Per B 200-5372/2

RÖMISCHE FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON DER

BIBLIOTHECA HERTZIANA

II

LE STATUE DI ROMA

GRUNDLAGEN FÜR EINE
GESCHICHTE DER ANTIKEN MONUMENTE
IN DER RENAISSANCE

VON

PAUL GUSTAV HÜBNER

BAND I

QUELLEN UND SAMMLUNGEN

LEIPZIG 1912
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA

[Mehr nicht erschienen]

ADOLPH GOLDSCHMIDT

CARL ROBERT

MEINEN LEHRERN

VORWORT

Es ist nicht die übliche Autorenbescheidenheit, wenn ich für dieses Buch um besondere Nachsicht bitte; ich bin mir in Wahrheit bewußt, wie große Mängel ihm anhaften und was aus dem Thema hätte werden können. Die Unmöglichkeit, in absehbarer Zeit die Arbeit von neuem in Angriff zu nehmen und sie auf größerer Basis weniger provisorisch zu gestalten, war der Grund für mich, das Werk im wesentlichen so, wie es vor zwei Jahren niedergeschrieben wurde, zu publizieren; die Berechtigung dazu schöpfe ich aus dem Gedanken, daß es eine Menge mühsamer und nicht immer erfreulicher Arbeit darstellt, die anderen auf diese Weise erspart bleiben wird.

Mein Dank gebührt in erster Linie denen, die diese Arbeit mit ihrem tätigen Interesse begleitet haben, vor allem meinen beiden Lehrern, deren Namen das Buch die Ehre hat auf dem Titel zu tragen; ferner Herrn Prof. Aby Warburg und Adolf Michaelis. Ihm muß ich meinen Dank ins Grab nachrufen.

Auch den Herren möchte ich an dieser Stelle danken, die mich bei der Aufsuchung und Bearbeitung des Materials in liebenswürdiger Weise unterstützt haben: Sir Sidney Colvin und Mr. Campbell Dodgson in London, Prof. Nerino Ferri in Florenz, The Hon. John Fortescue in Windsor, Prof. Paul Ganz in Basel, Mr. W. W. Greg in Cambridge, Dr. Emil Jacobs in Berlin, Major Lossnitzer in Coburg, Prof. Jaro Springer in Berlin.

Rom, 4. März 1912

P. G. HÜBNER

EINLEITUNG

ARBEITSPLAN
ZIEL UND METHODE

Man kann wohl behaupten, daß die Kunstgeschichte den Nachweis, wieweit und in welcher Weise die Antike auf die Kunst des Quattrocento und Quintocento gewirkt hat, zu führen noch schuldig ist. So viel man von dem Einflusse des Altertums gesprochen hat, so verhältnismäßig selten ist derselbe doch im einzelnen bestimmt und zusammenhängend verfolgt worden. Archäologie und neuere Kunstgeschichte müßten sich freilich zu diesem Zweck die Hand reichen und gemeinsam vorgehen; auch für die erstere, die auf diesem Gebiete wenig vorgearbeitet und den Antikenbestand in Italien zur Zeit der Renaissance noch nicht hinlänglich erforscht hat, wird die genaue Prüfung der Zeichnungen und Kupferstiche sowohl wie der Gemälde nutzbare Resultate ergeben. Das verraten bereits die einleitenden, fruchtbar anregenden Arbeiten von Otto Jahn und Matz über die Zeichnungen des Pighius in Berlin und Coburg." Diese Sätze, welche Thode vor 30 Jahren schrieb (Die Antiken in den Stichen Marcantons, pag. III), haben noch heute ihre Geltung. Allerdings hat die Archäologie in den von Matz und Jahn eingeschlagenen Bahnen weitergearbeitet; Michaelis und Robert haben die bekannt gewordenen Skizzenbücher ausführlich beschrieben und für die Archäologie verwertet, und in letzter Zeit sind von zweien der wichtigsten Bände, dem Album des Pierre Jacques und dem Escurialensis, sogar vollständige Publikationen veranstaltet worden; im ganzen aber ist das Interesse der Archäologen für die Geschichte der römischen Statuenkopien außerordentlich gering, und auch die Kunstgeschichte hat auf dem von Thode angedeuteten Wege kaum weitergearbeitet.

