile mit Rekonstruktionsversuch des Freskenzyklus vom Beginn des 16. Jahrhunderts (nach Möglichkeit Quelle XIV folgend):

A Loggia della Madonna
B Loggia del Cantone
I Sala grande
- a Lupa mit den Zwillingen (mit Auffindung durch Faustulus?); Stadtgründung durch Romulus (?)
- b Verklärung des Romulus (evtl. Stadtgründung mit dieser Szene zusammen)
- c Numa Pompilius: Seine Einsetzung als König (?), Erbauung des Vesta-Tempels, oder das Herabfallen der Salierschilde
- d Tullus: Krieg gegen die Albaner, Kampf der Horatier und Curiatier; evtl. hier auch der Steinhagel
- e Brand des Königspalastes, Erbauung des Circus Maximus, erste Spiele
- f Sabinerkriege
- g Tarquinius mit der Sibylla Cumana; Selbstmord der Lucretia

II Seconda sala
a Gerechtigkeit des Brutus

Auf die übrigen Wände verteilt, vermutlich gegen den Uhrzeigersinn (Anzahl der Felder unbekannt): Episoden republikanischer Helden und Heldinnen, darunter Horatius Cocles, Mucius Scaevola, Cloelia, Virginia, evtl. auch Camillus (mit dem Lehrer von Falerii und mit den Galliern). Szene aus den Samniterkriegen.

III heutige Sala delle Guerre puniche
- a Triumph der Roma über Sicilia
- b Seekrieg
- c Hannibal in Italien
- (d) (von Silvanus Germanicus vergessen): Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus

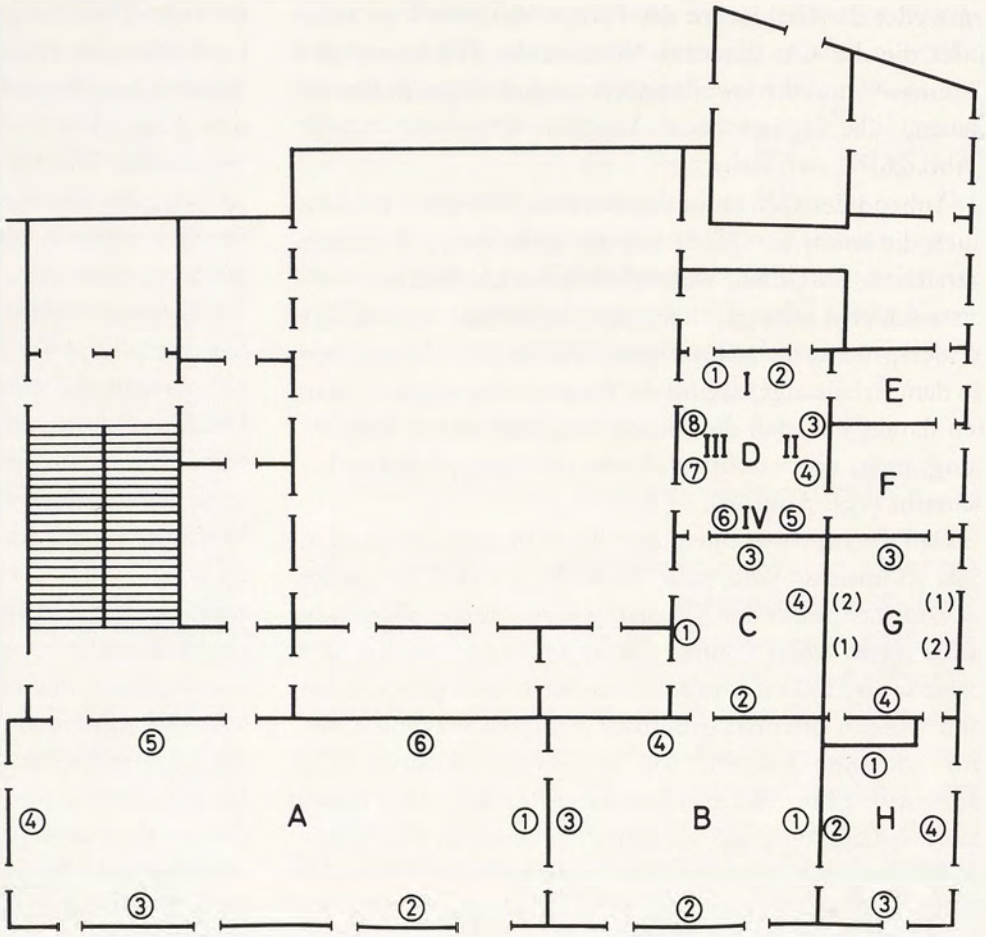
IV heutige Sala della Lupa (dei Fasti):
- a Fabius Cunctator (oder b)
- b Niederlage Hasdrubals am Metaurus, Überbringung seines Hauptes an Hannibal (oder a)
- c Feldzug des Manlius gegen die Tolostobogier am Olympus, Chiomara
- d Triumph des Aemilius Paullus

Romulus wird bei einer Truppenmusterung als „Quirinus" zur Gottheit verklärt; eine Szene aus dem Leben des Numa Pompilius, vielleicht seine Einsetzung als König, der Bau des Vestatempels und/oder das Herabfallen der Salierschilde; der Krieg des Königs Tullus gegen die Albaner mit einer Darstellung der beiden feindlichen Heerlager; der Kampf der Horatier und Curiatier; der Steinhagel, der nach dem Sieg des Tullus über die Sabiner auf dem Albaner Berg niederfiel; der Brand des tarquinischen Königspalastes; die Erbauung des Circus Maximus und die ersten dort veranstalteten Spiele; Szenen aus den Sabinerkriegen; die Sibylle von Cumae verbrennt die prophetischen Bücher vor Tarquinius; der Tod der Lucretia. Weitere Szenen, die jedoch nicht ausdrücklich als gemalt angesprochen werden, sind zum Teil, wie der „Raub der Sabinerinnen", aus den Fresken Giulio Cesaris erschließbar, da man davon ausgehen kann, daß dieser ein bereits vorhandenes Programm weitgehend zu erneuern hatte (Abb. 27)[206].

Für die „Sala dei Capitani" führt das Gedicht an (vgl. Abb. 26): Taten des ersten Konsuls Iunius Brutus, wahrscheinlich die „Gerechtigkeit des Brutus"; Cloelia, die den Fluß durchschwimmt; Szenen aus dem Samniterkrieg mit der Wiedergabe der Lager der Samniten und Römer, möglicherweise mit der Darstellung des grausamen Schwur- und Opferrituals der Samniten. Die „Gerechtigkeit des Brutus" findet sich unter den von Tommaso Laureti gemalten Themen wieder. Er hat mit Sicherheit, wie später Cesari, auch die übrigen Wände mit Inhalten geschmückt, die bereits vorher Teil des Raumprogramms waren. Die heute sichtbaren Episoden „Kampf des Horatius Cocles um die Sublicius-Brücke" und „Mucius Scaevola vor Porsenna" sind in dem Gedicht von 1521 zwar nicht ausdrücklich als gemalt erwähnt, doch kann ihre Existenz angenommen werden (Abb. 27).

Für die „Sala delle Guerre puniche" beschreibt Silvanus Germanicus den Triumph Roms über Sizilien, eine Seeschlacht, Hannibals Zug durch die Arnosümpfe und seine Scharmützel in der Nähe des Trasimenischen Sees. Diese Beschreibungen entsprechen sehr genau dem heute erhaltenen Freskenbestand, verschweigen jedoch leider das thematisch strittige vierte Gemälde „Attilius Regulus

206 Diese von Brummer/Janson 1976, 83 für die Fresken Cesaris und Lauretis aufgestellte These scheint mir, wie auch aus der Beschreibung der Fresken der „Sala dei Capitani" hervorgehen wird, keiner weiteren Begründung bedürftig. – Aikin 1977, 85ff. und 102ff. nimmt zwar eine formale, aber keine inhaltliche Vorbildfunktion der Ripanda-Fresken für Laureti an, da er die Quelle Anhang X nicht kannte. Aus dem gleichen Grund nimmt Tittoni Monti 1980, 18 nur generell an, daß die heute sichtbaren Sockelmedaillons der „Sala degli Orazi e Curiazi" wohl bereits vorhandene Inhalte wiederholten.



27. Konservatorenpalast, piano nobile, heutiger Zustand:

A Sala degli Orazi e Curiazi
Fresken Giuseppe Cesaris (1597–1638):
1 Faustulus findet die Wölfin mit den Zwillingen
2 Gründung Roms: Romulus zieht die Stadtgrenze
3 Numa Pompilius setzt die Vestalinnen ein
4 Raub der Sabinerinnen
5 Kampf der Horatier und Curiatier
6 Schlacht gegen die Veienter und Fidenaten

B Sala dei Capitani
Fresken Tommaso Lauretis (1586–1594):
1 Gerechtigkeit des Brutus
2 Horatius Cocles verteidigt die Sublicius-Brücke
3 Mucius Scaevola vor Porsenna
4 Schlacht am Regillus-See

C Sala delle Guerre puniche
Fresken Jacopo Ripandas (1507–1508):
1 Seeschlacht
2 Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus
3 Triumph der Roma über Sicilia
4 Hannibal in Italien

D Dala degli Arazzi
Fries, Schule des Daniele da Volterra, 1544 vollendet:
1 Geburt Scipios
2 Scipio berät sich mit seinem Vater Jupiter im Kapitolinischen Tempel
3 Scipio deckt das Komplott des Cecilius Metellus auf und stellt sich dem Vaterland zur Verfügung
4 Belagerung und Einnahme von Cartagena
5 Landung der römischen Flotte in Afrika
6 Gespräch zwischen Scipio und Hannibal vor der Schlacht bei Zama
7 Schlacht bei Zama
8 Triumphaler Einzug Scipios in Rom

Wandteppiche, 1764–1770:
I Tuccia
II Roma triumphans
III Faustulus findet die Lupa mit Romulus und Remus
IV Camillus und der Lehrer von Falerii

E Sala delle Aquile
Fries mit Grotesken, unterbrochen von Feldern mit Landschaften, die sich mit Einzelgestalten von Heldinnen abwechseln; zwischen 1537 und 1547 entstanden. Dargestellt sind: Cloelia, Hersilia, Virginia, Raub der Sabinerinnen, Claudia, Tuccia

F Sala delle Oche
Fries mit der Darstellung antiker Spiele, unter Paul III. entstanden und vor 1544 vollendet (Zuccari-Schule?)

G Sala della Lupa (dei Fasti)
Fresken Jacopo Ripandas, um 1510/11:
(1)/(2) verlorene Fresken, genaue Wandverteilung unsicher (vgl. Abb. 26, IV a und b)
3 Feldzug des Manlius gegen die Tolostobogier am Olympus, Chiomara
4 Triumph des Aemilius Paullus

H Sala dei Trionfi
Fries mit dem Triumph des Aemilius Paullus, 1569 von Michele Alberti und Giacomo Rocchetti begonnen, 1669 fertiggestellt
1 Erster Tag (nach Plutarch)
2 Zweiter Tag
3, 4 Dritter Tag

rät den Römern von einem Frieden mit Karthago ab" oder „Der Vertrag des Lutatius Catulus mit den Karthagern". Silvanus hat es bei der Niederschrift seiner Verse wahrscheinlich vergessen, da er auf dem Weg in die „Sala della Lupa" durch die damals noch vorhandene Verbindungstür direkt darunter entlangging (Abb. 26, 27).

Beim Übergang von der „Sala della Guerre puniche" zur „Sala della Lupa" ist im Text unklar, welche Themen noch dargestellt waren und wo die Grenze zwischen den beiden Räumen lag. Hier hilft glücklicherweise der heutige Bestand weiter (Abb. 27). Fest steht angesichts der erhaltenen Fragmente in der „Sala della Lupa", daß die nicht ausdrücklich als gemalt erwähnte Szene der Schlacht am Olympus mit der Chiomara-Episode dargestellt ist, sowie der im Gedicht als letztes Fresko der gesamten Ausstattung genannte Triumph des Aemilius Paullus[207]. Davor werden aus der römischen Geschichte drei Episoden aus zwei historischen Ereignissen genannt: „Fabius Cunctator wird zum Imperator ernannt" und „Die Schlacht am Metaurus (207 v. Chr.)", nach der „der Kopf des Hasdrubal seinem Bruder Hannibal ins Lager gebracht wird". Wahrscheinlich sind diese zwei beziehungsweise drei Themen ebenfalls auf die „Sala della Lupa" zu beziehen. Sie hätten dort die Fortsetzung des zweiten punischen, „hannibalischen" Krieges gebildet, dessen Beginn mit dem Fresko Hannibals in der „Sala delle Guerre puniche" gezeigt wird. Geht man davon aus, daß jene Themen als gemalt verstanden wurden, dann muß sich

207 Vgl. S. 158 ff.

entweder die Geschichte des Fabius Maximus Cunctator oder die des Cn. Claudius Nero an der Rückwand des Raumes[208] und die jeweils andere an jener Seite befunden haben, die später zur Loggia umgebaut wurde (Abb. 26)[209].

Anhand des Gedichtes des Silvanus läßt sich vielleicht auch die anonyme Quelle aus der Zeit Sixuts' V. besser verstehen. Sie enthält wahrscheinlich viele Mißverständnisse schlecht oder gar nicht mehr erhaltener Szenen. Die Widersprüche, die sich zu dem Gedicht des Silvanus und zu dem Erhaltungszustand der Bausubstanz ergeben, deuten darauf hin, daß der Autor, entgegen seiner Behauptung, mehr die zerstörten als die erhaltenen Fresken beschreibt (vgl. Abb. 26).

Daß die Informationen über die Malereien der zweiten Sala so unsicher sind, muß daran liegen, daß der Autor sie zum Zeitpunkt der Abfassung seines Textes überhaupt nicht mehr sehen konnte. Sie waren beim Neubau der Fassade ab 1563 stark in Mitleidenschaft gezogen worden und wurden offenbar gründlich heruntergeschlagen, bevor Tommaso Laureti 1586 mit seiner Neuausmalung begann[210]. Eine 1982 durchgeführte Restaurierung dieses Saales hat ergeben, daß sich unter der heutigen Malschicht keine Reste von Ripandas Werk mehr befinden. Wenn der Autor des Manuskripts aus der Zeit Sixtus' V. also die Fresken nicht mehr sehen konnte, dann läßt sich der Zeitraum der Niederschrift auf die Jahre 1586 bis 1590 (das Todesjahr des Papstes) einengen. Ein 1587 datierter Eintrag auf dem letzten Blatt des Codex, der anscheinend in einem Zuge geschrieben wurde, bestätigt diese Annahme.

Bestätigt wird durch die beiden Hauptquellen (1521 und um 1587) auch die Glaubwürdigkeit Fulvios, der berichtet, es seien im Konservatorenpalast die Taten der sieben Könige Roms dargestellt: für den großen Saal trifft dies zu.

Aus Silvanus' Angaben wird ferner auch das System deutlich, nach dem die vier Repräsentationsräume der Konservatoren ausgemalt wurden (Abb. 26). Der erste Raum zeigte Szenen aus der Zeit der Könige, der „Kindheit Roms"[211], die mit dem Selbstmord der Lucretia schließt. Dies entspricht dem Ende des ersten Buches bei Livius. Im zweiten Raum waren Beispiele römischer Tugend und Tapferkeit aus der Frühzeit der Republik, der „Jugend Roms", aus dem 2.–19. Buch des Livius dargestellt. Die beiden weiteren Räume zeigten Roms Aufstieg zur Weltmacht: im dritten die punischen Kriege, im vierten Szenen aus dem zweiten punischen Krieg, dem gallo-griechischen und dem makedonischen Feldzug.

Die heutigen Fresken Giuseppe Cesaris, genannt Cavalier d'Arpino, und Tommaso Lauretis (Abb. 27) basieren bekanntlich auf einem früher vorhandenen Programm. Die ältere Ausmalung bestand jedoch aus Feldern mit Simultandarstellungen mehrerer Episoden, wie sich noch anhand der erhaltenen Szenen erkennen läßt. Im Text des Vertrages für die neue Ausmalung der „Sala degli Orazi e Curiazi" vom 19. 12. 1595[212] wird erwähnt, daß die Saalwände ehemals in sieben Felder aufgeteilt gewesen seien, so daß jedes Feld mehrere Ereignisse aus dem Leben von jeweils einem der sieben Könige zugleich zeigte. Dieses späte Programm enthält, wie das Gedicht des Silvanus, die Angabe, daß der Zyklus über dem Standort der Statue Leos X. begann und auch in der neuen Fassung Giuseppe Cesaris dort anfangen solle. Da das Fresko des Cavalier d'Arpino mit der Darstellung der säugenden Wölfin an der südöstlichen Wand des Saales angebracht ist, lag hier auch der Beginn der älteren Ausmalung. Nicht ausgeführt, aber im Programm von 1595 durchaus noch als achtes Bild vorgesehen, ist die Lucretia-Szene. Die Kommunalbeamten, die diesen Text entwarfen, hatten offensichtlich noch eine gewisse Vorstellung von den neun Jahrzehnte früher gemalten Bildinhalten und orientierten sich an dem, was noch zu sehen war, ohne allerdings noch das ursprüngliche, alle vier Räume durchlaufende Prgramm genau zu kennen. Eine inhaltliche Bestimmung der als „finti di bronzo" gemalten Sockelmedaillons Cesare Rossettis in der „Sala degli Orazi e Curiazi" ergab, daß hier zahlreiche Themen, die bei Livius und in dem Gedicht des Silvanus erwähnt werden, aufgenommen sind. Da sie alle jedoch nicht ausdrücklich als bereits 1521 gemalt in dem Gedicht beschrieben werden, bleibt es zweifelhaft, ob in diese Sockelfelder ehemalige Simultanszenen eingegangen sind, oder ob ihre Themen neu aus Livius bezogen wurden[213].

208 Dort sind jetzt die „Fasti Capitolini" eingemauert: CIL I, 1, Nr. 1893; Forcella I, 1869, Nr. 88; Pietrangeli 1964[c], 475. – Links und rechts ist jeweils ein schmales Stück Wand freigeblieben; dort ist deutlich zu sehen, daß die Fresken hier weitergingen. Die Hoffnung, daß sich die Malereien unter den „Fasti" erhalten haben könnten, wird sich wohl nicht erfüllen. Eugenio la Rocca teilte mir mit, daß bei einer probeweisen Abnahme eines Teils der „Fasti" keine derartigen Spuren gefunden wurden.

209 Vgl. S. 120.

210 Aikin 1977, 84.

211 Forster, Einleitung zur Florus-Edition 1960, XI. Florus setzt die Königszeit mit „infantia", die Epoche bis zum ersten punischen Krieg mit „adulescentia" und die Zeit bis Augustus mit „iuventus" gleich.

212 Vgl. Anhang XII.

213 Es handelt sich um folgende Szenen, nach Tittoni Monti 1980, 17 f.: unter dem „Kampf der Horatier und Curiatier" 1) Die beiden

Auf der Grundlage der Nachrichten, daß sich der Maler der Fresken besonders intensiv um das Studium der Reliefs der Trajanssäule bemüht hat, daß seine Antikenkenntnis die Voraussetzung für seine Anstellung durch das römische Volk bildete, und daß seine Werke durch ihren antikisierenden Stil ihrem Inhalt und Standort auf besondere Weise entsprachen, sollen die erhaltenen Fresken beschrieben und stilistisch untersucht werden.

Als Vergleichsobjekt bieten sich, schon aufgrund der zeitgenössischen Zeugnisse, die Reliefs der Trajanssäule an, sofern es um die Bestimmung antiker Elemente geht. Die Säule stellt einen der größten zusammenhängenden Zyklen römischer Geschichtsdarstellung in Bildern dar und war daher als Vorbild für antikisierende Historienmalerei besonders geeignet[214]. Anstatt jedoch die Reliefs selbst in ihrem heute überdies verschlechterten Erhaltungszustand heranzuziehen, erscheint es sinnvoller, die formale Rezeption dieser Darstellungen in einem Zeichnungsband des frühen 16. Jahrhunderts in der Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte (BIASA) in Rom zu verwenden, der unmittelbar Ripandas vor Ort entstandene Aufnahmen kopiert. Diese Zeichnungsserie bleibt ein hilfreiches Dokument für die Analyse der Art und Weise, in der ein Zeitgenosse Ripandas antike Kompositionsprinzipien in die Formensprache seiner Zeit umsetzte[215].

Die Fresken der „Sala delle Guerre puniche"

Von allen Sälen des Konservatorenpalastes vermittelt dieser, auch „Sala di Annibale" genannte Raum die beste Vorstellung vom Aussehen der Repräsentationsräume vor dem Umbau von 1563 ff., da hier nicht nur die Fresken in ihrer Gesamtfläche weitgehend intakt geblieben sind, sondern auch die Holzdecke aus dem frühen Cinquecento erhalten ist. Im Jahre 1687 wurde vor die Wand mit der Darstellung Hannibals ein Kamin aus dem frühen 16. Jahrhundert gesetzt (Abb. 23). Von diesem Eingriff zeugen vier Konservatorenwappen und der Rest einer Inschrift, die bei der Restaurierung vom Jahre 1962 freigelegt wurden. Da Inventare des Konservatorenpalastes erst für die Zeit ab 1627 erhalten sind, ist über die Funktion des Raumes zu Anfang des 16. Jahrhunderts nichts bekannt[216]. Die Datierung der Fresken ergibt sich aus den

Könige Tullus Hostilius und Mettus Fufetius schließen den Pakt über den Zweikampf (Livius I, XXXIV, vgl. Anhang XIV, Z 304–305); 2) Horatius ersticht seine Schwester (Livius I, XXVI, 2, vgl. Anhang XIV, Z 322–323); 3) der Vater des Horatiers bittet für seinen Sohn (Livius I, XXVI, 9, vgl. Anhang XIV, Z 324–326); unter der „Schlacht gegen die Fidenaten" 4) Darbringung eines Opfers vor der Schlacht; 5) fliehende Reiter; 6) Dankopfer nach der Schlacht; die übrigen Szenen sind, vermutlich in Kenntnis der ursprünglich vorhandenen, im 19. Jahrhundert ergänzt worden: unter der „Gründung Roms" 7) Vogelschau der Zwillinge Romulus und Remus (Livius I, VII); unter „Numa Pompilius führt den Vestalinnenkult ein" 8) Numa im Gespräch mit Egeria (vgl. Anhang XIV, Z 276); 9) Opferszene (vgl. Anhang XIV, Z 274 f.). – Wie bereits der Text aus der Zeit Sixtus' V. (Anhang XI) zeigt, ging das Verständnis für den Inhalt der Ripanda-Fresken bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend verloren. Spätere Autoren versuchten, anhand der stark beschädigten Reste Inhalte zu rekonstruieren. Carlo Cesare Malvasia: *La Felsina pittrice*. Ed. G. Zanotti. Nachdruck Bologna 1841, 39 interpretierte die Malereien in der „Sala della Lupa" als „Trionfo d'un Re di Persia forse di Ciro" und als „Intrepidezza di Bruto in veder tagliare la testa a' figliuoli" (vgl. Anhang XIII). Diese Bezeichnung übernahm im 18. Jahrhundert Marcello Oretti: Notizie de' professori del disegno (bolognesi). Ms. B 12 E, vol. I, fol. 115 der Biblioteca Comunale di Bologna, zit. nach Fiocco 1920, 28: „Giacomo Ripanda o Ripranda Pittore Bolognese, che fioriva nell'anno 1510. Gran stima havevano in Bologna e in Roma ogni ordine di Persone di questo nostro valente artefice ... non solo per li eleganti suoi disegni ma ancora per le sue belle pitture, degni parte de suoi pennelli; questi fu il primo che disegnasse la Colonna Trajana, la quale operazione meritò le lodi de' primi scrittori di quell'età. Le sue opere sono le seguenti, ... nel Palagio de Conservatori in Campidoglio, il ⟨Trionfo di un Re di Persia, forse di Ciro⟩, e la ⟨Intrepidezza di Bruto in veder tagliare la testa ai figliuoli⟩, ed altre molte ite a male. Fu il primo che disegnò la Colonna Trajana, come descrive il Volaterrano ... Fu ancora eccellente nello intaglio in legno."
In der „Sala delle Guerre puniche", deren Fresken nicht verstümmelt wurden, blieb der dargestellte Inhalt besser bekannt. So berichtete ein Franzose, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Konservatorenpalast besichtigte, dort seien Hannibals Überquerung der Alpen, sein Kriegsrat in Italien, die Seeschlacht zwischen Lutatius Catulus und Imilco (= Seeschlacht bei den Aegaden) und der Triumph des Lutatius über Sizilien (= Triumph Roms über Sizilien) dargestellt: Voyage d'un Français en Italie, 1765, IV, 249 zit. nach Rodocanachi 1904, 167. – Giuseppe Melchiorri: *Guida metodica di Roma e suoi contorni*. Rom 1840, 511 ff. kam zu dem gleichen Schluß, allerdings konnte er die dargestellte „Versammlung" nicht identifizieren („Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus"). Er schrieb die Fresken Perugino oder Bonfigli zu. – Der Restaurator der Fresken der „Sala della Lupa", Ercole Ruspi, schlug 1865 vor, die dortigen Wandgemälde „Titus nach der Eroberung Jerusalems" und „Judith und Holofernes" zu nennen: s. Petrassi/Guerra 1974, 133.

214 Heinz Kähler: *Rom und sein Imperium* (Kunst der Welt). 3. Aufl. Baden-Baden 1979, 122 f. betont den Charakter der – ursprünglich farbig gefaßten – Trajanssäule als „gemalte Illustration": der Fries „ist in seiner Erscheinung nicht so sehr der Plastik als vielmehr der Malerei zuzuordnen ... Eher übersetzt er in eine Art von Bildbericht ... Das Ganze ... ist erstmalig und, zum mindesten nach dem, was uns aus dem Altertum erhalten blieb, einzigartig ... Man begreift es, daß dieser Fries, der ja niemals der Sichtbarkeit entzogen war, als man im 15. Jahrhundert sich von den Fesseln der mittelalterlichen Vorstellungen frei machte eine große und vielleicht nicht ungefährliche Wirkung auf die Künstler ausüben mußte."

215 Vgl. S. 182.

216 Pietrangeli 1963, 440: Decke zwischen 1516 und 1519. – Bei den Reinigungsarbeiten wurden auch die Übermalungen der Büstenni-

28. Sala delle Guerre puniche: Triumph der Roma über Sicilia

neuerdings freigelegten Konservatorenwappen, die auf die Jahre 1507 und 1508 verweisen[217].

Die Wände sind vollständig bemalt (Abb. 23). Bis zur halben Höhe der Türen reicht ein gemalter, mehrfach Steinprofile vortäuschender Sockel, der ein Groteskenband enthält. Darüber verläuft eine schmalere Steinzone, die in regelmäßigen Abständen von gemalten Nischen mit farbigen Porträtbüsten unterbrochen wird. Auf den Flächen zwischen den Nischen sind gemalte Wappen angebracht. Über dieser Zone beginnen die Fresken, die von einem schmalen Steinprofil allseitig gerahmt werden. An allen Wänden mit Ausnahme des Freskos „Seeschlacht" sind noch Spuren von Vergoldung an Gewandsäumen, Stoffmustern u. Ä. zu erkennen.

Die Seiten der Bildflächen und damit die Raumecken werden von Pilastern begrenzt, deren Sockel erst oberhalb der Nischenzone ansetzen. Diese Pilaster sind perspektivisch so gegeben, daß sie vor den Fresken zu stehen scheinen; dieser Effekt setzt sich zum Teil nach unten in die Sockelzone fort, so, als springe dort die Wand ein Stück vor. Die Pilasterspiegel (Abb. 101) schmücken Groteskenkandelaber auf Goldgrund. Die in „finto d'oro" gegebenen korinthisierenden Kapitelle tragen ein mehrfach profiliertes Gebälk, das einen blaugrundigen Ornamentfries enthält. Das Gebälk hebt den in der Sokkelzone angestrebten illusionistischen Effekt wieder auf: es läuft flächig, ohne Verkröpfung, um den ganzen Saal herum.

schen, die dort angeblich später hinzugefügten Namensinschriften und Übermalungen des Ornamentfrieses entfernt. Vgl. hierzu auch S. 100 und 171. – S. auch Fiocco 1920, 32. Funktion im 17. Jahrhundert: Pietrangeli a. a. O. 447.

217 Pietrangeli 1963, 444. – Das Datum 1513 ergibt sich aus der allgemein akzeptierten Behauptung Pietrangelis, Giovanni Battista Tari, Gabriele Cossi und Giovanni Angelo Pierleoni, deren Wappen sich unterhalb des „Hannibal"-Freskos befinden, seien im ersten Trimester 1513 Konservatoren gewesen. Ausweislich einer heute noch im Senatorenpalast erhaltenen Inschrift, in der die Betreffenden im Jahre 1508 festhalten, sie hätten in ihrer Eigenschaft als Konservatoren den Senator vertreten (Forcella I, 1869, Nr. 33), scheint mir Pietrangelis Datierung auf einem Lesefehler zu beruhen.

29. Detail aus Abb. 28

„Triumph der Roma über Sicilia"

Betritt man den Raum von der „Sala dei Capitani", also dem letzten Amtsraum vor der Fassadenloggia aus, so fällt zunächst das Fresko mit dem „Triumph Roms über Sizilien" (Abb. 28) ins Auge. Die Konservatorenwappen dieser Wand gehören, so weit identifizierbar, in die Jahre 1507 und 1508. Die rechte Hälfte dieses Freskos wurde 1913 auf Leinwand übertragen[218]. Die ihm zugrundeliegende historische Begebenheit ist der Seesieg der römischen Flotte bei den aegatischen Inseln unter dem Konsul C. Lutatius Catulus im Jahre 241 v. Chr., der zum Abschluß des ersten punischen Krieges mit der Niederlage Karthagos und der Abtretung Siziliens an Rom führte. Auch Silvanus Germanicus, sonst chronologisch Livius folgend, schildert zuerst dieses Gemälde[219], obwohl ihm historisch das Bild der Seeschlacht an der linken Wand vorausgeht – ein Indiz mehr dafür, daß Silvanus gedanklich einen Rundgang durch die Räume beschrieben hat.

218 Pietrangeli 1963.

219 S. Anhang XIV, Z 529–532.

30. Detail aus Abb. 28

Vor einer weitläufigen Hügel-, Insel- und Vorgebirgslandschaft, die zum Teil von Meer umflossen wird und deren Abschluß ein hochgelegener Horizont bildet, spielt sich im Vordergrund vor einer den linken Bildrand einnehmenden, kulissenhaft dargestellten Stadt mit triumphbogenartigem Tor die Szene des Triumphes der Roma ab (Abb. 28). Dem Sieger Lutatius Catulus, der lorbeerbekränzt inmitten seiner Soldaten dem Siegeswagen zu Fuß voranschreitet, kommen weitere Soldaten aus dem Tor entgegen. Dem Wagen folgen von rechts Reiter und Standartenträger. Auf einem von vier mit Prunkdecken gesattelten Schimmeln gezogenen Wagen sitzt auf einem podestartigen Aufbau mit der Inschrift „Roma" die Personifikation Roms, eine weibliche Gestalt mit Krone und einer geflügelten „Bronze"-Victoria in der rechten Hand. Mit der Linken hält sie eine feine goldene Kette, welche die Arme der auf der linken Seite des Wagens kauernden Sicilia fesselt (Abb. 29). Diese ist durch Ährenkranz und -bündel und Namensbeischrift am Wagenpodest gekennzeichnet. Sie trägt einen antiken Kopfputz, die sogenannte Mitra, wie sie im Altertum häufig für Hera, Kore und Demeter, von B. Peruzzi beispielsweise für seine „Ceres" verwendet wird – auf diesem Fresko vielleicht neben den Ähren eine Anspielung auf Demeter/Ceres

31. Detail aus Abb. 28

als Hinweis darauf, daß diese Insel die „Kornkammer Italiens" genannt wurde[220].

Im Hintergrund links (Abb. 30) sprengt ein Reiter auf eine Gruppe Soldaten zu. C. Pietrangeli[221] sah in dieser Szene die Überbringung einer freudigen Nachricht, wohl der Siegesbotschaft. Auf dem Meer und in den Häfen sind Schiffe zu sehen, die sich in der rechten Bildhälfte, in der Nähe der Inselgruppe, zur Darstellung einer Seeschlacht verdichten (Abb. 31, 32). Die römische Technik, den Seekampf durch das Anlegen von Enterbrücken zur Landschlacht zu machen[222], ist hier getreu dargestellt (Abb. 33). Der Typus der Schiffe hingegen mit ihren Masten und Segeln stellt eine vereinfachte Version von Seglern dar, wie sie Pinturicchio häufig malte, beispielsweise im Hintergrund seiner „Heimkehr des Odysseus" für den Palazzo Petrucci zu Siena[223].

Da dem Abschluß des Friedens zwischen Rom und Karthago der endgültige Sieg der Römer bei den Aegaden vorausging, muß es sich hier um die Wiedergabe dieses

220 Frommel 1967/68, 118.
221 Pietrangeli 1963, 445.
222 Livius XXXVI, 449: „pugna pedestris similis."
223 London, National Gallery Inv. Nr. 911.

32. Detail aus Abb. 28

33. Detail aus Abb. 28

34. Detail aus Abb. 28

letzten Treffens handeln. In der Tat ist eine Gruppe von Inseln mit einer größeren im Hintergrund dargestellt (Abb. 34), die F. Wickhoff als Sizilien identifizierte. Die Aegaden liegen an der Westspitze Siziliens, dem Berge Eryx vorgelagert[224].

An dieser Wand finden sich folglich drei Ereignisse und drei Schauplätze vereint: die aegatischen Inseln mit der Darstellung der Seeschlacht, die Überbringung der Siegesbotschaft auf dem Festland und schließlich der Triumph vor den Toren Roms. Dieser Siegeszug ist aufgeteilt in den eigentlichen „Triumph" mit der Gestalt der Siegerin auf ihrem Wagen, nämlich der Personifizierung der Roma, und in die Darstellung dessen, der tatsächlich gesiegt hat: Lutatius Catulus (Abb. 34). Er wird nur durch den Lorbeerkranz und dadurch, daß er von keiner anderen Figur überschnitten wird, aus dem Bildzusammenhang hervorgehoben. Das Fresko zeigt keine archäologisch genaue Rekonstruktion eines historischen Triumphzuges. Es entwickelt inhaltlich die Tradition allegorischer „Trionfi" des 15. Jahrhunderts weiter, indem es die Personifizierung eines Staates auf einem quattrocentesken „Carri" sehr ähnlichen Kastenwagen einherfahren läßt. Diese Bildidee wird so weit wie möglich „antikisiert", indem etwa vor den Wagen eine Quadriga gespannt wird. Damit verhält sich dieses Fresko spiegelbildlich zu dem des „Triumphes des Aemilius Paullus" (Abb. 82, 83) in der „Sala della Lupa", wo der Inhalt textgetreu antiken Berichten entnommen ist, aber die Form dem 15. Jahrhundert entstammt[225].

In der „Sala di Annibale" kam es dem Maler offenbar weniger auf die Persönlichkeit des L. Catulus als auf die Glorifizierung des siegreichen Roms an. Dies mag der Grund für die Anbringung dieses Themas gerade an dieser Seite des Raumes sein. Bei einem Rundgang durch den Konservatorenpalast, der normalerweise von der Sala Maggiore seinen Ausgang nimmt, sieht der Besucher als erstes die Wand mit der Darstellung der Glorie Roms.

Die Gestalt der Roma beruht auf antiken Münzvorbildern mit Darstellungen der sitzenden, dort behelmten, Roma mit einer kleinen Victoria in der Rechten. Nach einer solchen Münze aus neronischer Zeit hatte kurz nach 1500 der „Meister I. B. mit dem Vogel" einen „Roma"-Stich angefertigt, der wegen seiner Beliebtheit mehrfach kopiert wurde (Abb. 35)[226]. Wie auf dem Fresko ist sie dort nach links gewendet, sitzt auf einer aufrecht stehenden Lorica und hält mit der Rechten eine Victoria-Statuette empor. Mag die gemalte Personifikation des Konservatorenpalastes nun auf den Stich, den der Künstler mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit gekannt hat[227], oder direkt auf antike Münzvorbilder zurückgehen

224 Polybios I, 60–62. – Wickhoff 1899, 185, der allerdings hier eine Darstellung der Schlacht von Mylae sah. Diese wurde jedoch 260 v. Chr. von C. Duilius gewonnen. Die Schlacht bei den Aegaden, 241 v. Chr., war es, die mit dem Sieg des Lutatius Catulus den ersten punischen Krieg beendete. Die Identifizierung mit dem Sieg bei Mylae, von Fiocco 1920, 32 aufgenommen, ist daher abzulehnen.

225 Vgl. Schubring 1923, Taf. XXI, 114, XXXII, 158 und XLVIII, 223 sowie S. 168 und Anm. 277.

226 Mehrere Exemplare solcher Münzen bei Cornelius C. Vermeule: *The Goddess Roma in the art of the Roman Empire*. Cambridge (Mass.) 1959, Pl. IV und V. – Johann David Passavant: *Le peintre-graveur* (6 Bde.). Leipzig 1864, V, 150, 7. – Shaw 1933, Pl. 15. – Hind 1948, 248 ff., 255 Nr. 4 und pl. 834 ff.

227 Der Meister IB mit dem Vogel gehörte in Rom zum engeren Freundeskreis von Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, wo er unter dem antikisierenden Namen Dares bekannt war (so, wie Capodiferro selbst sich Faustus nannte). Ihm widmet der Dichter zwei Epigramme in unmittelbarer Nähe zu einem Gedicht auf Jacopo Ripanda; Vat. lat. 3351, foll. 56 r und 58 v. Shaw 1932/1933 stellte zwischen dem Stecher und Ripanda so große stilistische Ähnlichkeiten fest, daß er sie für die gleiche Person hielt. Dieser Irrtum wurde von Campana 1936 eben mit Hilfe eines Capodiferro-Gedichtes aufgeklärt: dort geht aus einer Randnotiz hervor, daß das Monogramm „Johannes Baptista Palumba" aufzulösen sei.

35. Meister IB mit dem Vogel: Roma

36. Luzio Luzi: Roma victrix. Stuckrelief von 1575

– sie ist die früheste monumentale Darstellung Roms als „Roma triumphans". In dieser Form erscheint sie auch auf der Rückseite von Medaillen zu Ehren Leos X. und Giuliano de' Medicis vom Jahre 1513[228]. Die Ikonographie wird aufgenommen im Stuckrelief der „Roma victrix", das Luzio Luzi 1575 für das neue Treppenhaus des Konservatorenpalastes anfertigte (Abb. 36). Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde die bildliche Darstellung des von Flavio Biondo literarisch geprägten Begriffs der „Roma triumphans" im Rahmen dieses Typus' verbindlich (die Lupa liegt ihr allenfalls noch zu Füßen)[229]. Das Fresko des Konservatorenpalastes bildet eine Vorform aus, indem es die antike Münzformel mit einem quattrocentesken Triumphwagen kombiniert, bedingt durch die Einbindung in den Zusammenhang einer Historiendarstellung.

Die Anordnung des Triumphwagens im Bildganzen weist ebenfalls eine Parallele zu einem Werk des Altertums auf: er bewegt sich nicht zielstrebig auf das Stadttor zu, sondern scheint, dem Betrachter zugewendet, eher im Vordergrund vorbeizufahren (Abb. 28). Als Gestaltungsprinzip findet sich diese Art der Darstellung in der flavischen Hofkunst, zum Beispiel auch auf dem Triumphrelief vom Bogen des Marc Aurel. Zu der Zeit, als Ripanda malte, befand sich dieses noch in der Kirche

Die von Shaw festgestellte Verwandtschaft in Stil und Werdegang beider Künstler behält jedoch ihre Gültigkeit; sie wird prinzipiell auch von Hind 1948, V, 248 ff. bestätigt.

228 George Francis Hill: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini* (2 Bde.). London 1930, Nr. 885, 887 und 889. – Über eine frühe Renaissancemünze mit diesem Roma-Typus. s. Degenhart/Schmitt 1960, 61. – In kleinem Format bereits bei Filarete auf dem Relief der Bronzetüren von St. Peter: „Martyrium des Hl. Petrus".

229 Zu dem Stuckrelief: Pecchiai 1950, 135 ff. – Pietrangeli 1967. – Wolfgang Liebenwein: Der Portikus Clemens' IX. und sein Statuenschmuck. In: *Antikensammlungen des 18. Jahrhunderts*. Hg. H. Beck, P. C. Bol. W. Prinz. Berlin 1981, 91. Zwei Titelblätter aus der Zeit Pauls III., abgebildet bei d'Onofrio 1973, 171 fig. 111–112. – Ferner Liebenwein 1981, 90 ff. und Abb. 24–28. – Der Typus ist aufgenommen auch im Titelholzschnitt von Pietro Martire Felinis „Trattato nuovo dell'origine et progresso dell'alma città di Roma, et sue antichità", Roma 1610. – Vgl. die Ablösung des Markuslöwen als Stadtsymbol durch die personifizierte Venezia in Venedig im Laufe des 16. Jahrhunderts: Wolters 1983, 231 ff., 240 f. und 282.

37. Relief vom Bogen des Marc Aurel: Victoria Augusti

S. Martina al Foro (Abb. 37). Hier bewegen sich die Pferde, die das Tor durchschreiten sollen, nicht auf dieses, sondern auf den Betrachter zu, als ob sie nach vorn umschwenkten. Nach E. Simon[230] ist „der Fluß der epischen Erzählung von dem Willen zur Repräsentation" durchbrochen worden. Seitenverkehrt hat Ripanda, den gleichen Zweck verfolgend, die Komposition in sein Fresko übernommen. Anordnung und Beinstellung der Pferde dagegen scheinen eher von dem Relief „Triumph des Titus" als von dem des Marc Aurel entlehnt. Am Titusbogen sind wie in Ripandas Fresko die Pferdeköpfe nicht streng linear aufgereiht, so daß man einige Pferdekörper wie den zweiten von rechts, auch im Dreiviertelprofil sehen kann (Abb. 38). Dem Titusbogenrelief ähnelt auch das „falsche" Größenverhältnis von Stadttor und den unter ihm durchschreitenden Soldaten.

Über die Verwendung antiker Reliefs als Bildvorlagen ging der Maler bei der Darstellung von Chiaroscuri an der Schmalseite des Stadttores noch hinaus. Hier suchte er, antike Reliefs auch als solche zu imitieren (Abb. 39). Allen drei Darstellungen gemeinsam ist ihr geriefelt gemalter Grund, der Meißelspuren vortäuschen und damit den Charakter als Reliefs betonen soll. Alle Motive sind antiken Vorbildern nachempfunden; besonders das sog. „Dexileos-Motiv" des obersten Feldes tritt auf Schlach-

230 Zit. nach Helbig 1966, 259 f.

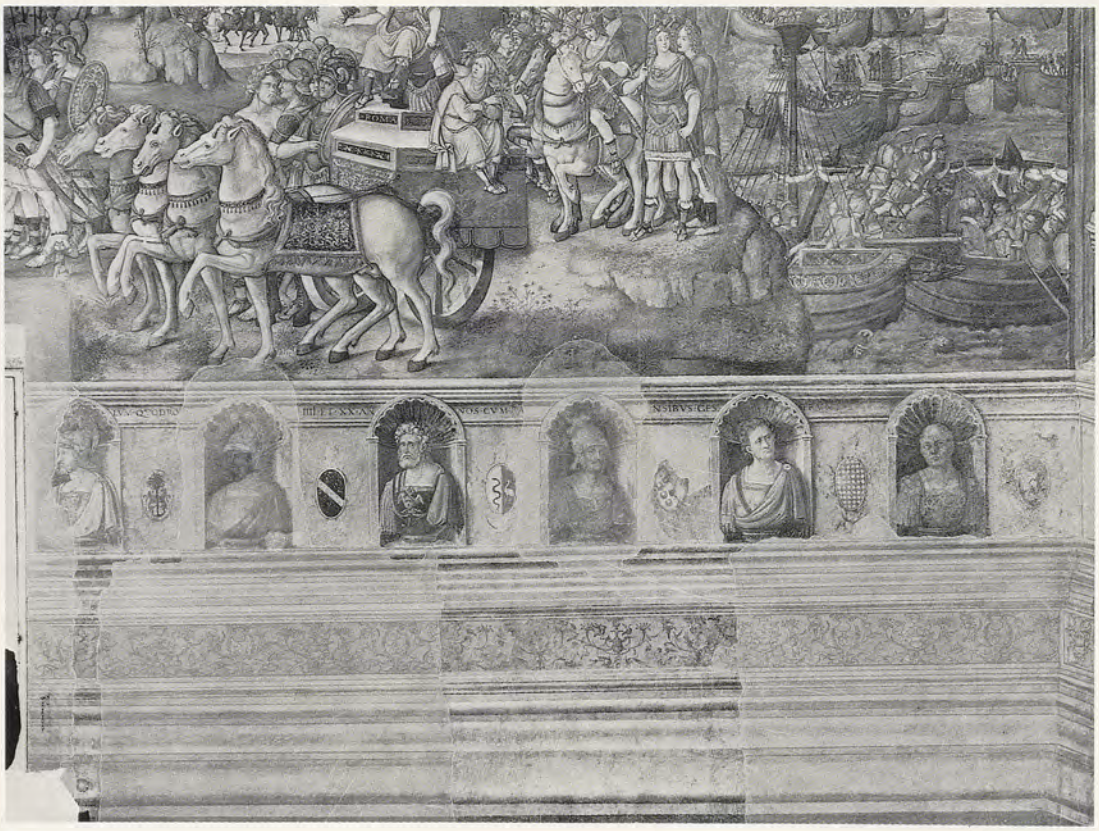
38. Titusbogen, Relief an der nördlichen Seite des Durchgangs

tensarkophagen, an der Trajanssäule und am Konstantinsbogen so häufig auf und ist von Renaissancekünstlern in so vielen Paraphrasen verarbeitet worden, daß ein genauer Vorbildnachweis vorerst unmöglich scheint[231]. Ähnliches gilt auch für die beiden anderen Motive, besonders für das des in Groteskendekorationen so häufig verwendeten weiblichen Mischwesens. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß diese ausdrücklich als Reliefs ausgewiesenen Motive dem Stadttor oder Triumphbogen den Anschein einer Antikenrekonstruktion verleihen.

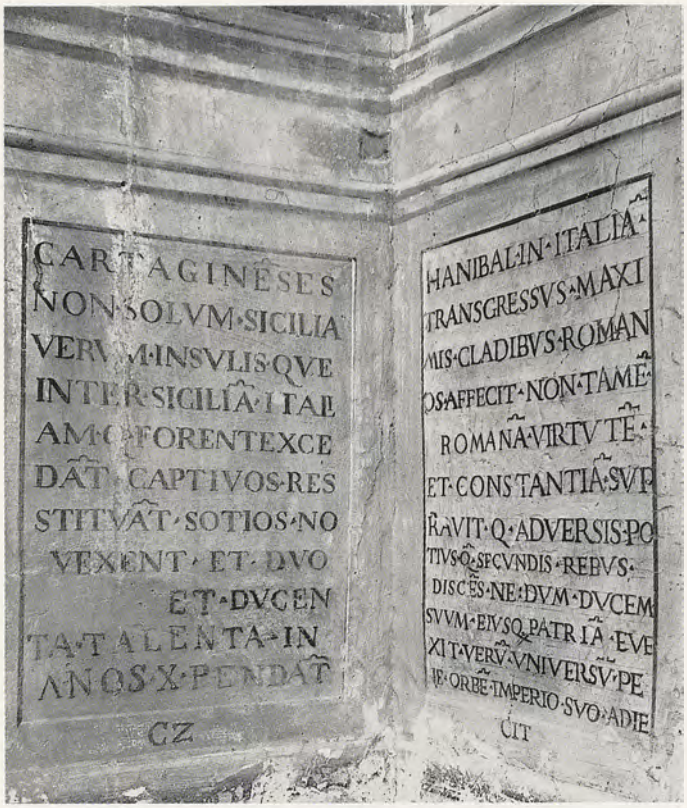
Zwischen den Nischen unterhalb des gesamten Freskos verlaufen Reste einer Inschrift (Abb. 40): (BEL)LVM. QVOD RO (MANI PER) IIII ET XX · AN/NOS · CVM CA(RTA / GINE)NSIVBS · GES/SERV NT. Sie bestätigt die Aussage der im Zentrum des Bildes triumphierenden Roma: nicht der persönliche Siegeszug des Lutatius Catulus sollte dargestellt werden, sondern die Allegorie des für Rom siegreichen Abschlusses eines langen Krieges. Eine weitere Inschrift befindet sich am Sockel des rechten

231 Zur Verwendung des Dexileos-Motivs durch Künstler der italienischen Renaissance s. Arnold von Salis: *Antike und Renaissance*. Zürich 1947, 74ff.; Tilman Buddensieg und Gunter Schweikhart: Falconetto als Zeichner. *ZKg* 33 (1970), 26 und Henze 1970, 217ff. (dort bis ins 20. Jahrhundert verfolgt).