Die Gründe dafür sind — abgesehen von der Ablenkung des archäologischen Interesses nach dem griechischen Osten — hauptsächlich in der getrennten Organisation von Archäologie und Kunstgeschichte zu suchen; obgleich infolge dieser Trennung die Probleme von zwei Seiten behandelt werden, so bleibt die Behandlung doch immer oberflächlich, weil niemand den Kreis seiner Interessen überschreitet. Der Archäologe betrachtet in der Regel die Skizzenbücher nur daraufhin, ob sie verschollene oder jetzt verstümmelte Monumente enthalten, der Kunsthistoriker begnügt sich mit einer stilkritischen Betrachtung der Zeichnungen und überläßt die Beschäftigung mit den Details dem „zuständigen" Kollegen. Von den Arbeiten dieses Kollegen pflegt er jedoch nichts zu wissen; denn die seit Jahrzehnten vorliegenden

Arbeiten über die Geschichte der römischen Antikensammlungen von Michaelis und anderen sind bisher in der kunstgeschichtlichen Forschung überaus spärlich verwertet worden.

Entscheidende Schritte zu einer Vereinigung beider Disziplinen auf diesem Grenzgebiete hat erst im letzten Jahrzehnt die Wiener Schule getan; zuerst durch die Schlosserschen Forschungen über Antikengeschichte, neuerdings durch die erwähnte Publikation des Escurialensis.

Dies letztgenannte Werk ist methodisch vorbildlich in der Gleichmäßigkeit des Interesses, mit dem sowohl die archäologischen wie die kunsthistorischen Probleme behandelt werden. Ja man muß sogar weitergehen und fordern, daß die Antikengeschichte ohne Seitenblicke auf die eine oder die andere Wissenschaft betrieben wird und daß jedesmal alle Fragen zu lösen versucht werden, die sich dem kritischen Verstande beim Betrachten einer Zeichnung oder eines Stiches entgegenstellen, gleichviel ob sie für die Kunstwissenschaften erheblich scheinen oder nicht. Im anderen Falle wird man die Probleme nie recht zu Ende führen können, und der eigentliche Reiz für die Forschung, „den Dingen auf den Grund zu kommen", ist verloren; die Studien erheben sich kaum über das Niveau langweiliger Excerpierarbeit, und die Objekte erscheinen lediglich als kümmerliche Materialquelle.

Es ist ein allgemein gültiges Gesetz, daß jede Hilfswissenschaft ihrer Stammdisziplin erst dann recht zu Hilfe kommt, wenn sie sich zu einer gewissen Selbständigkeit erhoben hat.

In dieser Erkenntnis hat sich die vorliegende Arbeit, obgleich sie Archäologen wie Kunsthistorikern so viel wie möglich dienen möchte, in ihrer Anlage weder den Zwecken der neueren Kunstgeschichte noch der Archäologie untergeordnet; sie verfolgt vielmehr die Antikengeschichte zunächst als Selbstzweck, um der Forschung, die sich ihrer Ergebnisse bedienen will, später desto sicherere Grundlagen liefern zu können.

Aus diesem methodischen Programm folgt auch die Ausscheidung der Antikenverwertungen, die man vielleicht in diesem Buche suchen wird; da die Antikengeschichte erst die Voraussetzungen für den Nachweis von Antikenverwertungen liefern will, so würde jede Verquickung des zu Beweisenden mit dem Beweismaterial, wie man sie durch Berücksichtigung der Benutzungen herbeiführen würde, eine methodische Unklarheit bedeuten.

Natürlich hat sich die Auswahl des speziellen Themas nach den augenblicklich dringendsten Bedürfnissen der Forschung gerichtet.

Das, was die Kunstwissenschaft schon lange erwartet, ist ein Buch über die Schicksale der antiken Monumente in neuerer Zeit, vor allem in der Renaissance. Die Archäologie braucht ein solches Hilfsmittel bei Untersuchungen über den Erhaltungszustand und den Fundort eines Stückes, die neuere Kunstgeschichte bedarf seiner als Grundlage für die Erforschung des Verhältnisses der Renaissance zur antiken Kunst überhaupt.

Nun ist zwar für eine Monumentenklasse, die Sarkophagreliefs, alle Detailarbeit in dieser Richtung geleistet; in dem Robertschen Corpus sind die auf jedes Stück bezüglichen Literaturnotizen, Zeichnungen und Stiche in beinahe absoluter Vollständigkeit zusammengestellt; doch hat man bei Arbeiten über andere Monumente immer noch die Wahl, sich entweder in mühseliger Arbeit einen Überblick über die modernen Untersuchungen über Antikengeschichte

und über das in allen Ländern zerstreute, nicht abgebildete und im Original schwer zugängliche Quellenmaterial zu verschaffen oder sich mit den Provenienznotizen in den modernen Sammlungskatalogen zu begnügen, die immer als Nebensache behandelt werden und meistens — Ausnahmen sind Matz-Duhn, Helbigs Führer und Amelungs Vatikanischer Katalog — sehr dürftig und unzuverlässig sind.

Es war also zunächst das Material für die noch unbearbeiteten Monumentenklassen zu sammeln, und dann mußte man versuchen, zu einer allgemeinen Vorstellung von der Beschäftigung mit den antiken Kunstwerken in der neueren Zeit vorzudringen.

Doch würde diese Arbeit — wofern man sich ihr nicht ausschließlich widmen kann — mindestens ein Jahrzehnt in Anspruch nehmen, da noch mehr als die Hälfte des Materials erst aufgesucht werden muß und fast alle Detailuntersuchungen noch zu führen sind. Um daher in absehbarer Zeit irgend ein Ziel zu erreichen, mußte man das Thema sehr beschränken und bei dem Wichtigsten anfangen.

Die Forschung über das Nachleben der antiken Kunst muß von dem Rom der Renaissance ihren Ausgang nehmen. Hier allein waren noch, wenn man von dem kaum bekannten Athen absieht, großartige Denkmäler der antiken Kultur über der Erde erhalten, und hier begannen zuerst die Grabungen unter der Erde, die allmählich die Tausende von Statuen zutage förderten, welche die Galerien Europas bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich bevölkert haben. Hier war es, wo zuerst reiche und gewählte Sammlungen antiker Kunstwerke zusammengebracht wurden, die für die Nordländer jener Zeit ein Gegenstand der gleichen Sehnsucht waren, die Winckelmann und Goethe empfanden. Und jene Sammlungen in den Palästen der römischen Großen sind in Anlage und Geschmack das Prototyp aller Antikensammlungen bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, ja sie sind die Keime der modernen Museen überhaupt.

Wenn also der vorliegende Versuch sich ausschließlich mit der Geschichte römischer Monumente in der Renaissance befaßt, so behandelt er doch die Grundlagen der gesamten „Antikengeschichte", d. h. der Geschichte des Nachlebens der antiken Kunst seit der italienischen Renaissance.

Auch auf diesem beschränkten, aber noch immer unendlich weiten Gebiete wurde das Wichtigste ausgewählt, so daß sich schließlich die Aufgabe dahin präzisierte: die Schicksale der vornehmsten und wichtigsten Monumentenklasse, der Statuen im Rom der Renaissance zu verfolgen und gleichzeitig das Allgemeine, was über die benutzten Quellen und die vorkommenden Sammlungen zu ermitteln war, zusammenzustellen.

Daß es zwecklos gewesen wäre, diese bescheidenen Ansätze zu jenem großen Unternehmen in einer zusammenfassenden Darstellung zu geben, liegt auf der Hand; das Streben des Autors mußte also dahin gehen, eine möglichst brauchbare Materialpublikation zu liefern. Die elementaren (wenn auch in der Kunstgeschichte selten erfüllten) Forderungen für eine solche sind Übersichtlichkeit und leichte Benutzbarkeit; in dieser Erwägung erschien auch für die allgemeinen Teile, bei denen eine zusammenfassende Darstellung sich öfters aufdrängte, die katalogartige Form, welche für den Detailabschnitt natürlich war, erwünscht.