39. Detail aus Abb. 28



40. Sala delle Guerre puniche: Reihe republikanischer Konsuln unter dem „Triumph der Roma über Sicilia"



41. Sala delle Guerre puniche: Inschriften der gemalten Pilastersockel in der Ecke zwischen „Triumph der Roma" und „Hannibal in Italien", nach der Restaurierung von 1962

Scheinpilasters: CARTAGINE(N)SES NON SOLVM SICILIA VERVM INSVLIS QV(AE) INTER SICILIA(M) ITALIAMQ(VE) FORENT EXCEDA(N)T CAPTIVOS RESTITVA(N)T SOTIOS NO(N) VEXENT, ET DVO (SC. MILLIA) ET DVCENTA TALENTA IN AN(N)OS X PENDA(N)T (Abb. 41).

Diese Inschrift stammt aus dem 16. Jahrhundert, da sie bereits vom Autor des Cod. Barb. lat. 2016 angegeben wird. Der Codex nennt jedoch nicht die genaue Stelle, an der sie angebracht war. Ihr Wortlaut gibt den bei Polybios I, 63, 1–3 überlieferten endgültigen Friedensvertrag zwischen Rom und Karthago wieder[232]. Die ursprünglich von L. Catulus ausgehandelten Bedingungen waren vom Volk als zu milde abgelehnt und von einer Dezemvirnkommission in einer zweiten Verhandlung neu, und für Karthago verschärft, festgelegt worden. Der Text dieses zweiten Verhandlungsergebnisses paßt daher sehr gut unter die Darstellung des endgültigen römischen Sieges.

232 Polybios I, 62, 6–9. – Das fehlende Wort „millia" nach dem Cod. Barb. lat. 2016 (ehem. XXX, 89) ergänzt, s. Anhang XI.

„Seekrieg"

Unmittelbar mit dem Triumph-Fresko hängt dasjenige der Fensterwand mit der Darstellung einer Seeschlacht, traditionell „Schlacht bei den Aegaden" genannt (Abb. 42), zusammen. Der Raum zwischen dem Fenster und dem Durchgang zur Kapelle, ehemals ebenfalls ein Fenster[233], benutzte der Künstler für die Darstellung von Neptun und Amphitrite, die tiefer in die Sockelzone hinabreicht als die übrigen Fresken, so daß an dieser Seite die gemalten Feldherrnbüsten wegfallen.

Die Gruppe des Götterpaares lehnt sich an antike Sarkophagdarstellungen an. Bereits Pinturicchio hatte sich von ihnen zu den Darstellungen von Seekentauren und Nereiden seitlich der Tierkreis-Medaillons der „Sala delle Stagioni" im Palazzo Domenico della Roveres (heute dei Penitenzieri) anregen lassen. Die merkwürdig „verkrüppelt" aussehenden Beine Neptuns, die links von Amphitrite erscheinen, erklären sich aus der Umwandlung der Kentaurenvorderfüße in menschliche Beine (Abb. 43). Die chiastische Stellung des Götterpaares findet sich ebenfalls auf antiken Sarkophagen, zum Beispiel in Gestalt von Bacchus und Ariadne auf einem Wagen. Ein solches Relief konnte der Künstler damals in S. Maria Maggiore studieren. Die Gestalt Amphitrites scheint außerdem von der „Nereide auf einem Seepferd" beeinflußt zu sein, die sich um 1500 in der Sammlung des Angelo Colocci befand[234].

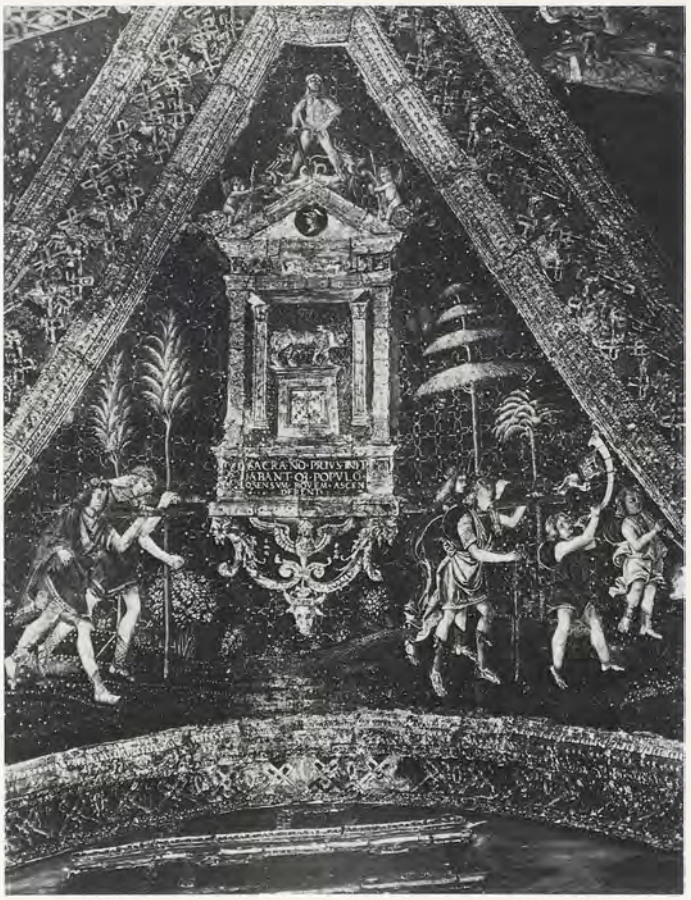
Auf Pinturicchio verweist auch die Verwendung von auf Delphinen reitenden Putten und Najaden, die neben dem Götterpaar Tür und Fenster rahmen. An der Decke der „Sala dei Santi" im Vatikan (Abb. 44) läßt Pinturicchio einen gemalten Dreiecksgiebel von zwei Putten flankieren, die jeweils auf einer Akanthusranke reiten. Die entsprechenden Figuren der „Seeschlacht" schmiegen sich zwar viel organischer einer Volute an, die, dem Thema des Freskos entsprechend, zum Fisch verwandelt ist, doch die Idee, Architekturteile auf diese Weise zu rahmen, ist die gleiche.

233 Dies Fresko hat von allen in diesem Raum sichtbaren am meisten gelitten, da Tür und Fenster verschiedentlich in Größe und Lage verändert wurden; vgl. den genauen Bericht bei Pietrangeli 1963, 445. An dieser Wand haben sich keine Konservatorenwappen aus der Entstehungszeit der Fresken mehr gefunden. – Vgl. S. 96.

234 Vgl. Redig de Campos 1962, 368 ff. und S. 179. – Zu dem Sarkophag: Matz II, 1968, Nr. 88. Heute London, British Museum. – Zuletzt Bober/Rubinstein 1986, 116 ff. – Nereide des Colocci ebda. 133, bes. fig. 101 a (Zeichnung der Gruppe, um 1500, mit dem für das Fresko relevanten Blickwinkel und der charakteristischen Vernachlässigung der Bein- und Gewandpartie).

42. *Sala delle Guerre puniche: Seeschlacht, nach der Restaurierung von 1962*

43. *Palazzo dei Penitenzieri, Sala dei Semidei: Detail der Decke*



44. *Appartamento Borgia, Sala dei Santi: Detail der Decke*

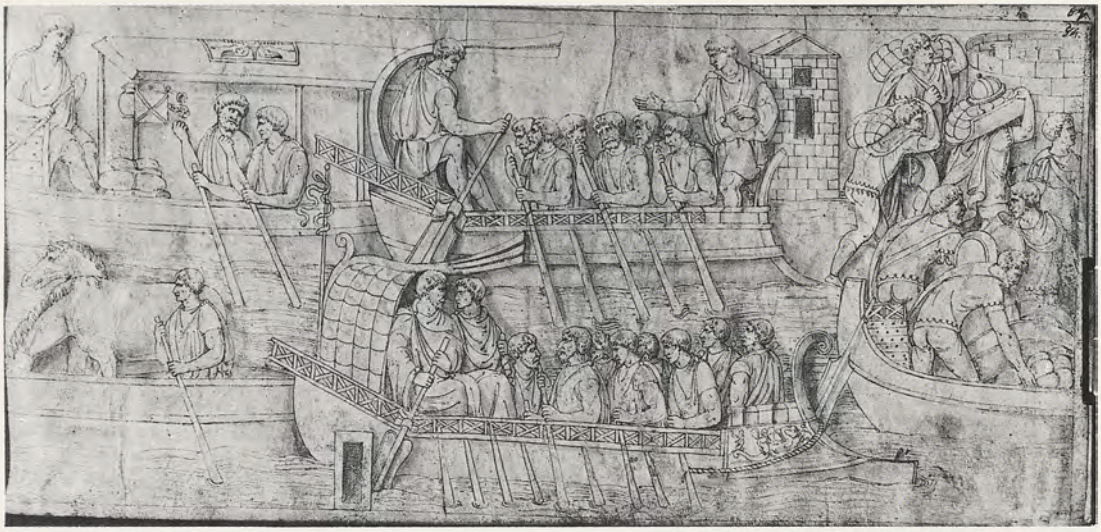
45. Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi: Relief mit Schiffsteilen

46. Detail aus Abb. 42

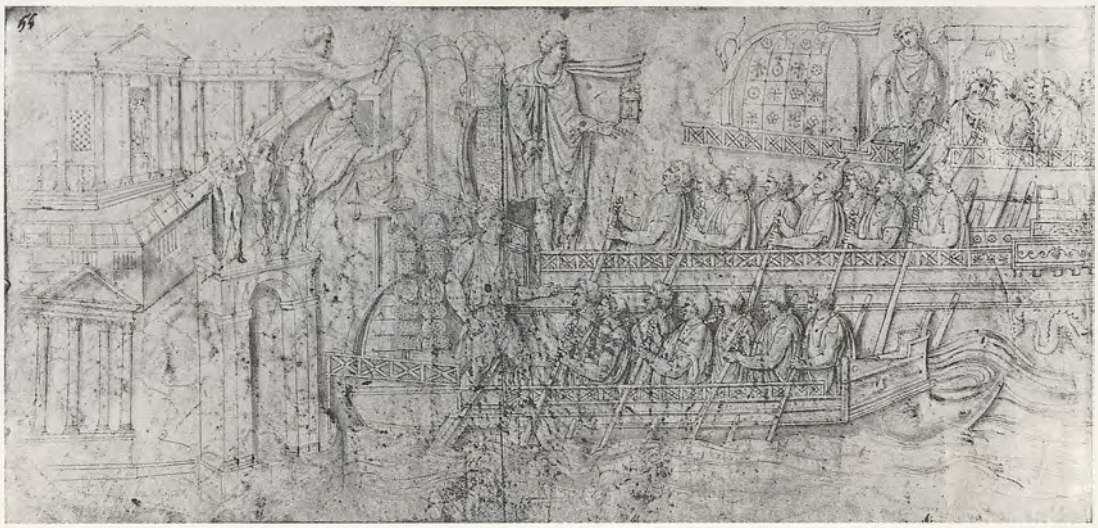
Über den Meeresgottheiten sind, auf einer sehr glatten, undifferenzierten Meeresoberfläche, die bis zum oberen Rand des Gemäldes reicht, die beiden feindlichen Flotten dargestellt; die linken neun Schiffe sind mit Puniern, kenntlich an ihren Turbanen, besetzt, die rechten sind diejenigen der Römer. F. Wickhoff bemerkte, daß antike Reliefs mit Darstellungen von Schiffsteilen, die in S. Lorenzo fuori le mura am Sockel der Schola cantorum eingemauert waren (heute Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi), bei ihrer Darstellung Pate standen (Abb. 45)[235]. In der Tat wiederholt zum Beispiel die Prora des vordersten Schiffes über der Tür wörtlich eines der Reliefs mit apotropäischem Auge und Eberkopf (Abb. 42, 46). Die Kenntnis dieser Reliefs allein reichte jedoch, da sie nur Schiffsschnäbel und -teile wie Anker und Aphlaston zeigen, nicht für die Rekonstruktion eines ganzen Schiffes aus. Die Art, am Bug ein Segel anzubringen, die ganze Form der Schiffe, die rückwärtig angebrachten Kommandantenhütten und ihre Ornamentik entsprechen wiederum viel genauer den Reliefs der Trajanssäule (Abb. 47, 48). Vergleicht man etwa den stehenden Befehlshaber und den Steuermann der vordersten Galeere über der Tür (Abb. 46) mit den entsprechenden Gestalten auf fol. 14 r (der Steuermann links vorn auf Abb. 47) und fol. 29 v (Abb. 48) der BIASA-Serie, so wird deutlich, daß der Maler sich bis in die Anordnung und Gestik der Besatzungen hinein an die Erkenntnisse gehalten hat, die er beim Abzeichnen der Trajanssäule gewinnen konnte. Die antiken Vorbilder zeigen ferner, daß die Schiffsschnäbel an der Stelle des apotropäischen Auges zuweilen auch mit Reliefs geschmückt waren, die in der römischen Flotte den Namen oder die Schutzgottheit des jeweiligen Schif-

235 Helbig 1966, Nr. 1382. – Die Reliefs beispielsweise auch gezeichnet im Cod. Escurialensis, fol. 43 v und von Amico Aspertini, Wolfegger Skizzenbuch foll. 27 v und 28 r, s. Jan W. Crous: Ein antiker Fries bei Sebastiano del Piombo. *RömMitt* 55 (1940), 68 ff. und Abb. 4–5, sowie von Marten von Heemskerck, Römisches Skizzenbuch I, foll. 34 r und 66 r, Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett.

47. *Ms. 254 der BIASA, fol. 14r (p. 84)*



48. *Ms. 254 der BIASA, fol. 29r (p. 55)*



fes darstellten. Mehrere der Galeeren des Freskos tragen solche Reliefs, darunter, ähnlich wie am Stadttor des „Triumph der Roma"-Freskos, Phantasienachbildungen des Künstlers.

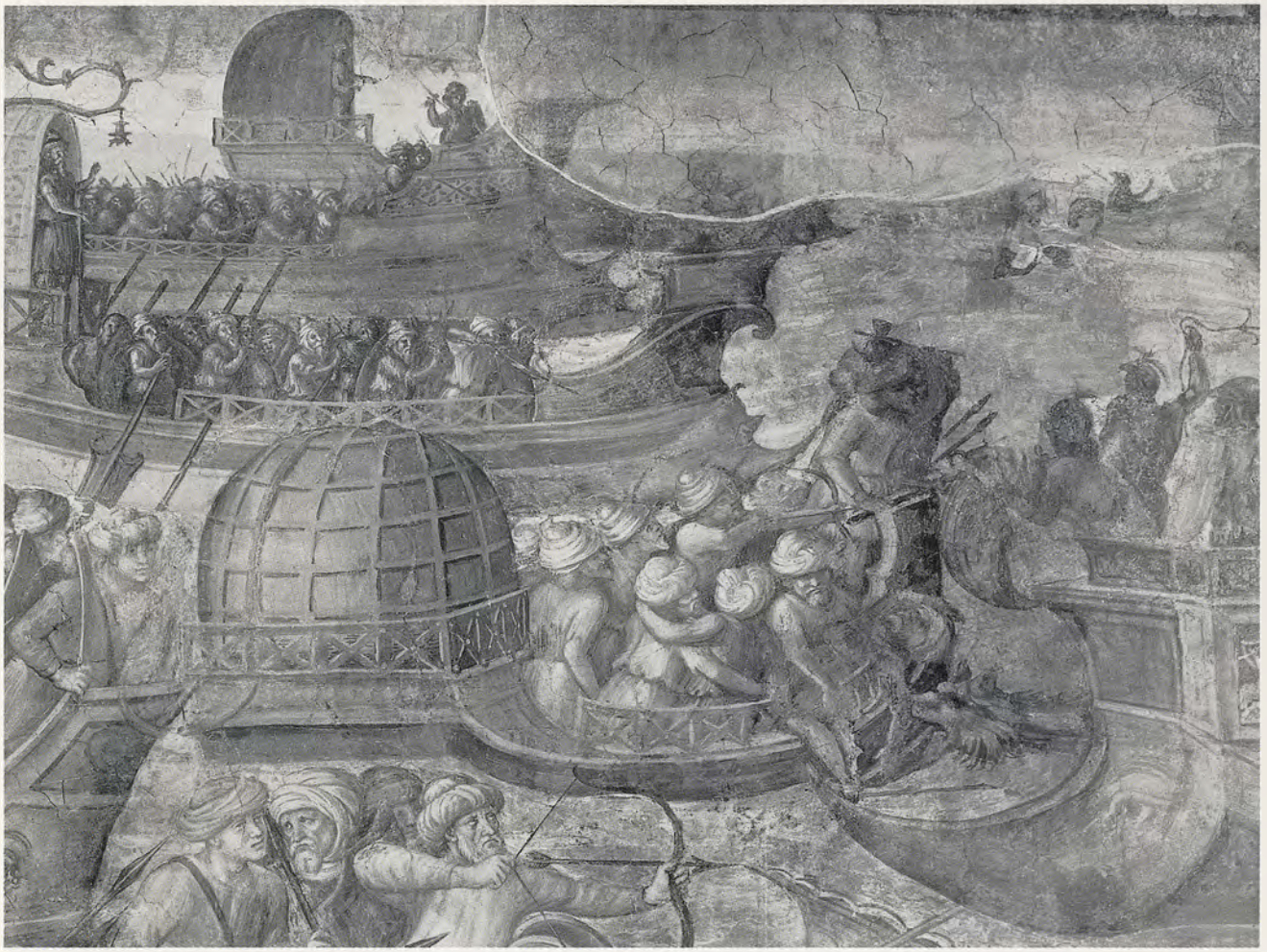
Ripanda hat eine eigenständige Rekonstruktion antiker Schiffstypen geschaffen, indem er unmittelbar auf die Vorbilder zurückgriff, die ihm Reliefs des Altertums boten. Damit löst er sich in diesem Fresko sowohl von den pinturicchiesken Segelschiffen, die er im „Triumph Romas" verwendete (vgl. Abb. 31, 32), als auch von den Rekonstruktionsvorschlägen zeitgenössischer Skizzenbücher wie des Codex Escurialensis, die sich noch auf die Lösungen quattrocentesker Schiffsmusterbücher stützten[236].

Die enge Orientierung am antiken Vorbild wird auch für die Anordnung der Schiffe beibehalten; die Zeichnungen nach der Trajanssäule zeigen zwei Arten der Staffelung von bemannten Schiffen übereinander zur Andeutung von Tiefe: Sie sind entweder so angeordnet, daß oberhalb der Köpfe der Besatzung des vorderen Schiffes noch die Ruder des nächsten in ihrer ganzen Länge und ein Stück Wasserfläche zu sehen sind (Abb. 47), oder so, daß diese Köpfe bis knapp unter die Reling des hinteren Schiffes reichen (Abb. 48). Genau diese Staffelungsarten verwendete Ripanda in seinem Fresko. Die durch die Relieftechnik bedingte Anordnung übereinander übernahm er als Kompositionsprinzip seines Gemäldes.

Zum Gefecht kommt es nur zwischen zwei Schiffen, die in der Mitte des Bildes zusammenstoßen (Abb. 49). Schon F. Wickhoff vermißte die Darstellung einer wirklichen Seeschlacht[237], wie sie im kleinen auf dem Fresko des „Triumphes" ja durchaus gelungen war. Das Fresko erinnert an den Typus des „Überschaubildes" (Henze), das von hohem Standpunkt aus den strategischen Auf-

236 Vgl. Degenhart/Schmitt I, 2, 1968, 277 ff.

237 Wickhoff 1899, 185.



49. Detail aus Abb. 42

marsch der feindlichen Parteien zeigt. Dieser Typus blieb besonders für Seekriegsdarstellungen bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vorherrschend; „die anorganisch-starre Ungeschlachtheit der Schiffskörper, die in der Kampfsituation dann auch noch in großer Menge darzustellen war, veranlaßte möglicherweise die Renaissance und den frühen Manierismus, dieser Aufgabe auszuweichen" (Henze). Spinello Aretino hatte im Palazzo Pubblico zu Siena rund hundert Jahre zuvor diese schwierige Aufgabe im Fresko der „Seeschlacht zwischen Venezianern und Kaiserlichen" bewältigt, indem er die Schiffe zu einer durchgehenden Standfläche für „Mann-gegen-Mann-Kämpfe" staffelte. Ripanda hingegen, auf authentische „antike" Form bedacht, griff auf trajanische Reliefs als Vorbilder zurück. Sein Thema weist zudem einen bedeutsamen Unterschied zu demjenigen Spinello Aretinos auf. In der „Sala delle Guerre puniche" wird nicht, wie in Siena, das Bild einer bestimmten Seeschlacht als eines historischen Ereignisses gegeben. Es fehlen diesem „Überschaubild" auch die topographischen Hinweise, wie sie für die „Schlacht bei den aegatischen Inseln" auf dem Bild des „Triumphes der Roma" gegeben sind. Ripandas Fresko gibt eine *allgemeine* Darstellung des Seekrieges; diese Allgemeingültigkeit wird unterstützt durch die Anwesenheit des mythologischen Götterpaares und das Fehlen von Simultanszenen. Ripanda verzichtet auch darauf, eine der beiden Seiten als Sieger zu kennzeichnen; daher vertauscht er die traditionelle Seitenaufteilung, nach welcher die Sieger – und das wären im Falle einer bestimmten Seeschlacht des ersten punischen Krieges an diesem Orte die Römer – von links und die Verlierer von rechts kommen[238]. Die eingebürgerte Benennung dieses Freskos als „Schlacht bei den Aegaden" ebenso wie die als „Schlacht von Mylae" kann daher nicht aufrechterhalten werden. Es handelt sich vielmehr um eine allgemeine Darstellung des ersten punischen Krieges zur See. Dieser historische Moment war für Rom von besonderer Wich-

238 Für die Ikonographie von Seeschlachten stütze ich mich auf Henze 1970, 164 ff. und (Siena) 189 f.

50. Sala delle Guerre puniche: Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus, vor der Restaurierung von 1962

tigkeit, da die Stadt sich erst aus der Zwangslage jenes Krieges heraus zur militärischen Seemacht entwickelte. Im Rahmen eines Zyklus, der den Aufstieg Roms zur Weltmacht zeigt, deutet dieses Fresko die Gewinnung der Vormachtstellung zur See als unerläßliche Voraussetzung dafür an. Auch das Gedicht des Silvanus spricht ausdrücklich nur von einem „Seekrieg"[239].

„Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus"

In den Zusammenhang des ersten punischen Krieges gehört auch das Fresko „Die Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus mit der karthagischen Delegation unter Hamilkar" (Abb. 50). An dieser Wand geben wieder, neben drei nicht identifizierten Stemmi, Konservatorenwappen des Jahres 1508 einen Anhaltspunkt für die Datierung.

Vor einer Art Exedra, die F. Wickhoff an die Reste der Diokletiansthermen erinnerte, sitzt im Halbkreis eine Versammlung von Karthagern, wie auf dem „Seekrieg" durch Turbane gekennzeichnet. In der Mitte des Bildes, auf einem Inschrift-Postament, das zugleich als Bema dient, sitzt der römische Feldherr (Abb. 51). Zu beiden Seiten des Bemas sieht man römische Soldaten, huldigend knieende Männer, Frauen und Kinder mit Blumen und Zweigen, am linken Rand Tuba-Bläser (Abb. 52, 53). In der Gruppe am rechten Rand glaubte F. Wickhoff Hamilkar zu erkennen (Abb. 54)[240]. In der Tat neigt diese als Punier ausgewiesene Gestalt ihr Ohr lauschend dem in ihre Richtung sprechenden römischen Feldherrn, und sie scheint eine heftige Reaktion zu unterdrücken: sie wird von zwei beschwichtigend blickenden Figuren sanft festgehalten. Im Hintergrund links ist ein Reitergefecht dar-

239 Vgl. Kornemann 1960, I, 172: „Der Kampf um Sizilien war zum Kampf um die Seeherrschaft geworden." – S. Anhang XIV, Z 532.

240 Wickhoff 1899, 185.

51. *Detail aus Abb. 50*

gestellt (Abb. 55), rechts ein Infanteriekampf gegen einen Feind, der sich auf einen hohen Berg zurückgezogen hat (Abb. 56).

Auf dem Postament in der Bildmitte befindet sich eine Inschrift: EXACTO PRIMO BELLO PUNICO / PACIS INITAE (sic) / CUM CARTAGINENSIBUS / PER / Q. LUTATIUM CATULUM CONS / IN FORO / PACTA SANCIUNTUR / ANNO AB URBE CONDITA / DXII. Sie drückt genau den Vorgang aus, den Polybios vor dem endgültigen Friedensvertrag des zuerst besprochenen Freskos schildert: Lutatius Catulus handelt mit den Karthagern einen Präliminarfrieden (pacis initiae) aus[241]. Zu diesem Fresko gehörte noch eine weitere Inschrift. Sie befand sich am linken der gemalten Pilastersockel und wurde leider 1962 entfernt, da sie als moderne Hinzufügung galt (Abb. 50). Der Text zitierte Ciceros „De iurisdictione", wie am Schluß angegeben war: „Sicilia insula terra ipsis cultoribus frugifera populoque romano pace et bello fidissimum annonae praesidium prima omnium se ad amicitiam fidemque populi romani applicuit. Prima omnium

241 Polybios I, 62, 6–9. – Die Inschrift wurde auch von Fiocco 1920, 33 n. 2 transkribiert. Pietrangeli 1963, 447 bezeichnet sie als unecht; sie sei deshalb entfernt worden. Sie befindet sich aber durchaus noch in situ, wie auf Abb. 53 zu sehen ist.

52. *Detail aus Abb. 50*

53. Detail aus Abb. 50

provincia est appellata. Prima docuit maiores nostros quam praeclarum esset exteris gentibus dominare. Cicero, De Jurisdict." Der Wortlaut bezog sich somit auf den Hauptinhalt der Verhandlungen, nämlich, daß Sizilien an Rom fallen sollte – wie es als Ergebnis auf der gegenüberliegenden Wand zu sehen ist. Ciceros Formulierung reiht zudem dieses Fresko in das Thema „Aufstieg zur Weltmacht" ein, da sie betont, daß Sizilien die erste römische Provinz wurde und „als erste unsere Vorfahren lehrte, wie ruhmvoll es sei, über auswärtige Völker zu gebieten".

Der anonyme Autor aus der Zeit Sixtus' V. erwähnt diese Inschrift nicht; seine Beschreibung ist ohnehin unvollständig. Da er aber zwei weitere Inschriften unter dem „Triumph"- und dem „Hannibal"-Fresko überliefert, die sich bereits vor der Restaurierung an den gemalten Pilastersockeln befanden und auch heute wieder dort zu lesen sind, ist es sehr wahrscheinlich, daß auch dieses Cicero-Zitat aus dem 16. Jahrhundert stammte. Sein Inhalt paßt auch, entgegen Pietrangelis Meinung, sehr wohl zu dem Fresko.

Davon ausgehend, leider ohne Angabe von Gründen, daß beide Inschriften – die des Bemas und die des Pilastersockels – modern seien, hat Pietrangeli aufgrund der Ähnlichkeit zwischen dem Porträt des dargestellten römischen Feldherrn und der an der gegenüberliegenden Wand frei-

54. Detail aus Abb. 50

55. Detail aus Abb. 50

56. Detail aus Abb. 50

gelegten Büste des Attilius Regulus (Abb. 40) eine Umbenennung des Freskos in „Attilius Regulus rät den Römern von einem Frieden mit Karthago ab" vorgeschlagen[242]. M. Attilius Regulus war 251/250 als Gefangener der Punier von Karthago nach Rom entsandt worden, um über den Austausch von Gefangenen oder über den Abschluß eines Friedens zu verhandeln; im Falle, daß die Römer beides verweigerten, sollte er nach Karthago zurückkehren. Dazu habe er sich eidlich verpflichtet; in Rom plädierte er dafür, das Angebot Karthagos abzulehnen, setzte seine Ansicht durch und kehrte seinem Eide getreu nach Afrika zurück, wo er aus Rache von den Karthagern grausam ermordet worden sein soll[243]. Keine Phase dieser Erzählung paßt zu der dargestellten Szene: Attilius Regulus hat seine Philippika gegen den Frieden vor dem Senat von Rom gehalten, nicht vor Puniern; bei der Bekanntgabe der römischen Weigerung in Karthago wird ihm kaum jemand mit Blumen und Kniefall gehuldigt haben.

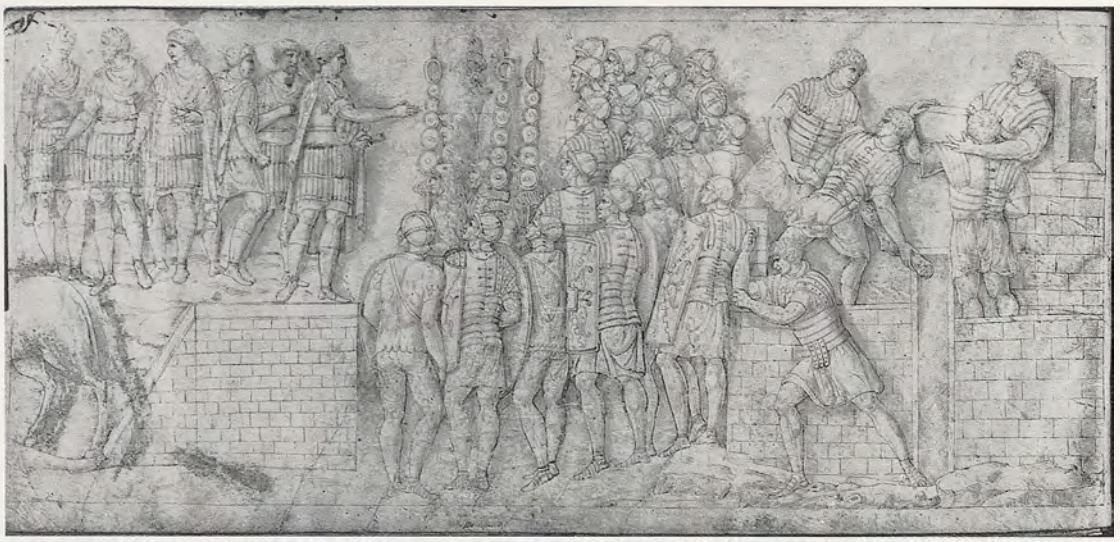
Die Friedensverhandlungen des L. Catulus mit Hamilkar sind dagegen einschließlich der bei Polybios überlieferten Bedingungen historisch. Geht man davon aus, daß der Ruinenhintergrund Rom als Schauplatz des Geschehens – nach der Bema-Inschrift sogar das Forum – andeuten soll, dann ist hier die erste karthagische Delegation, die von Hamilkar angeführt wurde, bei der Entgegennahme der vom siegreichen römischen Feldherrn diktierten Friedensbedingungen dargestellt. Die alte Bezeichnung für das Bild trifft von der Darstellung her also zu und wird von der Bildunterschrift bestätigt, in der es um die Aufnahme Siziliens als Provinz geht, wie sie durch Lutatius' Verhandlungen ermöglicht wurde. Das Bild steht in engem Zusammenhang mit der „Triumph"-Darstellung: es stellt dessen historische Vorstufe dar, den eigentlichen „Fedus Luctatii".

Die zentrale Wiedergabe des L. Catulus entspricht dem Triumphwagen der gegenüberliegenden Seite. Auf dem Fresko „Verhandlungen des Lutatius" wird dem Held des Geschehens persönlich gehuldigt, auf seiner Entsprechung wird das politische Ergebnis gezeigt – und dies ergibt sich erst aus dem Zusammenwirken eines tugendhaften einzelnen Beamten und dem Eingreifen des SPQR als Organ der Res publica.

242 Pietrangeli 1963, 447.

243 Vgl. Polybios I, 35 (ohne Erwähnung der Ermordung); Livius, Periochae XVIII; Florus I, 18; Valerius Maximus II, 1, 14; id., De viris illustribus 40, 4.

57. Ms. 254 der BIASA, fol. 6v (p. 99)



58. Ms. 254 der BIASA, fol. 38v (p. 37)

Befremdlich erscheinen an dieser Wand die Verhältnisse der Figuren zueinander: die seitlich stehenden Musiker sind viel zu groß im Vergleich zu den Gestalten in der Raummitte, die Krieger neben dem Bema scheinen mehr zu schweben als zu stehen, die hinter dem Feldherrn stehenden Soldaten sind fast ebenso groß wie die vorderen, ihre Standfläche korrespondiert genau mit der Sokkelplatte (Abb. 50, 51). Solche „Defekte" lassen sich jedoch wiederum durch einen Vergleich mit den Zeichnungen nach der Trajanssäule erklären. Auf fol. 6 v (Abb. 57), eine Adlocutio Trajans von einem gemauerten Bema aus darstellend, sind die hinter dem Kaiser stehenden Zuhörer in gleicher Größe und auf der gleichen Ebene wie dieser gezeigt; gemeint ist hier, daß sie zwar hinter Trajan, aber mit ihm auf dem von einer Mauer abgestützten Erdhügel stehen. Die Zeichnung zeigt ferner, stellvertretend für alle Adlocutio-Darstellungen der Trajanssäule, daß am Fuße des Rednerpodestes immer zuhörend aufschauende Soldaten stehen, von denen häufig einige als Rückenfigur gegeben sind; das Blatt läßt an der Personengruppe hinter dem Kaiser erkennen, daß „Stehen" in diesen Reliefs oftmals wie leichtes Schweben im Kontrapost aussieht. Ein Vergleich von Abb. 58 mit dem Soldaten links neben dem Podest des Lutatius ergibt, daß dieser sehr eng mit der äußersten rechten Standfigur der Zeichnung zusammenhängt: nur der Kopf ist anders gewendet, und statt eines Schildes trägt der gemalte Krieger ein Schwert; sogar die Haltung des rechten Armes mit der Hand ist beibehalten worden, obwohl diese gar kein Schwert – wie auf dem Relief – mehr hält[244]. Anhand der Reliefs läßt sich auch erklären, daß Tiefenstaffelung einer Menschenmenge, wie die der sitzenden Karthager auf Ripandas Fresko, durch Übereinanderschichtung von Köpfen angedeutet wird (vgl. auch Abb. 57)[245]. Der Maler über-

244 S. auch S. 187 und Abb. 97.

245 Vgl. Gauer 1977, 80: „An die Stelle räumlicher Staffelung tritt flächengebundene Schichtung." (S. Anm. 246.)

59. Ms. 254 der BIASA, fol. 5v (p. 101)

60. Ms. 254 der BIASA, fol. 42v (p. 30)

nimmt auch den niedrigen Augenpunkt, den er aus den Reliefs rezipierte. Das Motiv des auf einem Klappstuhl erhöht sitzenden Feldherrn, und den bärtigen, antikisierenden Kopftypus des Lutatius Catulus konnte er ebenso Reliefnachzeichnungen entnehmen (Abb. 59, vgl. den Kopf der sechsten, hinter den Sitzenden stehenden Figur von links), wie die an der Trajanssäule häufig wiederkehrende Gestalt eines knieenden Barbaren, besonders für die rechte männliche Gestalt im Fresko (Abb. 52, 60). Ein solches eklektisches Zusammenfügen von Einzelmotiven der Antike, das darüber die Gesetze einer malerisch gedachten Komposition aus den Augen verliert, bedingt auch die unterschiedlichen Größenmaßstäbe der Figuren untereinander. Das gesamte Gemälde wirkt wie eine Collage aus einzelnen Motivgruppen. Dieses Prinzip läßt sich, unterschiedlich stark ausgeprägt, an allen Fresken mit Ausnahme der „Seeschlacht" verfolgen[246].

Paradigmatisch weist die Darstellung des „Lutatius" auf eine Schwierigkeit hin, die sich aus der Orientierung an antiken Reliefs für die Durchbildung der Hauptszenen ergab: die Gestaltung des Hindergrundes. Antike Reliefs wie die der Trajanssäule zeigen in ihrer überwiegenden

246 Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Werner Gauer: *Untersuchungen zur Trajanssäule. 1. Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf*. Berlin 1977 in seiner eingehenden Analyse der Trajanssäule, in der er die Mitwirkung einer großen Anzahl von Künstlern feststellt, dieses gleiche Prinzip auch für die Herstellung der Säulenreliefs selbst erkannte: er spricht von „Bauteilen", die in einem „synthetischen Entwurfsverfahren" wie in einem „Puzzlespiel" zusammengesetzt worden seien, wodurch sichtbare „Entwurfsfugen" und „Ballungsfugen" entstanden seien; „Überschneidungen, gewaltsame Figurenballungen, offensichtliche Fehler, die sich beim Zusammenfügen der einzelnen Bildentwürfe (und häufig schon bei der Kombination vorgeformter Bildteile zum Bildganzen) an den Bildrändern ergeben haben."

Zahl nur die unmittelbare Umgebung der Agierenden in Form meist sehr klein proportionierter Gebäude, Mauern oder Bäumchen. Große, perspektivische Landschaftsüberblicke weisen sie nicht auf. Der Mittelgrund geht unmittelbar in den Reliefgrund über. Der Maler konnte also für die Gestaltung von Hintergründen nicht auf ein Antiken-Musterbuch zurückgreifen. Alle Fresken mit Ausnahme der linken Bildhälfte des „Triumphes", in der er die Seeschlachtszene im Mittelgrund beginnen läßt und sie durch kontinuierlich verkleinerte Staffelung der Schiffe nach hinten in die Tiefe fortführt (Abb. 28), zeigen einen deutlichen Bruch zwischen den Figuren der Vordergrundsebene (Figuren und ihre unmittelbare Umgebung) und dem Hintergrund. Um diesen Bruch erträglich zu machen, ist Ripanda in den meisten Fällen bemüht, durch einen horizontalen „Vorhang" relativ großer Figuren den Blick auf den Mittelgrund zu verdecken, und wo ihm das nicht gelingt, wie bei der Darstellung des Triumphkarrens, fällt der abrupte Wechsel der Figurengrößen nach hinten deutlich auf (Abb. 28). Die beste Lösung, diesen „Graben" zwischen Vorder- und Hintergrund zu verbergen, wurde im „Lutatius"-Fresko mit der Darstellung einer exedraartigen Ruine gefunden (Abb. 50) (im Fresko „Hannibal in Italien" erfüllt der Elefant, zusammen mit den ihn umgebenden unproportioniert großen Soldaten diese Funktion). Dahinter werden Fernlandschaften angestückt, deren Vorbilder dem

61. S. Maria in Aracoeli, Cappella Bufalini (Pinturicchio und Werkstatt): Detail aus der „Verherrlichung des Hl. Bernardinus"

62. Detail aus Abb. 28

63. Sala delle Guerre puniche: Hannibal in Italien, während der Restaurierung von 1962

Kreis der Ende des 15. Jahrhunderts in Rom tätigen, von Pinturicchio beeinflußten Maler entlehnt sind[247]. Man vergleiche etwa die rechte Landschaft des „Lutatius" mit dem pilzförmig gebildeten Felsenberg, von dessen Rasenpolster einige Halme stalaktitenartig herunterhängen (Abb. 56), mit dem Fels auf Pinturicchios „Glorificazione di San Bernardino" in der Cappella Bufalini von S. Maria in Aracoeli (Abb. 61)[248]. Auch Hafenstädte wie diejenige hinter dem „Triumph der Roma" (Abb. 31, 62) zeigen unverkennbar pinturicchiesken Einschlag (vgl. auch Abb. 98, 99), ebenso wie die Art, einzelne „umbrische" Bäume mit gefiederten Blättern vor die Hügel zu stellen (Abb. 30, 55, 56, 64). Mit den Landschaften umbrischer Künstler stimmt auch die Höhe des Horizonts weitgehend überein.

Als Staffage werden Gruppen von Reitern oder Fußsoldaten eingesetzt; das Motiv des sprengenden Reiters beispielsweise kehrt stereotyp wieder: auf dem „Triumph Roms" (Abb. 30), in der Reiterschlacht der „Friedensverhandlungen" (Abb. 55), im Hintergrund des Hannibalfreskos links und rechts (Abb. 64, 65). Diese kleinen Hintergrundszenen sind formal austauschbar; sie erhalten ihren spezifischen Sinn erst im Zusammenhang mit der Haupthandlung (zum Beispiel Überbringung der Siegesbotschaft im „Triumph Romas"). In dieser Funktion tragen sie auch, wie sich noch zeigen wird, zur Klärung der vierten Darstellung an der Wand gegenüber dem Fenster bei: dem Fresko „Hannibal in Italien" (Abb. 63–65).

247 Ähnliches beobachtete Henze 1970, 186 für Schlachtendarstellungen der Frührenaissance: die Verbindung von Reliefstudium für die Darstellung der Hauptaktion mit einem quattrocentesken Landschaftshintergrund mit hohem Horizont ergibt einen Eindruck „als wäre die Silhouette eines antiken Schlachtenfrieses in die Landschaft der Renaissance versetzt worden".

248 Solche Felsbildungen sind nicht nur bei Pinturicchio – dort allerdings besonders häufig – sondern auch bei Perugino anzutreffen, beispielsweise im Hintergrund rechts von dessen „Taufe Christi" in der Sixtinischen Kapelle.

64. Detail aus Abb. 63

65. Detail aus Abb. 63

„Hannibal in Italien"

Die Konservatorenwappen dieser Wand verweisen auf das 2. Trimester des Jahres 1508 und auf eine weitere Amtsperiode des gleichen Jahres – aber wohl nicht auf 1513. Einen Hinweis auf den Inhalt dieses Gemäldes gibt eine Inschrift, die sich am linken gemalten Pilaster befindet (Abb. 41): HANNIBAL IN ITALIA(M) TRANSGRESSVS MAXIMIS CLADIBVS ROMANOS AFFECIT NON TAME(N) ROMANA(M) VIRTVTE(M) ET CONSTANTIA(M) SVP(E)RAVIT Q. ADVERSIS POTIVS Q(VAM) SECVNDIS REBVS DISCE(N)S NE DVM DVCEM SVVM EIVSQ(VE) PATRIA(M) EVEXIT VERV(M) VNIVERSV(M) PENE ORBE(M) IMPERIO SVI ADIECIT[249]. Schon die Formulierung, daß Hannibal, in Italien angelangt, den Römern schwere Niederlagen beigebracht habe, schließt aus, daß Hannibals Alpenüberquerung dargestellt sein könnte. Dagegen vermuteten bereits H. Brummer und T. Janson, daß es mit Hilfe des Germanicus-Gedichtes möglich sein könnte, den Inhalt der Darstellung genau zu bestimmen. Der Dichter spielt bei der Beschreibung dieser Wand in kurz zusammengefaßter Form auf das Buch XXII, 2–4 des Livius an[250]. Dort wird berichtet, daß Hannibal unter großen persönlichen Strapazen von Arezzo aus die Arnosümpfe durchquerte. Er selbst erblindete dabei auf einem Auge und mußte große Verluste an Menschen und Tieren in Kauf nehmen. Von seinen Kampfelefanten überlebte nur einer, den er schließlich als Reittier benutzte, um in der Höhe sein gesundes Auge vor den Sumpfdünsten zu schützen. Am Ufer des Trasimenischen Sees angelangt, provozierte er die Römer durch Plünderungen so lange, bis er sie in einem Engpaß in den Hinterhalt locken konnte.

Ripandas Fresko wird dominiert von der zentralen Darstellung eines Elefanten, auf dem thronend Hannibal reitet. Der Kopf des Feldherrn ist im Profil gegeben, das eine sichtbare Auge geschlossen (Abb. 66) als Hinweis auf dessen Erblindung. Dem Elefanten folgen zu Fuß Punier sowie Soldaten in Hosentracht mit Bart und langem Haar: es handelt sich um Kelten, die sich in der Po-Ebene mit Hannibal verbündet und ihm Truppen gestellt

249 Vgl. auch Anhang XIV; weitere Transkriptionen bei Fiocco 1920, 33 und Pietrangeli 1963, 449. – Zu den Wappen: s. Anm. 217; die anderen drei lt. Pietrangeli 1963, 444 aus dem zweiten Trimester des Jahres 1508.

250 Brummer/Janson 1976, 84f. – Vgl. Anhang XIV, Z 534–548.

66. Detail aus Abb. 63

hatten (Abb. 64). Sie alle scheinen erschöpft: einige stützen sich auf ihren Speer, andere sind zusammengebrochen. Im Vordergrund deuten sorgfältig einzeln am unteren Bildrand aufgereihte, lilienartige Pflanzen an, daß sich die Hauptszene in sumpfigem Gelände abspielt[251]. Vor Hannibal stürmen Fußtruppen und Reiterei in breiter Linie auf eine mittelalterlich befestigte Stadt zu, ohne Rücksicht auf ihre am Boden liegenden Kameraden, die sich unter den Pferden aneinanderklammern (Abb. 65, 67)[252]. Im Hintergrund links stoßen zwischen einer Gebirgsgegend und einem See zwei Reitergruppen aufeinander (Abb. 68).

251 Dies wurde auch von Wickhoff 1899, 186 und Pietrangeli 1963, 445 beobachtet. – Die dargestellten Pflanzen kommen den Ährenlilien am nächsten, die auf Sumpfboden gedeihen.

252 Zur Darstellung der Stadt vgl. auch Cassonebilder, z. B. Schubring 1923, I, 249 Nr. 125 und II, Taf. XXIV: Triumphzug des Aemilius Paullus auf einer Florentiner Truhe um 1440. – Auch der Behelmte der beiden Zusammengebrochenen ist ein Punier, und nicht etwa ein Römer; in der Gruppe hinter dem Elefanten trägt ein Karthager ebenfalls einen Helm, mit der gleichen Drachenzier, die auch den Kopfputz des Elefanten schmückt. Vgl. auch die Helme auf der Zeichnung „Triumph des Scipio", Abb. 90. In Ripandas Musterbuch in Lille (Henry Pluchart: Musée Wicar. Notice des dessins . . . Lille 1889, Nr. 392) finden sich kleinformatige Entwürfe für ähnliche Helmzieren. Sie wurden von Shaw 1933, 32 als Niello-Vorzeichnungen definiert.

67. Detail aus Abb. 63

68. *Detail aus Abb. 63*

Bei einem Vergleich zwischen den Darstellungen des Freskos und den Texten des Livius und des Silvanus Germanicus wird klar, daß das Hauptgeschehen wörtlich den entbehrungsreichen Zug der Punier durch die Arnosümpfe wiedergibt, während die beiden Nebenhandlungen die Provokationskämpfe und Stadteroberungen vor und nach der Schlacht am Trasimenischen See darstellen. Ob die Reiterkampfszene im Hintergrund links auf die Schlacht am Trasimenischen See selbst anspielen soll, ist schwer zu entscheiden, da die topographische Ähnlichkeit der dargestellten Landschaft mit dem angenommenen Ort der Schlacht, Tuoro bei Cortona, rein zufällig sein kann (Abb. 64, 68).

Das „Reitermotiv" erscheint nicht nur zweifach im Hintergrund, sondern ferner groß als „Dexileos"-Motiv in dem auffallend ins Bild gesetzten Reiter vor dem Elefanten (Abb. 65): Wie bei den antiken Vorbildern sprengt dieser Reiter über eine Gruppe Gestürzter hinweg. Die

69. *Ms. 254 der BIASA, fol. 11v (p. 89)*

70. Detail aus Abb. 63

Haltung von Pferd und Punier hängt eng mit einer Zeichnung zusammen (Abb. 93), auf die später noch eingegangen werden soll[253].

Für die Gestalt eines marschierenden Soldaten, der seinen Vordermann berührt, um dessen Aufmerksamkeit zu erregen (Abb. 65), lassen sich in den Zeichnungen der Trajanssäule zahlreiche Vorbilder ausmachen, ebenso für Krieger, die sich im Gehen zu den ihnen Nachfolgenden umwenden. Man vergleiche etwa den zweiten Bogenschützen auf fol. 38 v und die linke Gruppe auf fol. 11 v der Zeichnungen (Abb. 58, 69). Von dem Bogenschützen (Abb. 58) könnte zugleich der am linken Rand vor einem Greis marschierende Punier angeregt sein (Abb. 70)[254].

An diesem Fresko tritt ein Problem besonders deutlich in Erscheinung, das auch an den anderen Wänden zu beobachten ist: die Schwierigkeit, hintereinandergestaffelten Oberkörpern die betreffenden Beinpaare zuzuordnen. Von der am rechten Bildrand auf die Festung zu marschierenden Gruppe beispielsweise (Abb. 65) bleibt der nach links gewendete Profilkopf mit Turban, der das Pferd anblickt, ganz ohne Beine. Der Soldat ganz rechts dagegen sieht aus, als habe er deren drei, weil die rechte Wade des links neben ihm gehenden Kameraden höchst ungeschickt plaziert ist. Der gleiche Eindruck entstand jedoch bei der zeichnerischen Übertragung von Überschneidungsgruppen in den Reliefs der Trajanssäule (vgl. Abb. 69 links). Ähnliche Ungeschicklichkeiten treten in der Jünglingsgruppe rechts hinter dem Reiter im „Triumph der Roma" auf (Abb. 71). Sie verbinden die Fresken mit einer Anzahl früher Peruzzi zugeschriebenen Zeichnungen (Abb. 90–93), auf denen der Künstler ebenfalls versucht hat, zeichnerisch den Eindruck eines antiken Reliefs wiederzugeben[255].

Läßt sich an diesem Fresko wieder die formelhafte Verwendung antiker Relief-Vorlagen erkennen, so zeigt sich eine entsprechende Stereotypie auch im Vergleich der Landschaftshintergründe (Abb. 55, 56, 64, 65). Die vier Ausblicke zu beiden Seiten der Hauptszenen im „Lutatius-" und im „Hannibal-"Fresko leiten den Blick über sehr ähnliche Bäume mit gefiedertem Laub zu den gleichen, in der Ferne verschwimmenden sanften Hügeln, und die Staffagegruppen sind jeweils in ein gleiches Größen- und Distanzverhältnis zum Hintergrund gesetzt.

Das wahrhaft Spektakuläre an diesem Fresko ist jedoch der ins Zentrum der ganzen Komposition gerückte Elefant (Abb. 63, 64, 72). Ein lebendiger Elefant läßt sich in Rom erst ab 1513/1514 nachweisen, als König Emmanuel II. von Portugal dem neuen Medici-Papst Leo X. ein solches Tier aus der indischen Beute des Alonso de Albuquerque schenkte. Da die erhaltenen Konservatorenwappen in der „Sala di Annibale" mit dem Jahre 1508 enden, muß Ripanda für seine Darstellung auf ein künstlerisches Vorbild zurückgegriffen haben. In der Tat handelt es sich, wie J. B. Shaw herausfand, um die seitenverkehrte Übernahme eines Stiches der Mantegna-Schule aus einer Serie, die einen römisch-republikanischen Triumph darstellt[256]. Auf dem Stich ist zwar nur die vordere Hälfte des Tieres zu sehen (Abb. 73); sie stimmt jedoch, mit Ausnahme des Kopfputzes und der Haltung des auf dem Fresko linken Vorderbeines, bis in die Durchbildung der Hautfalten mit der Wiedergabe in der „Sala di Annibale" überein. Daß der Maler sich darüber hinaus an antiken

253 Vgl. S. 184.

254 Eine Vielzahl von Konfigurationen tritt an der Trajanssäule mehrfach auf; die herausgegriffenen Vergleichsszenen stellen daher jeweils nur Beispiele dar, von denen eine Anregung ausgegangen sein kann.

255 Vgl. S. 183 ff.

256 Bartsch XIII, 235, 12 „Les éléphans [sic] portant des torches". Hierzu zuletzt Martindale 1979, 147 und 164. – Die Vorbildfunktion dieses Stichs stellte Shaw 1933, 20 fest; seine Erkenntnis wurde seitdem nicht mehr beachtet.

71. Detail aus Abb. 28

72. Detail aus Abb. 63

Sarkophagreliefs orientiert hat, verrät seine Darstellung der nicht auf dem Stich zu findenden Hälfte des Tieres. Dort ist ein Stoffband zu sehen, das zur Anschirrung eines Wagens dient, wenn Elefanten als Zugtiere für den Wagen des Dionysos auf bacchischen Sarkophagen eingesetzt wurden. Eine solche Vorrichtung hat beispielsweise Amico Aspertini in seiner Zeichnung nach einer Sarkophagplatte der Sammlung Ciampolini festgehalten (Abb. 74)[257]. Sie wird in das Fresko übernommen, obwohl sie dort sinnlos ist.

Die monumentale Darstellung eines Elefanten im Zentrum der Bildfläche – so, als hieße das Thema „Hannibals letzter Elefant" – wirkt innerhalb eines Zyklus' über die Größe Roms zunächst befremdlich. Die dargestellten Themen – Hannibals Sumpfdurchquerung, die katastrophale römische Niederlage am Trasimenischen See und der punische Sturm auf eine Stadt – lassen sich nur schwer unter das Thema „Größe Roms" subsumieren. F. Wick-

73. Mantegna-Schule nach Mantegna, Stich: Die Elefanten mit den Fackeln, aus dem Triumph Cäsars

257 Matz II, 1968, 269 ff. Nr. 130; heute Rom, Villa Medici, Gartenfront. – Zur Sammlung Ciampolini vgl. Schmitt 1970, 114. – Bober/Rubinstein 1986, 111 f.

74. Amico Aspertini: Bacchischer Sarkophag der Villa Medici. London, British Museum. Ausschnitt: untere Hälfte

hoff hat bisher als einziger dazu die Überlegung angestellt, daß hier gezeigt werden solle, „wie es mit diesem Frieden (sc. nach dem ersten punischen Krieg) noch keinen Bestand hatte"[258]. Diese Erklärung erscheint plausibel: mit einer Darstellung der Macht und Stärke des Gegners wird das Ausmaß der Bedrohung gezeigt, aus der die römische „Virtus" siegreich hervorging. Auch die Bildunterschrift betont, daß Hannibal den Römern schwere Niederlagen zufügte: aus diesem Lernprozeß seien jedoch „Virtus" und „Constantia" gestärkt hervorgegangen. Die Abbildung einer römischen Niederlage wurde dennoch vermieden; die betreffenden Szenen sind an den Rand und in den Hintergrund gedrängt. In die Mitte rückte die für Rom weniger schimpfliche Darstellung von Hannibals Sumpfdurchquerung, die zugleich die Möglichkeit bot, die „Bedrohung" in Gestalt eines fremdartigen und furchterregenden Tieres zu personifizieren.

Das Programm dieses Raumes zeigt die Bewältigung der ersten außeritalischen Bedrohung Roms (des ersten punischen Krieges) und die Heimführung der ersten Provinz – beides ermöglicht durch das Zusammenwirken von Einzelheld und Res publica –, den Aufstieg zur Seemacht und die Bewährungsprobe der römischen Virtus, nach deren Bestehen Rom, so die betreffende Inschrift, „beinahe den ganzen Erdkreis seiner Herrschaft unterwarf". Die Wände sind eine Art compendium morale der Republik: Ruhm und Größe erlangt sie mit Hilfe von pflichtbewußten Beamten, Beschlüssen von gewählten Gremien und durch Tugenden, die sich auch in schweren Zeiten, und gerade dann, bewähren müssen.

258 Wickhoff 1899, 185.

Die Fresken der „Sala della Lupa"

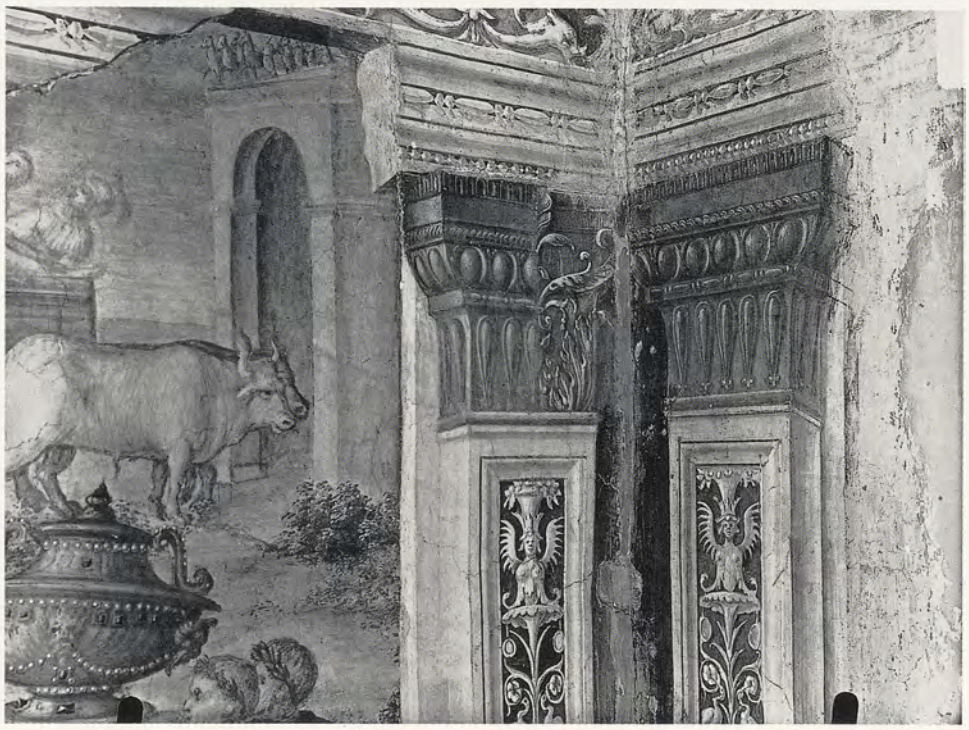
Die „Sala della Lupa" – im 16. und 17. Jahrhundert eine Zeitlang Loggia – enthält nur noch an zwei Wänden Freskenfragmente (Abb. 24, 25). An der Rückwand des Saales wurden im Jahre 1586 die 1546 gefundenen und zunächst im Hof aufbewahrten „Fasti Capitolini" in einer marmornen Schauwand angebracht[259]. Der Raum trägt seitdem auch den Namen „Sala dei Fasti". 1588 folgte eine Gedenktafel für Alessandro Farnese, die in der Mitte der vom Fenster aus gesehen linken Wand eingemauert wurde. Sie erhielt 1590/1591 ihr Gegenstück, eine Inschrift zu Ehren Marcantonio Colonnas, die auch die Mitte des letzten erhaltenen Freskos zerstörte. Die Decke des Raumes wurde 1865 erneuert und ersetzte anscheinend eine schlichte Balkendecke. 1883 wurde als Fußboden ein antikes Mosaik verlegt. Dieser Saal hat folglich außer einigen stark zerstörten Freskoresten von seinem Aussehen zu Beginn des 16. Jahrhunderts nichts bewahrt. Über die Funktion des Raumes in der Zeit um 1500 ist nichts bekannt, und von seiner Ausstattung mit Statuen zeugen Quellen erst ab 1550. Die Reste der Wandmalereien wurden 1865 von Ercole Ruspi und 1929 von Venturini Papari restauriert und 1956–1958 nach modernen denkmalpflegerischen Gesichtspunkten gereinigt[260].

Dabei wurden über jedem Fresko drei Wappen freigelegt (es sind auf beiden Seiten die gleichen): das Wappen Julius' II. (1503–1513) in der Mitte, links dasjenige der römischen Kommune und rechts das des Kardinals Raffaele Riario, der von 1483–1517 das Amt des Camerlengo bekleidete (Abb. 75). Die Ausführung der Fresken wäre

259 Michaelis 1891, 31 f. und Pietrangeli 1964[d], 475. – Vgl. auch S. 98.
260 Vgl. Anm. 208. – Pietrangeli 1964[d], 478.

75. *Sala della Lupa: Fries über dem Triumph des Aemilius Paullus, Wappen Raffaele Riarios*

76. *Detail aus Abb. 83 (während der Restaurierung)*



also zwischen 1503 und 1513 anzusetzen. Nur M. Lucco hat bislang die These vorgebracht, daß sie *nach* denen der „Sala delle Guerre Puniche" entstanden sein könnten[261]. Diesem Vorschlag ist aus stilistischen Gründen, wie noch gezeigt werden wird[262], unbedingt zu folgen, zumal da es außerdem logisch erscheint, daß die Räume in der

261 Lucco 1976, 21. – Borghini 1981, 42 n. 18 referiert ferner die in einem Vortrag geäußerte These R. Cannatàs (vgl. auch Cannatà 1984, 31 f.), die Fresken der „Sala della Lupa" seien eine Allegorie auf den Sieg Julius' II. über Bologna und seinen triumphalen Einzug in Rom am 27. 3. 1507. Deshalb müsse die Ausmalung zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein. Das Wappen Riarios befände sich deshalb oberhalb der Fresken, weil dieser 1506 zum Legaten und zum Vertreter Julius' II. als weltliches Oberhaupt der Stadt Rom ernannt worden sei. Diese Argumentation fällt schon deshalb aus, da das von Cannatà und Borghini noch „Triumph des Aurelian" genannte Fresko ja keineswegs eine Allegorie auf den Papst darstellen kann: vgl. S. 165 ff.

262 Vgl. S. 188 ff.

77. Sala della Lupa: Niederlage der Tolostobogier am Olympus, linke Hälfte

Reihenfolge des Programms ausgemalt wurden. Als Eckdaten für die Malereien der „Sala della Lupa" ergeben sich also zunächst die Jahre 1508–1513.

Die gemalten Szenen beginnen in diesem Raum tiefer als die der „Sala di Annibale", nämlich über einer einfachen, vom Restaurator ergänzten Sockelzone[263]. Darauf ruhen plastisch gegebene Eckpilaster, die sich deutlich vor den gemalten Bildrahmen schieben (Abb. 76). Deren Spiegel zeigen auf blauem Grund Groteskenkandelaber in Grisailletechnik.

263 Die ursprüngliche Sockelzone war offensichtlich stark zerstört (ein kleiner originaler Rest scheint sich noch rechts der „Fasti" erhalten zu haben), da sie von Ercole Ruspi „ex novo" gemalt wurde; seine Ausführung wurde 1958 für zu auffällig befunden; auch die von Ruspi korinthisch übermalten Kapitelle wurden bis auf einen kleinen Rest wieder freigelegt.

78. *Sala della Lupa: Niederlage der Tolostobogier am Olympus, rechte Hälfte*

„Niederlage der Tolostobogier am Olympus"

Die Wand mit der Gedenktafel für Marcantonio Colonna zeigt im linken erhaltenen Drittel (Abb. 77) einen römischen Feldherrn zu Pferde inmitten seiner Liktoren. Sie folgen dem Lauf eines Flusses; im Hintergrund zieht ein Zug Soldaten am Fuße eines Hügels entlang; von links, also aus der Bildmitte, stößt eine von Tubabläsern angeführte Gruppe hinzu. Rechts von der Ehrentafel (Abb. 78) hält im Vordergrund eine weibliche Gestalt ein bluttriefendes Männerhaupt mit ausgestrecktem Arm von sich weg; dahinter sind eine Kampfszene im Gebirge und ein römischer Überraschungsangriff auf ein Lager unbewaffneter und nur notdürftig bekleideter Männer dargestellt.

79. Detail aus Abb. 78

80. Detail aus Abb. 78

Diese Fragmente sind bisher überwiegend als „Siegreiche Rückkehr des Iunius Brutus aus der Schlacht gegen die Tarquinier" und mit „Allegorie der triumphierenden Iustitia" als Rest einer Darstellung der „Gerechtigkeit des Brutus" bezeichnet worden. Beide Interpretationen sind mit Bestimmtheit auszuschließen: Iunius Brutus hat den Kampf gegen die Tarquinier zwar gewonnen, aber nicht überlebt, und es ist nirgends überliefert, daß er etwa jemals einen Triumph gefeiert hätte[264]; ferner ist der Feldherr in seiner Rüstung dargestellt, und auch seine Liktoren tragen den roten Kriegsmantel und nicht, wie in Friedenszeiten, die Toga. Die weibliche Gestalt rechts ihrerseits weist keines der Iustitia-Attribute auf. Die Hinrichtung der Söhne des Brutus fand zudem in Rom statt: nichts auf diesem Fresko deutet auf eine Stadt hin.

Konkrete Hinweise auf die dargestellten Themen gibt das Gedicht des Silvanus. Auf seiner Grundlage haben bereits H. Brummer und T. Janson das Fresko als Darstellung der Taten des Manlius in Kleinasien erkannt[265]. In Anlehnung an Livius und Florus erwähnt Silvanus die Schlacht des Cn. Manlius Vulso gegen die Tolostobogier am Berge Olympus in Kleinasien. Dabei geriet die Frau des Stammesherzogs Ortiagon, Chiomara genannt, in römische Gefangenschaft. Bei der Übergabe des Lösegeldes, mit dem sie freigekauft werden sollte, ließ sie einen römischen Hauptmann, der sie vergewaltigt hatte, enthaupten, und brachte ihrem Mann dessen Haupt als Beweis ihrer gerächten Ehre. Vergleicht man zusätzlich den ausführlichen Bericht des Livius mit dem Fresko, so ergeben sich Übereinstimmungen auch im Detail: es wird erzählt, daß die Gallier von einem Berg aus Steine auf die Römer schleuderten, und daß ihre Gegner, römische Leichtbewaffnete, mit einem Rundschild und einem Spieß ausgerüstet waren. Auf dem rechten Freskofragment, über dem Kopf der Frau, sind derartig bewaffnete römische Soldaten gezeigt, von denen einer versucht, seinen Spieß nach oben gegen die Steinewerfer zu schleudern (Abb. 79).

264 Vgl. den Bericht vom Tode des Brutus bei Livius II, 6 und in Anhang X, 474, sowie in CIL I, 1, 168ff. die Wiedergabe der „Acta triumphorum", von Huelsen um die literarisch überlieferten Triumphe ergänzt: dort ist kein Triumph des Iunius Brutus verzeichnet.

265 Brummer/Janson 1976, 85. – Vgl. Anhang XIV, Z 559–568.

81. Detail aus Abb. 77

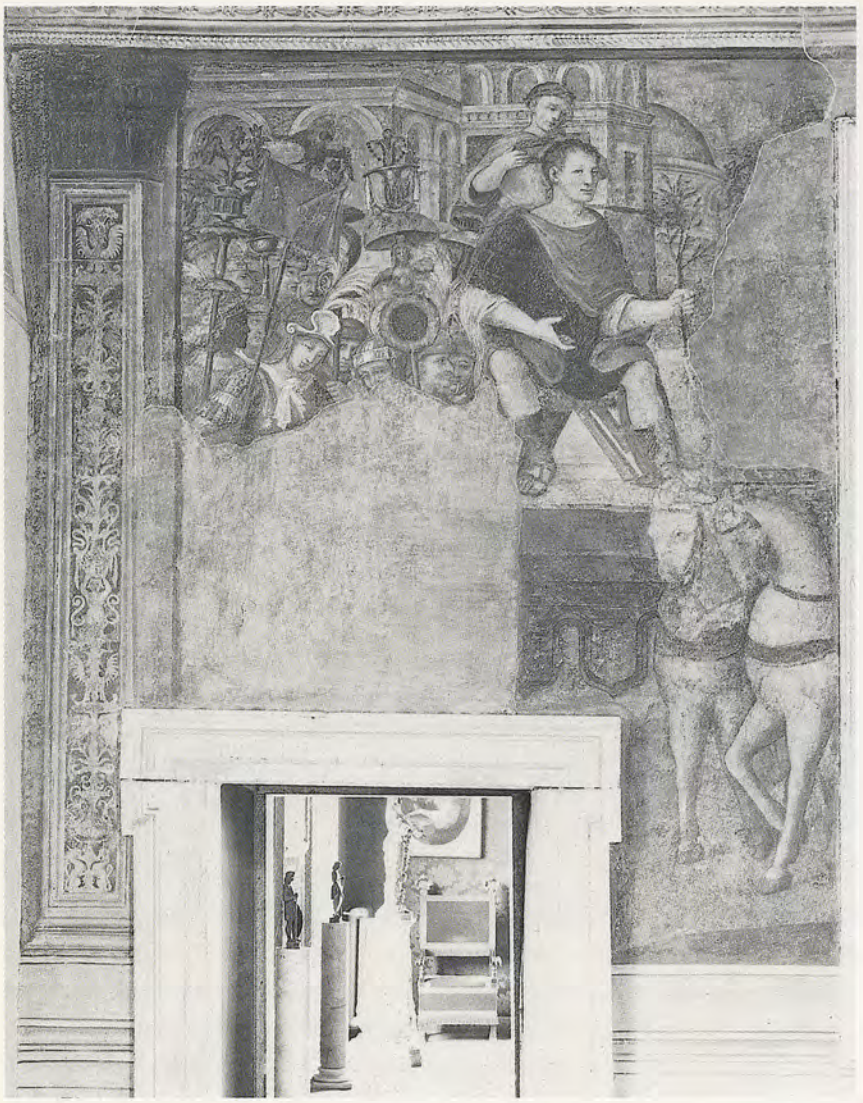
Livius holt im Zusammenhang mit dieser Schlacht zu einem kleinen Exkurs über die Kampfweise der Galater aus: „Daß sie nackt kämpfen, daß ihre Körper auseinandergeflossen und weiß sind – denn sie entblößen sich nie, außer im Gefechte – deckte ihre Wunden noch mehr auf; und auch ihr Fleisch gab mehr Blut und fürchterlicher klaffende Wunden, und auf den weißen Körpern steckte das schwarze Blut umso abstechender"[266]. Als die Römer trotz ihrer strategisch ungünstigen Position die Oberhand gewannen, zogen sich die Gallier in ihre Verschanzung zurück. Doch wurde ihre Stellung von den Römern erobert, und nur wenige der blindlings flüchtenden Barbaren konnten sich retten. Das Gemetzel der Römer hat Ripanda am rechten Bildrand dargestellt; im Hintergrund gelingt es einem Gallier zu fliehen. Der Maler hat auch nicht versäumt, die nackten, weißen Barbarenkörper zu zeigen, sie jedoch schamvoll mit Tüchern „bekleidet" und die drastischen Details des Livius ausgelassen (Abb. 80).

Dieser Schlacht voraus geht bei Livius die Beschreibung des römischen Anmarsches in drei verschiedenen Zügen. Genau das ist auf dem linken Freskofragment dargestellt (Abb. 77): im Vordergrund führt der reitende Feldherr, Cn. Manlius Vulso, gefolgt von seinen Liktoren den ersten Zug an. Der zweite Zug befindet sich noch im Gebirge, links oben. Von dem dritten sind, nach Anbringung der Gedenktafel, nur noch die anführenden Tubabläser zu sehen (Abb. 81). Am unteren Bildrand verläuft ein Fluß, der sich in der rechten Hälfte der Wand fortsetzt. Dort ist, wie beschrieben, die chronologisch folgende Niederlage der Tolostobogier am Olympus dargestellt. An deren Schilderung schließt sich bei Livius unmittelbar die Geschichte von der Lösegeldübergabe für Chiomara an, und nur in diesem Zusammenhang erwähnt der römische Schriftsteller einen Fluß. Diesen setzt Ripanda als Gliederungsmittel ein, um die Chiomaraszene von den übrigen abzutrennen.

Die Barbarenfürstin steht als Einzelfigur im Vordergrund, als Beispiel für weibliches Heldentum und Tugendhaftigkeit. Ihre Geschichte wurde nicht nur von vielen antiken Schriftstellern wie Polybios, Plutarch, Livius und Valerius Maximus aufgenommen, sondern auch von G. Boccaccio in seinem Werk über berühmte Frauen erzählt[267]. Bei Boccaccio gilt Chiomara als Vorbild für die

266 Livius XXXVIII, 21–24, Übers. Heusinger IV, 122.

267 Polybios, Historiae XXI, 38; erste lateinische Übersetzung 1473 in Rom gedruckt. – Livius XXXVIII, 24; 1469 in Rom gedruckt. – Plutarch, Mulierum Virtutes XXII; 1470 große Plutarch-Ausgabe von Campana in Rom gedruckt. – Valerius Maximus, Factorum et dictorum memorabilium Libri IX, Lib. VI, 1 „De pudicitia", Ext. 1; dieser Autor wurde bereits im 14. Jahrhundert ins Italienische übersetzt. – Boccaccio, De mulieribus claris LXXIII.



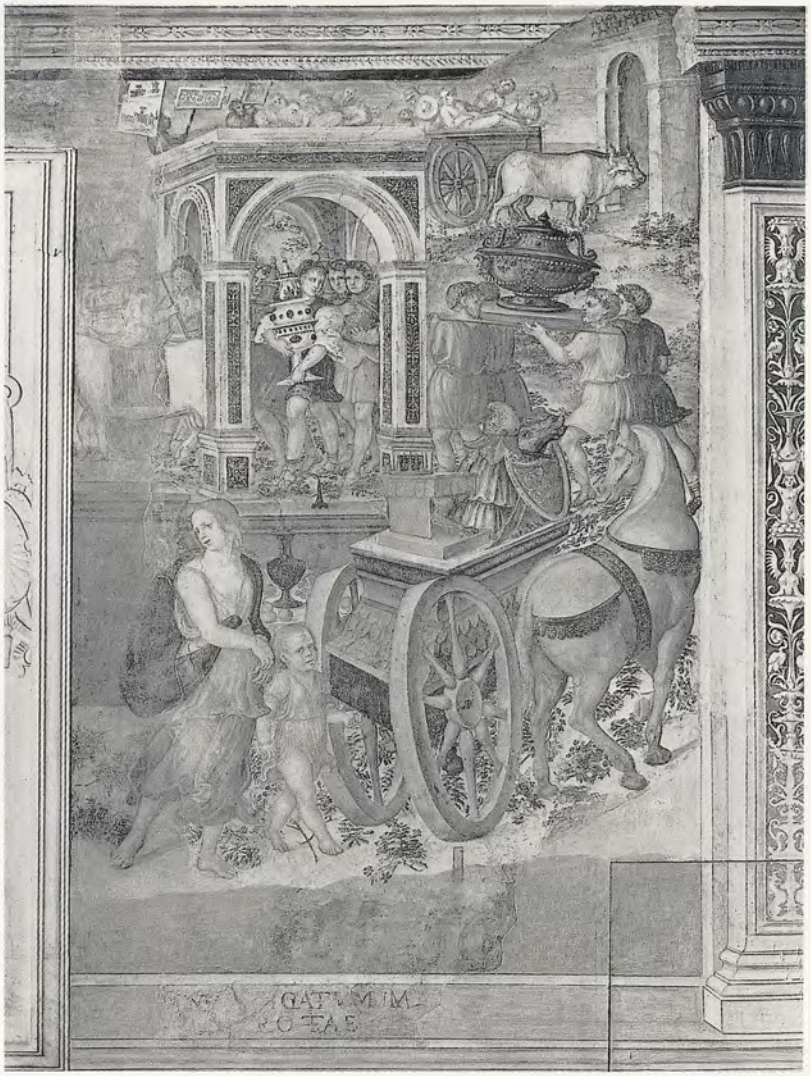
82. Sala della Lupa: Triumph des Aemilius Paullus, linke Hälfte

strenge Einhaltung der ehelichen „Honestas", da sie, so seine Beurteilung, für den Beweis ihrer Reinheit mutig ihr Leben aufs Spiel gesetzt habe. Sie sei daher nicht nur als eine Römerin zu erachten, sondern sogar einer Lucretia ebenbürtig: „Quis hanc, non dicam solum romanam, sed ex acie Lucretie unam, potis quam barbaram mulierem, non dicat?"[268] Angesichts dieser Wertschätzung löst sich der Widerspruch auf, daß in einem Zyklus, der römische Taten und Tugenden verherrlichen soll, eine Barbarin dargestellt ist, die einen Römer getötet hat. Chiomara, als Tugendvorbild eine Schwester der Lucretia, setzt die im ersten und zweiten Saal begonnene Reihe heldenhafter Frauen römischer Gesinnung fort.

An den Überresten dieses Freskos sind wieder mehrere Phasen eines Geschehens, des gallo-griechischen Krieges (188 v. Chr.) zu erkennen: der Anmarsch der römischen Truppen und des Cn. Manlius Vulso im Olympus-Massiv, die Schlacht am Olympus, die endgültige Vernichtung des Tolostobogierlagers durch die Römer und die Rache der Galaterfürstin Chiomara. Die am vorhergehenden Saal beobachtete Verwendung antiker Reliefvorbilder findet sich hier nur in wenigen Details: Das Lager der Barbaren ist in Aufsicht gegeben, wie die Einblicke in Szenen innerhalb von Befestigungen an der Trajanssäule, selbst der Bretterzaun beruht auf dem Vorbild ähnlicher Verschanzungen der Daker (vgl. Abb. 69). Die Gestalt des reitenden Feldherrn nimmt in der Haltung von Pferd und Reiter Anregungen der Statue des Marc Aurel auf, ohne ihm jedoch genau zu entsprechen. Mit Sicherheit hat der Maler hier weitere Anregungen aus Reliefwerken oder Münzen verarbeitet. Dafür spricht auch der aus einem geknoteten Fell bestehende Sattel (Abb. 77). In der römischen antiken Kunst treten zwar überwiegend Darstellungen von Satteldecken auf, doch gibt es auch Beispiele für solche Felle auf Grabreliefs, Jagdsarkophagen und Münzen. An einer Münze inspirierte sich vermutlich auch

268 Boccaccio, ed. Brance 1970, X, 197.

83. Sala della Lupa: Triumph des Aemilius Paullus, rechte Hälfte



der venezianische Illustrator einer Sueton-Handschrift, als er um 1350 seine Titelvignette zu „De vita Caesarum" schuf[269]. Er gelangte zu einem ganz ähnlichen Nachahmungsergebnis wie Ripanda, so daß davon ausgegangen werden kann, daß um 1500 mehrere Exemplare dieser seltenen antiken Darstellung bekannt waren.

Der Kopf der Chiomara weist wiederum, wie schon die Landschaftshintergründe, eine große Affinität zu Werken der Perugino-Nachfolge, besonders der Pinturicchio-Werkstatt, auf. Da Mancini berichtet, daß Ripanda mit großem Eifer auch die Werke seiner Vorgänger studiert habe, kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, daß Jacopo sich Musterblätter, darunter auch solche mit Kopftypen, angelegt hat[270].

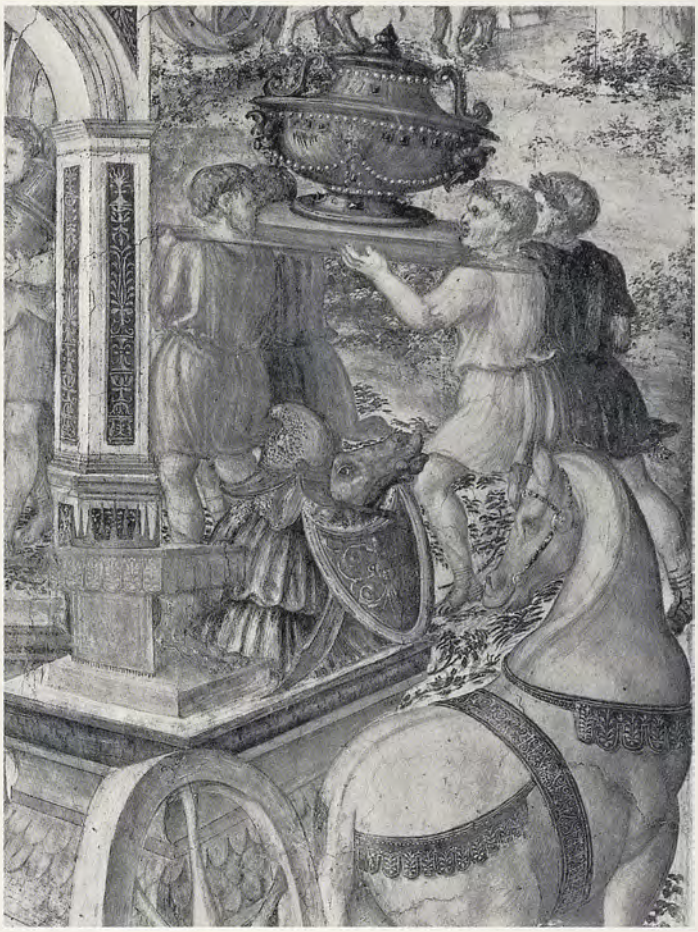
„Triumph des Aemilius Paullus"

In dem gegenüberliegenden Fresko wurde bisher eine Darstellung des Triumphes Aurelians über Königin Zenobia von Palmyra gesehen. Das linke Fragment (Abb. 82) zeigt den Triumphator: er trägt ein purpurfarbenes Gewand, hält in der linken Hand einen Lorbeerzweig und sitzt auf einem Hocker, der auf einem podestartigen Triumphwagen steht. Von dem Pferdegespann sind

269 Degenhart/Schmitt 1980 II, 1, 81 ff., Kat.Nr. 640, und II, 3, tav. 20. – Den Hinweis auf antike Vorbilder verdanke ich Vera Heermann-Troemel, Berlin. – 1503 gab Jacopo da Strasburgo in Venedig eine Holzschnittserie mit dem „Triumph Caesars" heraus, in der er die von Mantegna nicht ausgeführten Szenen am Schluß des Zuges nach Vorlagen Benedetto Bordones ergänzte; auf dem letzten Holzschnitt der Serie verwendet er ebenfalls ein gespanntes Fell als Sattel für einen reitenden Soldaten. Vgl. Jean Michel Massing: Jacobus Argentoratensis. Etude préliminaire. *Arte veneta* XXXI (1978), 42 ff. und Martindale 1979, 99 ff. und fig. 77.

270 Vgl. auch ein Blatt mit weiblichen Köpfen aus einem umbrischen Musterbuch bei Schmitt 1970, 119. – Bei der Restaurierung von 1956–1958 zeigte sich, entgegen früherer Annahmen, daß der Kopf der Chiomara original ist: Pietrangeli 1964[d], 478.

84. Detail aus Abb. 83



85. Detail aus Abb. 83

zwei Schimmel zu sehen, die sich nach vorne wenden. Hinter dem Sieger steht ein Knabe und hält ihm einen Lorbeerkranz über das Haupt. Begleitet wird der Wagen von einem Trupp Soldaten mit Feldzeichen. Ein antikisierender Architekturhintergrund schließt die Bildfläche ab. Im rechten Fragment (Abb. 83) zieht ebenfalls ein Wagen am Betrachter vorüber; er wird von zwei kräftigen braunen Pferden gezogen und trägt einen leeren Thron und eine Rüstung. Ihm folgt eine weibliche Gestalt mit trauerndem Gesicht. Frisur und Gewand sind aufgelöst, ihre Hände hält sie so vor sich, als seien sie gefesselt. Ein ärmlich gekleidetes, verstörtes Kind geht an ihrer Seite (Abb. 84). Am rechten Bildrand biegt der Zug nach links um. Unter einer Festarchitektur tragen junge Männer die Beute hindurch, kostbare Prunkgefäße mit Edelsteinen. In der oberen Bildzone, nun wieder nach rechts gewendet, fährt ein Ochsenkarren mit erbeuteten Statuen in ein Stadttor ein, gefolgt von den in einem Triumphzug üblicherweise mitgeführten Tafeln mit den Darstellungen eroberter Städte und Länder und den Namen der besiegten Völker (Abb. 75, 85).

Die literarisch überlieferten Aussagen zum Triumph Aurelians und zur Person Zenobias fallen besonders farbig und ausführlich aus. In der sogenannten „Historia Augusta" sind zwei Aurelian-Biographien enthalten: diese Sammlung von Lebensläufen war 1475 in Mailand im Druck erschienen, zirkulierte jedoch bereits im 14. Jahrhundert als Manuskript in den gebildeten Kreisen. Auch Boccaccio nahm Zenobia in seine Sammlung berühmter Frauen auf[271]. Die Texte berichten übereinstim-

271 Trebellius Pollio, Tyranni Triginta, 30 (ed. Historia Augusta 1971, II, 127ff.): „... fuit vultu subaquilo, fusci coloris, oculis supra modum vigentibus nigris, spirituo divini, venustatis incredibilis, tantus candor in dentibus, ut margaritas eam plerique putarent habere, non dentes ... ducta est igitur per triumphum, ea specie, ut nihil pompabilius p.(opulus) R.(omanus) videretur iam primum ornata gemmis ingentibus, ita ut ornamentorum onere laboraret ... Hinc (vita) ab Aureliano concessa est, ferturque vixisse cum liberis matronae iam more Romanae data sibi possessione in Tiburti ..." – Flavius Vopiscus, Divus Aurelianus, 33 (ed. Historia Augusta 1971, II, 174f.): „(Triumphus) fuit enim speciosissimus. Currus regis tres fuerunt ... tertius, quem sibi Zenobia composuerat sperans se urbem Romam cum eo visuram; quod illam non fefellit et triumphata. Fuit alius currus quattuor cervis iunctus, qui

mend, daß die Königin von Palmyra im Glanze ihres Königsornates und mit Schmuck beladen an dem Triumphe ihres Besiegers teilnahm. Sie soll dabei ihren eigenen, für ihren erhofften Sieg über Rom angefertigten Triumphwagen benutzt haben. Ferner wird betont, daß sie eine außerordentlich schöne Frau von dunkler Hautfarbe gewesen sei. Aurelian selbst sei auf einem erbeuteten, von vier Hirschen gezogenen Wagen einhergefahren. Zenobia wurde von ihm ehrenvoll behandelt und konnte ihren Lebensabend in Freiheit auf einem Gut bei Tivoli beschließen. Von all den malerisch verlockenden Details dieser Geschichte ist in der „Sala della Lupa" nichts zu sehen. Es ist schwer vorstellbar, daß ein Maler die Gelegenheit, ein Hirschgespann und eine dunkelhäutige Schönheit in kostbarem Prunkgewand darzustellen, nicht genutzt haben sollte.

Auf das Fresko trifft viel eher zu, was Silvanus Germanicus in seinem Gedicht beschreibt: daß nämlich der Triumph des Aemilius Paullus im Jahre 167 v. Chr. über den makedonischen König Perseus nach der Schlacht bei Pydna dargestellt sei[272]. Dieser Siegeszug war nicht nur Gebildeten bekannt, da die reiche Beute dieses Feldherrn den Bürgern Roms seinerzeit auf Jahre hinaus Steuerfreiheit verschafft hatte. Dieser Triumph gehörte daher zu den beliebtesten Themen der Cassone-Malerei des 15. Jahrhunderts. Auch bei Festumzügen wurde er gerne nachgestellt: 1491 unter Lorenzo il Magnifico in Florenz und 1502 in Rom bei der Hochzeit Lucrezia Borgias mit dem Herzog von Urbino[273].

fuisse dicitur regis Gothorum. Quo ... Capitolium Aurelianus invectus est ... Incedebat etiam Zenobia, ornata gemmis, catenis aureis, quas alii sustenebant." – Boccaccio, De mulieribus claris C (ed. Brance 1970, X, 407ff.) berichtet ebenfalls, daß Zenobia dunkle Haut gehabt habe; sie habe an Aurelians Triumph in königlichem Gewand mit mehreren ihrer Kinder teilgenommen, vor ihrem eigenen Triumphwagen einhergehend.

272 Anhang XIV, Z 569–577. – Vgl. Brummer/Janson 1976, 85.

273 Schubring 1923, 21 n. 3, 34, 55–59, 247, Nr. 117, 125, 341 sowie Taf. XX. – Burckhardt (1936), 259. – Auch während des Karnevals 1536 wurde wieder ein Triumphzug des Aemilius Paullus nachgestellt, zu Ehren Pauls III.: vgl. Vincenzo Forcella: *Tornei e giostre – ingressi trionfali e feste carnevalesche in Roma sotto Paolo III*. Bologna 1877. – Zu Cassoni und Festumzügen dieses Themas vgl. auch Gunter Schweikhart: Il trionfo di Lucio Emilio Paolo di Domenico Brusasorzi nel Palazzo Murari a Verona. *Antichità viva* 9 (1970), 2, 22. Der Autor weist auf einen um 1490 vermutlich in Florenz entstandenen Stich (Hind I, vol. III, pl. 214) hin, der bereits eine sehr viel antikischere Bildformel für den Triumph des Aemilius Paullus findet, den Gegenstand jedoch durch explizite Beischrift erläutert. – Ferner Kornemann 1960, I, 316f. – Selbst Pinturicchio berief sich implizit auf Aemilius Paullus, als er 1507 bei der Stadt Siena (erfolgreich) um Steuerbefreiung bat. In seinem Brief zitiert er das Beispiel der Römer, die „doppo le orientali victorie, et doppo la expugnatione delle grece città" Steuerfreiheit gewährt und besonders die Maler unterstützt hätten: zit. nach Carli 1960, 85.

86. Detail aus Abb. 83

Eine ausführliche Schilderung des antiken Ereignisses liefert Plutarchs Vita des Aemilius Paullus. Ihr folgt inhaltlich, in gekürzter Form, auch Silvanus Germanicus: er beschreibt die Tafeln mit Darstellungen und Namen der eingenommenen Städte, Flüsse und Berge sowie der besiegten Völker, wie sie auf dem Fresko dargestellt sind (vgl. Abb. 75)[274]. Bei beiden Autoren heißt es, daß Perseus und seine Drillingssöhne in der Nähe des Triumphwagens an dem Siegeszug ihres Gegners teilnahmen, in dem auch ein leerer Wagen die Waffen und das Diadem des Perseus mitführte. Nachdrücklich widmen sich die Historiker der Beschreibung der Beutewagen mit Kolossalstatuen und der zahlreichen, von je vier Männern getragenen kostbaren und schweren Geld- und Trinkgefäße. Johannes Zonaras weiß, unter Berufung auf Cassius Dio, zusätzlich zu berichten, daß auch die Frau des Perseus an dem Triumphzug teilnahm[275]. Die Parallelen zu dem

274 Anhang XIV, Z 569–576. – Zu Plutarch vgl. Anm. 267. Deutsche Übers. bei Ziegler (Ed.) 1957, IV, 164ff. – Vgl. auch Petrarca, *De viris illustribus*, ed. Razzolini 1874, 656f.

275 Johannes Zonaras IX, 24 in: Cassius Dio, Römische Geschichte XX.

ausgeführten Fresko könnten nicht deutlicher ausfallen: der leere Wagen mit den Throninsignien, die Gefangene mit dem Kind, die kostbaren Gefäße und der Wagen mit zerbrochenen Marmorstatuen (Abb. 75, 84–86) – alles trifft genau für den Triumph des Aemilius Paullus zu. Mit Sicherheit kann davon ausgegangen werden, daß an der Stelle, die heute von der Gedenktafel für Alessandro Farnese eingenommen wird, einst auch Perseus selbst mit seinen zwei weiteren Söhnen dargestellt waren. Unter dem Fresko befand sich eine Inschrift, deren noch lesbare Buchstaben „IGATUM ROTAE" leider nicht mehr als Stütze für diese Interpretation herangezogen werden können (Abb. 83).

An dieser Wand fällt durch die Entfaltung des Triumphzuges in die Höhe, das heißt bis zum oberen Bildrand, die Darstellung eines Hintergrundes fort. Damit entfallen auch die Nebenhandlungen. Vom linken Bildrand staffeln sich drei Gebäude in die Tiefe (Abb. 82). Das mittlere, ein zweigeschossiger Bau „all'antica" mit Arkaden im oberen Bereich, die über einem kräftigen Gebälk beginnen, weist große Ähnlichkeit mit einer Loggienarchitektur auf der Zeichnung „Antonius und Furnius" auf (Abb. 92), die Ripanda zugeschrieben werden kann[276]. Die Art, Gebäude vom Bildrand aus in die Tiefe zu staffeln, verbindet das Fresko der „Sala della Lupa" aber auch mit quattrocentesker Cassonemalerei. Noch stärker fällt diese Abhängigkeit bei der Betrachtung des Triumphwagens mit Aemilius Paullus ins Auge. Solche hochbeinigen, meist kastenförmigen und mit Stoff behangenen „Carri", auf deren oberer Plattform, oft noch auf zusätzlichen Aufbauten, der Triumphator thront, gehören zum Formenschatz der zahlreichen „Trionfi" des 15. Jahrhunderts[277]. Dieser Typus des Kastenwagens, dem auch letztlich der Wagen mit den erbeuteten Insignien des Perseus angehört, zeichnet sich ferner durch das unantike Merkmal aus, von nur zwei Pferden (oder anderen Tieren) gezogen zu werden, während für antike Triumphwagen nur die Form der Quadriga üblich war. Reliefs mit Quadriga-Darstellungen standen als Vorbilder zur Verfügung, beispielsweise im Durchgang des Titusbogens oder auf der Triumphtafel vom Bogen des Marc Aurel (Abb. 37, 38). Es ist jedoch fraglich, ob Ripanda auf diesem Fresko die Absicht hatte, einen Triumph in der gleichen Weise „all'antica" darzustellen wie auf dem des „Triumphes der Roma". Die zwei sichtbaren Schimmel sind auf merkwürdige Art um 90 Grad zu dem Wagen, den sie eigentlich ziehen, gedreht; sollten sich links davon noch zwei weitere angeschlossen haben, so hätten sich diese überhaupt nicht mehr „vor" dem Wagen befunden. Ein weiteres Indiz spricht dafür, daß nicht mehr als die zwei erhaltenen Pferde vor den Wagen gespannt waren: zwischen ihnen, auf der Höhe der Halsgeschirre, wird die Deichsel des Wagens sichtbar (Abb. 82). Während Wagen mit zwei Deichseln äußerst selten und auf für den Maler erreichbaren antiken Vorbildern sicher nicht dargestellt waren, müßten sich bei einer Quadriga mit nur *einer* Deichsel jeweils zwei Pferde links und rechts von dieser befinden. Dies ist eindeutig nicht der Fall. Daß der Künstler es vorzog, den „Triumph des Aemilius Paullus" durch bewußten Rückgriff auf eine volkstümliche Ikonographie leichter erkennbar zu machen, beweist auch seine Verwendung von Schimmeln: die von den Historikern nicht überlieferte weiße Farbe der Pferde vor dem Wagen des Siegers entstammt der Tradition der Cassone-Malerei. Alle Truhen-Darstellungen zeigen ferner den gefangenen Perseus und seine Söhne, die meisten außerdem die Frau des makedonischen Königs, den Wagen mit den Herrschaftsinsignien und den langen Zug mit den kostbaren Beutegefäßen und geraubten Stieren, der sich in mehreren Biegungen über die ganze Bildfläche auf die Tore Roms zubewegt[278].

Die Bezugnahme auf eine altertümliche Bildtradition läßt sich sehr einleuchtend erklären. Während der „Triumph der Roma" im vorhergehenden Saal durch die Bilderfindung der personifizierten Roma, die überdies mit einer Namensinschrift versehen war, inhaltlich eindeutig bestimmt ist, bereitete die Verdeutlichung, daß es sich um Aemilius Paullus handelte, bei dem Fresko der „Sala della Lupa" ungleich größere Schwierigkeiten. Es mußte eine

276 Vgl. S. 183ff.

277 Vgl. Schubring 1923, 249 Nr. 125 und Taf. XXIV, Florenz, um 1446, sowie Nr. 325 und 464. – Ferner: Jacopo del Sellaio, Triumph der Zeit/Museo Baldini, Fiesole; Biagio di Antonio, Flucht der Vestalinnen/Ashmolean Museum, Oxford; ders., Triumph des Camillus/National Gallery, Washington; ders., Jasons Ankunft in Colchis/Metropolitan Museum of Art, New York; ders., Tafel mit Szenen der Josephslegende (die Architektur ist als rechter Rand zu denken, da diese Tafel die rechte von zwei zusammengehörigen ist; die andere im John Paul Getty Museum)/ibid.; unbekannter Maler in der Nachfolge Giovanni di Paolos, Ankunft der Königin von Saba in Jerusalem/ibid. – Gute Abbildungen der New Yorker Cassoni bei John Pope-Hennessy/Keith Christiansen: *Secular painting in 15th-century Tuscany: birth trays, cassone panels, and portraits.* New York 1980 (Reprint aus: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1980). – Ähnliche Bildformeln wurden auch in der Buchmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verwendet, vgl. die Miniatur von Gian Pietro Birago „Triumph Maximilians" im Lehrbuch für Massimiliano Sforza (Mailand, Bibl. Trivulziana Cod. 2167, fol. 29), in: J. J. G. Alexander: *Italian Renaissance Illuminations.* New York 1977, pl. 32.

278 Vgl. Anm. 273. – Zu antiken Gespannen s. Augusto Azzaroli: Pferdekundliche Anmerkungen. In: *Die Pferde von San Marco.* Ausst.Kat. Berlin 1982, 96f.

individuell mit dieser Episode verbundene Bildform gefunden werden, die den Betrachter vor der Verwechslung mit einem beliebigen antiken Triumphzug schützte. Zugunsten dieser Klarheit wurde die Übernahme antiker Vorbilder auf Details beschränkt: die Gestalten tragen kurze Gewänder und Lorbeerkränze wie die Beuteträger des Titus-Bogens, die Soldaten halten Rekonstruktionen antiker Feldzeichen, die ehemalige Perserkönigin nimmt nicht mehr, wie noch auf den Truhendarstellungen, im höfischen Festgewand an dem Siegeszug teil. Diese Art Authentizität der Tracht und der Requisiten wurde häufig auch bei den erwähnten Festumzügen angestrebt[279]. Auf die Straßendekorationen bei solchen Umzügen geht auch der vierseitig geöffnete Bogen des rechten Freskofragments zurück; er steht einer Festarchitektur des Quattrocento weit näher als einer „all'antica"-Rekonstruktion eines Triumphbogens (Abb. 86).

Dennoch wird auch hier zum Zwecke der „Modernisierung" auf antike Reliefs als Muster zurückgegriffen. Die Frau des Perseus zum Beispiel kommt einem Vorbild auf einem damals zur Sammlung Ciampolini gehörenden Sarkophagrelief sehr nahe. Es wurde mehrfach gezeichnet und stellt eine Gruppe gefangener Inder dar. Darunter befindet sich eine Frau in langem, ärmellosen Chiton mit kurzem Überschlag und bis auf die Oberschenkel fallendem Bausch, der die rechte Brust freiläßt. Das Kind in ihrer Begleitung ist nackt. Die Barfüßigkeit, die Form des Gewandes und die freie rechte Brust hat der Autor des kapitolinischen Freskos sicher von einem solchen Relief übernommen. Das nackte Kind erhält bei ihm noch ein hauchzartes durchsichtiges Übergewand. Wie Aspertini auf seiner Zeichnung nach dem Sarkophag der Sammlung Ciampolini (Abb. 74), so ergänzt auch Ripanda frei den am Original stark zerstörten Kopf der gefangenen Inderfrau[280].