Überdies liegt auch bei dem Kapitel über die Sammlungen der Wert in den Details, die bei einem fortlaufenden Text in die Anmerkungen hätten verwiesen werden müssen.

Dies war also der Plan, wie er aus allgemeinen theoretischen Erwägungen sich entwickelte; bei der praktischen Realisierung erlitt er natürlich noch mancherlei Modifikationen, die hauptsächlich durch das vorhandene Material bedingt waren.

Vorarbeiten für unseren Katalog waren, wie bereits angedeutet, hauptsächlich auf dem Gebiet der Skizzenbücher geleistet; es lagen vor die Bearbeitungen des Pighianus von Jahn (1868), des Coburgensis von Matz (1871), der Heemskerckbände in Berlin von Michaelis (1891); von demselben das Cambridger Skizzenbuch, die Baseler Blätter und die Skizzen des Melchior Lorch (1892), das Wolfegger Skizzenbuch von Robert (1901), das Album des Pierre Jacques von Reinach (1902), der Sieneser Kodex des „Peruzzi" von Egger (1902), der Escurialensis (1906) von demselben; endlich konnte ich bei dem Album des Francisco de Hollanda briefliche Mitteilungen von Michaelis, bei dem Skizzenbuch des Marten de Vos die Notizen Roberts benutzen. Für die Geschichte der Sammlungen waren vorhanden die Monographien von Michaelis: Belvedere (1890), Kapitol (1891), Valle (1891), Monte Cavallo (1898); ferner die ersten drei Bände der schwer benutzbaren Storia degli scavi von Lanciani (1902—1907), unter welchem Titel der italienische Gelehrte seine auf Ausgrabungen und Antikensammlungen in Rom bezüglichen Scheden veröffentlicht.

Vor allem die Arbeiten von Michaelis wiesen dann den Weg zur Auffindung des alten und neuen Materials, der literarischen Quellen, der Stiche und Zeichnungen. Von den gedruckten Büchern liegt eins, Albertinis Opusculum, in einem teilweisen Neudruck von Schmarsow (1886) vor, während die andern nur in Originalausgaben vorhanden und manchmal, wie z. B. das wichtigste, die „Statue" des Aldrovandi, außerordentlich selten sind. Für das Buch des Bolognesers lag eine Art Kommentar in den Anmerkungen zu der französischen Übersetzung Reinachs in der Einleitung zu seinem Pierre Jacques vor, für manche Stellen Albertinis hatte Schmarsow einiges Material gesammelt. Die zum größten Teil in den Documenti Inediti aus den Archiven publizierten Inventare und ebenso die Rechnungen entbehrten vollkommen des Kommentars. Ebenso war die große Menge der Stiche von Lafreri, Cavallieri, Vaccaria u. a. wohl öfters benutzt, aber noch nie im Zusammenhang bearbeitet worden. Diese, sowie die wichtigsten Quellen, die Skizzenbücher, habe ich, soweit sie nicht in photographischen Abbildungen vorlagen, sämtlich im Original verglichen; nur das Skizzenbuch des Marten de Vos und die von Michaelis beschriebenen drei Zeichnungen des Melchior Lorch habe ich nicht gesehen. Bei den Codices mit Zeichnungen kamen noch einige bisher unbearbeitete oder ganz unbekannte hinzu: der Berolinensis, die Skizzenbücher des Aspertini in London und das Lombardalbum beim Herzog von Arenberg in Brüssel.

Aus diesem Material ergab sich die genaue zeitliche Begrenzung des Katalogs. Da für das Jahr 1550 in den „Statue" des Aldrovandi ja ein Verzeichnis der antiken Bildwerke in Rom vorliegt, wäre es das Gegebene gewesen, an dieses anzuknüpfen und den Katalog für das Jahr 1550 aufzustellen. Das ist im wesentlichen auch geschehen, wie der Titel unseres

Buches andeuten will. Aus dem Abschnitt über die Quellen aber wird man ersehen, wieviel wertvoller als alle literarischen Quellen die Stiche und Zeichnungen sind, von denen eine große Menge nach 1550 entstanden. Man hätte ja nun strikt an dem Prinzip festhalten können, den Katalog für das Jahr 1550 aufzustellen und dementsprechend von den Abbildungen nach 1550 nur die heranzuziehen brauchen, welche Aldrovandi oder frühere illustrieren. Dabei würden aber eine Menge von Stücken, die man bei Aldrovandi nicht erkennt oder die er überhaupt nicht beschrieben hat, verloren gegangen sein, trotzdem uns Abbildungen der nächsten Zeit eine genaue Vorstellung von ihnen geben. Um diese Statuen also noch in das Verzeichnis hineinzubekommen, habe ich bis ca. 1580 ausgeholt und alle bis zu diesem Zeitpunkt in Abbildungen vorliegenden Skulpturen in den Katalog aufgenommen, auch wenn sie nicht mit Stücken bei Aldrovandi identifizierbar waren — auf die Gefahr hin, einiges, was erst nach 1550 gefunden ist, mithereinzuziehen. 1580 als Zeitpunkt für den Einschnitt ergab sich daraus, daß die Skizzenbücher vor 1580 aufhören und auch die wertvolleren Stichsammlungen (Lafreri, Cavallieri Buch I und II, Vaccaria) in diesem Jahre ungefähr abgeschlossen sind. Überhaupt bezeichnet 1580 ziemlich genau den Moment, wo die Verwilderung der literarischen und kunstverlegerischen Produktion sich so zu steigern beginnt, daß die Quellen selbst mit Aufbietung aller kritischen Skepsis nicht mehr zu benutzen sind. — Mit den vielen undeutbaren literarischen Notizen aber, die aus der Zeit von 1550—1580 vorliegen, den Katalog zu beschweren, war überflüssig und zwecklos.

Der Katalog enthält also außer allen Statuen, von denen wir bis 1550 irgendwelche Kunde haben, auch die, welche bis ca. 1580 in Abbildungen vorliegen; dabei sind die Stücke, von welchen wenigstens der Typus festzustellen war, als selbständige Nummern in das Register aufgenommen worden, während die nur ungefähr bestimmbaren Statuen im Kommentar hinter den Nummern ihren Platz gefunden haben, mit denen sie vermutlich die größte Ähnlichkeit haben. Die zahlreichen Stücke, bei denen Aldrovandi nur den Namen des Gottes nennt, den sie darstellen, haben am Schlusse der einzelnen Abteilungen ihren Platz gefunden.

DIE QUELLEN

QUALITÄT UND ERGIEBIGKEIT DER QUELLEN

Die größte Menge der Schriften, die sich mit antiken Monumenten befassen, ist für unsern Zweck von geringem Wert. Es sind das die Beschreibungen des alten und des neuen Rom, die zum Teil als Führer für Pilger und gelehrte Reisende dienen wollen, zum andern Teil sich als Memoiren der Reisenden selbst darstellen. Alle diese Bücher beschäftigen sich im 15. Jahrhundert nur mit den öffentlich aufgestellten Statuen, im 16. Jahrhundert auch noch mit den neugegründeten berühmtesten Antikensammlungen des Papstes im Belvedere und der Stadt Rom auf dem Kapitol; sie ignorieren mit wenigen Ausnahmen die Privatsammlungen, die schon im 15. Jahrhundert nachweislich existierten und übergehen sogar Monumente, die mit dem öffentlichen Leben in engem Zusammenhang standen und der Erwähnung wert waren, wie die bronzene Wölfin mit den Zwillingen im Lateran und das Löwenfragment an der Kapitolstreppe. Diese beiden Monumente, welche anderen Zeugnissen zufolge sicher schon im Mittelalter vorhanden waren, beweisen, daß sogar die ganz bestimmte Angabe des Poggio, von den vielen Statuen des alten Roms seien nur noch fünf marmorne, die Dioskuren und Flußgötter auf Monte Cavallo und der Marforio, und eine eherne, der Marc Aurel, vorhanden, nicht wörtlich zu nehmen ist.