In diesem Fresko Ripandas ist, trotz seines fragmentarischen Zustandes, die Vermischung quattrocentesker Bildtraditionen mit einzeln eingefügten Details aus dem Antikenstudium besonders gut zu sehen, weil die Details auffällig isoliert sind. Bezeichnenderweise ging das Verständnis für das dargestellte Thema sehr schnell verloren, als die Bildformeln des 15. Jahrhunderts überholt waren und bemalte Truhen durch geschnitzte ersetzt wurden. Schon 1569 wurde in der zur „Sala dei Trionfi" geschlossenen rechten Loggia der Fassade mit einem Fries begonnen, der zum zweiten Mal innerhalb des gleichen Palastes den Triumph des Aemilius Paullus darstellte (Abb. 113). Bereits Beschreibungen aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hatten mit dem im Nebenraum angebrachten Fresko inhaltlich nichts mehr anzufangen gewußt[281].

Folgt man dem Gedicht des Silvanus, so sind für diesen Raum noch zwei Szenen aus dem zweiten punischen Krieg hinzuzudenken: die Schlacht am Metaurus, mit den Nebenhandlungen der Überbringung des Hasdrubal-Hauptes und des Abzuges Hannibals, und Episoden aus dem Leben des Fabius Maximus Cunctator. Die „Sala della Lupa" setzt mithin die Themen der „Sala delle Guerre puniche" fort und fügt noch die Darstellung des gallo-griechischen Krieges hinzu. Der Grund für die Wahl gerade dieses Themas lag wohl kaum im Zwang chronologischer Abfolge, sondern eher in dem Bedürfnis, mit der Darstellung einer heldenhaften Frau noch einmal an die „Sala dei Capitani" anzuknüpfen. Den Abschluß des Zyklus, der mit der Gründung Roms begonnen hat, bildete der Triumph über Makedonien, ein ehemaliges Weltreich, das nun von Rom besiegt war und zugleich dessen erste außeritalische Eroberung auf dem Festland darstellte. Wiederum nimmt dieses Bild die prominenteste Wand des Raumes ein, nämlich wie der „Triumph Romas" die für den aus der Eckloggia Eintretenden zuerst sichtbare, obwohl das Geschehen historisch vor dem des gallo-griechischen Krieges liegt. Es zeigt einen glänzenden Sieg und den Reichtum der Stadt, deren armselige Anfänge an der beim Beginn eines Rundganges zuerst sichtbaren Schmalseite der „Aula Maggiore" zu betrachten gewesen waren, und bildet somit einen eindrucksvollen Endpunkt. Vielleicht waren mit diesem Thema des von Steuern befreienden Sieges auch Hoffnungen für den Stand der kommunalen Finanzen verbunden.

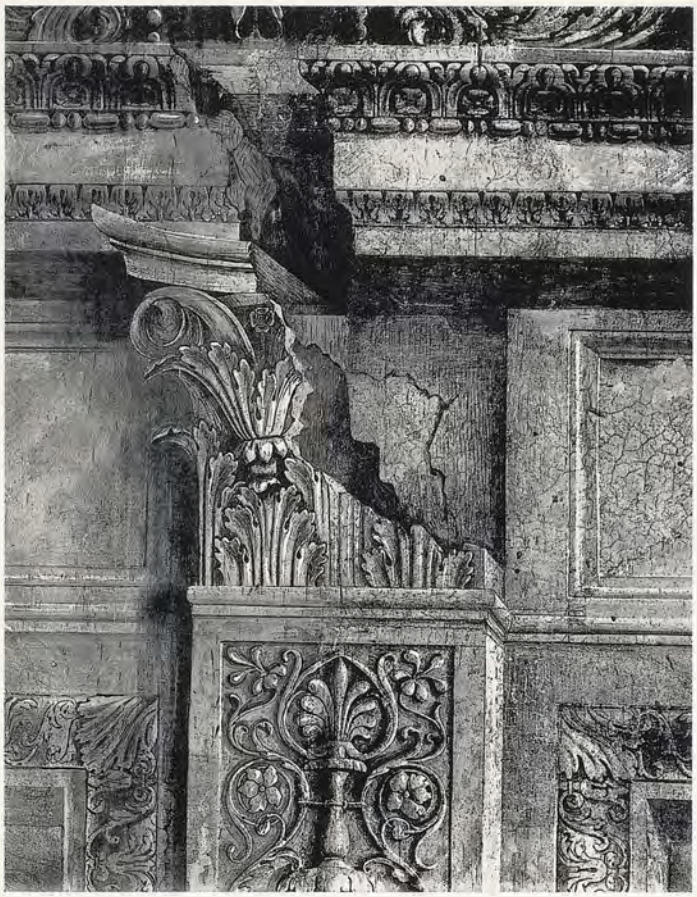
Die Selbstdarstellung der Kommune und ihre Auftraggeber

Die motivische Untersuchung der Fresken in bezug auf ihre Antikennähe hat bestätigt, daß in der Tat, wie es Mancini empfand, der Versuch unternommen wurde, antike Vorbilder sowohl für Details als auch für ganze Gruppierungen möglichst direkt auf den Bildzusammenhang zu übertragen. Beabsichtigt war damit offensichtlich mehr als die bloße Nachahmung bekannter antiker Kunstwerke. Ein Detail in der „Sala della Lupa" deutet auf eine weitergehende Absicht hin (Abb. 75, 76). Am oberen

279 Burckhardt (1912), 369 ff. und (1936), 259. – Schubring 1923, 22.

280 Matz II, 1968, 270 Nr. 130. Vgl. Anm. 257. – Zeichnung Aspertinis: British Museum, London, Inv.Nr. 1905–11–10–2, fol. 1 r; Bober 1957, Nr. 46.

281 S. Anm. 198. – Pietrangeli 1962[b].



87. Palazzo Venezia, Sala Regia: Detail

Rand des „Triumphes des Aemilius Paullus" ist zu beobachten, daß ein Stück des gemalten Rahmens herausgebrochen ist. Etwas Ähnliches hatte kurz vorher (um 1499) ein Künstler aus dem Umkreis Bramantes im Palazzo Venezia in Rom gemalt[282]: Innerhalb einer rein architekturalen Dekoration zeigte er an einer Stelle ein Stück ruinöses Gebälk (Abb. 87). Ripanda nimmt diese Anregung auf. Doch wo der Maler der Sala Regia virtuos seine Fähigkeit unter Beweis stellt, selbst zerborstene Architektur täuschend naturwahr wiederzugeben, gibt die Lücke bei Ripanda den Blick frei auf ein Stück der Historiendarstellung, die an allen anderen entsprechenden Stellen also gleichsam unter dem architektonischen Rahmen verborgen ist. Mit diesem Trick wird suggeriert, daß der gemalte Rahmen im Konservatorenpalast eine bereits ruinöse, also sehr alte Architektur sei, die nachträglich auf ein bereits vorhandenes Wandgemälde appliziert wurde. Die unter dieser abgebrochenen Architektur sichtbaren Fresken müssen demnach noch älter sein, und, da bereits der Rahmen antikisch ist, antik. Die Malereien mit ihrem betonten all'antica-Charakter erheben den Anspruch, antike Historienmalerei, für die es keine Beispiele gab, nicht nur zu rekonstruieren, sondern auch selbst zu *sein*. Für die Herstellung einer solchen „Fälschung" gab es keine andere Möglichkeit, als die erkannten Formprinzipien anderer antiker Gattungen wie des Reliefs – und das Relief, gerade an der Trajanssäule, war eben die antike narrative Gattung, die sich damals am ehesten dem Studium darbot – zu einem Kompositgebilde zusammenzusetzen, das als stilgleich mit den kopierten plastischen Werken empfunden werden konnte.

Die Fresken des Konservatorenpalastes stellen somit mehr dar als das Produkt einer aufkommenden Antikenmode, eines „concetto modernamente antico", wie es Pietro Aretino in bezug auf Giulio Romano später formulierte. Sie treten als der Versuch an, mit Hilfe eines spezifisch römischen archaisierenden Stils – und „archaisierend" kann in Rom nur „antik" heißen – „beweiskräftige Dokumente der eigenen Geschichte" zu schaffen. Die malerische Ausstattung, ausschließlich Themen der Gründungsgeschichte Roms und der altrömischen Republik gewidmet, ergänzt die plastischen und epigraphischen „Legitimationsurkunden" der Fassade und wiederholt den Anspruch des Portikusprogramms, die Konservatoren als Erben einer kontinuierlichen republikanischen Staatsidee und einer glorreichen Vergangenheit darzustellen. Dabei ist nicht auszuschließen, daß die Sockelinschriften der „Sala delle Guerre puniche" die Wiederherstellung der antiken „tabulae" des Portikus fortsetzen sollten, da Marliani beispielsweise ja gerade von dem Vertragstext mit den Karthagern berichtet, daß er als Tafel auf dem Kapitol aufbewahrt wurde[283]. Das Fresko „Triumph Roms über Sizilien" kann somit als bildliche Ausformulierung des gemalten Rechtsdokuments – des Vertragstextes – gelesen werden.

Der Wunsch der Konservatoren nach der Manifestation ungebrochener Amtskontinuität äußert sich auch in einer Reihe gemalter Büsten in der Sockelzone der „Sala delle Guerre puniche" (Abb. 23, 40, 53, 88). Dargestellt sind Phantasie-Porträts altrömischer Konsuln. Die Überprüfung der Biographien aller von C. Pietrangeli überlieferten Namensunterschriften ergab, daß es sich ausschließ-

282 Zur Zuschreibung und Datierung der Fresken der Sala Regia zuletzt Casanova Uccella 1980, 172.

283 Wolters 1983, 42 beschreibt dieses Vorgehen für Venedig: „Die nicht nur in Venedig nachweisbare Gewohnheit, Kunstwerke als nötigenfalls beweiskräftige Dokumente der eigenen Geschichte zu betrachten, hat in Venedig – und das ist ungewöhnlich – zu einer bemerkenswerten Zahl von archaisierenden Restaurierungen, Ergänzungen und Neuschöpfungen im Bereich der öffentlichen Bauten geführt." – Pietro Aretino: *Il secondo libro delle lettere,* ed. Nicolini, Bari 1916, II, 186, zit. nach Gombrich (ed. 1978), 154 n. 20: „... lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi." Zum Marliani-Zitat s. Anm. 164.

lich um Konsuln aus der Zeit der punischen Kriege handelt[284]. Nach der römischen Verfassung waren die beiden Konsuln auch jeweils Feldherrn in Kriegszeiten: die Reihe zeigt also Männer, die als Inhaber des höchsten politischen Amtes maßgeblich am Aufstieg Roms mitgewirkt hatten. Die Porträts sind deutlich als Büsten gekennzeichnet, da sie alle auf gemalten Plinthen in ebenfalls gemalten Nischen „aufgestellt" sind – analog zu der Art, wie am Anfang des 16. Jahrhunderts antike Büsten in Sammlungen bewahrt wurden (Abb. 88). Allerdings sind sie nicht in Grisailletechnik als Skulpturenimitation gegeben. Durch ihre Darstellung als Büsten erwecken die Feldherrnporträts den Anschein, als seien sie authentische antike Bildnisse, also quasi zu Lebzeiten der Amtsvorgänger entstanden. Mit einem ähnlichen Kunstgriff wie für die Fresken in der „Sala della Lupa" wird durch Übertragung der antiken Büstenform in farbige Malerei etwas künstlich geschaffen, das als antike Porträtmalerei gelten sollte. Damit suggeriert die Serie eine Amtszeit für gewachsene Entstehung wie die Reihe der Wappen am Senatorenpalast und die Dogenreihen im Palazzo Ducale in Venedig. Sie tritt in Konkurrenz zu den dem gleichen Zweck der Legitimierung durch Kontinuität dienenden Papstreihen (S. Paolo fuori le mura, Lateran, Dom zu Siena). Allen diesen Reihen haben die „Capitani" aber durch ihren vorgetäuschten Stil eines voraus, nämlich ihr angebliches Alter: Die „antiken" Porträts sind bereits vor denen der Dogen und Päpste entstanden. Die Konservatoren empfanden sich als Nachfolger der höchsten Beamten der römischen Republik. Die dargestellten Konsuln

88. Sala delle Guerre puniche: Büste des C. Claudius Nero

sind nicht nur ihre Vorbilder, sondern auch ihre unmittelbaren Amtsvorgänger. Dieses Selbstverständnis findet seinen deutlichen Niederschlag in der Abkürzung, welche die Konservatoren für Unterschriften verwendeten: Es ist die alte Formel „COSS" der römischen Konsuln[285].

Die Zielrichtung der malerischen Ausstattung deckt sich demnach mit der des Portikusprogramms, zu dessen Wirksamkeit die Authentizität der antiken Provenienz gehörte. Dieser Legitimierungsfaktor mußte für die Malereien künstlich hergestellt werden. Die direkte Übertragung antiker Formelemente ist integraler Bestandteil der programmatischen Aussage der Freskenthemen. Dem Auftraggeber muß demzufolge nicht nur das inhaltliche Programm des Zyklus vorgeschwebt haben, sondern auch eine genaue Vorstellung von dessen stilistischer Umsetzung. Es verwundert nicht, daß ein Künstler den Zuschlag erhielt, von dem aufgrund seines Studiums der Trajanssäule eine ungewöhnliche Vertrautheit mit der Kunst antiker Historiendarstellung erwartet werden konnte. Einen solchen kausalen Zusammenhang deutet

284 Nach Pietrangeli 1963, 443 unter dem „Triumph der Roma über Sicilia": CLAUDIUS (wahrscheinlich ist C. Claudius Nero, der Besieger Hasdrubals, gemeint), M. FABIUS MAXIMUS „CUNCTATOR", M. ATTILIUS REGULUS, APPIUS CLAUDIUS (es gab mehrere Konsuln dieses Namens in der Zeit der punischen Kriege, mit verschiedenen Beinamen: Pulcher oder Sabinus Regillensis), P. CORNELIUS SCIPIO; unter „Hannibal in Italien": PAULUS AEMILIUS (korrekt: M. Aemilius Paulus, nicht identisch mit dem Sieger des makedonischen Krieges, sondern der bei Cannae gefallene Kollege des Varro), CORNELIUS SCIPIO NASICA, M. FLAMINIUS (korrekt: C. Flaminius), C. FANNIUS, (C.) CALPURNIUS FLAMMA, M. (korrekt: Q.) MAMILIUS VITULUS; unter dem Fresko „Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus": L. POSTUMIUS GEMELLUS (Verballhornung von Megellus), L. METELLUS (=Lucius Caecilius Metellus), M. VALERIUS MESSALA (so heißt eine ganze Familie: der erste dieses Namens ist M. Valerius Maximus Messala: er unterwarf den ganzen Osten Siziliens und feierte den ersten Triumph „de Poenis"), C. TERENTIUS VARRO, CAIUS DUILIUS, M. (korrekt: C.) MARCELLUS. – Da diese Programmatik der Namen kaum Zufall sein wird, ist anzunehmen, daß die – bei der letzten Restaurierung entfernten – Namensinschriften des 19. Jahrhunderts auf der Kenntnis oder sichtbaren Spuren der originalen Beschriftung beruhten; so erklären sich auch die Verballhornungen einiger Namen.

285 Pecchiai 1948, 242. – Zu den Dogenreihen: Wolters 1983, 84.

auch Mancini an, der außerdem die Information hinzufügt, daß das „römische Volk" den Auftrag vergeben habe – also sicherlich Mitglieder der Kommunalregierung.

Angesichts der einheitlichen Aussagen sowohl der Fresken als auch des Portikusprogramms, und der betont republikanischen Ausrichtung beider Ausstattungsphasen kommen als Auftraggeber Mitglieder der römischen Adelsschicht aus dem Umfeld der „Accademia romana" in Betracht, also aus eben jener Nobilitas, welche die Kommunalbeamten stellte. Es kann sich, muß aber nicht, sowohl bei der Planung der Anordnung von Bronzen und Inschriften nach 1471 als auch bei der Festlegung der Themen für die Ausmalung – sei es schriftlich oder nur mündlich – um die gleichen Personen gehandelt haben. Es gibt Beispiele dafür, daß bewährte Persönlichkeiten auch nach Jahren noch für bestimmte Aufgaben in Sonderkommissionen berufen wurden. Marc Antonio Altieri zum Beispiel, der 1513 erfolgreich das Kapitolinische Theater mit vorbereitet hatte, wurde 1521 wieder für die Organisation der Festlichkeiten zur Enthüllung der Leo-Statue herangezogen[286].

Für die Beurteilung der geplanten Aussage der Fresken und für den Versuch, deren mögliche Planer zu identifizieren, ist auch der Zeitpunkt der Projektformulierung von Bedeutung. Wie die Quelle aus der Zeit Sixtus' V. aussagt, wurde der Zyklus unter Alexander VI. begonnen, und zumindest der große Saal auch unter diesem Papst vollendet, also bis 1503. Zwei Jahre später sieht ein Besucher die fertig ausgemalte Sala grande, bestätigt also diese Angabe[287]. Albertinis Formulierung, der Palast sei zur Zeit Julius' II. „exornatum", könnte zu der Vermutung veranlassen, die Ausmalung sei 1509/10 abgeschlossen gewesen, oder zumindest weitgehend.

Marc Antonio Altieri beispielsweise, der 1493 als maestro delle strade sein erstes bedeutendes Amt angetreten hatte und in seinen Vierzigern stand, wäre als Mitglied der Programmkommission geradezu prädestiniert gewesen. Er war als Schüler und Freund Letos und Platinas der „Accademia romana" eng verbunden, als Mäzen der „Palilien" ein Förderer der Wiederbelebung und Erhaltung antiker Bräuche, aktiv engagiert in der Politik, literarisch versiert als Autor historischer Betrachtungen und rustikaler Novellen, als Sammler und Gesprächspartner des Medailleurs Caradosso auch ein Kunstkenner. Livius muß seine „Bibel" gewesen sein: so gut wie alle im Konservatorenpalast dargestellten Szenen werden in dem ausführlichen historischen Resümee der römischen Republik erwähnt, das er zur Veranschaulichung der „virtus" der Römer in seine „Nuptiali" aufnahm. In diesem seinen Hauptwerk zieht er auch Parallelen zwischen den Persönlichkeiten, Einrichtungen und Gesetzen der Kommune Rom und denen der Republik. Er erweist sich darin als Anhänger eben jener Geisteshaltung, die bereits das Portikusprogramm geprägt hatte[288].

So verlockend die Annahme auch erscheint, die Mitwirkung Altieris bei der Ausstattungsplanung des Konservatorenpalastes läßt sich nicht beweisen. Es ist sogar eher zu vermuten, daß er den Freskenzyklus in seinen Schriften erwähnt hätte, wenn er Mit-Autor des Programms gewesen wäre. In seinen Werken wird jedoch für die letzten Jahre des Quattrocento ein ganzer Kreis römischer Nobili mit einem ähnlichen Persönlichkeitsprofil lebendig. In diesem Ambiente von häufig miteinander verschwägerten Freunden müssen die Programmautoren zu suchen sein.

Zu diesem Kreis gehörte beispielsweise auch der bereits erwähnte Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, ein Verwandter Altieris. Dieser wurde 1514 von Leo X., einem testamentarischen Wunsch Altieris entsprechend, mit einem außergewöhnlichen Amt beauftragt: er sollte an Versammlungstagen vor Beginn der Sitzungen mindestens eine Stunde lang den Kommunalbeamten eine historische Vorlesung halten, um ihnen zu demonstrieren, welcher Nutzen sich aus den „Exempla" der Vorfahren ziehen ließe. Zu diesen Vorlesungen war auch die Öffentlichkeit zugelassen[289].

Capodiferros Vorlesungen räumen auch den letzten Zweifel daran aus, ob der Inhalt der Fresken Ripandas wirklich verstanden wurde. Nach dieser „Schulung" wür-

286 Vgl. S. 88.

287 S. Anhang X, XI.

288 Vgl. Altieri, ed. Narducci 1873, 9, 30, 61, 82, 158, 161 ff. und Lib. III.

289 ASV Reg. Vat. 1211, foll. 72 v–73 v; der „lector historiarum" soll „... pro tempore existentium conservatorum dicte urbis semel singulis diebus quibus conservatores ipsis in dicto palatio convenire consueverunt aliquam exemplarem historiam per unam saltim horam integram coram ipsis conservatoribus et aliis qui interesse voluerunt publice legere et exponere ..." und zwar „... quod historiarum cognitio in quibus sanctorum patrum et illustrium virorum pie et egregie gesta legentur et audientur animis explicantur omnesque bene beatoque vivendi disciplina continetur et que cuiusque status homines ad cunctarum virtutum genera exercenda efficacissime hortantur ..." (alle Kürzel sind aufgelöst). – Eine verlorene Inschrift auf dem Kapitol betonte die essentielle Bedeutung der „virtus" für das Römertum bereits 1494: DICTURE ROMANUM TE ESSE MEMINERIS / ROMANUM VIRTUS NON NOMEN EFFICIT / ANNO SALUTIS MCCCCLXXXXIIII, Forcella I, 1869, Nr. 26.

den auch Angehörige weniger gebildeter Schichten die von Silvanus Germanicus in seinem Gedicht angesprochenen Themen mühelos an den Wänden des Konservatorenpalastes wiedererkannt haben. Auswärtige Besucher und Botschafter, von denen wir zum Beispiel aus den Berichten Burchards oder des venezianischen Gesandten vom Jahre 1505 wissen, daß sie die Repräsentationsräume des Konservatorenpalastes besichtigten, entstammten Kreisen, zu deren Allgemeinbildung die Kenntnis der dargestellten Episoden bereits im Quattrocento aufgrund der Lektüre Dantes, Petrarcas, Boccaccios und des „bibelgleichen" ersten Buches des Livius gehörte. Selbst Fremde von außerhalb Italiens konnten die Historien aus der Livius-Zusammenfassung des L. A. Florus, einem bis ins späte 17. Jahrhundert hinein in ganz Europa populären Schulbuch, kennen[290]. Zudem sind den heute erhaltenen Fresken der „Sala delle Guerre puniche" erläuternde Inschriften beigegeben; Reste einer Bildunterschrift in der „Sala della Lupa" deuten darauf hin, daß sich auch dort Kommentare befanden, möglicherweise auch in der heute zerstörten Sockelzone. Mit gutem Grund kann angenommen werden, daß auch der Gegenstand der Historien in den ersten beiden Sälen durch Texte verdeutlicht wurde. Der dem wörtlichen Inhalt durch die „all-antica"-Manier hinzugefügte, politisch pointiertere Hintersinn wird sich nur einer sehr viel kleineren Schicht erschlossen haben, und nur an sie richtete er sich. Konkret für die Konservatoren bedeutet dies, daß erst die gedankliche Auseinandersetzung mit den verschiedenen Bedeutungsschichten des Freskenzyklus deren Bewußtsein für die Würde ihres Amtes wecken sollte. Das eigentliche Publikum für Malerei, so schreibt abermals Paolo Cortesi, seien die „cogniscienti", deren intellektuelle Anstrengung beim Betrachten von Historien erst die Voraussetzung für die Ausübung der Virtus schaffe. Er greift damit die Theorie des Aristoteles auf, daß erst der Intellekt die Seele zur Tat antreibe[291]. Da zu Beginn des 16. Jahrhunderts offenbar auch Plebejer in das Konservatorenamt gewählt wurden[292], sollten Capodiferros Vorlesungen wohl auch dazu dienen, wenigstens die erste Stufe dieser intellektuellen Anstrengung zu ermöglichen.

Natürlich waren auch die Vertreter der Kurie gebildet genug, um die inhaltliche und politische Komplexität von Themen und Stil der Fresken zu erfassen. Die Tolerierung, ja Förderung der Beschäftigung mit den Idealen der Antike innerhalb der Kommune unter Leo X. zeigt abermals, daß Freskenprogramm und Republikanismus sich mühelos in die bereits diagnostizierte allgemeine Begeisterung für „virtus und gloria" der Ahnen einbinden ließen. Anerkennung der päpstlichen Autorität und Enthusiasmus für die römische Geschichte widersprachen sich nicht mehr. Republikanismus hatte aufgehört, ein politisch wirksamer Faktor zu sein, der, wie etwa noch 1468, bei der Kurie Befürchtungen auslöste[293]. Mag der Freskenzyklus zur Zeit seiner Planung vielleicht noch als Provokation oder als Antwort auf die kurz zuvor vollendeten großen päpstlichen Zyklen der Cappella Sistina und des Appartamento Borgia gedacht gewesen sein: zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung konnte er nur noch das Traumbild politischen Wunschdenkens sein, dem die reale Stellung der Kommune nicht mehr entsprach[294].

Als der Zyklus des großen Saales schließlich durch Giuseppe Cesari erneuert werden sollte, legten die Stadtväter ein Programm fest (Abb. 27), dessen Formulierungen deutlich den Wandel spiegeln, den die Kommune im Verlauf des 16. Jahrhunderts durchgemacht hatte. Der Text beginnt mit der Feststellung, daß Rom zwar grundsätzlich durch seine militärischen Erfolge groß geworden sei. Dennoch erscheine es ratsam, ausdrücklich die Einführung des Götterkultes durch den frommen König Numa Pompilius darzustellen, denn es habe nie ein der Religion treuer ergebenes Volk als die Römer gegeben, um welchen Glauben es sich auch immer gehandelt habe[295]. Schließlich wurden bei der Ausführung der Fres-

290 Ausgaben: Paris 1470, Rom 1472, Leipzig 1487, Venedig 1493 und 1494, Leipzig 1512 und 1516, Basel 1518 ... Liste aller wichtigen Ausgaben bis 1779 bei Kretschmann in dessen Florus-Ed. von 1785.

291 Weil-Garris/d'Amico 1980, 119 und n. 129.

292 Vgl. S. 88.

293 Vgl. S. 84 und 89.

294 Noch deutlicher stellt sich die Situation in Viterbo dar (vgl. Anm. 30): die Auftragsvergabe für die Fresken des Palazzo dei Priori erfolgte, als die gewählte Kommunalregierung politisch bereits bedeutungslos war: Madonna 1983, 56. – Bei der Auftragsvergabe an Tommaso Laureti für die „Sala dei Capitani" 1586 konstatierte Tittoni Monti 1985, 216 (s. Anm. 205) Ähnliches.

295 S. Anhang XII. – Noch Niccolò Machiavelli: Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio. In: *Il Principe e Discorsi* ... ed. S. Bertelli, Mailand 1960, 184f. vertrat die Meinung, Roms Größe verdanke sich militärischer Stärke, während ein König wie Numa Pompilius sozusagen politischer Luxus sei, der dann sogar gefährlich würde, wenn zwei solcher frommer und friedliebender Herrscher aufeinanderfolgten: „Conchiudo pertanto con questo discorso, che la virtù di Romolo fu tanta che la potette dare spazio a Numa Pompilio di potere molti anni con l'arte della pace reggere Roma; ma dopo lui successe Tullo, il quale per la sua ferocità riprese la reputazione di Romolo; dopo il quale venne Anco, in modo della natura dotato che poteva usare la pace e sopportare la guerra. E prima si dirizzò a volere tenere la via della pace, ma subito conobbe come i vicini giudicandolo effeminato lo stimavano poco: talmente che pensò che volere mantenere Roma bisognava volgersi alla guerra, e somigliare Romolo, e non Numa. Da questo piglino exemplo tutti i principi che tengono stato: ché chi somiglierà

ken gegenüber dem schriftlichen Vertrag zwei Felder weggelassen, darunter ausgerechnet jenes, das den Tod der Lucretia und die Vertreibung der Könige darstellen sollte[296]. Das Ereignis, das zur Absetzung der absoluten Herrscher und zur Errichtung der römischen Republik geführt hatte, war damit im Konservatorenpalast nicht mehr dargestellt.

Der Historienzyklus des Konservatorenpalastes im Verhältnis zu ikonographischen Vorläufern

Der Freskenzyklus des Konservatorenpalastes wurde aus den Anforderungen heraus erdacht, die eine bestimmte Personengruppe in einer konkreten historischen Situation an den Schmuck ihres Amtssitzes stellte. Es bleibt die Frage zu beantworten, inwieweit sich der Maler im Rahmen des ihm abverlangten Stils auf eine ikonographische Tradition für die gestellten Themen berufen und die Auftraggeber sich auf die politischen Selbstdarstellungsformen anderer italienischer Kommunen beziehen konnten.

Im Hinblick auf die Ikonographie der Fresken wurde bereits, besonders für den „Triumph des Aemilius Paullus", die quattrocenteske Cassonemalerei angesprochen. Diese Gattung der profanen Malerei bietet auch Anhaltspunkte für das Aussehen der heute verlorenen Fresken in den beiden vorderen Sälen, die nach Aussage der Quellen früher entstanden sein müssen, so daß es gerechtfertigt erscheint, für sie eine noch engere ikonographische Verbundenheit mit der älteren Tradition anzunehmen. Gerade in diesem und im nächsten Raum waren Szenen dargestellt, die sich in der Truhenmalerei größter Beliebtheit erfreuten. Helden und Heldinnen der römischen Geschichte gehörten zu den populärsten Themen für Cassoni und Paneele[297]. Sie waren allen Gebildeten, nicht nur durch die Lektüre von Valerius Maximus, sondern auch durch ihre Aufnahme in mittelalterliche höfische Romane und in die Werke Petrarcas und Boccaccios vertraut[298]. Erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts begannen die Cassoni-Werkstätten, antike bzw. antikisierende Elemente in ihren Darstellungen zu verarbeiten, besonders durch die Erfindung von Architekturhintergründen „all'antica". Durchorganisierte antikisierende Bildformen allerdings für Themen wie die Geschichte der Lucretia, des Mucius Scaevola oder für den Raub der Sabinerinnen etwa entwickelten sie nicht. Durch ihre Vorliebe für Detailfülle blieben sie dem Charakter von Fabel-Darstellungen verhaftet, einem Eindruck, den auch noch die Fresken der „Sala delle Guerre puniche" vermitteln[299].

Den Darstellungen auf Cassoni verwandt waren die Illustrationen zu jenen Texten, welche die antiken Begebenheiten überlieferten. Vornehmlich auf die Buchmalerei gehen die wenigen erhaltenen großformatigen Darstellungen antiker Historien zurück, die dem Konservatorenpalast vorausgingen. Der Zyklus antiker „Uomini famosi", den Jacopo Avanzi oder Altichiero für die Reggia Carrarese in Padua um 1370 malte, folgte inhaltlich Petrarcas „De viris illustribus". Unter den einzelnen Helden waren jeweils ihre Taten in kleinen Grisaillefeldern wiedergegeben. Sie sind nur durch ihre Verwendung als Illustrationen zum Darmstädter Codex der Petrarca-Schrift überliefert und unterscheiden sich kaum von der zeitgenössischen Buchmalerei. Die Loggia des Palazzo Trinci in Foligno war mit Szenen der Gründungslegende Roms geschmückt. Von den vor 1424 entstandenen Fresken sind fast nur noch Sinopien zu sehen (Abb. 89). Volgare-Texte erläuterten das Geschehen. Die Protagonisten tragen zeitgenössische Gewänder; die Darstellung der Erstürmung Alba Longas ähnelt den Eroberungsszenen der Buchmalerei; der Tempel der Vesta ist eine gotische Kirche; die Szene mit der Geburt von Romulus und Remus folgt der

Numa lo terrà o non Terrà secondo che i tempi o la fortuna gli girerà sotto; ma chi somiglierà Romolo ... lo terrà in ogni modo ... E certamente si può stimare che se Roma sortiva per terzo suo re un uomo che non sapesse con le armi renderle la sua reputazione, non arebbe mai poi ... potuto pigliare piede, né fare quegli effetti ch'ella fece." Die „Discorsi" entstanden zwischen 1513 und 1517.

296 Tittoni Monti 1980, 10 führt für die Weglassung zweier Szenen Platzgründe an, was sicher richtig ist; entscheidend ist aber, *welche* Themen dem Platzmangel zum Opfer fielen.

297 Beispiele: Lucretia: Schubring 1923, Nr. 21, 261–263, 304, 321, 322, 469, 539, 727 und zwei Tafeln der Robert-Lehmann-Collection, Metropolitan Museum, New York (Meister von Marradi); Mucius Scaevola: Schubring 1923, Nr. 332, 558, 670, vgl. die Liste bei Aikin 1977, 106f.; Horatius Cocles: Schubring 1923, Nr. 143, 176, 333, 685; Raub der Sabinerinnen: Schubring 1923, Nr. 298, 377–378, 540, 592, 611; Aemilius Paullus: s. Anm. 273.

298 Vgl. die sehr detaillierten Ausführungen über die Verbreitung der Schriften Dantes, Petrarcas, Boccaccios, Homers, Vergils, Ovids, Livius', Plutarchs, Hygins und Valerius' Maximus' bei Schubring 1923, 19–38. Als Beispiel dort auch die Liste der Vorlesungen, die Poliziano in den Jahren 1480–1491 hielt: 30f. – Für die frühe Verarbeitung des Lucretia-Stoffes s. auch Graf 1923, 175f. und n. 96.

299 Pope-Hennessy/Christiansen 1980 (s. Anm. 277), 12. – Diese Phase der Cassonemalerei entspricht der bei Panofsky (ed. 1984, 206) beschriebenen Stilstufe der „großen" Malerei um 1450–1460. Panofsky stellt demgegenüber (ibid., 177f.) die Rückständigkeit der Truhenmalerei fest. – Zu Themen und Stil der Truhenmalerei sehr wichtig: Gombrich (ed. 1978), 11–28, bes. 18f. Vgl. auch Henze 1970, 36: „In den Buchillustrationen zu Chroniken, Epen, Romanen und Sagen war eine topographische und chronologische Detailarbeit erforderlich, die in größerem Maße im 15. Jahrhundert nur in den Cassone-Fronten zu beobachten ist."

89. Foligno, Palazzo Trinci: Verurteilung der Rhea Silvia, Auffindung der Zwillinge durch Faustulus

Ikonographie der Geburt Mariä. Für die Fresken, die der dem Leser wohlbekannte Kardinal Vitelleschi für seinen 1435–1449 erbauten Palast in Tarquinia in Auftrag gab, läßt sich die Verbindung zur Buchmalerei noch präziser nachweisen. Die sechs Szenen aus dem Leben der Lucretia in der Anticappella folgen inhaltlich dem Bericht des Livius und formal französischen Miniaturen[300].

Diese stilistisch dem Trecento verhafteten Zyklen konnten Ripanda nicht als Vorlage dienen. Ihm blieben als Orientierungshilfen nur die Vorbilder der Truhenmalerei, so wie in einem weiteren Sinne, was die Umsetzung antiker Themen in große „istorie" betraf, Pinturicchios und sein eigenes Antikenstudium. Monumentale Historienmalerei profaner Thematik von der Hand Peruginos, von der wir heute kaum mehr etwas wissen, mag ebenfalls prägend gewirkt haben[301]. Die Fresken des Konservatorenpalastes stellen jedenfalls einen der frühesten erhaltenen Versuche monumentaler Historienmalerei antiker Stoffe dar. Auch aus anderen italienischen Kommunalpalästen sind keine Darstellungen antiker Historien be-

300 Über die Verbreitung weltlicher Geschichtszyklen im Mittelalter und Trecento s. Henze 1970, 25f. (nur Zyklen aus der eigenen Geschichte der Auftraggeber). – Zum Paduaner Zyklus: G. L. Mellini: *Altichiero e Jacopo Avanzi*. Mailand 1965, 95. – Zu Foligno: Angelo Messini: Documenti per la storia del palazzo Trinci di Foligno. *Riv Arte* 24 (1942), 74 und 80f. – G. Badiali: *Il restauro del Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia 1905–1907*. Rom 1912. – Marchese (s. Anm. 138) 1974, 31 und 65–69.

301 Vgl. kürzlich Ferino Pagden 1984, 128 mit älterer Literatur.

kannt, die als Vorbild hätten dienen können. Die Ausstattung öffentlicher Gebäude schöpfte im wesentlichen aus drei Themenbereichen[302]. Sie bestand zum einen aus religiösen Darstellungen mit Bezug auf die Stadtgeschichte wie Simone Martinis „Maestà" in Siena, Guarientos Marienkrönung in Venedig, der Madonna mit Heiligen, Paradiso und Szenen aus dem Alten Testament im Palazzo della Ragione zu Mantua oder wie der thronenden Muttergottes mit Heiligen im Senatorenpalast[303]. Beliebt waren zweitens Szenen aus der eigenen ruhmreichen Geschichte wie die Schlachten von Val di Chiana und Poggibonsi in Siena, die Barbarossa-Zyklen im Dogenpalast[304], die Schlachten Leonardos und Michelangelos in Florenz oder die Wiedergabe des Treue-Eids an Karl von Anjou im Palazzo del Popolo von San Gimignano. Ein früh ausgeprägtes Beispiel wohldurchdachter politischer Programmatik mit Hilfe von Darstellungen aus der eigenen Geschichte bot seit dem Mittelalter der Lateranspalast[305]. Im Laufe des 15. Jahrhunderts kamen als dritter Komplex Reihen antiker „Uomini famosi" als Exempla für Regierungstugenden und Staatsideale hinzu. In Florenz hatte ein solcher Zyklus, der auch berühmte Landeskinder wie Dante, Petrarca und Boccaccio umfaßte, bereits zu Ende des 14. Jahrhunderts bestanden. Eine betont republikanische Auswahl antiker Helden wurde erstmals in Siena getroffen, als Taddeo di Bartolo 1413/1414 den Auftrag zur Ausmalung der Anticappella des Palazzo Pubblico erhielt. Hier stehen Pompeius und Caesar außerhalb der Reihe, versehen mit dem warnenden Hinweis, daß durch sie „Libertas Romana perit"[306]. Auch die sechs Römer, die Domenico Ghirlandajo 1481–1485 in der Sala dei Gigli des Palazzo Vecchio malte, entstammen ausschließlich der Zeit der römischen Republik. Formal lassen sich diese beiden Zyklen nicht mit dem Konservatorenpalast vergleichen, da sie, als Reihen von Einzelfiguren, in der Tradition der „Uomini illustri"-Serien stehen. Inhaltlich kommen sie der römischen Ausstattung insofern nahe, als die Protagonisten der römischen Geschichte zur Formulierung einer republikanischen Staatsidee herangezogen wurden[307].

Eine solche Funktion als Personifizierung abstrakter politischer Ideale und als Vorbilder für die jeweiligen Kommunalbeamten kommt den Fresken des Konservatorenpalastes, wie bereits dargelegt wurde, natürlich auch zu. Die auf dem Kapitol dargestellten Szenen gehören jedoch durch ihren Charakter als *Historien* zugleich der Gattung der Szenen aus der eigenen ruhmvollen Geschichte, also etwa der Barbarossa-Zyklen des Dogenpalastes, an. Insofern wird verständlich, warum es gerade im Konservatorenpalast als erstem italienischen Kommunalpalast zur epischen Wiedergabe antiker Geschichte kam: Nur in Rom gingen die Orientierung an Staatsmännern der Antike und an den Ereignissen der eigenen Vergangenheit deckungsgleich ineinander auf. Nur aus dem Zusammentreffen dieser beiden kommunalen Ausstattungstraditionen ist die Aufnahme so ausgefallener Begebenheiten wie des Sieges über die Tolostobogier zu begreifen.

Auch für die Reihe römischer Feldherrn in der „Sala delle Guerre puniche" ist eine Kumulation von drei Tendenzen der kommunalen Programmpraxis festzustellen: Hier treffen exemplarische „Uomini famosi" mit dem Typus der Beamtenreihen, wie sie beispielsweise in Venedig in mehreren öffentlichen Gebäuden üblich waren oder, in bescheidenerem Ausmaß, in Mantua um 1450 anzutreffen sind, sowie mit der Sitte, berühmte Landeskinder an prominentem Ort darzustellen, zusammen[308].

302 Über die Themen in Kommunalpalästen des Tre- und Quattrocento vgl. den Überblick bei Paul 1963, 117ff.

303 Siena: Rubinstein 1958. – Mantua: Mantova I, 1960, 256. In der gleichen Stadt im Palazzo del Capitano eine Kreuzigung mit einem Hl. Märtyrer und dem Erzengel Michael: ibid. 241f. – Rom: Gerardi 1899.

304 Zu den venezianischen Zyklen s. Wolters 1983, 17f. und 161ff.

305 Vgl. Christopher Walter: Papal Political Imagery in Lateran Palace. *CahArch* XX (1970), 157.

306 Hankey 1959. – Rubinstein 1958, 195.

307 In Florenz, so Rubinstein in seinem Vortrag „Politische Ikonographie des Palazzo Vecchio vor Vasari", gehalten am 18.6.1982 in Berlin, sollten die von Ghirlandajo ab 1482 an der Ostwand der „Sala dei Gigli" gemalten Helden aus der Zeit der römischen Republik veranschaulichen, daß Florenz *vor* Caesar gegründet worden sei, also „von Natur aus" republikanisch sei, wie es Leonardo Bruni in seiner „Laudatio Florentinae Urbis" formuliert hatte. Zugleich sollte damit Bestrebungen der Medici entgegengetreten werden, die Regierungsgeschäfte in ihren Privatpalast zu verlagern. Kurz vor dem Auftrag an Ghirlandajo, 1480, hatte eine Verfassungsreform bestimmt, daß der neu gegründete „Rat der 70" im Palazzo Vecchio tagen *müsse*. – Zu „Uomini famosi"-Zyklen s. Degenhart/Schmitt I, 2, 1968, 619f. und II, 1, 1980, 115ff.; Westfall 1974, 29ff. und 42ff.; Avraham Ronen: «Storie de' fatti de' romani»: Cristofano Gherardi and Polidoro da Caravaggio. Storia dell'arte 20 (1974), 5–17; Almamaria Mignosi Tantillo: «Uomini famosi»: committenze Orsini nel Lazio durante il Quattrocento. In: *Bracciano e gli Orsini. Tramonto di un progetto feudale* (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 4). Rom 1981, 13–27 mit älterer Literatur. – Eine einzige Quelle überliefert, daß Ambrogio Lorenzetti Bilder aus der römischen Geschichte an die Außenwand des Palazzo Pubblico in Siena gemalt habe; wahrscheinlich beruht diese Nachricht jedoch auf einem Mißverständnis: Wolfgang Braunfels: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Unveränderter Nachdruck der 4. Aufl. Berlin 1982, 197 und n. 670.

308 Mantova I, 1960, 238ff.: Darstellung von drei Consoli der Mercatura, die 1450 im Amt waren, im Amtssitz der Università dei Mercanti. – In Venedig: Dogenreihen, s. Wolters 1983, 84; andere Beamte: ibid. 53, 85 und 158. – So in Florenz im Palazzo Vecchio Porträts berühmter Landeskinder und römischer Staatsmänner mit Tituli von Coluccio Salutati (in der „Saletta", ab 1385), vgl. Hankey 1959. – In Verona, Loggia del Consiglio (1491) mit Figu-

Die gemalten Capitani sind zugleich politische Vorbilder, Bestandteile einer lokalpatriotischen Ruhmeshalle und Ahnen einer – fiktiven – Amtskontinuität.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts nahm die Beliebtheit römischer Helden zur Veranschaulichung von Staatsidealen und Herrschertugenden in Kommunalpalästen und Residenzen zu[309]. Siena ließ 1529 durch Domenico Beccafumi an der Decke der Sala del Concistorio noch einmal das demokratische Freiheitsprinzip mit Hilfe hervorragender Römer darstellen. Dabei bewies es übrigens seiner politischen Lage gegenüber ebensowenig Realitätssinn wie die Kommune Rom um 1500, da die Stadt kurz darauf dem Herzogtum Toskana einverleibt wurde[310]. Bereits 1521 hatte der stolze „SPQN", der Magistrat der Stadt Nürnberg, für die Südwand des großen Rathaussaales zwölf Rundbilder vorbildhafter Römer von Dürer entwerfen lassen[311]. Doch in der Nachfolge des Konservatorenpalastes stehen beide Beispiele nicht. Die Auswahl beschränkte sich nicht auf die Zeit der Republik, da es, wie im Siena und Florenz des 15. Jahrhunderts, wieder um die Formulierung abstrakter Prinzipien anhand von Einzelgestalten ging. Es fehlten die historischen Voraussetzungen, die in Rom zu einem inhaltlich genau umrissenen Historienzyklus geführt hatten.

Im Konservatorenpalast selbst wurden, mit Ausnahme der Erneuerung der Ripandaschen Szenen durch Laureti und Cesari, keine großen Historienzyklen mehr geschaffen. Doch bestimmte die einmal getroffene Beschränkung auf Gestalten der römischen Republik alle auf die erste Kampagne folgenden Dekorationsprojekte (Abb. 27). Die an die „Sala delle Guerre puniche" anschließende „Sala degli Arazzi" erhielt 1544 einen Fries, dessen vermutlich von einem Schüler Daniele da Volterras ausgeführte Szenen einem zentralen Helden der punischen Kriege, Scipio Africanus d. Ä., gewidmet sind, die jedoch, ganz im Sinne der im 16. Jahrhundert aufkommenden Vorliebe für einzelne Gestalten der römischen Geschichte, nur auf die Verherrlichung des einzelnen Helden abzielen. Auch die bereits von Ripanda im Kontext ihrer historischen Taten dargestellten Heldinnen dienten zwischen 1537 und 1547 abermals dem Schmuck eines Raumes. In der „Sala delle Aquile" bilden sie als Einzelfiguren, alternierend mit römischen Veduten, die Friesdekoration. In der „Sala delle Oche" evozierten vor 1544 entstandene kleine Veduten unterhalb der Decke mit der Wiedergabe antiker Spiele altrömische Gebräuche, während der erste Auftrag nach Michelangelos Umbau beabsichtigte, die neu aus der ehemaligen „Loggia del Cantone" geschaffene „Sala dei Trionfi" mit dem Triumphzug des Aemilius Paullus zu schmücken. Der 1569 von Michele Alberti und Giacomo Rocchetti begonnene Fries konnte jedoch erst 1669 vollendet werden. Noch im 18. Jahrhundert wurden für die „Sala degli Arazzi" vier Wandteppiche in Auftrag gegeben, die nebst einer Roma triumphans und der Geschichte der Vestalin Tuccia zwei einst von Ripanda in den Sälen des Fassadentraktes gemalte Episoden zum Gegenstand hatten: Faustulus, der die Zwillinge Romulus und Remus findet, und Camillus, der den verräterischen Lehrer von Falerii durch dessen Schüler zurückjagen läßt. Diese Koinzidenz beruht sicher nicht auf einer noch vorhandenen Kenntnis der Freskenthemen des frühen 16. Jahrhunderts. Sie zeigt jedoch, daß keine Tat eines Kaisers jemals Eingang in die malerische Dekoration des Konservatorenpalastes fand.

Die Einzigartigkeit der römischen Situation kann den Auftraggebern der ersten kapitolinischen Ausmalung nicht verborgen geblieben sein. Die ausgeklügelte Integrierung der verschiedenen Formen kommunaler Selbstdarstellung (mit Ausnahme der – älteren – religiösen Thematik) beweist das. Die Umsetzung dieses alle anderen Kommunen übertrumpfenden Anspruchs in einen Stil, der in besonderem Maße „zu dem Ort und zu der Art der Geschichten" (Mancini) paßte, verlangte vom Maler die Erfindung einer neuen Ikonographie. Er entledigte sich seiner Aufgabe, so gut er es vermochte: es entstand ein Antiken-Flickwerk mit dem Charme „einer indischen Wundersage (mehr) als einer römischen Staatsaction"[312], ausgeführt von einem jener „weniger hervorragender Künstler, (welche) die Kluft zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert überbrücken (helfen), indem sie dem Studium der Antike detailgetreu nachgehen und dessen Ergebnisse in ihre Schöpfungen übernehmen"[313].

ren der in Verona geborenen Vitruv, Catull, Plinius, Aemilius Macer und Cornelius Nepos: s. Wolters 1983, 67.

309 Verwendung und Verbreitung der Themen zusammengestellt bei Anton Pigler: *Barockthemen* (3 Bde.). Budapest 1974.

310 Marianna Jenkins: The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Pubblico, Siena. *ArtBull* LIV (1972), bes. 451.

311 Teilkopien mit Decius Mus und Virginius von 1904 heute im Fembo-Haus, Nürnberg. Zum Programm des Ratssaales, das ferner Mucius Scaevola, Manlius Torquatus, Attilius Regulus, Scipio und Trajan enthielt, s. *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube*. Ausst.Kat. der Stadtgeschichtl. Museen Nürnbergs Nr. 15, I (1978). Nürnberg 1979.

312 Wickhoff 1899, 185.

313 Heinz Ladendorf: *Antikenstudium und Antikenkopie*. Berlin 1958, 28.

Als Maler der Fresken im Konservatorenpalast hatte der venezianische Gesandte des Jahres 1505 Jacobus Rimpata, heute allgemein Jacopo Ripanda genannt, bezeichnet. Mit Hilfe neuerer Forschungen und Quellenfunde läßt sich der Werdegang dieses Bolognesen, der in Dokumenten meistens als „Jacobus de bononia" oder „bononiensis" erscheint, wenigstens über einen gewissen Zeitraum in groben Zügen rekonstruieren[314].

Im Jahre 1485 präsentierte sich der Dom-Opera von Orvieto, die sich anschickte, in Florenz oder Rom nach einem erfahrenen Meister zu suchen, der imstande wäre, die stark beschädigten Fassadenmosaiken der Kirche zu restaurieren, ein unbekannter Neu-Ankömmling, der größtes Interesse an einem Vertragsabschluß zeigte. Diesem „magister Jacobus de Bononia" wurde zunächst probehalber der Auftrag zur Wiederherstellung eines kleineren Giebelfeldes mit der Darstellung der Verkündigung an die Hl. Anna erteilt. Das Ergebnis seiner Arbeit fiel nicht zur allgemeinen Zufriedenheit aus, so daß am 24. April 1486 beschlossen wurde, die Restaurierung lieber zu unterbrechen, als sie schlecht zu Ende zu bringen. Erst ein Jahr später rangen sich die vorsichtigen Kommissionsmitglieder dazu durch, Jacopo seinen Vertrag erfüllen zu lassen und ihn auch wie vereinbart zu bezahlen. Der junge Bolognese ließ sich in Orvieto nieder, wurde dort als Bürger aufgenommen und blieb bis zum Ende des Jahres 1491 in dieser Stadt als Restaurator der Dom-Mosaiken tätig[315].

1489 holt er im Auftrag der Dombaukommission Perugino von Castel della Pieve nach Orvieto und fungiert als Zeuge bei dessen Vertrag über die Ausmalung der Cappella Nuova. Ab dieser Zeit wird Ripanda auch als Maler für Figuren, Friese und Festdekorationen im Dom engagiert. Seine Tätigkeit erstreckt sich vor allem auf den Schmuck eines Balkons im Chorbereich und von zwei Tabernakeln in der Cappella Nuova und in der Taufkapelle. Nichts davon ist erhalten. Als angestellter Mitarbeiter Jacopos findet sich Antonio del Massaro, gen. Il Pastura, dessen figürliche Darstellungen den Orvietanern offenbar besser gefallen als die des Bolognesen. Während Jacopo über hundert goldene Rosetten anfertigen muß, bedingen sich die Auftraggeber vertraglich aus, „quod dictus magister Antonius pingat et faciat omnes dictas figuras excepto quod si dictus magister Jacobus vellet pingere unam figuram de minoribus possit, et non plures". Dafür soll Jacopo – der in diesen Dokumenten auch gelegentlich „Jacobus de laurentij" heißt – im gleichen Jahr nach Rom geschickt werden, um Blattgold zu besorgen. Diese Reise fand offenbar statt, denn noch 1490 werden ihm die Auslagen für das Gold erstattet. Schwerlich wird man allerdings angesichts der geringen Entfernung behaupten können, dies sei Ripandas erster Rombesuch gewesen.

Von 1491–1494 erstrecken sich Zahlungen für Arbeiten in der Chorkapelle, wo Jacopo hauptsächlich mit der Anfertigung eines Sternenhimmels beschäftigt ist. 1492 malt dort gleichzeitig Pinturicchio, der 1493 von Alexander VI. bei der Dom-Opera entschuldigt wird, da er noch im Vatikanischen Palast zu tun habe. In jenem Jahr sind auch in Orvieto keine Zahlungen an Jacopo erhalten, im Gegenteil. Während im Februar 1493 ein Landsmann Ripandas, „magister Joannes Franciscus de bononia" den Auftrag „ad pingendum et reficiendum picturas voltarum inceptarum per magistrum Jacobum de bononia" erhält, belegt gleichzeitig eine Zahlung, daß Jacopo mittlerweile im Vatikan tätig ist, wahrscheinlich als Mitarbeiter Pinturicchios bei der Ausmalung des Appartamento Borgia[316]. Es ist anzunehmen, daß er gemeinsam mit seinem Kollegen Pastura dem Ruf Pinturicchios gefolgt war. Für die Weiterführung der Arbeiten in Orvieto hielten sich Jacopo nochmal wochenweise 1494 und 1495, sowie Pinturicchio 1496 dort auf, während Pastura 1497–1499 abermals einen größeren Auftrag ausführte[317].

Der Eintritt Ripandas in Pinturicchios Werkstatt, auf den die an den kapitolinischen Fresken feststellbaren Einflüsse ebenfalls verweisen, läßt sich somit zeitlich recht genau bestimmen. Zugleich kann eine mehrfach erwogene, aber zum Teil bereits aus stilistischen Gründen wie-

314 Die Literatur zu Ripanda bis zum Jahre 1967 ist bei Venturoli 1969 zusammengefaßt. Auf neuere Literatur wird im folgenden nach Bedarf verwiesen. Campana 1936, 178 wies darauf hin, daß der Maler nach den Quellen eigentlich „Rimpacta" heißen müßte, doch hat sich dieser Name in der Kunstliteratur nicht eingebürgert.

315 Racimolature 1876, 3–8. – Fumi 1891, 144f. – Die Orvietaner Dokumente wurden zu einer Zeit publiziert, als Ripanda als Künstlerpersönlichkeit noch völlig unbekannt war und daher, soweit übersehbar, nie in diesem Zusammenhang ausgewertet.

316 Racimolature 1876, 9–19. – Fumi 1891, 397f., 400ff., 402f. Zur Ausmalung der Cappella Nuova durch Perugino kam es nicht; der Maler hielt die Dombaukommission bis 1498 hin. Dann wurde Luca Signorelli beauftragt. – Zahlung an Ripanda bei Müntz II, 1898, 181: „(16.12.1493) Duc. 20 magistro Jacobo pictori pro diversis operibus per eum in palatio apostolico factis".

317 Fumi 1891, 403–406.

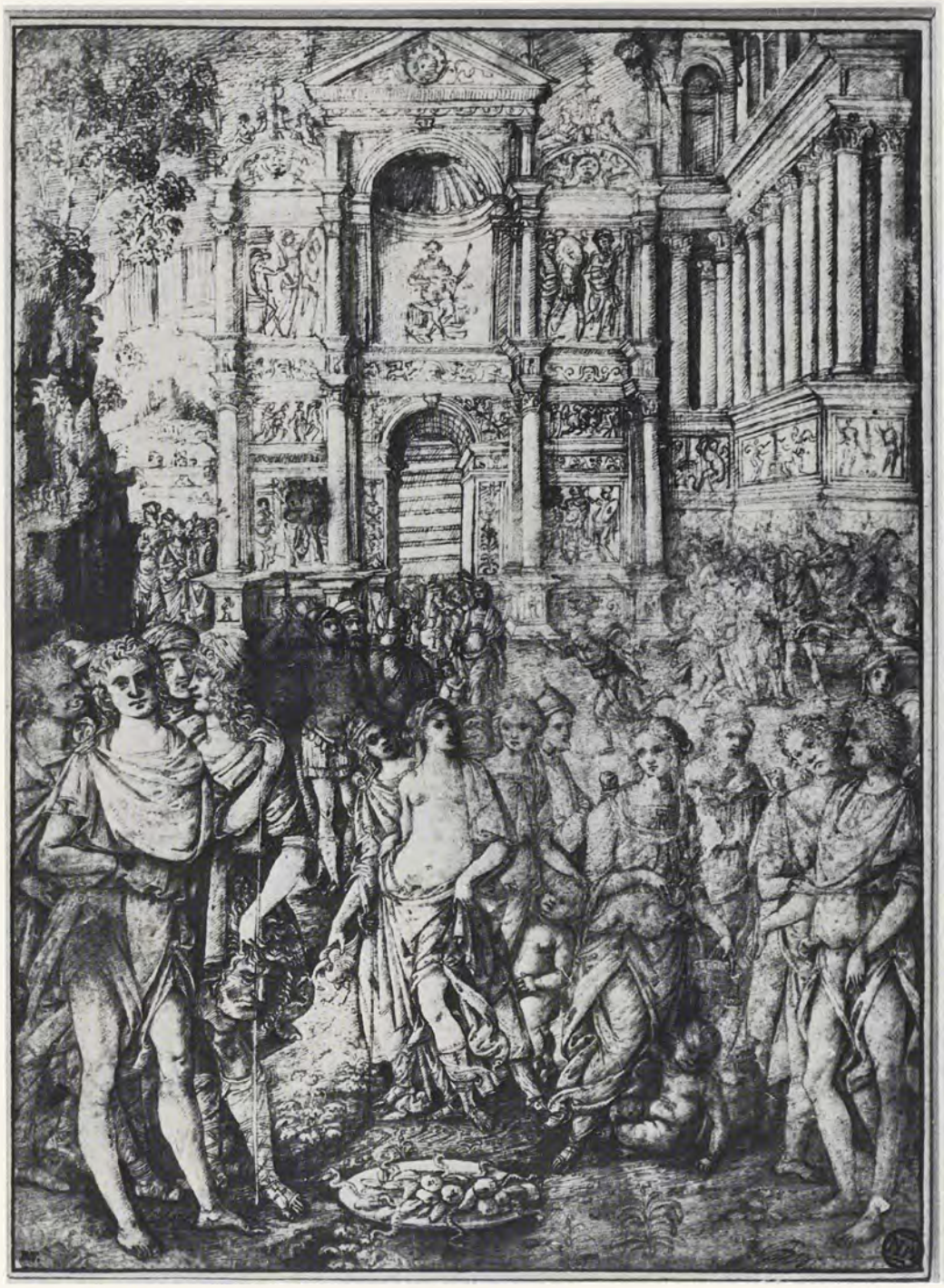
90. Jacopo Ripanda: Triumph Scipios, Paris, Louvre

der verworfene Mitarbeit Jacopos an der Cappella Bufalini in Santa Maria in Aracoeli (1484–1486) und an der Cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo (zwischen 1489 und 1492) nahezu ausgeschlossen werden[318]. Besser erkundet scheint bislang die rege Beteiligung seines Weggenossen Pastura an den Ausstattungskampagnen Pinturicchios, wie zum Beispiel an der antikisierenden Dekoration des Palazzo Domenico della Rovere (heute dei Penitenzieri) (vgl. Abb. 43). Im Palazzo Colonna hatte Pinturicchio mit seiner Equipe für Giuliano della Rovere, den späteren Julius II., Tugendhelden aus dem Alten Testament und der Antike dargestellt, darunter auch Virginia, Mucius Scaevola und Cloelia[319]. Inwieweit Ripanda an solchen Palastdekorationen mitgewirkt haben könnte – der Palazzo dei Penitenzieri war bereits 1490 fertiggestellt, Ripanda hätte also nur während eines Kurzaufenthaltes von Orvieto aus mitarbeiten können – muß offen bleiben.

Seine wahre Berufung scheint Jacopo im Studium der Antike entdeckt zu haben. Wahrscheinlich schloß er sich bereits in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts den Künstlern und Gelehrten der zweiten Generation der „Accademia romana" an. Zu deren engerem Umkreis, aus dem ja vermutlich auch die Auftraggeber der kapitolinischen Fresken hervorgingen, gehörten neben dem Kardinal Raffaele Riario – einem Schüler Ficinos und Freund Pomponio Letos, in seiner Jugend unwissentlich in die

318 Vgl. Venturoli 1969, 426 n. 54. – Die Grisaillen der Cappella Basso della Rovere wurden in der Folge erneut Ripanda (Helga Kropfinger-von Kügelgen: *Amico Aspertinis malerisches Werk. Ein Beitrag zur Bologneser Malerei der ersten Hälfte des Cinquecento.* Diss. Bonn 1973, 382), dann Aspertini (Lucco 1976, 18) und zuletzt von Claudio Strinati: La volta del coro. In: *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo* (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 1). Rom 1981, 85–98 dem Umkreis Giannicola di Paolos und Giovanni di Pietros zugeschrieben.

319 Carli 1960, 32f. – Redig de Campos 1962. – Eine Mitarbeit Ripandas hatte Lucco 1976, 14 vorgeschlagen. – S. dagegen neuerdings Ferino Pagden 1984, 137. – Zu der 1505 für den neuen Mieter des Palastes, Kardinal Alidosi, angeblich von Pinturicchio ausgeführten Sgraffito-Fassadenmalerei s. Weil-Garris/d'Amico 1980, 112 n. 88.



91. Jacopo Ripanda: Tod der Cleopatra. Paris, Louvre

Pazzi-Verschwörung verwickelt, an der auch der Bruder des ersten Ripanda-„Biographen" Raffaele Maffei teilnahm –, Marc Antonio Altieri und Evangelista Maddaleni de' Capodiferro auch eine Reihe von Künstlern, darunter der von Capodiferro mehrfach erwähnte Stecher Giovanni Palumba (der „Meister IB mit dem Vogel") und Andrea Bregno[320]. Mit letzterem, der von Raffaele Riario 1498 am Bau der Cancelleria beschäftigt wird[321], verband Ripanda eine engere Freundschaft. 1503 tritt der Maler als Zeuge für ein Kodizill zu Bregnos Testament auf. In einer zweiten Fassung des Testaments vom gleichen Jahr wird Jacopo zusammen mit fünf weiteren Personen gar als Erbe der berühmten Antikensammlung des Bildhauers eingesetzt[322], eine Ehre, die darauf schließen läßt, daß Ripanda bereits als Antikenkenner und -enthusiast wohlbekannt war. In der Tat berichtet Raffaele Maffei „Volaterrano" in seinen 1505 vollendeten und 1506 gedruckten

320 Vgl. Anm. 237. – Zu Riario auch Weil-Garris/d'Amico 1980, n. 79.
321 Valtieri 1982, 8.

322 Cannatà 1984, 28 und 33, n. 26.

92. *Jacopo Ripanda: Antonius und Furnius. London, British Museum*

„Commentarii", daß in seiner Zeit ein Jacobus aus Bologna in großem Ansehen stehe, da er unter großer Gefahr alle Reliefs der Trajanssäule der Reihenfolge nach abgezeichnet habe, indem er sich mit Hilfe einer Maschine herabgelassen habe[323]. Für ein derartiges Unternehmen war ein Künstler mit jahrelanger Erfahrung in präziser Kleinarbeit in luftigen Höhen an den Fassadenmosaiken von Orvieto bestens gerüstet. Ripandas Tat, an die sich, wie wir sahen, noch Mancini erinnert, ermöglichte es seinen Zeitgenossen und Generationen von nachfolgenden Künstlern erstmals, auch die Reliefs der oberen Spiralen der Säule zu studieren[324].

323 Raffaele Maffei (Volaterrano): *Commentariorum urbanorum XXXVIII libri.* Zit. nach Ed. Basel 1559, Lib. XXI, 493: „... Floret ite(m) nunc Romae Iacobus Bononien(sis) qui Traiani columnae picturas omnes ordine delineavit, magna omniu(m) admiratione, magnoq(ue) periculo circu(m) machinis sca(n)dendo."

324 Giovanni Agosti/Vincenzo Farinella: Un monumento: la colonna di Traiano, per esempio. In: *Memoria dell'antico nell'arte italiana I: L'uso dei classici.* Ed. S. Settis. Turin 1984, 401.

93. Jacopo Ripanda: Römerschlacht. Florenz, Uffizien

Maffeis Bericht, Bregnos Testament und die in den Fresken des Kapitols konstatierten Anleihen an die Reliefs der Trajanssäule erlauben die Schlußfolgerung, daß die Aufnahme der kompletten Bilderfolge in den späten neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts stattgefunden haben muß. Ein Reflex der Zeichnungen Jacopos findet sich in der bereits als Vergleichsobjekt für Motive der Fresken herangezogenen Serie der BIASA in Rom, die unmittelbar Originale des Bolognesen kopiert: Sie weist eine rückläufige Numerierung der Szenen auf, die nur als Übernahme von einer Vorlage sinnvoll zu begreifen ist, denn wahrscheinlich hatte der Zeichner der Skizzen vor Ort von oben angefangen. Daß die sorgfältig ins Reine gezeichnete römische Serie ein eigenhändiges Werk Ripandas darstellen könnte, ist aus stilistischen Gründen schwer möglich (Abb. 47, 48, 57–60, 69). Akzeptiert man ferner, daß jener Jacopo da Bologna, der ein in Lille befindliches Skizzenbuch signiert hat[325], identisch mit Ripanda ist, dann schließt auch die Handschrift dessen Autorschaft bei der römischen Serie aus.

325 Ebd. – Zur Serie Ms. 254 der BIASA vgl. auch Rushton 1976, 62, 210 und Maria Grazia Pasqualitti: La colonna Traiana in un codice del Rinascimento. *Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 1984. – Zuletzt Cannatà 1984, Nr. 2 mit älterer Literatur. – Auf das Liller Skizzenbuch und eine Gruppe zugehöriger Zeichnungen hoffe ich, an anderer Stelle ausführlicher eingehen zu können. Auch Ripanda vielleicht zuschreibbare Tafelbilder und seine Beteiligung an weiteren Freskenprogrammen – wie Civitä

94. Detail aus Abb. 63

95. Detail aus Abb. 63

Jacopos Verdienste um die vollständige Aufnahme eines berühmten römischen Kunstwerks der Antike, die dabei und in der Werkstatt Pinturicchios erworbenen Fertigkeiten, „all'antica" zu malen und nicht zuletzt seine persönlichen Beziehungen, insbesondere wohl zu Kardinal Riario[326], verschafften dem in Orvieto ehemals so wenig geschätzten Bolognesen Ende der neunziger Jahre schließlich – zu einem Zeitpunkt, als Pinturicchio sich nicht in Rom aufhielt[327] und Maler wie Peruzzi oder gar Raffael noch nicht dorthingezogen waren – „den größten Auftrag, den die Stadt zu vergeben hatte"[328], nämlich die Ausfreskierung von vier Sälen des Konservatorenpalastes. Kein Wunder, daß Raffaele Maffei ihn 1505 auf dem Höhepunkt seines Ruhmes sieht: „Floret nunc" berichtet er[329].

Als Maffei schrieb, hatte Ripanda bereits mindestens einen Saal des Konservatorenpalastes fertiggestellt. Von den heute erhaltenen Malereien stehen diejenigen der „Sala delle Guerre puniche", 1507/1508 datierbar, in engem Zusammenhang mit einer Reihe von Zeichnungen, die als „Frizzoni-Wickhoff-Gruppe" eine wechselvolle Zuschreibungsgeschichte hinter sich haben, schließlich von C. L. Frommel als Frühwerke Peruzzis gewertet und erst in allerjüngster Zeit wieder Ripanda gegeben worden sind. Zu dieser Gruppe gehören der sogenannte „Triumph Scipios" (Abb. 90) und der „Tod der Cleopatra" (Abb. 91) im Louvre, das Blatt „Antonius und Furnius" im British Museum (Abb. 92) sowie eine „Römerschlacht" in den Uffizien (Abb. 93)[330]. Während zu den Darstellungen der „Sala della Lupa" kaum Analogien

Castellana, Deckengrisaillen der Stanza di Eliodoro, Fassade in via della Maschera d'Oro – können hier nicht diskutiert werden.

326 Vgl. S. 178 und 191.

327 Carli 1960, 84.

328 Frommel 1967/68, 52.

329 Vgl. Anm. 323.

330 Louvre Nr. 8257 und 5610, British Museum Nr. 1933–11–13–1 und Uffizien Nr. 8946 Santarelli. – Diese Zeichnungen wurden von Wickhoff 1899, 183 f. Peruzzi zugeschrieben, von Fiocco 1920, 36, Shaw 1933, 23 n. 1, Popham 1933/34, 104 und Pietrangeli 1963 jedoch Ripanda. Dies lehnten Pouncey/Gere 1962, 136 ab; ihnen folgte Frommel 1967/68, Nr. 6–8, 10, der die Blätter geschlossen Peruzzi übergab und sie vor 1509 datierte. Seither schlug lediglich Borghini 1981, 49 f. vor, im „Triumph Scipios" eine andere Hand am Werk zu sehen als in den beiden „Cleopatra"-Blättern. Zuletzt Konrad Oberhuber: Raffaello e l'incisione. In: *Raffaello in Vaticano* (Ausst.Kat. Vatikan 1985). Mailand 1984, 341 n. 14.

96. Detail aus Abb. 50

bestehen, ist die Verwandtschaft zu den Fresken der „Sala delle Guerre puniche" mit Ausnahme des „Seekrieges" sehr eng. Die Figuren des „Triumphes Scipios" füllen das Blatt in gedrängter Schichtung fast bis an den Rand: „das erklärt sich aus dem der Thematik angemessenen Versuch, das dichte Flächenrelief antiker Vorbilder nachzuahmen"[331], einer Haltung, die auch für die Fresken der „Sala di Annibale" festgestellt wurde. Eine motivische Spielerei der Zeichnung findet sich sogar im „Hannibal"-Fresko wieder: in der Mitte des Louvre-Blattes ist ein Paar leerer Wadenschienen zu sehen (Abb. 90)[332]. Dieses Detail eines leeren Beinschutzes tritt in der linken unteren Ecke des Wandgemäldes wieder auf (Abb. 94). Allgemein verrät die Zeichnung eine gewisse Ungeschicklichkeit in der räumlichen Trennung hintereinander gestaffelter Köpfe, die in den Fresken noch krasser zutage tritt. Man vergleiche etwa die Köpfe links auf der Zeichnung und den Profilkopf einer Frau hinter dem Haupt des in Rückenansicht gegebenen Soldaten in der rechten Hälfte mit bestimmten Konstellationen auf dem „Triumph Romas" und auf „Hannibal in Italien" (Abb. 95, 39). Zwei Profile oder Halbprofile, die sich einander zuneigen, treten auf der Zeichnung mehrfach auf, so bei Scipio und seinem Gesprächspartner. Zweimal wird eine solche Konstellation, einem Versatzstück ähnlich, im „Triumph der Roma" verwendet, und zwar direkt vor dem Triumphwagen-Podest und rechts oberhalb des Kopfes der „Sicilia" (Abb. 29, 40).

Schwierigkeiten hat der Zeichner auch mit der Zuordnung von Beinen hintereinander stehender Figuren zu den jeweiligen Körpern, ein Problem, das für den Konservatorenpalast bereits angesprochen wurde (Abb. 65, 71). Die ersten drei Beinpaare links auf der Zeichnung finden sich fast wörtlich in der linken Ecke des „Lutatius Catulus" wieder (Abb. 96). Schließlich ähneln das Triumphpodest mit Gefangenen, das auf der Zeichnung getragen wird, dem Wagen der „Roma" mit der kauernden Sicilia, und die Schritt- und Schwerthaltung des Lutatius Catulus (Abb. 29, 34) derjenigen des Soldaten links von der Victoria der Zeichnung. Die Blätter „Antonius und Furnius" und der „Tod der Cleopatra" weisen ähnliche Unzulänglichkeiten auf wie der „Triumph Scipios". Die reliefhafte Anordnung der Figuren führt zur Bildung mehrerer „Ballungsgruppen", die keine zwingende Verbindung miteinander eingehen. Daher war es möglich, die Gruppe mit der herannahenden Cleopatra der Londoner Zeichnung (Abb. 92) fast wörtlich für das Zentrum des Pariser Blattes zu übernehmen (Abb. 91). Dort wiederum fällt deutlich der linke Figurenblock durch sein unangemessenes Größenverhältnis aus dem Gesamtzusammenhang heraus. Ein solches Aneinanderstückeln geschlossener, dichtgedrängter Formationen ist am deutlichsten im „Triumph der Roma" nachzuvollziehen, wo ebenfalls an einigen Stellen die Harmonisierung der Personengrößen nicht gelingt, zum Beispiel vor dem Stadttor (Abb. 28). Die Sitzmotive des Londoner Blattes kehren ähnlich innerhalb der Punierversammlung der „Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus" wieder (Abb. 50). Die „Römerschlacht" der Uffizien (Abb. 93) vollends stellt eine seitenverkehrte Version des schimmelreitenden Puniers vor dem Elefanten Hannibals dar (Abb. 65), wie bereits angedeutet wurde.

Die Verwandtschaft der besprochenen Zeichnungen zu drei 1507–1508 datierbaren Fresken der „Sala delle Guerre puniche" beruht auf Ähnlichkeiten in Anordnungsstrukturen und in Einzelformen wie dem sprengenden

331 Frommel 1967/68, 52.

332 Marcantonio Raimondi hat in seinem nach dieser Zeichnung angefertigten Stich (Bartsch XIV, 173 Nr. 213) dieses Detail auf „vernünftige" Weise korrigiert, indem er zwei Baumstümpfe daraus machte.

97. S. Onofrio, Apsisfresko: Madonna mit Heiligen und Stifter

Reiter oder den leeren Beinschienen. Die Figurentypen selbst, besonders die Gesichter, und die Behandlung der Gewänder sind anders. In den Fresken selbst sind sie höchst unterschiedlich, was sicherlich auf deren Ausführung durch mehrere Werkstattmitglieder zurückzuführen ist. Auch in der Komposition besteht wenig Übereinstimmung: weder füllen die Fresken die gesamte Wandfläche mit Figuren wie auf dem „Triumph Scipios", noch beschränken sie sich für die Darstellung der Haupthandlung auf die untere Bildhälfte wie auf den beiden „Cleopatra"-Zeichnungen. Letztere stehen von der Anordnung her den Fresken darin nahe, daß die Hintergrundarchitekturen den zentralen Fluchtpunkt verstellen, wie es für die Wandgemälde, besonders am „Lutatius Catulus", bemerkt wurde. Ebenso ist von den auf den Zeichnungen dargestellten Themen her auszuschließen, daß diese etwa als Teile des Freskenzyklus gedacht waren; wohl aber bewegen sie sich im gleichen Bereich der antiken Historie und suchen in Reliefs formal angemessene Vorbilder.

Verwandt sind diesen Zeichnungen, wie auch den kapitolinischen Fresken der „Sala delle Guerre puniche", ferner Gestalten einiger um 1506 entstandener römischer Freskenzyklen, die ehemals, teils unter Berufung auf Vasari, ebenfalls als Jugendwerke Peruzzis galten, für die

98. S. Onofrio, Apsisfresko: Anbetung der Könige

jedoch in neuerer Zeit nachgewiesen werden konnte, daß der Sienese zumindest an ihrer Ausführung keineswegs beteiligt war. Dies gilt besonders für die Apsisfresken von S. Onofrio. Lediglich eine Entwurfszeichnung für eine der Sibyllen der Kalotte gilt aufgrund einer Zuschreibung als Werk Peruzzis, doch ist auch beispielsweise für Fresken in S. Pietro in Montorio aus den gleichen Jahren nachweisbar, daß Peruzzi großzügig eigene Entwürfe anderen Malern zur Ausführung überließ[333]. In S. Onofrio (Abb. 97–99) begegnet uns das gleiche Wandgliederungssystem wie in den kapitolinischen Sälen: gemalte Pilaster, zwischen denen ein schmaler illusionistischer Porphyrrahmen stehen bleibt, begrenzen die Bildflächen (Abb. 97). Der Mangel an Plastizität und Standfestigkeit, der den Figuren des Konservatorenpalastes anhaftet, findet sich auch bei einigen Gestalten in S. Onofrio wieder. Man vergleiche beispielsweise den Hirten mit Schaf aus der „Anbetung der Könige" (Abb. 98), sowie den Joseph der „Flucht nach Ägypten" (Abb. 99) mit dem gepäcktragenden Punier hinter Hannibals Elefanten (Abb. 100). Der Heilige Johannes der Täufer des Altarbildes

333 Zu S. Onofrio vgl. Frommel 1967/68, Nr. 3, Datierung: „zwischen 1504 und 1506". – Ders. 1978, 205 und 213: „1506/07".

99. S. Onofrio, Apsisfresko: Flucht nach Ägypten

(Abb. 97) weist in Haltung und Gesichtstyp große Ähnlichkeit mit den Tubabläsern des „Lutatius Catulus" und dem dort links des Bemas stehenden Soldaten auf (Abb. 53, 96). Er könnte sogar nach dem gleichen Reliefvorbild wie letzterer entstanden sein, zwar seitenverkehrt, aber mit dem Kreuzstab in der Hand, wo das antike Vorbild ein Schwert hält und der Soldat des Freskos nur die leere Geste ausführt. Beide malerische Umsetzungen der Relieffigur weichen durch einen leicht herunterhängenden Kopftypus im Dreiviertelprofil vom Vorbild ab (Abb. 58).

Für die Grotesken der dekorativen Teile der Apsis ist eine enge Verbindung zum Stil Pinturicchios festgestellt worden. Die auf Goldgrund gemalten Kandelaber der Pilaster stehen aber auch denen der „Sala delle Guerre puniche" sehr nahe (Abb. 28, 50, 97, 101): Das Kandelabermotiv links neben der „Sacra Conversazione" (Abb. 97) weist den gleichen Dreifuß-Unterbau, die dünnen Akanthusspiralen und die männlichen Aktfigürchen auf wie dasjenige des Konservatorenpalastes. Ferner werden in S. Onofrio die gleichen „finto bronzo"-Kapitelle mit dünnen, nach oben statt, wie meist, nach unten einge-

100. Detail aus Abb. 63

rollten Eckvoluten verwendet (Abb. 101). Es ist wohl kaum ein Zufall, daß solche Kapitelle in der realen Architektur als Konsolen in der „Sala delle Sibille" und der „Sala del Credo" des Appartamento Borgia, an der obersten Fassadenordnung und im Hof der Cancelleria sowie, in der in diesen Palast integrierten Kirche S. Lorenzo in Damaso, an dem im Stile Bregnos ausgeführten Grabmal des Kardinals Lodovico Scarampi (gest. 1505) anzutreffen sind.

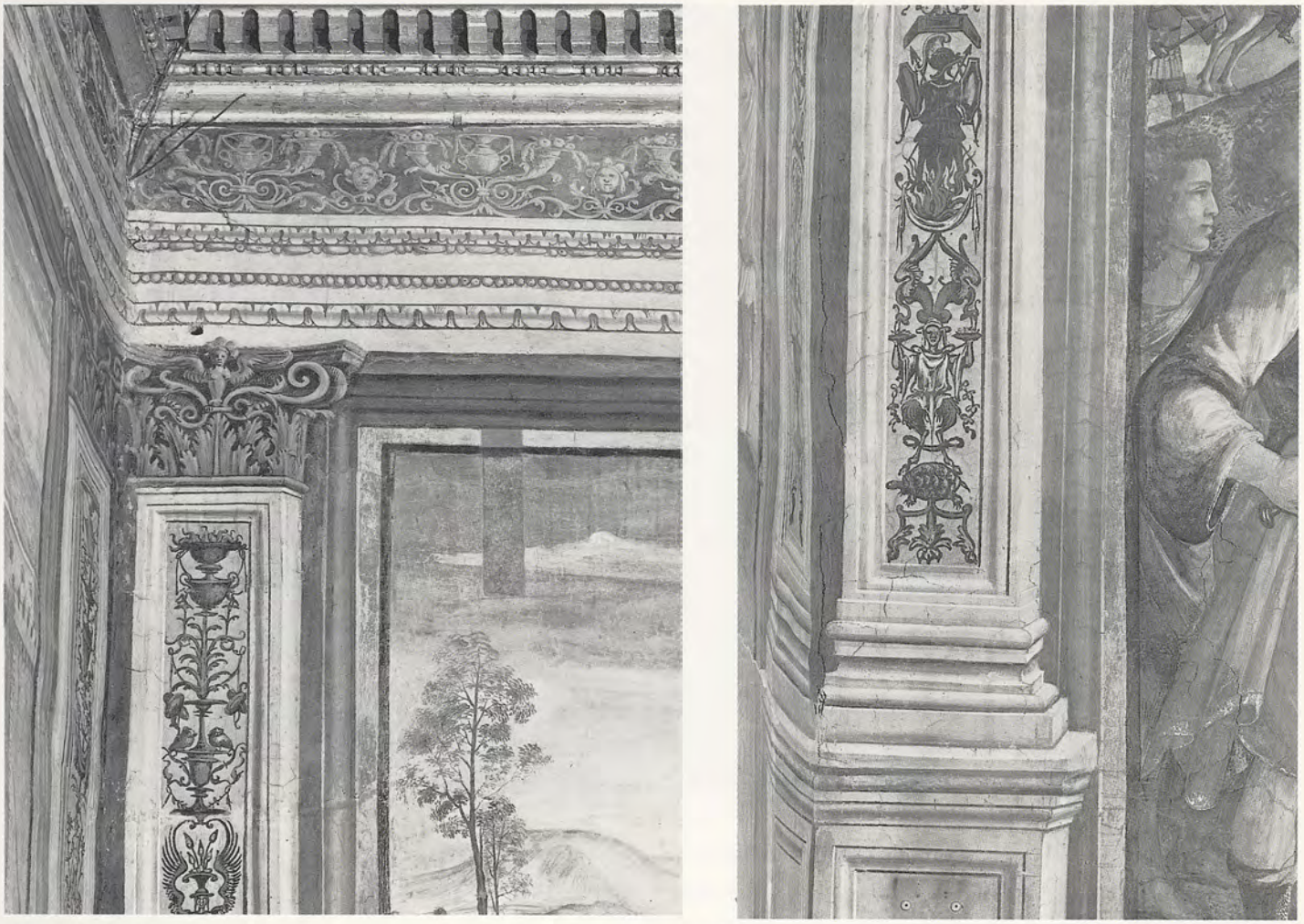
In S. Pietro in Montorio hatte Peruzzi um 1505/1506 Entwürfe für die Ausmalung dreier Kapellen geliefert, deren Ausführung dem ansonsten unbekannten Maler Giovanni Pinura übertragen wurde[334]. Auch dieser wird hier nicht allein tätig gewesen sein, wie Unterschiede in der Körperauffassung bereits innerhalb einer einzigen der drei Stirnwände zeigen (Abb. 102). Die zweite Sibylle von rechts über der dritten Kapelle hat unübersehbar Pate gestanden bei der Konzeption der „Roma" und der „Sicilia" des Konservatorenpalastes (Abb. 29, 102). Auch Teile der Ausmalung des Appartamento Borgia weisen Parallelen zu Gestalten in S. Onofrio und in der Sala delle Guerre puniche auf. Besonders in den Gewölbefeldern der „Sala dei Santi" fallen Figuren mit dem gleichen schwebenden, anatomisch flachen Schreitmotiv auf (vgl. z. B. Abb. 44 und 100). Das läßt darauf schließen, daß Ripanda sich zumindest für die Ausmalung der „Sala di Annibale" einer in der Pinturicchio-Werkstatt geschulten Equipe von Malern bediente, die kurz zuvor, in wechselnder Besetzung, an Dekorationen wie S. Pietro in Montorio und S. Onofrio mitgewirkt hatte. Eine genaue Händescheidung wäre höchstens möglich, wenn eine neuerliche Restaurierung die originalen Tagewerke freilegen könnte – und auch dann ist zweifelhaft, ob wir erführen, welche der feststellbaren Hände mit Ripanda identisch ist[335].

Die Fresken der „Sala della Lupa", deren Wappen mit den Eckdaten 1503 und 1513 lediglich Anhaltspunkte für die Datierung liefern, müssen aus stilistischen Gründen später angesetzt werden[336]. Daß die Farbskala weniger bunt und märchenhaft ist und ohne Vergoldung auszukommen scheint, mag ein täuschender Eindruck sein, der aus der starken Zerstörung der Freskenoberfläche herrührt. Unleugbar gewandelt hat sich das Verhältnis zur Bildtiefe und zur Abstufung der Proportionen von Vordergrund- und Hintergrundfiguren: Deutlich wird das Bemühen um eine kontinuierliche Staffelung, verbunden mit dem Verzicht auf seitlich abgetrennte Simultanszenen. Im Falle des Tolostobogier-Feldzuges wird die Unterbringung der in Ort und Zeit unterschiedenen Chiomara-Episode durch die prominente Herausstellung einer Einzelfigur im Vordergrund gelöst (Abb. 24, 78), während die zweite erhaltene Wand sich ganz der Darstellung

334 Frommel 1978, 205 ff., 208 ff.

335 Cannatà 1979, 60 n. 4 sah die Hand Ripandas nur in der „Sala della Lupa" und in der „Seeschlacht", während die übrigen drei Fresken der „Sala delle Guerre puniche" aufzuteilen seien zwischen einem Künstler, der den „Triumph Romas", und einem anderen, der „Hannibal in Italien" und die „Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus" ausgeführt haben soll. Borghini 1981, 49 möchte auch die beiden letztgenannten Wände auf zwei verschiedene Künstler verteilt sehen. – Die Zuteilung von jeweils einer ganzen Wand an nicht näher identifizierte „Hände" suggeriert bei diesen beiden Autoren, daß sie auch strukturell unterschiedlich seien, demnach auch von verschiedenen Entwerfern stammen müßten. Das ist nach der vorangegangenen Analyse der Fresken – S. 131 ff. – mit Bestimmtheit auszuschließen. Abzulehnen ist auch die Annahme, die Durchführung einer Raumdekoration sei wandweise unter die Mitglieder einer Werkstatt verteilt worden. Dagegen sprechen im Konservatorenpalast der Augenschein – vgl. z. B. S. 171 – und, nebenbei, auch Borghinis eigene Analyse der Fresken in Ostia.

336 Sehr herzlich möchte ich an dieser Stelle der Geduld Sylvia Ferino Pagdens danken, deren profunde Kenntnis der Malerei dieser Epoche mir in langen anregenden Gesprächen gerade in bezug auf die Problematik der „Sala della Lupa" sehr weitergeholfen hat.



101. Sala delle Guerre puniche: Details vom gemalten Pilaster links neben den Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus

eines Triumphzuges widmet, der sich – im rechten Fragment noch erkennbar (Abb. 25, 83) – gleichmäßig in die Tiefe windet. Statt mit dem Versatz von reliefartigen Gruppierungen nebeneinander und in waagerechten Schichten hintereinander, wie in der „Sala delle Guerre puniche", versucht der Maler hier, mit Hilfe von Windungen Tiefe zu erreichen. Am auffälligsten manifestiert sich diese neue Vorgehensweise an dem Pferd, das den Wagen mit den Insignien des besiegten Perseus zieht (Abb. 83). Die Kurve der gesamten Komposition an dieser Stelle wird gleichsam ganz in den Hals des Tieres gelegt. Auch andere Einzelfiguren dieses Saales lösen sich aus den engen, flachen Häufungen der Fresken von 1507/1508 und gewinnen mehr eigene Plastizität (z. B. Abb. 85, 86) durch eine weichere Art der Schattierung, die den Gliedern zwar mehr Körperlichkeit, aber auch einen eigentümlich zerfließenden Charakter verleiht. Paradigmatisch hierfür steht die herausgehobene Gestalt der Frau des Perseus (Abb. 83), deren abgewandte Gesichtshälfte weitaus mehr anatomisch korrektes Volumen behält als die meist zu Scheiben verflachten Gesichter der „Sala delle Guerre puniche". Für diese Studie eines über die Schulter gewendeten weiblichen Kopfes gibt es Parallelen bei Baldassare Peruzzi, der sich am Gewölbe der „Sala di Galatea" von 1510/1511 in der Farnesina[337] gleich mehrfach mit diesem Problem auseinandersetzte, vor allem in der Figur der „Diana" (Abb. 103). Einhergehend mit diesem Fortschritt im Umgang mit Bildtiefe und Körpervolumen, sowie mit einer Reduktion der Figurenzahl, ist bei Ripanda eine akademische Erstarrung zu konstatieren, die sich auch an den Grisaille-Grotesken der rahmenden Pilasterspiegel der „Sala della Lupa" feststellen läßt (Abb. 77, 82, 83). Ein ähnlicher Prozeß ist übrigens an den gemalten Pilastern von Pinturicchios Libreria Piccolomini in Siena zu beobachten[338].

337 Frommel 1967/68, 65 ff. und Nr. 18c).
338 Dacos 1969, 81 sprach von einem Stadium der „Versteinerung".

102. S. Pietro in Montorio, Stirnwand der dritten Kapelle rechts: Sibyllen

Beide Tendenzen setzen sich in einem Zyklus fort, der vor wenigen Jahren im ehemaligen Bischofspalast von Ostia freigelegt wurde[339]. Dort kamen monumentale Grisaillefelder mit Szenen aus dem Leben Trajans zum Vorschein, die sich eng an die Reliefs der Trajanssäule anlehnen. Damit wurde offenbar die Replik eines Grisaillezyklus des gleichen Themas entdeckt, den der Kardinal Fazio Santoro 1506/1507 für seinen römischen Palast bestellt hatte. Jener erste trajanische Zyklus ist heute verloren; er wurde jedoch bereits von Mancini Ripanda zugeschrieben, was angesichts der Tatsache, daß dieser der beste Kenner der Trajanssäule war, auch glaubwürdig erscheint[340]. Einige Figuren der Ostienser Szenen erinnern mit ihren unstrukturierten, flachen und leicht zerfließenden Körperformen und den teigigen Gewandfalten an Gestalten des Konservatorenpalastes (vgl. Abb. 104, 100, 82). Die Grotesken auf den trennenden Pilastern, wie in der „Sala della Lupa" in Grisaille auf blauem Grund, zeugen von der gleichen Phase der Erstarrung. Die Annahme einer Beteiligung Jacopos an der Ausmalung in Ostia wird noch wahrscheinlicher durch die Tatsache, daß Raffaele Riario ihr Auftraggeber war. Er avancierte 1511 zum Bischof von Ostia, die dortigen Fresken entstanden 1511–1513. Vasari berichtet zwar, daß Peruzzi, unter Mitarbeit Cesare da Sestos, für die Fresken in Ostia verantwortlich gewesen sei, doch ist auch bei dieser ausgedehnten Ausmalungskampagne sicherlich an die Beschäftigung von mehr als zwei Malern zu denken[341]. Im-

339 Borghini 1981, bes. 19 und n. 45. – Anna Cavallaro: Gli affreschi delle „historie di Traiano" nel palazzo Santorio presso S. Maria in via Lata. Precisazioni sulle fonti. *Storia dell'arte* 49 (1983), bes. 164 und n. 7.

340 Mancini, ed. Marucchi 1956, I, 278. – Die Bildunterschriften sind im Cod. Barb. lat. 2016 (ehem. XXX, 89) überliefert (hierzu vgl. auch Cavallaro, s. Anm. 339). – Frommel 1973, II, 88ff. – Zu Quelle und Freskenzyklus s. auch Vincenzo Farinella: Jacopo Ripanda a palazzo Santoro. Un ciclo di storia romana e le sue fonti classiche. *Studi classici e orientali* XXXVI (1986), 209–237.

341 VasMil IV, 592: „(Peruzzi) ... fu condotto a Ostia, dove nel maschio della rocca dipinse di chiaroscuro in alcune stanze storie bellissime, e particolarmente una battaglia da mano, in quella maniera che usavano di combattere anticamente i Romani; ed appresso uno squadrone di soldati che danno l'assalto a una rocca, dove si veggiono i soldati con bellissima pronta bravura, coperti con le targhe appoggiare le scale alla muraglia, e quelli di dentro ributtargli con fierezza terribile. Fece anco in questa storia molti instrumenti da guerra antichi, e similmente diverse sorte d'armi; ed in una sala molte altre storie, tenute quasi delle migliori che facesse: bene è vero che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano." – Zuschreibungen an Beccafumi: Borghini 1981, 25, 29f. und 47 n. 71 und an Cesare da Sesto: Annalisa Perissa Torrini: Considerazioni su Cesare da Sesto nel periodo romano. *Bollettino d'Arte* 68 (1983), Nr. 20, 75–96.

merhin hat Riario, der bereits Ripandas Freund Bregno viele Jahre zuvor beim Bau der Cancelleria beschäftigt hatte, der das Entstehen wenigstens eines Teils der kapitolinischen Fresken (1499–1503 weilte er im Exil) mindestens von Amts wegen aus der Nähe verfolgt hatte, unmittelbar nach Abschluß der Arbeiten in Ostia den Bologneser Maler für den Schmuck der Cancelleria bei sich angestellt: 1513–1516 erhält Jacopo Zahlungen für Malereien in Riarios Palast[342]. Hier ist er, wie das auch in Ostia der Fall wäre, gleichzeitig mit Peruzzi tätig.

Das Verhältnis Ripandas zu dem Sienesen ist, vorwiegend ausgehend von der Zuschreibung der „Frizzoni-Wickhoff"-Zeichnungen an den jungen Peruzzi, von C. L. Frommel als dasjenige eines Lehrers definiert worden, der nach wenigen Jahren unter den Einfluß seines Schülers geraten sei[343]. Diese faszinierende These läßt sich wohl nicht halten: Zu nah liegen die fraglichen Zeichnungen bei den kapitolinischen Fresken, und zu groß scheint ihr Unterschied zum gesicherten graphischen Frühwerk Baldassares, das größtenteils später datiert, aber auch zu einem nur zugeschriebenen frühen Blatt wie dem Entwurf für die Sibyllengruppe von S. Onofrio. Die „Frizzoni-Wickhoff"-Blätter liefern, da sie mit großer Wahrscheinlichkeit von Ripandas Hand stammen, kein Argument mehr für einen Einfluß des Lehrers Ripanda auf den jungen Baldassare. Doch die zweite Hälfte der These scheint zu gelten, daß Jacopo von einem gewissen Zeitpunkt an von Peruzzi gelernt habe. Kontakte waren, wie sich an S. Pietro in Montorio und S. Onofrio zeigte, seit 1505 möglich und wahrscheinlich, eine direkte formale Abhängigkeit in der „Sala della Lupa" um 1510 nachweisbar, die Zusammenarbeit 1511–1513 in Ostia hypothetisch, 1513–1516 an der Cancelleria wieder belegt, und das, nachdem beide Künstler 1513 an Arbeiten für die Krönungsfeierlichkeiten Leos X. beteiligt waren, und Peruzzi im gleichen Jahr am Bilderschmuck des Kapitolinischen Theaters mitgewirkt hatte[344].

342 Vgl. S. 158. – Enzo Bentivoglio: Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personnaggi. *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura,* Ser. XXVII (1982), fasc. 169–174, 32. Von den erhaltenen Dekorationen in diesem Palast scheint allenfalls ein unpublizierter Fries aus Sphingen und Pegasoi in einem kleinen, auf den Garten führenden Erdgeschoßraum hinter dem ehemaligen Speisezimmer Ripanda zuschreibbar, der ähnlich flächige bräunliche „Lavierungen" wie einige Felder in Ostia aufweist. Ich danke C. L. Frommel für den Hinweis auf diese Dekorationen und für die Möglichkeit, sie in Augenschein nehmen zu können.

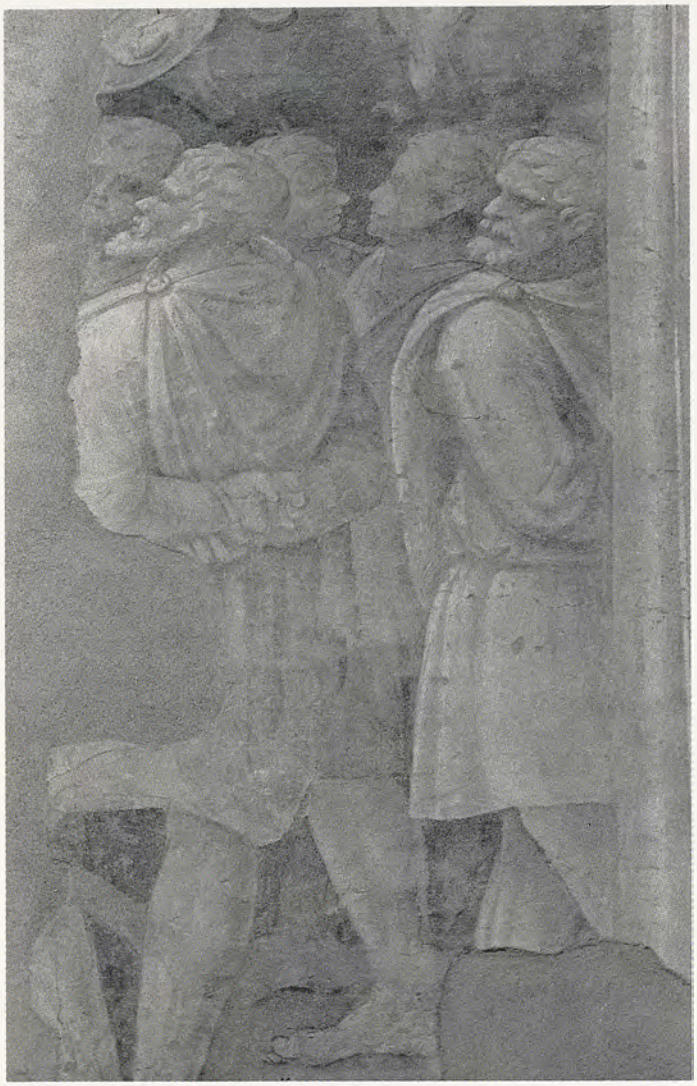
343 Frommel 1967/68, 10 f. und 51 f.

344 Vgl. S. 88; Zahlungen für „arme" und „sgabelli" 1513 an Ripanda bei Fiocco 1920, 30 und Lucco 1976, 21 zitiert; Peruzzi 1513: Frommel 1967/68, 76 und Nr. 36.

103. Villa Farnesina, Sala di Galatea (Baldassare Peruzzi): Diana. Detail der Decke

Aus der Phase bestimmender Beeinflussung durch Peruzzi, besonders durch dessen Ostienser Grisaillen, stammen auch die Blätter des sog. „Ripanda-Skizzenbuches" im Ashmolean Museum in Oxford. Da eines von ihnen Gestalten aus Raffaels „Schule von Athen" aufnimmt, reicht die Anfertigung der Zeichnungen auf jeden Fall bis in die Zeit nach 1511[345]. In diesem – entgegen der landläufigen Bezeichnung als „sketchbook" – sorgfältig angelegten Musterbuch fällt der Übergang von akkuratem Federstrich in den Architekturzeichnungen zu großzügiger Flächenlavierung im figürlichen Teil auf. Dieser Abschnitt versammelt Kopien und freie Verarbeitungen antiker Reliefs und frei erfundene „all'antica"-Kompositionen (Abb. 105). Ihr Mangel an Plastizität sowohl in

345 Zum Oxforder Skizzenbuch, dessen kritische Edition Vincenzo Farinella vorbereitet: Frommel 1967/68, 54; Rushton 1976, 54–61, 104 ff., 152, 201 ff., 213 und Cat.Nr. XVI; Hugh Macandrew: *Catalogue of the Collection of Drawings III: Italian Schools: Supplement.* Oxford 1980, 282; zuletzt Cannatà 1984, Nr. 1, der eine Parallele zu drei Fresken der „Sala delle Guerre puniche" (mit Ausnahme der „Seeschlacht" also) sieht; da er diese jedoch seit längerem nicht für das Werk Ripandas hält (vgl. Anm. 335), schreibt er auch das Oxforder Skizzenbuch ab.



104. Ostia antica, Episcopio, Salone Riario: Detail aus Feld XVI, Unterwerfung der Barbaren

105. Sog. Ripanda-Skizzenbuch: fol. 39r. Oxford, Ashmolean Museum

der Anlage der Anatomien als auch in der Durchführung der Binnenschattierung läßt sie in unmittelbare Nähe zu Partien der Ostienser Fresken treten, eher an deren Enddatum. Um 1513 jedenfalls hätten Fresken der „Sala della Lupa" in dieser Entwicklungslinie keinen Platz mehr. Ihre Entstehung wäre daher um 1509/1510 anzusetzen, da in Ostia in der Ausführung der Figuren ein durchweg fortgeschritteneres Stadium erreicht ist.

Das Interesse des kapitolinischen Zyklus liegt darin, daß er den Übergang von einem Stadium pinturicchiesker Fabeln zur Welt des „modernamente antico"[346] bei einem zweitrangigen Maler zeigt, dessen Antikenbegeisterung mit seinem malerischen Können nicht Schritt hält. Möglich ist, daß zwischen der Ausmalung der „Sala delle Guerre puniche" (1507/1508) und dem letzten Raum (1509/1510) eine Unterbrechung stattgefunden hat. Was Ripanda in den Jahren 1508–1509 gemacht hat, wissen wir nicht. Sollte das Skizzenbuch in Lille wirklich von seiner Hand sein, wäre in dieser Zeit eine Reise nach Siena anzunehmen, denn in diesem Musterbuch befindet sich eine Kopie nach einem um 1509 fertiggestellten Fresko Girolamo Gengas für den Palazzo Petrucci. Dieses Blatt unterscheidet sich durch sein Format und die ausgiebige Verwendung der Pinsellavierung deutlich von den anderen und würde durchaus in die Stilstufe der späteren Fresken passen. Jedenfalls besteht kein Grund, den Entwurf der einzelnen Wände im Konservatorenpalast auf verschiedene Hände zu verteilen, während deren Ausführung selbstverständlich in den Händen diverser Werkstattmitglieder lag[347]. Dabei scheint sich Ripanda nach

346 S. Anm. 283.

347 Vgl. Anm. 335. – Für die Grotesken unterhalb von „Hannibal in Italien" hat Nicole Dacos: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London 1969, 89 eine Beteiligung Sodomas vorgeschlagen. Diese These ist zuletzt von Cannatà 1984, 33 n. 21 zu Recht relativiert worden. In der Tat

den Malereien der „Sala di Annibale" von einigen Mitarbeitern aus der Pinturicchio-Werkstatt getrennt zu haben.

Mit der letzten uns bekannten, von Ripanda erreichten Stilstufe scheint die Rezeptionsfähigkeit eines Malers seiner Qualität und seiner Generation gegenüber künstlerischen Innovationen erschöpft gewesen zu sein. Während Jüngere wie Peruzzi den Sprung in die Zukunft „mit und nach Raffael" schafften, fehlt von dem Bolognesen nach 1516 jede Spur, es sei denn, man vertraue abermals der Signatur des Liller Skizzenbuches, um dort zu erfahren, daß er sich in jenem Jahr in Sulmona als armer Pilger aufhielt. Er hätte dann Rom, wo sein Stil bereits hoffnungslos überaltert war, verlassen. Wie die kapitolinischen Fresken zeigen, gebührt ihm aber auch ein Anteil am Verdienst, eine neue Aufgabenstellung der Malerei gelöst zu haben. So schätzt ihn noch im 17. Jahrhundert Malvasia ein: Ripanda sei, zusammen mit Marco Zoppo, der Maler gewesen, der sich am mutigsten mit profanen Historien in großem Maßstab befaßt und diese Gattung durch ein neues, profundes Antikenstudium von der Erstarrung des älteren Stils befreit habe[348].

sind die an Sodomas Malereien in S. Anna in Camprena und in Monteoliveto Maggiore erinnernden Elemente sowohl in der „Sala di Annibale" als auch in den Apsisfresken von S. Onofrio zahlreich, doch wäre eine Mitarbeit des jungen Bazzi schon aus biographischen Gründen schwer zu belegen, da er in jener Zeit nahezu ununterbrochen in Monteoliveto dokumentiert ist, vgl. Scipione Borghesi/Luciano Banchi: *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*. Siena 1898, 377 ff.

348 S. Anhang XIII.

QUELLENANHANG

I

Antonio di Pietro dello Schiavo: Diario Romano (1404–1417). S. 27/28:

(1408):
11 aprile, mercoledi. Item die merchurii XI dicti mensis, per reverendissimum in Christo patrem et dominum Petrum cardinalem tituli Sancti Angeli tunc legatum in Urbe fecit, et creavit noviter banderesios propter guerram regis Venceslay, ac etiam caristiam panis ... Banderesii sunt isti, videlicet in primis: ... (es folgen die Namen der Gewählten, anscheinend verwechselt mit den Caporioni).

12 aprile, giovedi. Item die iovis scilicet XII dicti mensis, omnes isti officiales, videlicet banderesii, de mane intraverunt palatium Apostolicum, et iuraverunt in manibus domini cardinalis de Sancto Angelo esse fideles sancte matris Ecclesie, et receperunt panderas consuetas tempore anticho uti dominorum banderesiorum, videlicet de novo factas, et adhuc non completas cum signo pavesati et balisterii; et post hoc descenderunt de dicto palatio cum dictis banderiis in manibus portantes cum tamburino et unam trombetam, ut moris est, etcetera, et quatuor eorum consiliarii cum bachulis in manu, etcetera, et iverunt versus Capidolium, et ibi in Capidolio fuerunt recepti dicti banderesii ab omnibus capitibus regionum cum banderiis, ut moris est, cum magno gaudio, etcetera. Item post receptionem iverunt ad eorum palatium, ubi primo eorum residentia utebatur, etcetera, et ibi fecerunt rexidentiam, etcetera.

23 aprile, lunedi. Item die lune XXIII dicti mensis, que fuit festum sancti georgii, domini bandarensi omnes dimiserunt officium et mazas, etcetera, et assendit senator pro domino Rege Capitolium dominus Iannoctus Torti, etcetera.

II

Johannes Burckardus (= Johannes Burchard): Liber notarum.

a) S. 22 (13–18); 1497:
Domenica, XVI aprilis, cum quidam rustici nuper quosdam vicarios Petri Palutii, civis romani, depredati fuissent, idem Petrus notitiam habens ubi depredatores predicti tunc se continebant, accessit ad eos cum certis amicis suis armatis et de XXIV accepit IX, et eos Romam ligatos duxit, quorum quatuor fuerunt, eadem die, per logias Capitolii et palatii conservatorum suspensi, et quintus etiam suspensus fefellit de fune et, ad papam missus, liberatus est. Obiit tamen eadem nocte in carceribus et quatuor ad carceres reducti.

b) S. 278 (18–22), 279 (1–2; 13–18) und 280 (1–10):
Anniversarius Urbis condite dies est XX aprilis que consuevit singulis annis a poetis Urbis celebrari; quod, si recte memini, Pomponius Letus, poeta laureatus, primus a paucis annis citra' introduxit. Non fuit dicta die celebrata, quia comedia ordinata non potuit debite perfici et res pro ea necessarias parari; propterea in diem dominicam, II mensis maii, translata, qua r. p. d. Franciscus episcopus ferentinus celebravit missam solemenem in altari majore ecclesie conventus beate Marie Araceli de sanctis Victore et Fortunato, martyribus, quorum festum eadem die XX celebratur. Cantores pape cantarunt missam ... Finita oratione, pronunciavit officiales societatis litterarum. Inde ivimus ad palatium conservatorum, ubi invitati fecerunt prandium in quandam logia quadrangulari in qua parate fuerunt due mense longe, juxta duos muros, quorum duo capita conjungebantur; una extendebat se illuc, alia ita quod faceret triangulum. Caput erat versus aperturam sive fenestram logie, in qua sedit d. Francis-

cus Trochia, camerarius secretus pape, in medio; in capita, in angulo juxta murum, gubernator Urbis; post eum, senator, protonotarius, orator magni ducis Lithuane, orator Florentinorum, d. Hiernoymus Porcius, episcopus andriensis, d. Andreas de Valle, episcopus cotroniensis, d. Franciscus episcopus ferentinus, d. Joannes Sapieha, miles, orator archiepiscopi Chiomensis, Achille de Grassis, auditor, Marius Mellinus et Petrus Matuccius, cancellarius Urbis, prior capitum regionum, ego, Camillus Benimbene, assessor senatoris, Jacobus de Amelia, quidam alius, in fine tres conservatores. Prandium fuit satis feriale et sine bono vino. Post prandium fuit recitata quedam comedia in curia palatii predicti, in tanta populi pressura, quod propter malum ordinem nemo poterat videre bene. Non fuerunt servata loca invitatis vel nobilibus, sed omnia in confuso; propterea recessi; nescio quo modo res ulterius acta fuerit.

III

Prospettivo Milanese, um 1500 (zit. nach Rodocanachi 1904, S. 23 und S. 142, Anmerkung 2):

Hanno i conservatori un che di rame
Collui che spense chacho rapinando
Che par di man di quel che fece adamo
Acantallui na figura grande
Jungia del pie quale più picinina
E quanto la mie branca longa spande
Disopra allui e marzo della spina
Tiene el pie ritto al sinistro ginochio
Sta gemofisso collarcata schina.
Propinquallui a una circata dochio
E una zingara di magior varizia
Che non son quelle che fecel verochio
Po sulle scale della gran giusticia
Un tozze d' un caual preso nel ventre
Dun leon chinho da lui leticia.
Vedrai una testa da lui poco arente
Non so se cesare o octaviano
Che molto bona et e busciata nel ventre
Vedrai di bronzuna palle na mano
Grandassai piu che non quello del dome
Del vechio padre che e dentro milano.

IV

Francesco Albertini: Opusculum de mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae ... Rom (J. Mazochius) 1510 (ohne Seitenzahlen):

Lib. III, De palatiis pontificum
Palatium Conservatorum & Senatoris Urbis in mo(n)te Tarpeio ampliatum est a diversis pontificibus. s(cilicet) a Bonifacio. IX. Martino. V. Syxto quarto. & Innoce(n)tio. VIII. multisq(ue) in locis tempore tuae S(anctitatis) pulcherrimis picturis exornatum. In quo sunt monimenta q(uam) plura Ro(manorum) S(cilicet) statua Herculis aenea cu(m) hac inscriptio(n)e. SYXTO. IIII. PONT. MAX. REGNANTE. Aeneum Herculis simulachrum aurea mala secundu(m) vivente Tropeum sinixtra gerentis in ruinis Herculis Vict(ori) fori boar(i) effossum conservatores in monumentum gl(or)iae romanae heic locandu(m) curarunt.
Est ibi caput Colossi fracti cum hac inscriptione.
Tempore Innocentii Pont. Max. VIII.
Caput ex collosso Cum(m)odi Ant. Aug. Alt. tricenu(m) cubitum inter ruinas templi pacis in multa frustra re/perto co(n)spiciundu(m) co(n)servatores Urbis ro(mae) heic iusse(run)t.

V

Andrea Fulvio: Antiquaria Urbis. Rom (1513).
Lib. I, Mons Tarpeius (c. 20r, v):

...
Alta ubi nunc extant / & clara palatia lautis:
Magnificisq(ue) viris Conservatoribus Urbis
Culta / magistratus tantum sortita togatos /.
Quoru(m) vestibulo: & qua porticus ardua surgit /
Stat caput aere tume(n)s: quod ahenea forma colossi
Subtulit: atque pila(m) eiusdem manus (a)erea torque(n)s.
Eminet ante fores: primoq(ue) in limine portae
Aerea forma Lupae: flexa cervice gemellis
Sedula Martigenis infantibus ubera pr(a)ebens.
Limi(n)a prima patent custode sub Hercule tuta:
Aeneus ad dextram / qui marmore prominet alto
Cuius clava canes olfatu territat omnes.
Stantq(ue) sub impluvio magni fragmenta colossi
Marmorei / caput / atq(ue) pedes / gradibusq(ue) sinistris
Sphynges adhuc recuba(n)t nigro de marmore binae
Surgit ubi ascensus suprema ad limina ducens.
Qua patet ingressu primo spectabilis aula:
In qua picta nitent priscorum gesta quiritum:
Bina ubi cernuntur simulacra ex aere vetusto:
Pubertate pari iuvenes: alterq(ue) togatus /
Stansq(ue) peroranti similis / sublatus ad auras.
Altera forma sedens / sese curvantis Ephebi
Aerea: nuda: oculis intenta: & pectore prono /
Visa pedis labem / & contagia quaerere sicut
Pastor / acu spinam centracto crure revellit.

VI

Fra Mariano da Firenze: Itinerarium Urbis Romae. (Rom 1518), Ed. E. Bulletti. Rom 1931. S. 39/40:

12. Aedes Conservatorum urbis apud aedes Senatoris in valle Capitolii sunt a diversis pontificibus, scilicet, a Bonifacio IX, Martino V, Eugenio IV, Xysto IV et Innocentio VIII ampliatae, pulcherrimis picturis et statui ornatae. Ubi monumenta sunt quamplura Romanorum, scilicet ... (ff.: Zitat aus V). Est etiam ibi triumphus Marci Antoni Severi marmoreis tabulis mirabili arte sculptus iuxta divae Martinae templum nuper inventus, tempore Leonis X moderni pontificis maximi.
In superiori palatio est lupa aenea cum Remo et Romulo et aliae statuae aeneae et alia quamplura Romanorum monumenta cum duobus tabulis lucentibus mirae pulcritudinis et artificii ibidem visuntur.

In porticu palatii, in platea, (est) caput aeneum colossi dei Phoebi et manus malum tenens signans Romam totum mundum rexisse.

13. Item in laeva et dextera ingressus huius palatii, hiis diebus dum in descriptione huius itinerarii fatigabar, anno videlicet 1517, mense Decembrium, fuerunt appositae, sollicitudine Conservatorum, illae „duae ingentes statuae, Saturni scilicet et Bacchi, quamvis Neptuni nonnulli velint, iacentes corpore capitaque sustentantes ac manu dextera copiae cornum tenentes" quae in via Cornelii in colle equorum tot aeva iacuerant apud equos marmoreos.
14. Item ante porticum harum Consevatorum (sic) aedium urnae duae marmoreae visuntur, cum his inscriptionibus: in una videlicet OSSA / NERONIS . CAESA . / GERMANICI . CAESARIS . F . / DIVI . AUG . PRON . FLAMIN . / AUGUSTALIS QUAESTORIS. In altera: OSSA . / AGRIPPINAE . M . AGRIPPAE / DIVI . AUGUSTI . NEPTIS . UXORIS / GERMANICI . CAESARIS . / MATRIS . C . CAESARIS . AUGUSTI, / GERMANICI PRINCIPIS.

VII

Andrea Fulvio: Antiquitates Urbis. Rom 1527. Lib. II f^{o} XX^{v}–XXI^{r} in Eii / Eiii:

Extant hodie e vetustis signis in capitolio pro aedibus Conservatorum: lupa aerea cum infantibus conditoribus Urbis Romulo: & Remo: sub uberibus lupae: quae prius erant in Comitio ad ficum ruminalem: ubi expositi fuerunt ... Extat & in porticu inge(n)s aeneu(m)q(ue) Caput Co(m)modi (ut aiu(n)t) Imp. una manus & unus pes. Item duo pari forma inge(n)tia marmoreaq(ue) fluvior(um) simulacra seminuda. ... Intra lime(n) stati a dextris surgit Simulacru(m) (a)ereu(m), inauratu(m), ac nudu(m) Herculis adhuc imbuberis, dextra clava(m), sinistra vero aurea Hesperidu(m) mala tenens, quae in prima sustulit inventa, q(uo)d signu(m) in ruinis arae maximae foro boario, mea (a)etate repertu(m) est. Exsta(n)t i(n) ipso atrio caput & pedes marmorei Colossi & qu(a)eda(m) alia fragme(n)ta, qu(a)e era(n)t antea iuxta te(m)plu(m) pacis i(n) via sacra. Visunt(ur) & marmorea signa parieti affixa, & imagines. l. veri Ant. de triu(m)pho parthico, sive ut quida(m) puta(n)t, M. Antonini Imp(eratoris) de triu(m)pho dacico sublata nuper ex aede S. Martin(a)e iuxta Marforium. In superiore vero aula statim occurrit marmoreu(m) inge(n)sq(ue) Leonis. X. Simulacru(m), a romanis nuperrime ibi positu(m) ob restitutu(m) vectigal, & alia quadea(m) grate co(n)cessa. Et i(n) penetralib(us) duo aenea simulacra iuvenili forma, alter(um) sta(n)s servi habitu spectat(ur). Alter(um) nudu(m) pueri sede(n)tis pastori haud absimilis curvato corpore e pla(n)ta suppurati pedis spina(m) acu evelle(n)ti, veteris oper(a)e mirabilis structura. Visuntur & aliae no(n)nullae ibi marmoreae statu(a)e haud magnae verum multilatae suis loculis collocatae. Et in parietibus recens pictura (sic), ubi septe(m) regu(m) ro. triu(m)phalia gesta, et triu(m)phaliu(m) viror(um) emine(n)tissimi triu(m)phi.

VIII

Bartolommeo Marliani: Urbis Romae topographia. 2., veränderte Auflage ([1]1533). Rom (V. und A. Doricus) 1544:

a) Lib. II, Cap. IX (S. 26/27):
De quibusdum Statuis, aliisque rebus antiquis, que hodie sunt in Capitolio.
„In Porticu vero Conservatorum est Commodi Imp. ingens caput, aeneum, de quo Lampridius ita meminit. Colossi caput depressit, quod erat Neronis, ac suum imposuit, & titulum more solito subscripsit. Ante eandem porticum duo pari forma fluvioru(m) simulacra seminuda visuntur, Nili ac Tygris, ut nonnulli testantur: vel Anienis, & Naris, ut alijs placet. Nos aut(em) de ijs nihil certi habemus. In cavedio dictae domus sunt marmorea signa M. Antonini de triumpho dacico, sublata ex aede D. Martinae. E regione, sub porticu, stat templu(m) in marmore incisum, signis perpulchre exornatum. In aula superiori, inter alia, est statua auro superfusa nudi Herculis, dextra clavam, sinistra vero Hesperidum aurea mala tenentis. Ibidem est & Satyri statua pulcherrima. In porticu interiori prope aulam, aeneum Lupae est simulacru(m), ex cuius uberibus pendent Romulus & Remus urbis conditores ... (es folgt ein Stich der Lupa) ... In aede(m) aula cernere licet, duo Signa aenea iuvenili forma, alterum stans servi habitu: alterum nudu(m) pueri sedentis, ac curvato corpore spinam è planta pedis evellere conantis ..."

b) Lib. III, Cap. XV (S. 55):
„... Prior tempore Xysti. IIII. pont. Max. solo fuit aequata (sc. aedes Herculis), ibiq(ue) reperta ispsius Herculis statua aenea ... Ea(m) in aedibus Conservatorum nunc esse libro secundo dictum est ..."

IX

Ulisse Aldro(v)andi: Delle statue antiche, che per tutta Roma ... si veggono. In: Lucio Mauro: Le antichità de la cittá di Roma. Venedig (G. Zileti) 1556.

S. 268 Nel mezzo della piazza del Campidoglio si vede la bella statua equestre di bronzo di M. Aurelio filosofo & Imperatore ... Dina(n)zi la porta di Ara celi, che é da questa parte, si veggono due statue di Costantino Imp. vestite; ...

S. 269 A piè del palagio del Campidoglio sono duo gran simulacri marmorei di duo fiumi; l'uno è il Nilo, perche giace(n)do sappoggia sopra una sfinge, che è peculiare animale de l'Egitto; l'altro è Tigre fiume di Ermenia, per che ha una Tigre sotto al braccio, che è fiera di quelle contrade: & hanno amendue il corno della copia in mano, volendo significare la fertilità de' luoghi, onde scorrono, e la bondantia di tutte le cose, che apportano. Non mancano già di quelli, che dicono, che queste statue siano de l'Aniene, e della Nera, fiumi che amendue scaricano le loro acque nel Tevere: ma non so come dire lo possano. In questa piazza, si vede ancho un capo grossissimo di bro(n)zo de l'Im. Com(m)odo, che tronca(n)do la testa ad un gran Colosso di Nerone, vi attaccò su questa sua.

S. 270 Di questo Colosso si vede su nel palagio una gran mano & un gran piè di bronzo, & una pala pure di bronzo, che doveva tenere in mano. Fu Commodo, come sè altrove detto, figliuol de l'Imp. M. Aurelio, e fu cattivissimo Principe.
Si vede ancho su la piazza del Campidoglio una Sphinge di paragone con lettre Egittie nella sua basi, & un bel leone pure di paragone, ma senza testa: Vi è ancho un fragmento imperfetto di marmo, che è un leone sopra un cavallo, che pare che con molto sdegno assalito l'habbia; E' di tanta eccellentia questo fragmento, che è stato giudicato maravigliosissimo da Michele Angelo.
Vi sono ancho due sepolture antiche; una die Agrippina con questa inscrittione. OSSA AGRIPPINAE M. AGRIPPAE DIVI AVG. NEPTIS (sic) VXORIS GERMANICI CAESARIS MATRIS C. CAESARIS AVG. GERMANICIS.
E si sono i moderni Romani serviti di questa sepoltura per misura di un ruggio di grano.
L'altra sepoltura è di Nerone, e se ne servono per misura di sale e di calce; e vi è questo scritto.

S. 271 OSSA NERONIS CAESARIS GERMANICI CAESARIS DIVI AVG. PRON. FLAMIN. AVGVSTALIS QVAESTORIS.
Entrando nella casa de' Conservatori si truova sotto al portico che è da man dritta, una tavola di marmo attaccata al muro con bellissime figure iscolpite; nel cui mezzo è come una porta, pure di marmo che pare, che s'apra.
Vi è ancho un'altra tavola marmorea, che ha in se scolpite genti e cavalli, che pare, che combattano.
Tosto che s'entra nel cortiglio di questo palagio, si trovano due statue; una è di Apollo, che sta ignudo, & ha un cane à piè senza testa: l'altra di una donna in piè vestita.
Nel muro scouerto del cortiglio sono attaccate tre belle tavole marmoree: dove di mezzo rilevo si vede l'Imp. Antonino triomphare della Dacia; òpure, come alcuni altri vogliono, L. Vero Imperatore triomphare de Parthi: Furono queste tavole tolte da la chiesa di S. Martina, che è presso à Marforio: nella quale chiesa di S. Martina si veggono altre due tali tavole marmoree.

S. 272 In unaltra tavola marmorea pure attaccata / al muro in capo del Cortiglio sono descritti i nomi di molti Consoli, e Pretori antichi, e di altri ufficiali antichi Romani.
Si vede anco in questo cortiglio una Sphinge di paragone; & una scimia di paragone medesimamente.
Vi sono infiniti altri fragmenti; fra li quali è una testa marmorea di un gran colosso co' duo suoi piedi, & una mano, & un braccio, con duo pezzi del busto.
Montando su nel palagio prima che s'entri de(n)tro, si veggono due statue antiche; una ignuda di houmo con un martello in mano, ma senza testa: l'altra è di una donna vestita, che siede. E vi sono anco tre teste antiche.
Entrando poi nella sala si trova assisa una gra(n) statua moderna di marmo di leone X. drizzatali dal popolo di Roma, per molti beneficij & immunità, che questo Pontefice concesse à Romani. Per le mura di questa sala, si veggono moderne, ma vaghe pitture de' gesti, e trionfi di quelli antichi gran Capitani di Roma.
In questa sala è una mano, & una palla di bronzo, fragmenti (come s'è detto) di quel colosso di Comodo Imp(eratore) del quale

S. 273 si vede ancho in / un'altro luogo del palagio un gran piè di bronzo.
Sono ancho in due finestrelle di questa sala due teste antiche.
Nella prima camera, che si truova doppo questa sala; è un bellissimo Hercole di bronzo in piedi ignudo: tiene ne la mano destra la clava, nella sinistra i pomi d'oro, che da gli horti de gli Hesperidi recò. Fu questa statua ne gli anni à dietro ritrovata nel Foro Boario nelle rouine de l'Ara Massima: & ha nella sua basi questo titolo.
HERCVLI VICTORI POLLENTI POTENTI INVICTO. D. D. L. M. FRONTO.

S. 274 ... In questa stessa camera è un satiro di marmo co' piè di capre, ignudo, e legato con le mani dietro in un tronco.
In unaltra camera piu à dentro è una statua ignuda di bronzo assisa sopra un sasso rozzo di bronzo medesimamente: è sta in atto di volersi cavare del piè una spina. ha una colonna di mischio per basi.
Vi è ancho unaltra statua di bronzo vestita in piè con una mano sporta in fuori: la chiamano volgarmente la Zingara, per quello habito, che tiene: e sta posta sopra una basi triangolare: E bella statua: & unaltra à questa simile si vede in casa di Mons.
Archinto presso à S. Augustino.
Vi sono ancho tre statuette di marmo ignude, intiere, e quasi simili: Quella di mezzo è un Bacco garzonetto.
Vi è una testa d'Hadriano Imp(eratore): assai bello,

S. 275 con parte del busto. Fu Hadriano (come s'è gia detto) un giusto e buon Principe. E sta questa testa sopra la porta di unaltra camera, che è con questa congiunta.
Vi sono ancho due altre teste co' busti: una ne è d'huomo ignudo fino à le coscie: l'altra è pure di huomo, ma ha vestito il corpo vi è ancho una statua di donna vestita, in piè, ma non ha le braccia.
Entrando piu à dentro, in una loggia couerta, che riguarda sopra la città piana; è quella antica e bella Lupa di bronzo con Romolo, e Remo à petto; che fu forse quella, della quale fanno è Vergilio, e M. Tullio mentione; e che Livio dice, che su da gli Edili fatta fare insieme con altre statue, della condannagione di alcuni usurai: e che da principio nel tempo buon della Rep(ublica) di Roma, fu in memoria di questo atto, che usò la lupa à que' bambini; posto e tenuto questo simulacro nel Comitio presso il fico Ruminale; perche qui furono questi duo putti esposti: poi fu transferito in Laterano, e finalmente nel campidoglio.
In questa loggia è una statua marmorea di do(n)na ignuda dal ventre in su.
Vi è ancho un Scimiotto di paragone ...

X

Bericht eines Mitglieds einer venezianischen Gesandtschaft des Jahres 1505, zit. nach Müntz, 1885, S. 9–10:

> Trigesimo aprilis die, ...
> Post prandium vero Capitolinum collem adivimus innibique quae digna notatu viderimus haec sunt: domus conservatorum picturis Jacobi Rimpatae opere absolutissimis refferta, in cujus quodam conclave spectantur geminae statuae aeneae antiquissimae columnulis insidentes. Sed una nobilior et absolutior: puer scilicet nudatus sedens, dextra manu sinistrae plantae spinam extraens, facit ut altera ... hier bricht der Bericht ab.

XI

Rom, Bibliotheca Vaticana, Cod. Barb. lat. 2016 (ehem. XXX, 89), Bibliotheca Vaticana, Rom:

f. 503 v ... *In questa prima sala de' conservatori hanno lasciato nel renovare, quattro quatri depinti nelle facciate a tempo d'Alexandro VI, che ci son l'armi, hora che risarciscono il campidoglio anzi lo rifanno.*

f. 504 r: Nel primo quatro è la fondatione del ponte Sublicio, ch'è quello tagliato da Horatio, e quivi apparisce tutta quella historia, et il vestire delle donne di quei seculi. Nel 2do vedemo lo steccato et il successo tra gli oratij e coriatij, con bello ordine e varia moltit(udi)ne. Queste pitture sono finissime e lavorate per mani dottissime veram(ente) tutte, ma la p(rese)nte passa li termini, avanzando forse gli antichi, massime nel ritratto degli uccisi con quei gesti e quelle ferite somiglianti al naturale. Di sorte che genera stupore a' riguardarli. Nel terzo stá Cesare Dittatore perpetuo con alcune cerimonie. Nel quarto era l'Imp(erato)re creato mentre arava.

f. 504 v: Nella 2ª sala erano 2 quatri. Si rappresenta nel pr(im)o la rotta de' sanniti, e nel 2º sono raddunati à dar leggi, e simile.

Pitture in una stanza più dentro con tali memorie:

Fedus luctatij. Cartaginenses non solum sicilia, ver(um) insulis que inter siciliam Italiamq(ue) forent exceda(n)t, captivos restitua(n)t, et 2 mil(lia) et 200 talenta in an(nos) expendant.

d(oglio) 514 r *stantia(m) superarit, qu(am) adversis potius (quam) secundis rebus|crescens, ne dum ducem ipsum et eiusq(ue) patriam eversit, verum immensum paene orbem Imp(erio) suo adiecit.*

XII

Discorso sopra la pittura del Campidoglio. Archivio Storico Capitolino, Cred. I, vol. 30, fol. 186. Zit. nach Brummer/Janson 1976, S. 92, Anm. 13.
19. 12. 1595:

> Se bene la grandezza di Roma nacque principalmente dall'arme tuttavia, perché non fu mai natione né più religiosa, né più osservante della religione (qual'ella allhora si fosse) della Romana, sarà forse conveniente, nelle pitture che ha da farsi nel Salone, non solamente porvi le attioni principali delli due più bellicosi Reggi Romolo et Tullio Hostilio, ma anche pingervi la introduttione della religione fattavi da Numma Pompilio con l'instituzione de sacerdoti, delle vestali et di altre cose pertinenti al culto divino. Ciò potrà commodamente farsi aggiungendo alli sette quadri ne quali era già stato diviso il Salone, l'ottavi che sarà il minore di tutti sopra il finestrone. Nel primo dunque, cioè nella testa del Salone, sopra papa Leone, si potrà dipingere, come già si è risulto, la lupa lattante Romolo e Remo. Nel segondo, che sarà il detto minore sopra il finestrone, l'edificazione di Roma. Nel terzo oltre 'l finestrone, il rapto delle Sabine. Nel quarto la zuffa di Romo co' Sabini nel Foro, con Hersilia che li divide. Nel quinto nel fondo del Salone sopra papa Sisto, la suddetta institutione della religione fatta da Numa. Nel sesto volgendosi alla facciata maggiore, la pugna dell' Horatij et degli Curiatij. Nel settimo che sarà nel mezzo quel fatto d'arme notabile, che fece Tullio Hostilio co'gli Fidenati et con il Veientani onde se nacque la rovina d'Alba, et l'augmento principale di Roma. Nell'ottavo et ultimo, per far passagio dal Salone al salotte, la cacciata dei re per la morte di Lucretia.

XIII

Carlo Cesare Malvasia: Le pitture di Bologna. Bologna 1686 (P. M. Monti). Nachdruck Ed. A. Emiliani. Bologna 1969. S. 11/12:

> Pare però, che a tutti prevalessero Giacomo Ripanda, e Marco Zoppo, che si arrischiarono più de' sudetti, e d'ogni altro a profani lavori, ad istorie grandi, anzi a novi studii sull'antico gusto de' Secoli migliori, sostraendosi dalle passate angustie, e dalle stitichezze. Dilattossi perciò al pari di tutti, che operarono in que' tempi, il lor nome, e furono desiderati, e graditi anch' essi in altre Città. Del Ripanda vedevasi già in Roma in SS. Apostoli la cappella dipinta tutta al Cardinal Bessarione, & altre in S. Vomobuono. Nella Madonna del Popolo altre, attribuite ingiustamente al Pinturiccio (sic), e nel palazzo de' Signori Conservatori di Roma in Campidoglio, il trionfo di un Rè di Persia, forse Ciro, e la intrepidezza di Bruto in veder tagliar la testa ai figliuoli, cred'oggi anche restata in piedi di tante che vi erano. Non contento osservare il naturale, fù dei primi che cominciassero a disegnar dalla statua, e ricavare i bassi rilievi, e che avanti ad ogni altro si ponesse a ritrar in disegno la Colonna Traiana. Lo riferisce il Volterrano / nel lib. 21 della Antropologia ivi: ...

XIV

C. Silvani Germanici In Statuam Leonis Decimi Pont. Opt. Max. SYLVA. Ed. Rodolfo Venuti. Roma 1735. (Verse 120–193 mit engl. Übersetzung publ. bei Brummer/Janson, 1976.)

Qua succedebat moles gratissima genti
Romulae, caetu fervebant cuncta frequenti
Concursu superante vias, juvenesque senesque
Prospera poscentes Superos, nomenque Leonis
Laudantes, miro complebant omnia plausu.
Aeterna viridis lauri pars altera fronde
Compta caput sequitur, pars altera ab arbore ramos
Pacifera avulsos, manibus praetendit amicis,
Romanaeque nurus spectantes turribus altis
Spargebant flores, & mirtea serta puellae.
Ut verò in Statuam venientia juris haberent
Saecla minus, venti aut rabis insana furentis,
Solvere neve hyemes possent candente pruina,
Prudentis cavit pietas memoranda Senatus,
Et tecto exceptam, celebri firmavit in aula.
Sensit onus subito sacrum Saturnia rupes,
Subseditque parum, & curvae gemuere cavernae.
Concussi lingunt cava montis Orcades antra
Una omnes, quernasque coronas in munera portant,
Et faciles pariter collem petiere Napeae,
Floribus omne genus factis ex more canistris,
Certatimque locum implerunt bene olentibus herbis.
Unde novus mirantur odor, populusque Patresque
Purpurei, bona pars vivaci in marmoris arte
Defigunt oculos, spectat pars altera pictum
Urbis principium, Regesque suo ordine septem.
Enthea si memorent sacri presagia vates,
Jam melius sperare licet, sunt omina rerum,
Sunt Divum monitus, eadem non servat acerbus
Ora Deus semper, nec mitis in omnia semper.
Qui Phrygios Trojae post fata novissima Divos
Ignibus eripiens, Laurentibus intulit aruis,
Post hyemem pelagi infanam, classisque ruinam,
Nube latens, oculis dum septa pererrat Elisae,
Ingentes animos pictura pastus inani,
Tristibus ausus erat rebus sperare salutem,
Cur non concipias spem, tu quoque Roma recentem?
Pars aulae anterior, qua stant simulacra Leonis
Mira colore refert tenerae primordia Romae
Ilia vim patitur Martis, dum sedula castis
Portat aquas sacris, Vestae ad delubra pudicae.
Iliades jussu crudelis uterque tyranni
Ponitur in summo praeruptae margine ripae
Littus, ut evadens ultra crescentibus undis,
Vortice praerapido Tyberis submergeret ambos.
Conscius at fati fluvius subsedit, & uda
Terga dedit subito attonitus, puerisque pepercit.
Stat lupa, & expositis lingua blanditur amica,
Lactis opem praebens, mulgent turgentia labris
Ubera, & alternis manibus tractare papillas
Credas, ac niveum dextris impellere succum.
Romulea residens in ficu martius ales
Excubat in partem officii, victumque ministrat.
Faustulus attonita propriis cum conjuge tectis
Excipiunt geminos fratres, munusque parentum
Suscipiunt ultro, & parvis gratantur alumnis.
Romulus hinc Urbis curvo designat aratro
Maenia, & in monte extructum spectatur Asylum.
Collectus coëat Populus quo corpus in unum,
Jura dat, & leges tyrio venerabilis ostro.
Numinis aequorei ludi celebrantur equestres,
Oebaliaeque nurus rapiuntur, semina belli
Dat violentus hymen, connubia territa jungens.
Ceninum superat nomen, Regisque perempti
Romulus exuvias quercu suspendit opimas.
Quam bene pictoris simulavit dextera docti
Romani monumenta novissima, fataque Regis,
Belligeras lustrans turmas, horrore minaci
Aetheris, ac tonitru, e medio sublatus in auras,
Emicat ut divus sublimi in nube Quirinus.
Hinc pictura refert Regem miranda secundum
Tempora velatus, superis monitoribus augur,
Collocat in saxo silice ad Romana vocatum
Sceptra Numam ex Curibus, liquidumque per aera tollit
Lumina, templa notans, vacuis scrutatur in auris
Divorum mentem, tacitoque immurmurat ore,
In laevamque refert lituum, dextramque repente
Pompilio imponens capiti, ac conversus in austrum
Rite Numam Populo Regem spectante salutat.
Religione nova rex martia pectora mulcet
Dictaque quo firmet, verbis ac pondera tradat.
Colloquio Ægeriae fruitur sub nocte silenti.
Fundet ut incœptam conscriptis legibus Urbem,
Intemerata novat Vestae delubra pudicae,
Ignotisque Deis vigiles exuscitat ignes.
Bis senos menses divinus mente profunda
Anni praecipitis senium jubet esse supremum.
Ecce polo clarum rutilanti lumine sudum,
Dissipat obscuras nubes, pignusque futuri
Imperii vacuum volucri per inane rotatu
Praecipitat, Salii donum immortale recondunt,
Mamurii ingenio, mutet ne fata potentis
Magna dolus Romae, sublato pignore Divum.
Mollia qui patriae rupit rex ocia Tullus
Hinc subit, ac belli series depicta colore
Visitur Albani, populorum castra duorum
Ficta patent, saevo accinctas in praelia ferro,
Quae gentes habuit fortuna, quis exitus arma;
Æratae radiant acies, cognata cruentum
Arma micant, oculis Romani torva tuentes,
Mortifero Martem fremitu succendier ardent.
Nec minus Albanos pugnandi saeva cupido
Exagitat, miles cupiens concurrere, dextram
Innixus capulo, laevam curvo aere gravatus,
Temporis impatiens, vix cornua rauca moratur.
Tum primum fertur, belli civilis Enyò
Semina, terrificos Latio imisisse furores.
Martis at eventus geminas clementior Urbes
Composuit, geminam ac gentem confudit in unum
Tergeminis placuit summam committere rerum
Fratribus, ac totam bellorum imponere molem.
Egregii Juvenes, proles Curiatia nomen

Albanis clarum, strictis murcronibus adsunt.
Contra Romanae pubes stat Horatia palmae,
Omnia par, animis gladioque manuque feroci.
Corripunt campi medium, monitisque suorum
Aucti animos, mortem intentant per vulnera utrinque.
Utraque castra metu tenuere silentia; magnus
Spe dubias mentes pariter perstrinxerat horror.
Occumbunt gemini, Romanae Stirpis Horati,
Laetitia Albanus clamat, non omine dextro.
Spes quaecumque fuit, modo si fuit ulla salutis
Romanae gentis, casu labefacta duorum,
Unius in dextram incubuit. Non immemor ille
Ponderis, extemplo mirum virtutibus addit
Consilium, simulatque fugam, superatque sequentes,
Imperio, & Longam Romano subjicit Albam.
Ter geminis remeat spoliis dum victor in Urbem,
Lugentis pectus transuerberat ense sororis.
Intempestivi quanvis fuit ultor amoris,
Vix tamen ereptus, lacrimis precibusque parentis
Longaevi, ut lueret leviore piacula poena.
Mettius infelix gemino distentus in axe,
Roma tibi primum spectacula turpia praebet.
Foederis, & fidei violatae, militis ora
Supplicii novitate stupent, miserabile visu,
Horrendumque simul. Rapit in diversa quadrigas
Actus equus, terram lacerati viscera verrunt
Corporis, atque solum fluitanti sanguine signant.
Aversos meruit feritas incognita vultus.
Quatuor haurit opus saeclorum, triste relatu,
Unius spacium lucis, ruit omnis ad imum
Alba solum, resonant magni lacrimabile montes,
Lapsaque luctificum reddunt fragmenta fragorem
Albani Romam migrantes pone reflectunt
Undantes lacrymis oculos, ac funera moesti
Tristia deplorant patriae. Quid pectora cives
Tunditis, ignari quantae succeditis Urbi?
Credo equidem: casum pictor miseratus eundem,
Aëris irati faciem, portentaque dira
Rettulit, & lapidosam hyemem mira arte secutus.
Quin vocem horrisonam, neglectaque sacra frementem.
Parte aliqua pingens, locumque dedisset opacum,
Ni mentem nimio terrore subisset imago
Infandae pestis, quae talia monstra secuta est.
Attamen immeriti crudelia fata tyranni
Expressit, qui dum miseris languentibus ipsos
Poscit opem superos, non rite vocatus, ad arma
Juppiter Elicius vulcania versus, ab alto
Fulmina foeta igni Regis contorsit in aedes.
Candet ubique domus, superant fastigia flammae,
Tigna decora auro crepitant, fumusque fenestras
Plurimus erumpit, lucemque diemque repente
Eripiens, calidos cineres super aera jactat.
Nominis & famae non immemor Ancus avitae,
Praesentes rapit hinc oculos, mavorte Latino
Conspicuus, collemque novos habitare penates
Mandat Aventinum victos, ac nomen acerbum,
Vincla struit, sceleri, canentes Tibridis undas
Immensis onerat trabibus, qua Nereos altae
Caeruleos subeunt fluctus, nova moenia condit
Ostia nomen habent, ut Numina rite colantur
Pontifices proferre jubet sacra publica in album.
Ambitus infelix hinc occupat atria Regum,
Tarquinii, quae vis fuerit pictoris in illo
Discere posse datur, bifidum distractus anhelat
Tarquinius curis, quibus incrementa capessat
Publica res, jaciat quae fundamenta recepto
Imperio, secum scrutans in pectore versat
Consilium, manifesta viri dubitantis in ore
Signa vides, tacitos animi referentia motus.
Retulit & bellum praeda majore Latinum,
Ac fines Circi ductos, cui maximus olim
Nomen erat, spectant homines peregrina sedentes
Digestis ludicra foris, certamini equorum
Plaudit eques, patrumque gravis favor incitat ipsos
In pugnam pugiles, toto reboante theatro
Vocibus innumeris, volucres terrentur in auras
Attonitaeque cadunt contractis desuper alis.
Esse fidem pennis, caelestia templa petenda,
Annuat, an caeptis Divum sententia nostris,
Accius edocuit, ferro dum scindit acuto
Duritiem cotis, stupet argumenta tyrannus
Aspiciens, niveoque facit de marmore signa
Veridici insolitum vatis testantia factum.
Hinc belli legitur fatum crudele Sabini,
Aredentes rapido praeceps fert vortice ramos
Romanos Anio insidias, fomenta ministrat
Frigidus hinc Boreas, pontem populantur, & hostes
Vertere terga metu cogunt, pars oppetit ense,
Pars animas duro ponunt in flumine fato.
Scuta virum, pronis fluitantia Tibridis undis
Cognita, devictos documenta dedere Sabinos.
Congestis cumulo spoliis, quae sacra fuere
Vulcano, in cineres abeunt, tenuesque favillas.
Attonitus cara spectat cum conjuge Priscus
Prodigium, somno sopitus visitur infans
Servius, & circum ludit prius ignis oberrans
Tempora, portendens Regni decora alta futuri.
Ominis infausti ne quid pictura referret,
Abdidit occasum Regis penetralibus imis
Tarquinii ingratum, artificis prudentia rari.
Servius in medium prodit, diadema(m) capessens
Promissum fato, septus lictore minaci,
Et trabea insignis, populo dat jura Quiritum.
Uberius nomen Vejentum ex clade reportans,
Pacis opus sublime parat, discrimen in urbe
Ordinibus statuit, gradibus, distinguit honoris
Fortunaeque locos, ut lux intermicet ulla.
Remque salutarem, rebus crescentibus addit
Imperii censum, belloque togaeque decoras
Conscribit classes, operum quoque munia tradit.
Consilio Servi, castae nova fana Dianae
Romanus ponit populus cum gente Latina.
Callidus antistes praegrandi tergore taurum,
Hospes dum corpus fluviali spargit in unda,
Immolat, in patriam commutans omina Regni.
Et picturus erat Servi miserabile letum,
Pro generi crudele nefas, nataeque furentis
Horrendum facinus, furiata, ut mente paternum

Vecta super corpus. Tantumne cupidine Regni
Mens hominum saevire potest? ut nulla parentis
Filia jura colat, truculenta immanior ursa.
Talia dum secum, serie qua pingat in ima
Mente agitat; pergitque manus inferre colori:
Ipse loci Genius, venturi conscius aevi
Rerum, ne Decimi simulacra futura Leonis
Triste quid exciperet, sensim diversa magistra
Subjicit, ac Turni mortem sub crimine ficto
Eripiens, animo Cumanae fata Sibyllae
Suggerit, inducens maestarum oblivia rerum.
Reddita stat vates, velut obdurata, deinceps
In precio, bis tres libros absumpserit igne
Fatidicos, ac ni redimat Rex aetis eodem
Pondere, qui superant flammis inferre minatur.
Sponte sua profugae proli, responsa remittens
Ambage involvit mentem, tacitusque papaver
Somniferum, baculo cultis detruncat in hortis.
Artificis manus hinc properans effingere, Regis
Ut Soboles casti violarit jura cubilis.
Hospitii vim passa fides, numenque pudoris
Romani avertunt animum, ne turpe sequatur
Ullus adulterium decor. Inconstantia mentis
Quid petat ignarus, tacitas & concipit iras.
Artis nulla feret nostrae sceleratus adulter
Praemia, perpetui decus immortale pudoris
Te reddam, fatumque tuo Lucretia compar
Intemerato animo, potuit Rex vincere corpus
Improbus, ast numquam mentem superare pudicam.
Dixit, & exequitur fucis pia verba peritis.
Ense ferit proprio intactum Lucretia pectus
Et collabantem, conjuxque paterque tenentes,
Plurima nequicquam verbis solantur amicis.
Brutus at extractum fluitanti e sanguine ferrum
Exerit, obtestans superos castumque cruorem,
In Regnum jurat gladios flammasque nefandum.
Ingenium unde novum Bruti sub pectore tandem
Mirantur, simul a luctu vertuntur in iras.
Haec prior aula refert, & Bruti facta Severi
Contigua exequitur. Sella metuendus eburna
Cum consorte sedet, quis non horrore movetur,
Consulis imperium primi dum spectat acerbum?
Ut vultum, patriae pro libertate, parentis
Exuerit, poscens natos nova bella moventes
In poenas, coramque jubens praecidere colla.
Extorres Regnum bello scelerata propago
Tarquinii incassum repetunt, Romanus in hostes
Obvius it Consul, ductores praelia utrinque
Primi ineunt, & equis concurrunt ambo citatis.
Brutus Arunsque cadunt transfixi pectus uterque.
Exanimum referunt Brutum, magnoque paratu
Exequias peragunt, humeris demissa capillos
Turba nurum lacrimat, palmis quoque pectora plangit,
Atque pudicitiae violatae ultoris, acerbum
Ceu patris funus totum deplorat in annum.
Bellator miro Cocles mavorte, procellas
Excipiens hostis, belli vim sustinet omnem
Pontis in ingressu primo, fulgentibus armis
Caesorum in medio exultans, ac ponte reciso
Desilit in fluvium, telorum turbine pressus,
Victor, & incolumis Tiberinas enatat undas.
Mutius errorem dextrae metuendus in igne
Sponte sua punit, quantum Romana juventus
Audeat, ac quantum capiatur laudis amore
Edocet attonitum Regem, proprioque periclo
Liberat obsessam patriam, pacemque reportat.
Virtutis paries non solum exempla virilis
Pictus habet, sunt foeminae quoque praemia laudis.
Claelia castrorum vigiles frustrata, profundum
Tranat equo fluvium, sexum superante puella,
Egregium ausa viri facinus, pactique puellas
Pignora sacrati, medios elapsa per hostes,
Transvehit incolumis. Patriaque exponit harena,
Virginius natae, speciem preciumque pudoris
Vindicat infaustae, condens sub pectore cultrum.
Proditor aetatis tenerae, mandante Camillo,
Vinctus pone manus, ac turpia membra retectus
Deditur in poenas pueris, agiturque Faliscos.
Mercedem fulvi Gallus dum penderet auri
Pondere non aequo, ac tumidus superadderet ensem.
Vectus equo occurrens, hostesque in praelia poscens,
Non auro patriam redimit, sed Marte Camillus.
Perfida qua serie violato foedere Samnis
Bella parat, fuci miranda in pariete reddunt:
In medio locus est campi, conseptus in orbem
Cratibus & pluteis, ac lino tectus ab alto.
Horrendus circum senior stat Paccius aras
Et revocat ritus crudelia sacra vetusti
Gentis inhumanae, stricto mucrone satelles
Instat, & infandam, juvenes jurare sub aris
Militiam cogit, sacrique silentia diri.
Contra respondent tentoria picta Quiritum.
Auguriique luit falsus mendacia Vates,
Signa penes temere transactus in ilia pilo.
Occinit omen avis laetum phaebeja, Divum
Auspiciis Consul, martemque virosque ciere
Protinus aere jubet, cantuque accendere bellum.
Concurrent animis pariter praesentibus arma,
Et virtus hostes superat Romana nefandos.
Fabricius gemmas Pyrrhi contemnit & aurum,
Immanisque ferae barritum ridet inanem.
Eximiae quis vos animae, decora alta Quiritum
Praetereat tacitus? quarum inclyta facta leguntur
Interiore loco, victura perennibus annis.
Illic devictis, terraque marique triumphat
Roma potens Poenis, & spicea serta gerentem
Trinacriam, laeva vinctam sub parte quadrigae
Exhibet, assurgit belli navalis imago,
Concursu classis murorum in parte notata.
E regione vides, oculo per frigora captus
Ut Lybicus, grandi ductor cum clade suorum
Undosum per iter properat, qua grandior Arnus
Flectibus hybernis furit, & se lege teneri
Riparum haud patitur, sed viribus auctus, apertis
Insultat pratis, ac pronus murmure saxa
Horrifico volvens, ruit, aestivi immemor alvei.
Hannibal in dorso vasti residens Elephanti,
Occupat infestis Thrasymeni littora signis.

Urit agros flammis, Romani ut concitet iras
Consulis, in pugnam ardentis sine numine Divum.
En quem sperabat detrudere rupe Tonantem
Tarpeja, pluvias inopina grandine mixtas
Intulit auxilium, Poenosque referre coegit
Signa retro, ac votum capiundae ponere Romae.
Imperii Populus summi dat jura Quiritum
Magna magistratus Fabio, spes omnis in illum.
Afflictae incubuit patriae, cunctando salutem
Attulit, & Libycae docuit superare phalanges.
Claudius ingenti Poenorum caede Metaurum
Irrigat, & victi fixos in cuspide vultus
Asdrubalis referens, spectacula tristia castris
Exhibet Hannibalis; sanie tabentia fratris
Ora videns Poenûm ductor, movet agmina maestus
Casibus ingratis, & Brutia pergit in arva.
Manlius aerio fortes debellat Olympi
Vertice relliquias Gallorum, qui duce Brenno
Irruerant Asiae terris, templisque Deorum
Ignora abstulerant argenti pondera, & auri.
Excellens specie nimium, captiva pudoris
Foemina jacturam, & violenti gaudia lecti
Vindicat, avulsum scelerati militis ense
Fert caput, ac rediens dulces gavisa mariti
Projicit ante pedes, & famae damna rependens
Non animum capier docuit, sed corpus ab hoste.
Aemilius claro picturae insigne triumpho
Claudit opus, Macedum proceres, urbesque receptae,
Fluminaque, montesque simul, populique subacti,
Ordine discreto praeeunt, ac proximus axi
Laurigero Perses, belli temerarius auctor,
Tergeminis septus natis, devicta catenis
Colla onerati omnes, & brachia reste ligati
Inviti subeunt portas, ac moenia Romae.
Historiae quamvis series generosa vetustae,
Lumina detineat mira dulcedine capta,
Ipsaque nobilium mentes monumenta superbas,
Et summus virtutis amor, laudisque cupido
Incendant, somnosque vetent captare profundos,
Attamen ingentis virtus spectata Leonis
Admonet, ac praesens spectantum in mente recursat,
Ardua, praeclaris heroibus aemula, nullisque
Inferior factis veterum sublimibus, inde
Publica marmoream posuerunt vota Leonis
Effigiem, minus hinc solito depicta morantur,
Romanae gentis factorum exempla priorum,
Hanc juvat obtutu solam spectare perenni.
Et licet innumeros rerum admiremur acervos,
Ipsa tamen cunctos magnis simulacra Leonis
Sic recreant animos, ne sit modus illa ruendo.
Non secus ac quoties rutilantia lumina Olympo
Somnifera sub nocte micant, nec nubila vultum
Eripiunt tenebrosa poli, & turba omnis aperto
Stellarum rutilat coelo, ventique quiescunt
Horrisoni, adversosque argentea Luna tuetur
Solis equos vultu, & totum coelo explicat orbem.
Quamquam detineat mundi via lactea clari,
Aut Helices Grajum moderantes carbasa flammae,
Seu quae Sidonias ducunt ad littora puppes,
Luna tamen sensus oculi sibi vindicat omnes.
Nil non hic superat, respondent cuncta vicissim,
Marmoris insolitus candor, coelumque magistri
Nobile mirandi, sedesque locusque Deorum,
Et laeti procerum plausus, ac festa Senatus
Ludicra ludorum, positi quoque forma theatri,
Roma licet meritis dederit tam rara Leonis
Dona, tamen solis votis aequare fatetur,
Immensae cumulos sublimia praemia laudis.
Sis felix veneranda dies, qua munera tandem
Prisca vetustorum licuit spectare Quiritum,
Perpetuum salve, talisque revertere semper,
Et sine nube veni, vultus imitata serenos
Romani remees Populi, nec damna diei
Obvius ulla ferat Solis Lunae aureus orbis.
Excelsi scandens Capitoli immobile saxum,
Æternum memoret nomen sublime Leonis,
Et Poeana canat laetum Romana juventus.
Ac vos o Superi, quorum sub nomine Roma est,
Romanis placidi votis advertite dextrum
Numen, & haec tandem studiis repetita Quiritum
Munera firmantes, animos incendite flammis
Virtutum resides, claraeque cupidine laudis,
Otia contemnes, flagret Romana propago.
Finibus antiquis statuat victricia signa
Imperii, & rursus superato ex orbe triumphet,
Ac vobis meritos victrix instauret honores
Roma, iterumque suo tandem sub pondere anhelet,
Perpetuumque Leo rerum moderetur habenas.

ÜBERSETZUNG ZU ANHANG XIV

Die folgende Übersetzung der Quelle XIV ist eine Arbeitsübersetzung, die keinen Anspruch auf poetisch-literarische Qualitäten erhebt. Die anschließenden Anmerkungen sollen das Verständnis heute nicht mehr geläufiger Inhalte erleichtern und an grammatikalisch mehrdeutigen Stellen die Wahl einer bestimmten Übersetzung erklären. Ich danke Dorothea Wendebourg und Christoph Bergfeld für entscheidende Hilfe.

195 In welch großer Dankbarkeit folgte die Menge den römischen Patriziern! Alles wimmelte von der vielbesuchten Versammlung; die Straßen konnten die Menschenmengen nicht mehr fassen, Junge und Alte erflehten Günstiges von den Göttern und priesen den Namen Leo und erfüllten alles mit außerordentlichem Beifall.

200 Ein Teil folgt, am Haupt[1] geschmückt mit dem unvergänglichen Laub des grünen Lorbeers, der andere hält mit freundlichen Händen abgebrochene Zweige des friedbringenden Ölbaumes vor sich.

203 Junge römische Frauen, die von hohen Türmen aus zuschauen, streuten Blumen und Mädchen Myrtenkränze.

208 Die denkwürdige Fürsorge des weisen Senates sorgte dafür, daß die auf die Statue zukommenden Jahrhunderte oder die rasende Wut des stürmischen Windes ihr weniger Gewalt antun könnten, und daß die Winter, wenn der Reif weiß

1 „Qua“ als adjektivisches Interrogativpronomen für „quae“. – „Caetu‘ für „coetu“. – „Caput“ = acc. graecus.

glänzt, sie nicht durch Schnee auflösen könnten; so stellte sie (sc. die Fürsorge) die Statue in dem berühmten Saal dauerhaft auf, nachdem sie enthüllt war.

210 Sofort spürte der saturnische Fels[2] die heilige Last und senkte sich ein wenig, und die gewölbten Höhlen stöhnten[3].

212 Die Orcaden verlassen alle gemeinsam[4] die tiefen Höhlen des erschütterten Berges und bringen Eichenlaubkränze als Gaben dar[5].

214 Und ebenso eilen die leichtfüßigen Bergnymphen[6] den Hügel hinauf mit Körbchen, die der Sitte nach aus Blumen jeder Art geflochten sind, und erfüllen den Ort um die Wette mit wohlriechenden Kräutern[7].

217 Daher der neue Duft. Und es staunen das Volk und die purpurgekleideten Stadtväter[8]; ein guter Teil (sc. der Anwesenden) heftet die Augen auf die lebendige Kunst des Marmors, der andere Teil betrachtet den gemalten Anfang der Stadt und die sieben Könige in ihrer Reihenfolge[9].

221 Wenn die heiligen Seher die göttlichen Vorzeichen kundtun, ist es erlaubt, schon auf Besseres zu hoffen; es sind Vorbedeutungen, es sind Ermahnungen der Götter.
Ein strenger Gott pflegt nicht immer eine solche Sprache und ist nicht bei allem nachsichtig gesonnen.

225 Der die phrygischen Götterbilder nach den jüngsten Schicksalsschlägen den Flammen Trojas entriß[10] und sie in die Laurentischen Gefilde[11] brachte, der hat, während er, verborgen durch eine Wolke, mit den Augen den Hof Didos durchirrte, seinen ungeheuren Mut an einem leblosen Bild gestärkt und es gewagt, unter verzweifelten Umständen auf Rettung zu hoffen[12] – warum solltest nicht auch du neue Hoffnung fassen, Rom?[13]

232 Der vordere Teil des Saales, in dem das Abbild Leos steht, gibt in Farbe die wunderbaren Anfänge des jungen Rom wieder.

234 Ilia[14] erleidet die Gewalt des Mars, während sie fleißig Wasser für die keuschen Bräuche zum Heiligtum der sittsamen Vesta trägt.

236 Beide Iliaden[15] werden auf Befehl des grausamen Tyrannen auf den höchsten Rand des steilen Flußufers gelegt, damit der Tiber, wenn er bei Hochwasser über die Ufer tritt, beide in schnellem Strudel versenke.

240 Doch in Kenntnis des göttlichen Willens senkte sich der Fluß; erschreckt wich die wasserreiche Flut und verschonte die Knaben.

242 Eine Wölfin steht da und lockt mit freundlicher Sprache die Ausgesetzten; sie gewährt ihnen die Kraft ihrer Milch, und sie melken die prallen Euter mit den Lippen, und fast möchte man glauben, sie zögen mit den Händen abwechselnd die Zitzen und trieben den weißen Saft mit der Rechten heraus.

246 Der Vogel des Mars[16] sitzt auf dem römischen Feigenbaum[17] und hält von Amts wegen Wache und besorgt Nahrung.

248 Faustulus und seine freudig bewegte Frau nehmen die Zwillingsbrüder in ihr eigenes Haus auf, übernehmen obendrein die Elternpflicht und danken beglückt für die kleinen Zöglinge.

251 Im Anschluß zieht Romulus mit dem gekrümmten Pflug die Stadtmauern, und auf dem Hügel erblickt man das erbaute Asyl.
Um dort das zusammengewürfelte Volk zu einem einzigen Staat zu einen, gibt er (sc. Romulus) Recht und Gesetze, verehrungswürdig im Purpurgewand.

255 Es werden Reiterspiele zu Ehren des Wassergottes gefeiert, junge sabinische Frauen werden geraubt, der hitzige Hochzeitsgott gibt den Anlaß zum Kriege und stiftet Schrekkensehen.

257 Romulus besiegt die Cäniner und hängt die herrliche Rüstung des getöteten Königs in einer Eiche auf[18].

260 Wie gut hat die Rechte des gelehrten Malers die letzten[19]

2 Der Sage nach soll das alte Saturnia auf dem Kapitol gelegen haben, so daß hier dieses gemeint ist; vgl. Vergil, Aen. VIII, 358; daß diese Sage bekannt war, zeigt auch Albertini 1510, Lib. II: „Saturnia ... ubi nunc est Roma".

3 Sinn anscheinend, daß der heidnische Hügel der Antike sich unter der heiligen christlichen Last, nämlich der Statue Leos X. senkt.

4 „Orcades" vielleicht freie Bildung nach „Orcus", der im Volksglauben der romanischen Länder zum – meist tückischen – Wald- und Berggeist geworden ist; so kommt es vielleicht zu dem Bild, daß Höhlen Eichenkränze darbringen können. Oder Bezug auf Z 181–182 des Gedichtes (Brummer/Janson S. 90): ingentis praestantia rara figurae/terruerint stygium media in tellure tyrannum.
„Lingunt" ergibt nur Sinn als Druckfehler für „linqu(u)nt".

5 Die Eiche ist als heiliger Baum dem Jupiter geweiht, vgl. die Eiche, unter der Romulus die erbeutete Rüstung des Königs von Caeninum auf dem Kapitol niederlegte, an der Stelle, an der er den Tempel des Jup. Feretrius erbauen ließ. Aus Eiche bestanden auch die Kränze, die an den seit 86 n. Chr. stattfindenden „Capitolia" an die Sieger des Dichterwettstreites vergeben wurden.

6 Vielleicht antikisierende Metapher für die jungen röm. Frauen, von denen schon in Z 203 die Rede war.

7 Es war durchaus auch in der Renaissance üblich (bes. im 15. Jh.), reichlich Girlanden, Blumen und Kräuter bei Festzügen zu verwenden: Ferrara war beim Einzug Pius' II 1459 „semenato d'herbe", vgl. dazu Burckhardt 1912, S. 368 ff. sowie die Schilderungen der Krönung Innozenz' VIII 1484 bei Pastor III, 1, S. 218 und des Einzugs Julius' II 1507 in Rom ebd. III, 2, S. 743; beim Kapitolinischen Theater von 1513 fand bei einbrechender Dunkelheit ein Tanz von Nymphen mit Blumenkörbchen statt (die Nymphen wurden von Knaben dargestellt), s. Gnoli, 1938, S. 100.

8 Purpur, Brokat und Hermelin gehörten zur Kleidung des Senators und der Konservatoren; im Verlauf des 16. Jhs. wird ihre Tracht auch in den Statuten festgelegt, vgl. Rodocanachi 1901, S. 233.

9 D. h. die Fresken Ripandas im großen Saal des Konservatorenpalastes, wo, wie oben beschrieben, die Statue aufgestellt worden war.

10 Aeneas, der das Palladium, d. h. das Kultbild der bewaffneten Athena, oder, nach anderer Überlieferung, die Penaten Trojas nach Italien brachte.

11 Laurentum, Stadt südöstlich der Tibermündung, vgl. Livius I, 1, 5.

12 Wahrscheinlich ist gemeint, daß Aeneas sogar aus einem leblosen, d. h. wirkungslosen, weil heidnischen Kultbild Hoffnung geschöpft hat.

13 Hoffnung auf ein neues Goldenes Zeitalter unter Leo X.

14 Ilia = Rhea Silvia.

15 Iliaden = Söhne der Ilia, Romulus und Remus.

16 Der Specht war neben dem Wolf ein dem Mars heiliges Tier; er wird in diesem Zusammenhang bei Plutarch, Vita des Romulus, IV, 16–18, erwähnt: „Während die kleinen Kinder dort lagen, kam der Sage nach die Wölfin, die sie säugte, und auch ein Specht, der sie mitspeiste und behütete" (Übers. Ziegler 1954, S. 80).

17 Die ficus ruminalis, unter welchem die Wölfin die Zwillinge gesäugt haben soll, wird noch heute auf dem Forum gezeigt.

18 Die unvermittelte Reihenfolge der Ereignisse hält sich hier eng an Florus, Epit. I, 1: „Simulatis quippe ludis equestribus virgines, quae ad spectaculum venerant, praedae fuere: et haec statim causa bellorum. Pulsi fugatique Veientes. Caeninensium captum ac direptum est oppidum. Spolia insuper opima de rege Agrone Iovi manibus suis rex reportavit." (Vgl. Anm. 5.) Dann folgt der Bericht vom Verrat der Tarpeia, der im Kontext eines panegyrischen Gedichtes und wohl auch der Fresken fortgelassen wurde.

19 „Monumenta novissima" hier mit „letzte Denkwürdigkeiten" übersetzt, da

Denkwürdigkeiten und Geschicke des römischen Königs dargestellt. Bei der Musterung seiner kriegerischen Truppen durch den drohenden Schrecken des Äthers und den Donner in die Lüfte gehoben, leuchtet wie ein Gott in der hohen Wolke Quirinus[20].

265 Daran anschließend zeigt das wunderbare Gemälde den zweiten König. Auf Befehl der göttlichen Mahner stellt ein Augur mit verbundenen Augen Numa, aus dem Stamm der Sabiner zur Herrschaft berufen[21], auf einen Kieselfels, und erhebt die Augen durch die reine Luft, bemerkt die Tempel, sucht in den leeren Lüften die Gesinnung der Götter zu erforschen, murmelt tonlos, nimmt den Krummstab wieder in die Linke und legt plötzlich die Rechte dem Pompilius aufs Haupt und grüßt in Anwesenheit des Volkes, gen Süden gewendet, dem Brauche gemäß, Numa Pompilius als König[22].

274 Mit neuem Götterkult mildert er die kriegerischen Gemüter und bedient sich des Gesprächs mit Egeria in der schweigenden Nacht, um die Sprüche zu festigen und den Worten Gewicht zu verleihen[23].

277 Um die junge Stadt mit geschriebenen Gesetzen zu sichern, erneuert er die lauteren Heiligtümer der keuschen Vesta und läßt ewige Feuer für unbekannte Götter entfachen.

280 Der Göttliche befiehlt in weiser Einsicht, daß zweimal sechs Monate das äußerste Hinschwinden des zur Neige gehenden Jahres sein sollten[24].

282 Siehe, der klare heitere Himmel vertreibt am rotwerdenden Pol die dunklen Wolken, das Pfand für die künftige (Welt-) Herrschaft stürzt frei durch das Nichts in beflügeltem Wirbel hervor; die Salier bewahren das unsterbliche Geschenk – ein Werk der Geschicklichkeit des Mamurius –, damit List nicht die großen Geschicke des mächtigen Rom verändere, falls das Geschenk der Götter entfernt würde[25].

288 Anschließend kommt König Tullus, welcher den weichen Müßiggang des Vaterlandes unterbrach[26], und man sieht, in Farbe gemalt, den Ablauf des Albanischen Krieges; die Lager der beiden Völker liegen in der Abbildung deutlich da: welches Schicksal den mit grimmigem Eisen (sc. Waffen) zum Kampf gegürteten Völkern, welcher Ausgang dem Waffengang bestimmt war.

Die Römer, finster blickend, brennen mit todbringendem Geschrei auf Kampf; dabei glänzen die erzenen Schlachtreihen und die verwandten Waffen[27] strahlen blutrünstigen Glanz aus.

296 Nicht weniger treibt die wilde Lust zu kämpfen die Albaner an; der Soldat ersehnt den Kampf, er stützt die rechte Hand auf den Schwertknauf, die Linke ist mit dem gebogenen Erz (sc. Schild) beschwert, er kann den Zeitpunkt kaum erwarten, er ersehnt den Schall der rauhen Hörner[28].

300 Dann wird zuerst berichtet, wie die Kriegsgöttin die Keime des Bürgerkrieges, den schrecklichen Wahnsinn nach Latium gebracht hat.

302 Aber ein gnädiger Ausgang des Krieges hat die beiden Städte verbunden, beide Stämme zu einem verschmolzen[29]. Man beschloß, die letzte Entscheidung Drillingsbrüdern zu übertragen und ihnen die ganze Angelegenheit der Kriege aufzuerlegen.

306 Hervorragende junge Männer, die Curiatische Nachkommenschaft, berühmt bei den Albanern, stehen dort mit gezogenen Dolchen.

308 Gegenüber steht die Horatische Jugend, in jeder Beziehung dem römischen Ruhme gewachsen, wild durch ihren Mut, ihr Schwert und ihre Hand.

310 Sie nehmen die Mitte des Feldes ein, und durch Ermahnungen der Ihrigen ermutigt, wollen sie auf beiden Seiten den Tod durch Wunden herbeiführen.

312 Beide Lager schwiegen vor Furcht; großer Schrecken hatte die Gemüter, die an der Hoffnung zweifelten, gleichermaßen betäubt.

314 Am Boden liegen Zwillinge, Horatier römischer Abkunft, der Albaner schreit vor Freude, aber unter falschen Vorzeichen.

316 Wenn es noch irgendeine Hoffnung – welche auch immer – auf Rettung für das römische Volk gab, nachdem sie durch den Fall von zwei Männern erschüttert worden war, – sie richtete sich auf die Rechte des Einen.

318 Jener, sich sehr wohl der Bedeutung (seines Kämpfens) bewußt, fügt alsbald seinen Tugenden wunderbare kluge Berechnung hinzu[30]: er täuscht Flucht vor, besiegt die Folgenden und unterwirft Alba Longa der römischen Herrschaft.

322 Als er mit den dreimal gleichen Rüstungen als Sieger in die Stadt zurückkehrt, durchbohrt er mit dem Schwert die Brust der trauernden Schwester.

324 Obwohl er der Bestrafer unpassender Liebe war, wurde er trotzdem nur mit Mühe (sc. vor einer Verurteilung) gerettet durch die Tränen und Bitten seines alten Vaters, so daß er die Schuld mit leichterer Strafe büßte.

327 Der unglückliche Mettius ist ausgespannt an doppelter Achse[31]; Rom bietet dir zuerst schimpfliche Schauspiele der Verletzung von Bündnis und Treue, die Gesichter der

vermutlich die letzten denkwürdigen Ereignisse im irdischen Leben des ersten Königs gemeint sind.

20 Vgl. Florus, Epit. I, 1: „His ita ordinatis repente, cum contione haberet ante urbem apud Caprae paludem, e conspectu ablatus est ... oborta tempestas solisque defectio consecrationis speciem praebuere." Bei Florus ist also auch die Rede von einem Sturm und einer Sonnenfinsternis, so auch bei Plutarch, Vita des Romulus, 27, und ähnlich wie hier bei Livius, I, 16.

21 Stadt Cures im Sabinerland.

22 Ablauf der Vorgänge genau so, aber in anderem Wortlaut, bei Liv. I, 18.

23 Livius I, 19: um mit einem Wunder Glaubwürdigkeit bei den Römern zu erlangen.

24 Einteilung des Jahres in 12 Monate durch Numa Pompilius.

25 Mamurius Veturius, Schmied, der für Numa die Schilde, „ancilia", anfertigte, im Salierlied erwähnt; Salii = Tanzpriester, die von Numa eingesetzt worden sein sollen. Sie bewahrten im Marstempel die heiligen Schilde, deren eines vom Himmel gefallen sein soll; vgl. dazu Florus, Epit. I, 1. Silvanus beschreibt also hier das Herabfallen der ancilia; bei ihm überschneiden sich offensichtlich zwei Sagenkreise, nämlich, daß Mamurius die Schilde hergestellt haben und daß einer davon vom Himmel gefallen sein soll.

26 Livius I, 22.2: „Senescere igitur civitatem otio ratus undique materiam excitandi belli quaerebat."

27 D. h. die Waffen verwandter Stämme, da Rom ja von Alba Longa abstammt.

28 Kriegshörner, deren Schall die Schlacht eröffnet.

29 Livius I, 23.2: „Eventus tamen belli minus miserabilem dimicationem fecit, quod nec acie certatum est et tectis modo dirutis alterius urbis duo populi in unum confusi sunt."

30 Florus, I, 1: „... qui supererat Horatius addito ad virtutem dolo ..."

31 Mettus Fufetius, König von Alba, wird von Tullus Hostilius zwischen zwei Wagen gespannt und zerrissen.

Soldaten staunen über die Neuartigkeit der Hinrichtung, die zugleich schlimm anzusehen und schrecklich ist.

331 Das angetriebene Pferd zieht die Wagen in verschiedene Richtungen[32], die Eingeweide des zerfleischten Körpers schleifen auf der Erde und kennzeichnen den Boden mit Blutströmen[33].

334 Diese nie gekannte Grausamkeit verdiente abgewandte Gesichter.

335 Das Werk von vier Jahrhunderten, traurig zu berichten, verschlingt der Zeitraum eines einzigen Tageslichtes[34]; ganz Alba stürzt ein, die großen Berge tönen jammervoll wider, die zusammengestürzten Trümmer machen ein trauriges Getöse.

339 Die Albaner, die nach Rom wandern, wenden ihre tränenvollen Augen zurück, und trauernd beweinen sie den jammervollen Untergang ihres Vaterlandes.

341 Warum schlagt ihr euch die Brust, Bürger, die ihr nicht wißt, welch großer Stadt ihr euch nähert?

343 Ich jedenfalls glaube, daß der Maler in Ergriffenheit vor eben diesem Fall den Anblick der zornigen Luft[35] und die gräßlichen Vorzeichen wiedergab und mit wunderbarer Kunst den Steinhagel[36] nachvollzog.

346 Ja (sc. er stellte) sogar die Stimme (dar)[37], die schauervoll tönte und wegen der vernachlässigten Heiligtümer zornig brüllte.

347 An irgendeiner Stelle hätte er beim Malen auch den finsteren Ort wiedergegeben, wenn ihm nicht das Bild der furchtbaren Seuche, welche diesen Ungeheuerlichkeiten folgte, mit allzu großem Grauen in den Sinn gekommen wäre[38].

350 Stattdessen hat er das grausame Schicksal des unrechtmäßigen Tyrannen dargestellt, wie, als er angesichts der dahinsiechenden Armen von den oberen Göttern selbst Hilfe forderte[39], Jupiter Elicius[40], nicht dem Brauche nach angerufen, zu den vulkanischen Waffen griff und von oben feuergezeugte Blitze auf das Haus des Königs schleuderte.

355 Überall brennt das Haus, die Flammen steigen höher als die Giebel, die goldverzierten Balken krachen, der Rauch quillt in Massen aus den Fenstern, er bringt das Tageslicht zum Erlöschen und schleudert warme Asche hoch in die Luft.

359 Es lenkt die Blicke der Anwesenden auf sich Ancus, eingedenk des Namens und alten Ruhmes[41], ausgezeichnet durch den latinischen Mars; er befiehlt, daß die Besiegten und ihr mutiges Volk (sc. die Latiner) den Aventin bewohnen sollen als neue Penaten.

363 Er baute ein Gefängnis für das Verbrechen, beschwerte die singenden Wellen des Tibers mit riesigen Balken, und, wo sie hoch sich den blauen Fluten des Nereus[42] nähern (= an der Flußmündung), gründet er neue Mauern – sie heißen Ostia –, und damit die Götter nach der Sitte verehrt werden, befiehlt er auf einer Gesetzestafel, daß die Priester öffentlich Opfer darbringen[43].

367 Daran anschließend zieht unseliger Ehrgeiz, der des Tarquinius nämlich, in die Paläste der Könige ein; welche Ausdruckskraft der Maler besaß, läßt sich übrigens an diesem Bild erkennen: Tarquinius also schnaubt Widersprüchliches hervor, hin- und hergerissen von sorgenvollen Überlegungen, durch welche Maßnahmen die Staatsgewalt Zuwachs nehmen könnte, welchen Grund er für die übernommene Herrschaft legen könnte; mit sich selbst im Gespräch, überlegt er in seinem Inneren hin und her. Du siehst in (seinem) Gesicht die deutlichen Anzeichen eines zweifelnden Mannes, wie sie lautlose Geistesregungen widerspiegeln.

376 Er (= der Maler) stellte auch den latinischen Krieg mit der unerwartet großen Beute dar und die (gezogenen) Abgrenzungen des Circus, dessen Name einst „Maximus" war; von geordneten Plätzen aus betrachten die dort sitzenden Menschen fremde Spiele[44]; der Ritter applaudiert dem Pferderennen, der ehrwürdige Beifall der Stadtväter feuert selbst die Faustkämpfer zum Kampf an. Das ganze Theater hallt von unzähligen Stimmen wider, die Vögel werden in die Lüfte gescheucht und fallen vor Schreck mit gelähmten Flügeln wieder herunter.

32 Korrekterweise müßte es sich um mindestens zwei Pferde handeln, und, wenn „quadrigas" wörtlich gemeint ist, gar um acht; bei Livius, I, 28: „exinde duabus admotis quadrigis in currus earum distentum inligat Mettium".

33 Vgl. Florus I, 1: „Itaque hoste victo ruptorem foederis Mettium Fufetium religatum inter duos currus pernicibus equis distrahit ..." und Vergil, Aen. VII, 642–45: „Haud procul inde citae Mettum in diversa quadrigae / distulerant – at tu dictis, Albane, maneres – / raptabatque viri mendacis viscera Tullus / per silvam et sparsi rorabant sanguine vepres." Bei Vergil findet sich die direkte Anrede des Albaners mit „du", daher mag Silvanus das „Roma tibi ... spectacula ... praebet" genommen haben.

34 Das in vier Jahrhunderten erbaute Alba vergeht an einem einzigen Tag. Livius I, 29: „... unaque hora quadringentorum annorum opus quibus Alba steterat excidio ac ruinis dedit."

35 Die Formulierung läßt auch die Übersetzung „des zornigen Erzes" zu; hier ist aber wohl der Sturm mit der Geisterstimme gemeint, s. Anm. 36.

36 Livius I, 31. Nach dem Sieg über die Sabiner wird Tullus gemeldet, daß auf dem Albanischen Berge ein Steinregen gefallen sei. Er sandte Beobachter dorthin „und vor ihren Augen fiel eine Menge Steine, nicht anders als wenn der Sturm einen dichten Hagel auf die Erde niederstürzt, vom Himmel herab. Auch kam es ihnen vor, als hörten sie aus dem Haine des höchsten Gipfels eine gewaltige Stimme rufen: „Die Albaner sollen ihren Gottesdienst nach vaterländischer Weise verrichten." Sie hatten diesen eingehen lassen, als hätten sie mit ihrer Vaterstadt auch die Götter hinter sich gelassen ..." (Übers. Heusinger).

37 Die Geisterstimme, s. Anm. 36; Silvanus meint wohl, daß der Maler die unheimliche Stimmung des Geschehens besonders gut getroffen hat.

38 Livius I, 31: „Nicht lange nachher herrschte eine ansteckende Krankheit ..." (Übers. Heusinger). Bei Livius „pestilentia".

39 Livius I, 31: „Der König selbst, heißt es, habe nach der Durchlesung der Bücher Numas gefunden, daß jährlich gewisse Opfer insgeheim gebracht wären, dem Jupiter Offenbarungen abzugewinnen, und sich zur Ausrichtung jener Opfer eingeschlossen. Da er aber diesen Gottesdienst nicht gehörig eingeleitet oder abgewartet habe, so habe er, ohne irgend eine himmlische Erscheinung zu bewirken, vom Jupiter, den diese verkehrten Beschwörungen gestört und erzürnt hätten, einen Blitz auf sich herabgezogen und sei mit seinem Hause verbrannt." (Übers. Heusinger)

40 Elicius, Beiname des Jupiter, „der mit dem Blitze niederfährt".

41 Ancus Marcius, vierter König von Rom.

42 Das ist: das Meer.

43 Ancus Marcius hat der Sage nach die erste Tiberbrücke, den pons sublicius, erbaut, sowie Ostia; nach Livius I, 32 ließ Ancus alle religiösen Vorschriften aus den Büchern des Numa auf einer weißen Tafel verzeichnen und öffentlich aushängen. T. alba = Gesetzestafel.

44 Livius I, 35: „Da er von hier eine größere Beute heimführte, als der Ruf des Krieges erwarten ließ, so stellte er Spiele an ..." (Übers. Heusinger); Livius erklärt hier auch die Einführung des neuen Begriffes „fori" für die Sitzreihen.

384 Daß Vogelzeichen glaubwürdig seien, daß man sich an die himmlischen Beobachtungskreise wenden solle, (um zu erfahren), ob unseren Vorhaben das Urteil der Götter gnädig sei, lehrt Accius, indem er mit dem scharfen Eisen die Härte des spitzen Schleifsteins schneidet. Der Herrscher staunt beim Anblick dieser Beweise und errichtet aus weißem Marmor Denkmäler, welche die ungewöhnliche Tat des wahrhaftigen Sehers bezeugen[45].

390 Anschließend ist das grausame Verhängnis des Sabinischen Krieges zu sehen. Der Anio trägt eilig in schnellem Strudel brennende Zweige – eine Kriegslist der Römer –, hierauf besorgt der kalte Nordwind den Zunder, sie (die Zweige) zerstören die Brücke und zwingen die Feinde zur Flucht aus Furcht. Ein Teil stirbt durch das Schwert, der andere Teil läßt, von hartem Geschick getroffen, sein Leben im Fluß[46].

396 Die Schilde der Männer, auf den leichten Wellen des Tibers schwimmend erkannt, liefern den Beweis, daß die Sabiner besiegt sind.

398 Nachdem man die erbeuteten Rüstungen, die dem Vulkan geweiht waren, auf einen Haufen zusammengetragen hat, gehen sie in Asche und in zarte Funkenglut auf[47].

400 Bestürzt sieht Priscus (= Tarquinius P.) mit seiner teuren Gemahlin das Wunder: in Schlaf versunken sieht man das Kind Servius, und vorzeitig schon spielt um seine Schläfen schwebend etwas vom Feuer und kündigt die erhabenen Abzeichen der künftigen Herrschaft an[48].

404 Damit das Gemälde kein unglückliches Vorzeichen wiedergebe, hat die Klugheit des vorzüglichen Künstlers das unangenehme Ende des Königs Tarquinius im Tiefinnersten des Hauses verborgen[49].

407 Servius tritt in die Mitte, beschützt von einem drohend blickenden Liktoren und erkennbar an seinem Königsmantel. Er greift nach der von der Weissagung verheißenen Krone und leistet dem Volk der Quiriten seinen Eid.

410 Reicher an Ruhm aus der Niederlage der Vejenter hervorgehend, führt er ein erhabenes Werk des Friedens durch: Er ordnet in der Stadt die Unterscheidung nach Ständen an und teilt die Ränge des Ansehens und des Vermögens ein, auf daß irgend Klarheit erschimmere[50].

414 Eine nützliche Sache, den Reichszensus, fügt er den wachsenden Vermögen[51] hinzu und schreibt die geziemenden Klassen für Krieg und Frieden fest; sogar die Verpflichtungen zu (Kriegs-)Leistungen gibt er an.

417 Auf den Rat des Servius hin errichtet das römische Volk mit den Latinern zusammen neue Heiligtümer für die keusche Diana[52].

419 Schlau opfert der Oberpriester einen Stier mit außerordentlich breitem Rücken, während der Fremdling seinen Körper im Flußwasser besprengt, und wendet so die Vorzeichen der Herrschaft zugunsten seiner Heimat[53].

422 Und er war schon im Begriff, den elenden Tod der Servius zu malen, den grausamen Frevel zugunsten seines Schwiegersohnes, eine schreckliche Untat der wütenden Tochter, wie sie mit rasendem Sinn über den väterlichen Körper fährt[54].

425 Kann der menschliche Geist aus Machtgier so sehr wüten, daß eine Tochter keine elterlichen Rechte achtet, furchtbarer als eine wilde Bärin?

427 Als er dies im Innersten überlegte, nämlich, in welcher Reihenfolge er es malen sollte, und fortfuhr, die Hände in Farbe zu tauchen, da gab, um die Dinge des künftigen Zeitalters wissend, der Genius loci selbst dem Meister nach und nach andere Dinge ein, damit das zukünftige Abbild Leos X. nichts Betrübliches ertragen müsse; er läßt den Tod des Turnus[55] innerhalb des gemalten Verbrechens weg und läßt sich die Orakel der Cumanischen Sibylle einfallen[56], und überläßt auf diese Weise traurige Ereignisse dem Vergessen.

436 Da ist die Seherin wiedergegeben, wie erstarrt. Zweimal drei wahrsagende Bücher hat sie in der Reihenfolge ihres Werts im Feuer vernichtet, und sie droht, auch die übrigen in die Flammen zu werfen[57], falls der König sie nicht für die gleiche Geldsumme (sc. wie vorher die neun Bücher gekostet hätten) loskaufe.

440 Als er dem freiwillig geflohenen Sprößling die Antworten schickt, hüllt er seine Absicht in rätselhaftes Orakelwort ein und köpft schweigend mit einem Stock den schlafbringenden Mohn in den gepflegten Gartenanlagen[58].

443 Hier anschließend beeilt sich die Hand des Künstlers, darzustellen, wie der Sohn des Königs die Rechte des keuschen Bettes verletzte[59].

445 Der Schutz des Gastrechts hat Gewalt erlitten, die Römer wenden, beim Gott der Keuschheit[60], ihren Sinn ab, um nicht in schändlicher Weise[61] dem Ehebruch irgendeinen Reiz abzugewinnen.

447 Was verspricht sich der Unwissende (davon), und welch

45 Livius I, 36. Tarquinius, durch das Wunder zum Glauben an die Bedeutung des Vogelfluges bekehrt, soll eine Statue des Augurn Attus Navius – so der korrekte Name – links neben der Kurie errichtet haben; dort wurde auch der durchschnittene Schleifstein bewahrt.

46 Livius I, 37.

47 Livius I, 37.

48 Livius I, 39.

49 Livius I, 40–41.

50 Livius I, 42–43.

51 „Rebus crescentibus" wäre auch möglich als „dem wachsenden Staat".

52 Livius I, 45.

53 Livius I, 45. Der Oberpriester des römischen Dianatempels schickt den sabinischen Bauern, der seine außerordentlich große Kuh opfern wollte, zum Ritualbad an den Tiber, damit die Weissagung, der Nation dessen, der sie opfere, werde die Oberherrschaft zufallen, sich für die Sabiner erfülle, – und opfert unterdessen das Tier, um die Weissagung auf Rom zu wenden.

54 Livius I, 48. Tullia, Tochter des Servius, überfuhr ihren Vater, damit ihr Gemahl König werden konnte.

55 Livius I, 51: Ermordung des Turnus durch Tarquinius Superbus.

56 Wörtliche Übersetzung: „und gibt seinem Geist die Orakel ... ein".

57 Diese Episode findet sich nicht bei Livius. Dionysius von Halikarnassus, IV, 62. 1–4 schildert die Begegnung des Tarquinius Superbus mit der Sibylla Cumana.

58 Livius I, 54. Ein Sohn des Tarquinius Sup., Sextus, ging als vermeintlicher politischer Flüchtling nach Gabii, erlangte dort hohes Vertrauen und Macht, und ließ daraufhin seinen Vater durch einen Boten befragen, wie er mit der Stadt weiter verfahren solle. Tarq. antwortete aus Mißtrauen gegenüber dem Boten nur mit dem schweigenden Köpfen des Mohnes in seinem Garten – ein Zeichen, das der Sohn verstand: er ließ alle führenden Persönlichkeiten von Gabii beseitigen.

59 Livius I, 58.

60 „Numenque pudoris": Flüche und Beschwörungen stehen im einfachen Akkusativ.

61 Wörtl. Übers. für „ne ... ullus": Nicht irgendein.

heimliche Wut lädt er in der Haltlosigkeit seines Geistes[62] auf sich?

449 Der schändliche Ehebrecher wird keine Belohnungen unserer Kunst erhalten, doch ich will dich als unsterbliche Zierde ewiger Keuschheit schildern, Lucretia! und das weitere Schicksal, daß deinem unerschrockenen Mut ebenbürtig ist. Der gottlose König konnte den Körper besiegen, aber niemals eine keusche Seele überwältigen.

454 So sprach sie und führte ihre reinen Worte mit kluger Verstellung aus.

455 Mit dem eigenen Schwert durchbohrt Lucretia ihre unberührte Brust; Vater und Ehemann stützen die Zusammenbrechende, und trösten mit freundlichen Worten – ganz und gar vergeblich.

458 Brutus aber streckte[63] das aus dem strömenden Blut gezogene Schwert empor, und, indem er die Götter und das keusche Blut zu Zeugen anruft, schwört (Schwerter und Feuer) Tod und Verderben gegen die gottlose Herrschaft[64].

461 Deshalb bewundern sie[65] die ungewohnte Sinnesart[66] im Herzen des Brutus, zugleich wenden sie sich von der Trauer zum Zorn.

463 Dieses zeigt der erste Saal[67]; der benachbarte führt die Taten des Brutus Severus (= Iunius Brutus) aus.

464 Furchtgebietend sitzt er mit seinem Amtsgenossen auf dem elfenbeinernen Amtsstuhl; wer wird nicht von Entsetzen gepackt, wenn er den unerbittlichen Befehl des ersten Konsuls ansieht?

467 Wie er für die Freiheit des Vaterlandes sein Vatergesicht abgelegt hat, wie er für seine Söhne, die neue Kriege anstifteten, die Strafe fordert und befiehlt, sie öffentlich zu enthaupten[68].

470 Erfolglos versuchen die Landflüchtigen, die frevelhafte Nachkommenschaft, die Herrschaft des Tarquinius durch Krieg wiedereinzuführen; der römische Konsul zieht den Feinden entgegen, auf beiden Seiten gehen die Anführer als erste in die Schlacht, und beide stoßen auf schnellen Pferden zusammen[69].

474 Brutus und Aruns[70] fallen beide mit durchbohrter Brust.

475 Leblos tragen sie Brutus zurück, führen mit großem Aufwand die Beerdigung aus; eine Schar junger Frauen[71], das Haar bis auf die Schultern gelöst, weint und schlägt sich auf die Brust mit der flachen Hand und betrauert ein ganzes Jahr lang den schmerzlichen Tod des Rächers der verletzten Keuschheit wie den eines Vaters[72].

480 Mit wunderbarem Kriegsglück hält der streitbare Cocles, den Ansturm des Feindes auffangend, der ganzen Gewalt des Kampfes stand am vordersten Brückenzugang, sich in blitzenden Waffen inmitten der Gefallenen tummelnd, er springt, nachdem er die Brücke abgebrochen hat, in den Fluß, und durchschwimmt, bedrängt vom Hagel der Geschosse, unversehrt als Sieger die Tiberfluten[73].

486 Mutius, der Furchtbare, bestraft den Irrtum seiner Rechten freiwillig im Feuer und lehrt den bestürzten König, wieviel die römische Jugend zu wagen imstande ist, und wie sehr sie von Ruhmesliebe ergriffen ist; durch Gefahr für sein eigenes Leben befreit er das belagerte Vaterland und gibt ihm den Frieden wieder[74].

491 Die bemalte Wand hat nicht nur Beispiele männlicher Tapferkeit, es gibt dort auch ruhmvolle Heldentaten einer Frau.

493 Cloelia hat die Lagerwächter getäuscht, sie durchschwimmt auf ihrem Pferd den tiefen Fluß; das Mädchen siegt über sein Geschlecht, indem es die Ruhmestat eines Mannes wagte: mitten durch die (Linien der) Feinde bringt es unversehrt die Mädchen, die Pfänder eines heiligen Vertrages waren, hindurch[75].

497 Und der heimatliche Schauplatz führt vor, wie Virginius seiner Tochter ein Messer ins Herz sticht, und damit der Unglückseligen Ansehen und Wert der Keuschheit rettet[76].

500 Auf Befehl des Camillus wurde der Verräter der zarten Jugend, die Hände auf den Rücken gefesselt und die schimpflichen Glieder entblößt, den Knaben zur Bestrafung überlassen und zu den Faliskern zurückgeschickt[77].

503 Während der Gallier das Lösegeld, rotes Gold, mit ungleichem Gewicht wiegt und, hochmütig, noch sein Schwert hinzufügt, kauft Camillus, zu Pferde entgegen reitend und die Feinde zur Schlacht auffordernd, das Vaterland nicht mit Gold, sondern mit Tapferkeit[78] frei.

507 Durch welche Kette von Treulosigkeiten die Samniter nach Bruch des Bündnisses Kriege vorbereiten, geben Wunderwerke der Farbe auf der Wand wieder: in der Mitte eines freien Feldes ist die Stelle, die im Kreis von Flechtwerk und Brettern umzäunt und von oben mit Leinwand bedeckt ist[79].

511 Der greise Paccius[80] steht schreckenerregend bei den Altären und beschwört die grausamen Opferhandlungen des alten Ritus des unmenschlichen Volkes; mit blankem Schwert droht sein Scherge und zwingt die jungen Leute, am Altar abscheulichen Dienst und Schweigen über das grausige Opfer zu schwören[81].

62 Wörtlich: „die Unbeständigkeit seines Verstandes", vielleicht hier im Sinn von Zügellosigkeit des Königssohnes – falls dieser mit dieser Passage gemeint ist.

63 „Exerit" wohl Druckfehler für „erexit".

64 Livius I, 59.

65 „Sie" = nach Livius Lucretias Vater, ihr Ehemann und Publius Valerius.

66 Brutus hatte sich vorher dumm gestellt, um der Verfolgung durch Tarquinius zu entgehen; die Anwesenden bewundern hier die ihnen bisher verborgen gebliebene Intelligenz und Entschlußkraft des Brutus.

67 Hier endet auch das erste Buch des Livius.

68 Livius II, 5.

69 Livius II, 6.

70 Arrun, Sohn des vertriebenen Tarquinius.

71 Sinngemäß muß „nurum" Gen. Pl. sein; hier poetisch aus „nuruum".

72 Livius II, 7: „Collegae funus quanto tum potuit apparatu fecit (sc. Publius Valerius); sed multo maius morti decus fuit maestitia, eo ante omnia insignis quia matronae annum ut parentem eum luxerunt, quod tam acer ultor violatae pudicitiae fuisset."

73 Livius II, 10.

74 Livius II, 12.

75 Livius II, 13; daß Cloelia auf ihrem Pferd den Tiber durchschwamm, schildert Plutarch, Mul. Virt. XIV.

76 Livius III, 44 ff.

77 Livius V, 27; Plutarch, Vita des Camillus X; Valerius Maximus VI, 5, 1.

78 Livius V, 48/49: „ferroque non auro reciperare patriam iubet ..." „Romulus ac parens patriae conditorque alter urbis haud vanis appellabatur."; Plutarch, Vita des Camillus.

79 Livius X, 38: „ibi mediis fere castris locus est consaeptus cratibus pluteisque et linteis contectus", daher hieß diese Truppe dann die „Leinwandlegion".

80 Korrekter Name: Ovius Pactius.

81 Livius X, 38: „Admovebatur altaribus magis ut victima quam ut sacri particeps adigebaturque iure iurando quae visa auditaque in eo loco essent

516 Dieser Szene entsprechen auf der anderen Seite die gemalten Zelte der Quiriten.

517 Der falsche Seher büßt für die Lügen seiner Prophezeiung, bei den Feldzeichen (d. h.: in der ersten Reihe) zufällig an den Eingeweiden durchbohrt von einem Wurfspieß[82].

519 Der Vogel des Phöbus (= Rabe) verkündet ein glückliches Vorzeichen; auf Grund dieses göttlichen Vorzeichens befiehlt der Konsul, sogleich Kriegsglück und Männer durch die Trompete herbeizurufen und den Krieg mit ihrem Klang zu entfachen[83].

522 Bei gleichem Mut auf beiden Seiten werden die Waffen miteinander wetteifern, und schließlich besiegt römische Tapferkeit die gottlosen Feinde.

524 Fabricius verachtet die Edelsteine und das Gold des Pyrrhus und verlacht das hohle Gebrüll des wilden Elefanten[84].

526 Wer wird euch, ausgezeichnete Geister, hohe Zierden der Quiriten, schweigend übergehen, euch, deren berühmte Taten an einem weiter innen gelegenen Ort der Reihe nach zu betrachten sind, wo sie noch unendlich lange Jahre leben werden?[85]

529 Nachdem die Punier, wie dort gezeigt, besiegt sind, feiert das mächtige Rom seinen Triumph und stellt Sicilia[86], die ährenbekränzte, gefesselt unten an der linken Seite der Quadriga zur Schau. Es erhebt sich das Bild eines Seekrieges, kenntlich gemacht durch einen Flottenzusammenstoß auf einem Teil der Wände[87].

534 Gegenüber siehst du, wie der libysche Heerführer, an einem Auge durch die Kälte erkrankt, unter großen Verlusten an Leuten den wellenreichen Pfad vorwärtseilt, da, wo der angeschwollene Arno mit seinen winterlichen Fluten (= Schmelzwasser) wütet und sich nicht vom Verlauf (Gesetz) der Ufer halten läßt, sondern mit vermehrten Kräften auf die offenen Wiesen überspringt, und, mit erschreckendem Krachen Felsbrocken vor sich herrollend, vorwärts rast, ohne auf das sommerliche Flußbett zu achten[88].

541 Auf dem Rücken eines gewaltigen Elefanten sitzend, besetzt Hannibal die Ufer des Trasimenischen Sees mit feindlichen Feldzeichen.

543 Er verbrennt die Felder mit Feuer, um den Zorn des römischen Konsuls zu erregen, der auf Kampf brennt, ohne einen Wink der Götter zu haben[89].

545 Siehe da, der Donnerer (Jupiter), den er vom Tarpeischen Felsen (sc. Kapitol, wo der Jupiter-Tempel stand) zu stürzen hoffte, der brachte Hilfe in Form von Regengüssen, vermischt mit unvermutetem Hagel, und zwingt die Punier, zurückzuweichen und das Gelübde, Rom einzunehmen, fallen zu lassen[90].

549 Das Volk der Quiriten gibt die Oberbefehlsgewalt des höchsten Amtes dem Fabius, und alle Hoffnung ruht auf ihm.

551 Er widmete sich dem mutlosen, zerrütteten Vaterland. Durch Zaudern brachte er ihm Rettung und lehrte es, die libyschen Schlachtreihen zu überwinden[91].

553 Claudius überschwemmt mit dem Massenmorden an den Puniern den Metaurus[92], und indem er das Haupt Hasdrubals, auf eine Schwertspitze geheftet, zurückbringt, bietet er dem Lager Hannibals einen traurigen Anblick; als der Führer der Punier das vom Wundeiter zerfressene Antlitz des Bruders erblickt, setzt er, traurig über dessen jämmerliches Ende, den Heereszug in Bewegung und macht sich in die brutischen Gefilde auf[93].

559 Manlius bekämpft auf dem luftigen Gipfel des Olympus die tapferen Reste der Gallier, die unter ihrem Führer Brennus aus den Gefilden Asiens eingedrungen waren und aus den Göttertempeln ungeahnte[94] Silber- und Goldmengen fortgetragen haben[95].

563 Außerordentlich unter ihren Geschlechtsgenossinnen hervorragend, rächt eine gefangene Frau den Verlust ihrer Ehre und die Freuden eines gewaltsamen Beischlafs; sie

non enuntiaturum." Einige, die sich dem strengen Schwur widersetzten, wurden zur Abschreckung neben den Altären ermordet. Die Soldaten mußten schwören, daß sie in der Schlacht gegen die Römer nicht fliehen würden; andernfalls sollte sie und ihre Nachkommen der Fluch der Götter treffen.

82 Livius X, 40. Die erlogene Meldung eines Wärters der heiligen Hühner veranlaßte Lucius Papirius, zur Schlacht gegen die Samniter zu blasen; der Hühnerwärter fiel noch vor Beginn der Schlacht durch einen unbemerkten Wurfspieß; zum Ausgleich für diesen Schlachtbeginn ohne gültiges Vorzeichen flog jedoch dann ein Rabe vorbei, so daß der Kampf doch zugunsten der Römer ausging.

83 Livius X, 40: „Ante consulem haec dicentem corvus voce clara occinuit; quo laetus augurio consul, adfirmans nunquam rebus magis praesentes interfuisse deos, signa canere et clamorem tolli iussit."

84 Die entsprechenden Kapitel des Livius sind nur in zusammenfassenden Abschriften erhalten; dort, Periochae XIX, heißt es nur, daß Pyrrhus aus Sizilien nach Italien zurückgekehrt sei.

85 Der Dichter fordert auf, in den nächsten Raum die „Sala delle guerre puniche", zu gehen; die heutige „Sala dei Trionfi" war ja damals noch Loggia.

86 Trinacria = ältester Name der Insel Sizilien.

87 An eine bestimmte Seeschlacht scheint Silvanus nicht zu denken; das vierte Fresko des Saales hat er offenbar vergessen.

88 Polybios III, 79, übernommen durch Livius XXII, 2: Hannibal erfährt, daß Flaminius in Arezzo angelangt sei, und bricht von seinem Winterquartier auf; er nimmt den kürzesten Weg nach Süden, durch die Arnosümpfe, „wo in diesen Tagen der Fluß Arno stärker als gewöhnlich ausgetreten war". Die Truppen waten übermüdet und unter Verlusten an Menschen und Tieren vier Tage lang durch das Sumpfgebiet. „Hannibal selbst, der bei einer gleich anfangs durch die unbeständige mit Hitze und Kälte wechselnde Frühlingswitterung ihm zustoßenden Augenkrankheit, um desto höher über dem Wasser zu sein, sich von dem noch übrigen einzigen Elephanten tragen ließ, wurde zuletzt, da das viele Wachen und die Nachtdünste bei der Sumpfluft ihm den Kopf angriffen, auf einem Auge blind." (Übers. Heusinger)

89 Livius XXII, 3–4. Plünderungen Hannibals zwischen Cortona und dem Trasimenischen See zur Provokation der Römer; vgl. auch Polybios III, 82.

90 Ich habe nicht herausfinden können, woher der Dichter diese panegyrische Geschichtsfälschung hat; bei Livius XXII, 5 ist zwar die Rede davon, daß die Römer im Eifer des Gefechtes nicht einmal ein gleichzeitig stattfindendes Erdbeben bemerkten. Dieses Naturereignis nützte ihnen jedoch keineswegs – Hannibal brachte ihnen eine verheerende Niederlage bei und setzte seinen Marsch durch Italien fort.

91 Fabius Maximus „Cunctator", der „Zögerer". Ennius, Ann. XII, 360: „Unus homo nobis cunctando restituit rem." Anspielung auf Fabius' zermürbenden Kleinkrieg gegen Hannibal. „Libycae" hier Druckfehler für „Libycas"?

92 Fluß in Umbrien; Schlacht am Metaurus, Sieg der Römer im Jahre 207 v. Chr. unter Claudius Nero. Livius XXVII, 48–49.

93 Bruttii = Volk im südlichsten Teil Italiens, dem heutigen Kalabrien; Hasdrubal, Sohn des Hamilkar Barkas, jüngerer Bruder des Hannibal; über sein Ende: Livius XXVII, 51.

94 „Ignota" = wörtlich „unbekannt".

95 Brennus, Führer der in Asien plündernden Gallier. Livius XXXVIII, 21 und Florus I, 27: Cn. Manlius Vulso besiegt im gallo-griechischen Krieg die Tolostobogier am Olympus in Galatien. Die Galater sind die Nachkommen der kleinasiatischen Gallier.

bringt das Haupt des frevlerischen Soldaten, mit dem Schwert abgeschlagen, herbei und wirft es, freudig zurückgekehrt, vor die geliebten Füße des Gatten; die Schäden ihres guten Rufes widerlegend, legt sie dar, daß vom Feind nicht ihre Seele, sondern der Körper eingenommen wurde[96].

569 Aemilius beschließt das herausragende Werk der Ausmalung mit einem glänzenden Triumph: der Mazedonische Adel, die eingenommenen Städte und Flüsse und Berge zugleich, die unterworfenen Völker, gehen in geordneter Reihenfolge voran; dann, nächst dem lorbeergeschmückten Wagen, Perseus, der unbesonnene Urheber des Krieges, umgeben von seinen Drillingssöhnen, alle mit Ketten an den besiegten Hälsen beschwert und die Arme mit einem Strick gebunden; gezwungenermaßen betreten sie Tore und Mauern Roms[97].

577 Wie sehr auch die vortreffliche Abfolge der alten Geschichte die Augen durch ihren wunderbaren Reiz gefangen hält, wie sehr auch die Denkmäler der Edlen an sich, die höchste Tugendliebe und das Ruhmesstreben erhabene Gesinnung entzünden und daran hindern, in tiefen Schlaf zu fallen, so verweist doch die Tugend des gewaltigen Leo das Gesehene an seinen Platz, und kehrt gegenwärtig zurück im Geiste der Zuschauer, hochragend, den berühmten Helden ebenbürtig, und in nichts den erhabenen Taten der Alten unterlegen; deshalb errichtete der öffentliche Wille das Marmorbild Leos; von jetzt an veranlassen die gemalten Vorbilder der früheren Taten des römischen Volkes weniger als gewohnt zum Verweilen. Dieses (sc. das Marmorbild) allein vermittelt die Freude, es ewig zu betrachten.

590 Und dürften wir auch die unzähligen (Mengen der) Taten bewundern, so erbaut doch das Abbild des großen Leo alle Geister so sehr, daß es kein Maß gibt bei seiner Betrachtung: Nicht anders, als wenn die schlafbringenden rötlichen Lichter in der Nacht vom Olymp leuchten, die dunklen Wolken das Gesicht des Himmels nicht verdecken, die ganze Schar der Sterne am offenen Himmel rot glänzt, die schaurig tönenden Winde schweigen, die silberne Luna mit ihrem Gesicht die feindlichen Pferde des Sonnengottes betrachtet und den ganzen Erdkreis dem Himmel ausbreitet[98].

599 Obgleich die Milchstraße des hellen Weltalls die Feuersegel des Großen Bären der Griechen aufhält oder die Sidonischen Schiffe, die zur Küste ziehen –, Luna beansprucht doch alle Sinne des Auges für sich.

603 Diesem allen kommt nichts gleich[99], alles paßt hier zusammen.

604 Die ungewohnte Helligkeit des Marmors, der edle Meißel des bewundernswerten Meisters, der Sitz und der Ort der Götter, der frohe Beifall des Adels und die kurzweiligen Feste der Spiele des Senats[100], auch die Form des aufgestellten Theaters.

608 Wenn auch Rom den Verdiensten Leos so außerordentliche Gaben geschenkt hat, so bekennt es doch, daß die edle Belohnung nur dem Wunsch nach seinem unermeßlichen Ruhm[101] entspringt.

611 Gepriesen seist du, ehrwürdiger Tag, an dem es endlich möglich ist, die altehrwürdigen Taten der alten Quiriten zu sehen, sei ewig willkommen, und kehre immer so wieder, und komm ohne Wolke, komm zurück, nachahmend die heiteren Gesichter des römischen Volkes, und der goldene Kreis der Sonne soll Luna keine Tagesschäden entgegentragen.

617 Wer den starren Fels des hochragenden Kapitols besteigt, soll sich an den ewigen erhabenen Namen Leo erinnern, und die römische Jugend soll einen frohen Lobgesang singen.

620 Und ihr, o Götter, unter deren Namen Rom steht, wendet gnädig den Gebeten der Römer glückbringendes Walten zu und entzündet die trägen Gemüter mit den Flammen der Tugenden, indem ihr schließlich den mit eifrigem Streben erneuerten Leistungen der Quiriten Dauer verleiht, und das römische Geschlecht, die Muße verachtend, möge von der Liebe zu lautem Ruhm entbrannt sein.

626 Möge sie in den alten Grenzen die Siegeszeichen der Herrschaft aufstellen und von neuem über den besiegten Erdkreis triumphieren; und das siegreiche Rom möge euch die verdienten Ehren erneuern; und zum zweiten Male soll er (sc. der Erdkreis) unter seinem Gewicht keuchen, und Leo möge ewig die Zügel des Staates lenken.

96 Polybios XXI, 38, 1–7; Plutarch, Mul. Virt. XXII; Livius XXXVIII, 24; Florus I, 27; Boccaccio, De mul. claris LXXII; es handelt sich um die Frau des Tolostobogier-Herzogs Ortiagon, Chiomara. Von einem römischen Hauptmann in der Gefangenschaft vergewaltigt, läßt sie diesen bei der Übergabe des Lösegeldes, gegen welches er sie freigeben wollte, enthaupten, und bringt ihrem Gatten sein Haupt als Beweis, daß sie ihre Ehre gerächt habe. Plutarch will sich Jahre später mit ihr unterhalten haben.

97 2. makedonischer Krieg, Triumph des Aemilius Paullus über den letzten makedonischen König Perseus nach der Schlacht bei Pydna 168 v. Chr. Plutarch, Vita des Aemilius Paullus; Florus I, 28; Johannes Zonaras (in: Cassius Dio, Röm. Geschichte XX) IX, 24 erwähnt, daß auch die Frau des Perseus an dem Triumphzug teilnahm.

98 Vielleicht soll hier ein Vergleich angestellt werden zwischen dem Anblick der Statue Leos X. und des nächtlichen Sternenhimmels.

99 Mit „diesem allen" ist das Fest gemeint, das Silvanus besingt. In dem folgenden elliptischen Satz zählt er auf, was dort alles so harmonisch zusammenpaßt.

100 Für die Feier von 1521 war die Aufführung einer Komödie geplant: vgl. Brummer/Janson 1976, S. 79.

101 Wörtlich: „nach den Haufen seines Ruhmes".

XV

Synopse zur Rekonstruktion des Freskenprogramms mit Hilfe der Quellen und im Vergleich zum heutigen Bestand

Versnumerierung von Anhang XIV	*Wortlaut in Anhang XIV, der ausdrücklich auf gemalte Szenen hinweist*	*Wortlaut, aus dem eine bildliche Darstellung erschlossen werden kann*	*Mit Sicherheit dargestellte Szenen*	*Vermutlich dargestellte Szenen*	*Szenen, die im Gedicht beschrieben,-aber nicht ausdrücklich als gemalt angegeben sind*	*Bezüge zu anderen Quellen und zu noch vorhandenen und späteren Fresken*	*Verweise auf die Abb. 26 und 27*
219–220	spectat pars altera pictum Urbis principium Regesque suo ordine septem		SALA DEGLI ORAZI E CURIAZI Anfänge Roms u. Reihe der 7 Könige			Fulvio 1527	
232/33	pars aulae anterior, qua stant simulacra Leonis, mirae colore refert tenerae primordia Romae				Rhea Silvia Aussetzung der Zwillinge		
245	stat lupa … credas (tractare impellere)		Wölfin, die Zwillinge säugend, mit Specht und Feigenbaum		Faustulus	Fresko d'Arpinos Fresko d'Arpinos	26 I a 27 A 1
251/52	hinc … spectatur		Romulus zieht Stadtgrenze mit dem Pflug Die erste Stadt (Asyl)			Cod. Barb. lat., 2016: 6. Szene? Fresko d'Arpinos	26 I a? 27 A 2
254					Romulus gibt Gesetze	Fulvio 1. König	
					Raub der Sabinerinnen	Fresko d'Arpinos	27 A 3
260	quam bene pictoris simulavit dextera docti …		Vergöttlichung des Romulus mit Donner, Wolke und Wetterleuchten			evtl. Cod. Barb.: 3. Szene?	26 I b
265	hinc pictura refert Regem miranda secundum		Eine Numa-Szene	Einsetzung Numas Einführung neuer Priester(innen)	Einführung neuer Kulte/Egeria/ Vestakult/Festlegung des Kalenders	Fulvio 2. König Sockelmedaillon Rossettis	26 I c
282	ecce …			Herabfallen der Salierschilde		Fresko d'Arpinos	27 A 3
288/89	(Rex Tullus) hinc subit, ac belli series depicta colore visitur Albani		Tullus' Krieg gegen die Albaner …			Fulvio 3. König	26 I d
291	populorum castra duorum ficta patent		… mit Darstellung der beiden gegnerischen Lager …	… mit finster starrenden Römern in blitzenden Waffen		Fresko d'Arpinos (Tullus gegen die Fidenaten)	
300		tum primum fertur (könnte auch literar. Reminiszenz sein) „curripiunt campi medium" u. „occumbunt gemini" (wohl Schilderung eines opt. Eindruck und Präsens!)	Kampf der Horatier und Curiatier inmitten stillstehender Heere mit zwei gefallenen Horatiern			Cod. Barb. 2. Szene Fresko d'Arpinos	26 I d 27 A 5
310					Rückkehr des siegreichen Horatiers Mord an der Schwester Freispruch	Sockelmedaillon Rossettis Sockelmedaillon Rossettis	
343	credo equidem casum pictor miseratus eundem, aëris irati faciem, portentaque dira rettulit, et lapidosam hyemem mira		Steinhagel …	Zerstörung Albas			26 I d?
346	arte secutus quin vocem horrisonam		… ja sogar die Geisterstimme				

Versnumerierung von Anhang XIV	*Wortlaut in Anhang XIV, der ausdrücklich auf gemalte Szenen hinweist*	*Wortlaut, aus dem eine bildliche Darstellung erschlossen werden kann*	*Mit Sicherheit dargestellte Szenen*	*Vermutlich dargestellte Szenen*	*Szenen, die im Gedicht beschrieben,-aber nicht ausdrücklich als gemalt angegeben sind*	*Bezüge zu anderen Quellen und zu noch vorhandenen und späteren Fresken*	*Verweise auf die Abb. 26 und 27*
350	attamen ... expressit		Bestrafung des Königs Tullus für falsche Anrufung Jupiters: Brand seines Palastes			Fulvio 3. König	26 I e
360	praesentis rapit hinc oculos ...		eine Szene des Ancus		Ancus Martius erbaut: Gefängnis, Ostia, Pons Sublicius; führt Tafel für Kultvorschriften ein	Fulvio 4. König	26 I e?
369/70	quae vis fuerit pictoris in illu discere posse datur		Tarquinius Priscus beim Überlegen, mit gut getroffenem zweifelnden Gesichtsausdruck			Fulvio 5. König	
376	rettulit et bellum Latinum		Krieg gegen die Latiner mit reicher Beute; Erbauung des Circus Maximus und erste Spiele				26 I e
					Wunder des Attius Navius	(Fulvio 5. König)	
390	hinc legitur		Sabinerkriege	Zerstörung der Tiberbrücke durch brennende Zweige; auf dem Wasser schwimmende Schilde der Sabiner	Verbrennung der Beute	(Fulvio 5. König)	26 I f
401	somno sopitus visitur infans Servius		Tarquinius u. Frau sehen das Wunder am Knaben Servius			Fulvio 5./6. König	
404 u. 407–409		das Ende des Tarqu. sei nicht dargest.; dann Bruch zu „Servius“ u. opt. Eindrücke: „bedrohlich“, „hervorstechend“	Servius tritt als König mit Königsmantel in Begleitung von (einem) Liktoren auf		Servius teilt Stände und Steuerklassen ein. Errichtung des Diana-Tempels Opferung der großen Kuh		
423	et picturus erat				Tod des Servius ausdrücklich nicht dargestellt		
429	Pergitque manus inferre colori				Tod des Turnus ausdrücklich nicht dargestellt		
430	Ipse loci genius ... sensim diversa magistro subjicit: ...						
436	reddita stat vates		Sibylla Cumana verbrennt im Beisein des Tarqu. 6 Bücher		Tarqu. Sup. köpft Mohn	Fulvio 7. König	26 I g?
443	Artificis manus hinc properans effingere		Lucretia			(Fulvio 7. König)	26 I g
463	Haec prior aula refert		Ende der Fresken der Sala degli Orazi e Curiazi				(27 E)

Versnumerierung von Anhang XIV	*Wortlaut in Anhang XIV, der ausdrücklich auf gemalte Szenen hinweist*	*Wortlaut, aus dem eine bildliche Darstellung erschlossen werden kann*	*Mit Sicherheit dargestellte Szenen*	*Vermutlich dargestellte Szenen*	*Szenen, die im Gedicht beschrieben,-aber nicht ausdrücklich als gemalt angegeben sind*	*Bezüge zu anderen Quellen und zu noch vorhandenen und späteren Fresken*	*Verweise auf die Abb. 26 und 27*
464	Aula contigua exequitur		SALA DEI CAPITANI				26 II
464/67	quis non horrore movetur, dum spectat; metuendus; ut vultum exuerit		Taten des Brutus: Gerechtigkeit des Brutus		Tod von Brutus und Arruns im Kampf; Beerdigung des Brutus; Trauer der Frauen	Fresko Lauretis	27 B1
				Horatius Cocles verteidigt die Sublicius-Brücke, bricht sie ab u. durchschwimmt den Tiber		Fresko Lauretis	26 II 27 B2
				Mucius Scaevola vor Pyrrhus		Fresko Lauretis	26 II, 27 B3
491	virtutis pares non solum exempla virilis pictus habet		Cloelia				26 II 27 E
497		patriaeque exponit harena (damit kann auch ein liter. gedachter Schauplatz gemeint sein)		Virginius ersticht seine Tochter			26 II 27 E
					Camillus u. der Lehrer von Falerii	(Teppich 18. Jh., Sala del Trono)	27 D IV
					Gallier fordern Lösegeld; werden von Camillus vertrieben		26 II
503	fuci miranda in pariete reddunt	in medio locus est campi (kann Liviuszitat sein)	Samniterkriege Lager der Samniten ...	... Opfer der Samniten			26 II
516	contra respondent tentoria picta Quiritum		Zeltlager der Römer		Beginn der Schlacht, Bestrafung des Hühnerwärters, Omen des Raben		
					Fabricius' Krieg gegen Pyrrhus		
			Ende der Sala dei Capitani				
528	facta leguntur interiore loco		SALA DELLE GUERRE PUNICHE				26 IIIa
532	exhibet Trinacriam vinctam spicea serta gerentem sub laeva parte quadrigae		Triumph Roms über Sizilien mit ährenbekränzter, gefesselter Sicilia an der linken Triumphwagenseite			in situ	27 C3
533	assurgit belli navalis imago ... murorum in parte notata		Seekrieg			in situ	26 IIIb 27 C1

Versnumerierung von Anhang XIV	*Wortlaut in Anhang XIV, der ausdrücklich auf gemalte Szenen hinweist*	*Wortlaut, aus dem eine bildliche Darstellung erschlossen werden kann*	*Mit Sicherheit dargestellte Szenen*	*Vermutlich dargestellte Szenen*	*Szenen, die im Gedicht beschrieben,-aber nicht ausdrücklich als gemalt angegeben sind*	*Bezüge zu anderen Quellen und zu noch vorhandenen und späteren Fresken*	*Verweise auf die Abb. 26 und 27*
534	e regione vides ...		Hannibals Zug durch die Arnosümpfe auf einem Elephanten, Trasimenischer See, provozierende Plünderungen		Donner und Regen zwingen Hannibal zum Rückzug	in situ	26 III c 27 C 4
			SALA DELLA LUPA		Fabius Cunctator bekommt Oberbefehl Claudius' Schlacht am Metaurus Hasdrubals Haupt wird Hannibal gebracht		26 IV a/b 26 II b/a
			Manlius' Schlacht am Olympus			in situ	26 IV c 27 G 3
			Chiomara-Episode			in situ	
569	Aemilius ... picturae claudit opus		Triumph des Aemilius Paullus mit Darstellung von eroberten Städten, Flüssen, Bergen, Völkern auf Tafeln, des mazedon. Adels, Perseus und Söhnen; Tore und Mauern Roms			in situ	26 IV d 27 G 4/ 27 H

A. A.	Archivium Arcis
ASC	Archivio Storico Capitolino
ASV	Archivio Segreto Vaticano
BIASA	Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte
Bibl. Vat.	Biblioteca Vaticana
Cam.	Fondo Camerale des Archivio di Stato di Roma
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum
CM 1965	Il Campidoglio di Michelangelo. Milano 1965
CU	Camera Urbis, Fondo des Archivio di Stato di Roma
Intr. et Ex.	Introitus et Exitus, Sigle für die Rechnungsbücher im ASV
Reg. Vat.	Registri Vaticani, Fondo des ASV
RIS	Rerum Italicarum Scriptores
Stato	Archivio di Stato di Roma
V–Z	Valentini/Zucchetti: Codice topografico della città di Roma.

Weitere Abkürzungen finden sich am Schluß des Bandes.

Aikin, Roger C.: *The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V.* Diss. Univ. of California, Berkeley 1977.

Albertini, Francesco: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae.* Rom 1510 (Reprint 1972, ed. P. Murray).

Aldrovandi, Ulisse: *Delle Statue Antiche di Roma.* Venedig 1562 ([1]1550) (Fotomechanischer Nachdruck Hildesheim–New York 1975).

Altieri, Marc Antonio: *Li Nuptiali.* Ed. E. Narducci. Rom 1873.

Antonio di Pietro dello Schiavo: *Diario romano.* Ed. F. Isoldi. RIS 24, 5. Città di Castello 1917.

Ashby, Thomas: The Capitole, Rome. Its history and development. *Town Planning Review* XII (1926/27), 159 ff.

Bober, Phyllis Pray: *Drawings after the Antique by Amico Aspertini.* London 1957. (Studies of the Warburg Institute 21).

Bober, Phyllis Pray und Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources.* London 1986.

Boccaccio, Giovanni: *De mulieribus claris.* Ed. V. Brance. Tutte le opere X. Verona 1970.

Boissard, Jean Jacques: *Topographia Urbis Partes I, II* und *Antiquitates urbanae Romanae Partes III–VI.* Frankfurt 1597–1627.

Borghini, Gabriele: Baldassare Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'episcopio di Raffaele Riario ad Ostia. In: *Il Salone Riario nell'Episcopio di Ostia antica. Quaderni di Palazzo Venezia* 1 (1981), 11–50.

Brummer, Hans Henrik und Tore Janson: Art, literature und politics: an episode in the Roman Renaissance. *Konsthistorisk Tidskrift* XLV (1976), 79–93.

Buddensieg, Tilman: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des römischen Volkes auf dem Kapitol. *RömJbKg* 20 (1983), 34–73.

Burchard, Johannes (Iohannes Burckardus): *Liber notarum.* RIS 32, 1. Città di Castello 1911.

Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* 2. Aufl. Wien–Leipzig 1936.

Burckhardt, Jacob: *Geschichte der Renaissance in Italien.* 5. Aufl. Esslingen 1912.

Butzek, Monika: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom.* Bad Honnef 1978.

Campana, Augusto: Intorno all'incisore G. B. Palumba e al pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda). *Maso Finiguerra* I (1936), 164–179.

Campidoglio, Il. Mit Beiträgen von C. Pietrangeli, G. Scano, A. Schiavo u. a. Ed. Capitolium. Rom 1965.

Campidoglio di Michelangelo, Il. Hg. von Guglielmo de Angelis d'Ossat und Carlo Pietrangeli. Mailand 1965.

Cannatà, Roberto: La Pittura. In: *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo,* 53–60. Rom 1981. (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 1).

Cannatà, Roberto: La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassare Peruzzi e Jacopo «de Rimpacta» (Ripanda). In: *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello* (Ausst.Kat. Rom, Palazzo Venezia). Rom 1984.

Carli, Enzo: *Il Pintoricchio.* Mailand 1960.

Casanova Uccella, Maria Letizia: *Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco* (Ausst.Kat. Rom, Palazzo Venezia). Rom 1980.

Casimiro, Fra: *Memorie istoriche della Chiesa e Convento di Araceli.* Rom 1845.

Catalogo della Raccolta di Statuti, consuetudini, leggi, decreti, ordini e privilegi dei comuni, delle associazioni e degli enti locali italiani dal medioevo alla fine del sec. XVIII. Hg. von Corrado Chelazzi. Bd. VI, Rom 1963.

Cecchelli, Carlo: *Il Campidoglio.* Mailand–Rom 1925.

Cecchelli, Carlo: Il Campidoglio nel medioevo e nella rinascita. *ArchStorRom* 67 (1944), 209 ff.

Corbo, Anna Maria: *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*. Rom 1969.

Corpus Inscriptionum Latinarum. Bd. VI, 1/1–5: *Inscriptiones Urbis Romae Latinae*. Hg. von Eugen Bormann und Wilhelm Henzen. Berlin 1876.
Bd. VI, 5: *Inscriptiones falsae urbi Romae attribuitae*. Hg. von Eugen Bormann, Wilhelm Henzen und Christian Huelsen. Berlin 1885.

Cruciani, Fabrizio: *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Mailand 1968.

Degenhart, Bernhard und Annegrit Schmitt: Gentile da Fabriano und die Anfänge des Antikenstudiums. *MüJbBK* 3. F. XI (1960), 59–151.

Degenhart, Bernhard und Annegrit Schmitt: *Corpus der italienischen Handzeichnungen 1300–1450*. Bd. I, 1–4: Berlin 1968. Bd. II, 1–3: Berlin 1980.

Delumeau, Jean: *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*. 2 Bde. Paris 1957.

De Rossi, Giovanni Battista: La loggia del Comune di Roma compiuta nel Campidoglio dai Senatori dell'anno 1299. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* 10 (1882), 130 ff.

D'Onofrio, Cesare: *Renovatio Romae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'EUR*. Rom 1973.

Dulière, Cécile: *Lupa Romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation*. 2 Bde. Brüssel–Rom 1979. (Etudes de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes publiées par l'Institut Historique Belge de Rome XVIII).

Dupré Theseider, Eugenio: *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252–1377)*. Bologna 1952. (Storia di Roma, ed. Istituto di Studi romani, XI).

Erler, Adalbert: *Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom*. Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main X (1972) Nr. 4, 123–142.

Ferino Pagden, Sylvia: *Disegni umbri. Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi*. Mailand 1984.

Fiocco, Giuseppe: Jacopo Ripanda. *L'Arte* XXIII (1920), 27–48.

Fontana, Vincenzo: *Artisti e committenti nella Roma del '400*. Città di Castello 1973. (Quaderni di Studi Romani Ser. I, No. 37).

Florus, Lucius Annaeus: *De gestis Romanorum*. Hg. und übers. von L. F. Kretschmann. Leipzig 1785.

Florus, Lucius Annaeus: *Epitomae de Tito Livio bellorum omnium*. Hg. und ins Englische übers. von Edward S. Forster. 3. Aufl. London 1960.

Forcella, Vincenzo: *Iscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*. Bd. I: Rom 1869.

Frommel, Christoph Luitpold: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*. Wien 1967/68.

Frommel, Christoph Luitpold: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. 3 Bde. Tübingen 1973.

Frommel, Christoph Luitpold: Il Palazzo dei Tribunali in via Giulia. In: *Studi bramanteschi*. Rom 1974, 523–534. (Atti del Congresso internazionale Milano–Urbino–Roma 1970).

Frommel, Christoph Luitpold: «Disegno» und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figuralem Œuvre. In: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Hg. von W. Busch, R. Hausherr und E. Trier. Berlin 1978, 205–250.

Frommel, Christoph Luitpold: Eine Darstellung der Loggien in Raffaels «Disputà»: Beobachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508/09. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Hg. von J. Müller Hofstede und W. Spies. Berlin 1981, 103–127.

Frommel, Christoph Luitpold: Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. I: Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini. *RömJbKg* 20 (1983), 108–152.

Frutaz, Amato Pietro (Hg.): *Le piante di Roma*. 3 Bde. Rom 1962.

Fulvio, Andrea: *Antiquaria Urbis*. Rom 1513.

Fulvio, Andrea: Antiquitates Urbis Romae. Rom 1527.

Fumi, Luigi: *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*. Rom 1891.

Gatti, Giuseppe: *Statuti dei mercanti di Roma*. Rom 1980 (Nachdruck der Ausgabe Rom 1885).

Germanicus, Silvanus: In Statuam Leonis Decimi ... Sylva. S. Venuti, Rodolfino.

Gerardi, F.: Scoperta di pregevoli avanzi dell'antico palazzo comunale sul Campidoglio. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, Ser. 5, 27 (1899), 81 ff.

Gesche, Inga: *Neuaufstellung antiker Statuen und ihr Einfluß auf die römische Renaissancearchitektur*. Diss. Frankfurt am Main. Fotomechanischer Nachdruck Mannheim 1971.

Gnoli, Domenico: *La Roma di Leon X*. Mailand 1938.

GOMBRICH, E. H.: Apollonio di Giovanni: A Florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet. In: *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance I.* 3. Aufl. London–New York 1978 ([1]1966), 11–28.

GOMBRICH, E. H.: The style „all'antica": Imitation and assimilation. In: *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance I.* 3. Aufl. London–New York 1978 ([1]1966), 122–128.

GRAF, Arturo: *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo.* Turin 1923.

GREGOROVIUS, Ferdinand: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter.* Hg. von Waldemar Kampf. Vollständige und überarbeitete Ausgabe in sieben Bänden der Ausgabe 1953–1957. München 1978.

GÜTHLEIN, Klaus: Der „Palazzo Nuovo" des Kapitols. *RömJbKg* 22 (1985), 83–190.

HAGER, Werner: *Die Ehrenstatuen der Päpste.* Leipzig 1929.

HANKEY, Th.: Salutati's epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence. *JWCI* 22 (1959), 363 ff.

HECKSCHER, William S.: *Sixtus IIII aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit.* S'Gravenhage 1955.

HELBIG, Wolfgang: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II: Die städtischen Sammlungen.* 4. Aufl., hg. von H. Speier. Tübingen 1966 ([1]1899).

HENZE, Wolfgang: *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien.* Diss. München 1970.

HERKLOTZ, Ingo: Der Campus Lateranensis im Mittelalter. *RömJbKg* 22 (1985), 3–43.

HIND, Arthur M.: *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described. Part II: Known Masters other than Florentine Monogrammists and Anonymus,* vol V: Catalogue. London 1948.

HOFFMANN-CURTIUS, Kathrin: *Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia.* Düsseldorf 1968.

INFESSURA, Stefano: *Diario della città di Roma.* Ed. O. Tommasini (Fonti per la storia d'Italia 5). Rom 1890.

KELLER, Harald: Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt. *JbPrKs* 55 (1934), 205–228.

KELLER, Harald (Rez.): Herbert Siebenhüner: Das Kapitol in Rom. *Kunstchronik* 7 (1954), 341–344.

KORNEMANN, Ernst: *Römische Geschichte.* 2 Bde. 4. Aufl. Stuttgart 1960 ([1]1939).

KRAUTHEIMER, Richard: *Roma. Profilo di una città, 312–1308.* Rom 1981.

LANCIANI, Rodolfo: *Storia degli scavi di Roma.* 4 Bde. Rom 1902–1912.

LAVAGNINO, Emilio: Il Campidoglio al tempo di Petrarca. *Capitolium* 16 (1941), 103 ff.

LEISCHING, Peter: Roma Restauranda. Versuch einer Geschichte des päpstlichen Denkmalschutzrechts. In: *Römische Kurie. Kirchliche Finanzen. Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg,* hg. von Erwin Gatz. 2 Bde. Rom 1979, I, 425–443.

Libretto nel quale sono notato tutti li offitiali dell'Inclito Populo Romano ... In Roma, per gli Heredi d'Antonio Blado Stampatori Camerali L'Anno MDLXXVIII. (Exemplar der Bibl. Vat.: Arm V, vol. 32).

LIVIUS, Titus: *Römische Geschichte.* Übers. von Konrad Heusinger, hg. von Otto Güthling. 4 Bde. Leipzig o. J. ([1]1884).

LIVIUS, Titus: *Ab urbe condita.* Lib. I–X, hg. von Robert S. Conway und Karl F. Walters. Oxford 1951.

LIVIUS, Titus: *Ab urbe condita.* Lat.-engl. Hg. von B. O. Foster, London 1961.

LIVIUS, Titus: *Periochae.* Hg. von O. Rossbach. Stuttgart 1973.

LOMBARDO, Maria Luisa: *La Camera Urbis. Premesse per uno studio sulla organizzazione amministrativa della città di Roma durante il pontificato di Martino V.* Rom 1970.

LUCCO, Mauro: Una traccia per Jacopo Ripanda. *Paragone* 27 (1976), Nr. 315, 11–26.

MADONNA, Maria Luisa: Momenti della politica edilizia e urbanistica dello Stato Pontificio nel '400. L'exemplum della Piazza del Comune di Viterbo. In: *Il Quattrocento a Viterbo,* 23–76 (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 6). Rom 1983.

MALVASIA, Carlo Cesare: *Le pitture di Bologna.* Nachdruck der Ausgabe Bologna 1686, hg. von A. Emiliani. Bologna 1969.

MANCINI, Giulio: *Considerazioni sulla pittura.* Hg. von A. Marucchi u. L. Salerno. 2 Bde. Rom 1956 u. 1957.

Mantova. La storia, le lettere, le arti. Mantua 1960–1965. Le arti I: Il medioevo. Hg. von G. PACCAGNINI. 1960. *Le arti II, 1–2: Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI.* Text von E. MARANI und C. PERINA. 1961.

MARIANO DA FIRENZE, Fra: *Itinerarium Urbis Romae.* Rom 1518.

MARLIANI, Bartolommeo: *Urbis Romae topographia.* 2. Aufl. Rom 1544 ([1]1533).

MARTINDALE, Andrew: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court.* London 1979.

MATZ, Friedrich: *Die dionysischen Sarkophage*. 3 Bde. Berlin 1968 und 1969.

MELLER, Peter: Physiognomical theory in Renaissance heroic portraits. In: *Studies in Western Art II*. Princeton 1963, 53–69.

MICHAELIS, A.: Storia della collezione Capitolina di Antichità fino all'inaugurazione del Museo (1734). *Mitteilungen des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts*, Röm. Abt. VI (1891), 3 ff.

MIGLIO, Massimo: Il leone e la lupa. Dal simbolo al pasticcio alla francese. *Studi Romani* XXX, No. 2 (1982), 177–186.

MÜNTZ, Eugène: *Les arts à la cour des papes*. 4 Bde. Paris 1878–1898.

MÜNTZ, Eugène: Le Musée du Capitole et les autres collections romaines à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e] siècle avec un choix de documents inédits. *Revue archéologique* N. S. XXIII (1882), 24–36.

MÜNTZ, Eugène: Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance. Paris 1885 (Extrait de la Revue Archéologique mai–juin 1884).

NARDUCCI, Enrico: s. Altieri, Marc Antonio.

NATALE, Arcangelo: La Felice Società dei Balestrieri e dei Pavesati. *ArchStorRom* LXII (1939/40), 1–176.

Natur und Antike in der Renaissance. Ausst.Kat. Städtische Galerie Liebieghaus – Museum alter Plastik. Frankfurt am Main 1985.

NOEHLES, Karl: Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae. In: *Festschrift Werner Hager*. Recklinghausen 1966, 16–37.

PARTNER, Peter: *The Lands of St. Peter. The papal state in the Middle Ages and the early Renaissance*. Berkeley–Los Angeles 1972.

PARTNER, Peter: *Renaissance Rome 1500–1559. A portrait of a society*. Berkeley–Los Angeles–London 1976.

PASCHINI, Pio: *Roma nel Rinascimento*. Bologna 1940. (Storia di Roma, ed. Istituto du Studi romani, XII).

PASTOR, Ludwig Frhr. von: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. Bd. I: *Martin V, Eugen IV, Nikolaus V, Kalixtus III*. Freiburg 1925. Bd. II: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Thronbesteigung Pius' II. bis zum Tode Sixtus' IV*. Freiburg 1925. Bd. III: *Von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II*. Freiburg 1924. Bd. IV: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens VII*. Freiburg 1923.

PAUL, Jürgen: *Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien*. Diss. Freiburg i. Br. 1963.

PECCHIAI, Pio: *Roma nel Cinquecento*. Bologna 1948. (Storia di Roma, ed. Istituto di Studi romani, XIII).

PECCHIAI, Pio: *Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti*. Rom 1950.

PETRARCA, Francesco: *De viris illustribus | Le vite degli uomini illustri*. Lat.-italien., hg. von L. Razzolini. Bologna 1874.

PETRASSI, Mario und Orazio GUERRA: *Il Colle Capitolino*. Rom o. J. (1974).

PETRONE, Paolo di Lello: *La Mesticanza*. Ed. F. Isoldi. RIS 24, 2. Città di Castello 1910.

PIETRANGELI, Carlo: Iscrizioni inedite o poco note dei palazzi Capitolini. *ArchStorRom* 71 (1948), 123 ff.

PIETRANGELI, Carlo: *Le prime fasi architettoniche del Palazzo Senatorio*. Rom 1959.

PIETRANGELI, Carlo: Storia e istituzioni capitoline. *Capitolium* 36 (1961), 183 ff.

PIETRANGELI, Carlo: La Sala degli Orazi e Curiazi. *Capitolium* 37 (1962), 195 ff. = 1962[a].

PIETRANGELI, Carlo: La Sala dei Trionfi. *Capitolium* 37 (1962), 462 ff. = 1962[b].

PIETRANGELI, Carlo: La Sala dei Capitani. *Capitolium* 37 (1962), 640 ff. = 1962[c].

PIETRANGELI, Carlo: La Sala di Annibale. *Capitolium* 38 (1963), 441 ff.

PIETRANGELI, Carlo: I palazzi capitolini nel medioevo. *Capitolium* 39 (1964), 191 ff. = 1964[a].

PIETRANGELI, Carlo: I palazzi capitolini nel Rinascimento. *Capitolium* 39 (1964), 195 ff. = 1964[b].

PIETRANGELI, Carlo: La formazione delle raccolte. *Capitolium* 39 (1964), 209 ff. = 1964[c].

PIETRANGELI, Carlo: La Sala della Lupa. *Capitolium* 39 (1964), 474 ff. = 1964[d].

PIETRANGELI, Carlo: La scala del Palazzo dei Conservatori. *Capitolium* 42 (1967), 370 ff.

PIETRANGELI, Carlo: *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*. Bologna 1971. (Roma cristiana, hg. von C. Galassi Paluzzi, XV).

PIETRANGELI, Carlo: *Guida del Campidoglio*. 2. Aufl. Rom 1979. (Guide rionali di Roma: Rione X – Campitelli, parte II).

PLUTARCH: *Große Griechen und Römer*. Hg. und übers. von K. Ziegler. 6 Bde. Zürich 1957.

PLUTARCH: *Bravery of women*. Griech.-engl. Übers. von Frank Cole Barbitt. London 1968. (Moralia in 15 Bd., III).

POLYBIOS: *Historiae*. Griech.-engl. Übers. von W. R. Paton. 6 Bde. London 1954.

POMPILI OLIVIERI, Luigi: *Il Senato Romano*. Rom 1886.

POPHAM, A. E.: Drawing by Jacopo Ripanda. *British Museum Quarterly* VIII (1933/34), 104 f.

POUNCEY, Philipp und John A. GERE: *Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum: Raphael and his circle*. 2 Bde. London 1962.

Racimolature orvietane. *Giornale di erudizione artistica* V, 1876, 3–19.

RE, Camillo: *Statuti della Città di Roma*. Rom 1880.

RE, Camillo: Il Campidoglio e le sue adiacenze nel secolo XIV. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* 10 (1882), 94 ff.

REDIG DE CAMPOS, Dioclecio: Il «soffitto dei Semidei» del Pinturicchio e altri dipinti suoi restaurati nel palazzo di Domenico della Rovere. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II. Rom 1962, 363–375.

Regesti di Bandi Editti Notificazioni e Provvedimenti diversi relativi alla Città di Roma ed allo Stato Pontificio, I (anni 1234–1605). Rom 1920.

Rerum Italicarum Scriptores. Ed. L. A. MURATORI. S. unter
– Antonio di Pietro dello Schiavo
– Burchard, Johannes
– Petrone, Paolo di Lello

RODOCANACHI, Emanuele: *Les institutions communales de Rome sous la papauté*. Paris 1901.

RODOCANACHI, Emanuele: *Le Capitole romain antique et moderne*. Paris 1904.

RODOCANACHI, Emanuele: *La première Renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X*. Paris 1912.

RODOCANACHI, Emanuele: *Histoire de Rome de 1354 à 1471. L'antagonisme entre les Romains et le Saint-Siège*. Paris 1922.

ROETTGEN, Herwarth: *Cavalier d'Arpino*. Ausst.Kat. Palazzo Venezia. Rom 1973.

RUBINSTEIN, Nicolai: Political Ideas in Sienese Art. *JWCI* 21 (1958), 179–207.

RUSHTON, Joseph George, Jr: *Italian Renaissance figurative Sketchbooks 1450–1520*. Ph. D. University of Minnesota 1976. Ann Arbor (Mich) 1976.

SALIMEI, A.: I più antichi Statuta Urbis in un codice Capitolino. *Capitolium* 9 (1933), 628–636.

SCANO, Gaetanina: Storia e istituzioni Capitoline dal medioevo all'età moderna. *Capitolium* 39 (1964), 183 ff.

SCHMITT, Annegrit: Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance. *MüJbBK* 21 (1970), 99 ff.

SCHOFIELD, Richard: Giovanni da Tolentino goes to Rome: a description of the Antiquities of Rome in 1490. *JWCI* 43 (1980), 246–256.

SCHUBRING, Paul: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. 2 Bde. Leipzig 1923.

SHAW, James Byam: The Master I. B. with the Bird. *Print Collector's Quarterly*, XIX und XX (1932 und 1933), 273–297, 9–33 und 168–178.

SIEBENHÜNER, Herbert: *Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*. München 1954.

SPIZZICHINO, Jader: *Magistrature dello Stato Pontificio (476–1870)*. Lanciano 1930.

Statuti della provincia romana, I. Hg. von F. TOMASSETTI, V. FEDERICI und P. EGIDI. Rom 1910.

STEINMANN, Ernst: Die Statuen der Päpste auf dem Kapitol. In: *Miscellanea Francisco Ehrle*, II. Rom 1924, 480–503.

STRINATI, Claudio: La volta del coro. In: *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, 85–98. Rom 1981. (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 1).

THEINER, A.: Codex diplomaticus dominii temporalis Sanctae Sedis. 3 Bde. Rom 1861–1862.

THIES, Harmen: *Michelangelos Entwurf zur Architektur des Kapitolsplatzes*. Diss. Braunschweig 1976. Druck 1981.

THIES, Harmen: *Michelangelo. Das Kapitol*. München 1982.

TITTONI MONTI, Maria Elisa: Gli affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio. In: *Affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio, analisi di un'opera attraverso il restauro*, Rom 1980, 9–19.

TOMEI, Piero: *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*. Rom 1942.

TOMMASINI, Oreste: Il Registro degli Officiali del Comune di Roma esemplato dallo Scribasenato Marco Guidi. *Atti della Reale Accademia dei Lincei, Scienze morali*, Ser. 4, IIII (1887), 169 ff.

TOMMASINI, Oreste: Evangelista Maddaleni de' Capodiferro accademico ... e storico. *Atti della Reale Accademia dei Lincei, Scienze morali*, Ser. 4, IV (1893), 1 ff.

VALENTINI, Roberto und ZUCCHETTI, Giuseppe: *Codice topografico della Città di Roma*. 4 Bde. Rom 1940–1953.

VALERIUS MAXIMUS: *Factorum et memorabilium Libri IX*. Hg. von K. Kempf. Berlin 1854.

VALTIERI, Simonetta: La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria). *Quaderni dell' Istituto di Storia dell'Architettura,* Ser. XXVII (1982), fasc. 169–174, 3–26.

VENTUROLI, Paolo: Nota su Jacopo Ripanda e il giovane Baldassare Peruzzi. *Storia dell'arte* 4 (1969), 432–439.

VENUTI, Rodolfino (Hg.): *Oratio totam fere Romanam Historiam complectens habita Romae in Aedibus Capitolinis 1521 ab anonymo auctore*. Rom 1735.

VERGILIUS MARO, P.: *Aeneis*. Hg. von Habenstein. Stuttgart 1971.

VILLARI, P.: Il Comune di Roma nel medio evo. In: *Saggi storici e critici*. Bologna 1890, 99–263.

VOPISCUS SYRACUSIUS, Flavius: Divus Aurelianus. In: *Scriptores Historiae Augustae,* hg. von E. Hohl, II, 149 ff. 2 Bde. Leipzig 1971.

WEIL-GARRIS, Kathleen und John F. D'AMICO: The Renaissance Cardinal's ideal Palace: a Chapter from Cortesi's De Cardinalatu. *Memoirs of the American Academy in Rome,* XXXV (1980), 45–123.

WESTFALL, Carroll William: *In this Most Perfect Paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447–1455*. Pennsylvania University Press 1974.

WICKHOFF, Franz: Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler. *JbKhSW* 20 (1899), 181–194.

WOLTERS, Wolfgang: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*. Wiesbaden 1983.

Abbildungsnachweis: Alinari: 97, 102; Jörg Anders, Berlin: 5, 18, 20; Archivio Fotografico Capitolino: 3, 7, 8, 11, 23–25, 28, 36, 37, 40–42, 45, 50, 63–65, 76–78, 82, 83, 88; Archivio Fotografico Vaticano: 43, 44, 98, 99; Ashmolean Museum of Art, Oxford: 105; Autorin: 2, 9, 10, 12–15, 19, 21, 22, 46, 52, 53, 100, 104; BIASA, Rom: 47, 48, 57–60, 69; Bibliotheca Hertziana, Rom: 1, 6, 16, 29–35, 39, 51, 54–56, 61, 62, 66–68, 70–72, 75, 79–81, 84–86, 93–96, 101, 103; British Museum, London: 74, 92; Ursula Edelmann, Frankfurt: 73 (mit freundl. Genehmigung des Städelschen Kunstinstituts); Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: 87; Foto Hutzel, Rom: 89; Musées Nationaux de France: 90, 91.