Daß auch die anderen Schriften ganz unvollständige Angaben enthalten, kann man nach Analogie der entsprechenden Quellen des 16. Jahrhunderts vermuten; die Stadtpläne, Romtopographien und Durchschnittsreisebeschreibungen, wie sie für das Quattrocento leider ausschließlich vorliegen, lassen in der späteren Zeit, wo uns noch andere Quellen zu Gebote stehen, nachweislich alle nicht gerade zu den Hauptsehenswürdigkeiten zählenden Kunstwerke außer acht.

Bei den Stadtplänen ist das selbstverständlich; ebenso bei den Topographien der alten Stadt. Hier fallen die antiken Statuen, sofern sie nicht an ihrem alten Ort geblieben zu sein scheinen, überhaupt nicht unter das Thema; und es ist eigentlich eine Überschreitung der Aufgabe, wenn der Schriftsteller dem wißbegierigen Fremden zuliebe die Beschreibung der kapitolinischen und belvederischen Sammlung in sein Werk hineinzieht. Der Durch-

schnittsreisende begnügte sich mit den Statuen, die er öffentlich und ohne große Mühe und besondere Empfehlungen sehen konnte, und wenn er wirklich einmal als Gelehrter wie Bellièvre oder Fichard Zutritt zu einigen Privatsammlungen suchte, so ist das ein seltener Fall, und diese Bemerkungen sind dann desto wertvoller.

Von Beschreibungen der modernen Stadt, unter deren Thema ja auch die Paläste der Kleriker mit ihrem Antikenschmuck fallen, gibt es — wenn man von den mittelalterlichen Mirabilien, die für den legendendurstigen Pilger verfaßt sind, absieht — leider nur die des Albertini vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Bis 1500 fehlt uns jedes literarische Zeugnis über den wirklichen Antikenbestand Roms.

Was wir aus der Zeit vorher besitzen, ist Folgendes: die Mirabilien aus dem 12., Stadtpläne vom 13. Jahrhundert an, die topographischen Arbeiten des Poggio und Biondo aus dem vierten und fünften Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und zwei Reisebeschreibungen, die des Florentiners Rucellai 1449 und des Nürnbergers Muffel 1452. Diese kennen die oben erwähnten sechs Statuen des Poggio, die Constantine auf Monte Cavallo, die Wölfin und die Bronzekoloßfragmente des Laterans, die zwei Löwen vor dem Pantheon und einige andere Fragmente auf öffentlichen Plätzen. Ferner wissen wir durch Inschriften, daß Dornauszieher und Camillus im Lateranspalaste standen, bevor sie 1471 aufs Kapitol versetzt wurden und daß bald darauf die Auffindung der bronzenen Herkulesstatue erfolgte. Nehmen wir die Chroniknotizen über die Löwengruppn des Kapitols und die gelegentlichen Andeutungen von Inschriftsammlern — z. B. über den Torso von Belvedere — hinzu, so haben wir die literarischen Quellen für das Quattrocento erschöpft. Da Stiche für diese Zeit nicht in Betracht kommen, so bleiben als letztes Refugium nur die Zeichnungen übrig; doch sind diese bisher in so geringer Zahl bekannt geworden, daß die wenigen Statuen, die der Escurialensis und vereinzelte andere Blätter beisteuern, desto isolierter und zusammenhangloser dastehen. Man kommt also zu dem Resultat, daß von dem Antikenbestand Roms im Quattrocento nur die allerbekanntesten Statuen festzustellen sind und daß von unseren Quellen über die nicht allgemein zugänglichen Stücke überhaupt keine Aufklärung zu erlangen ist.

Man ist vielfach geneigt anzunehmen, daß die Römer im 15. Jahrhundert sämtliche Bronzestatuen eingeschmolzen und die Marmorskulpturen zu Kalk verbrannt oder als Bausteine benutzt hätten; demgegenüber muß noch einmal betont werden, daß nach den uns erhaltenen Spuren (vgl. den Abschnitt über die Sammlungen) mindestens im letzten Drittel des Jahrhunderts ein ganz beträchtlicher Antikenbestand vorhanden war, den wir eben nur bei der nachweislichen Lückenhaftigkeit unserer Quellen nicht im einzelnen bestimmen können.

Daß uns für das Quattrocento nur so geringes Material zur Verfügung steht, ist sehr zu beklagen; doch ist es nicht aussichtslos, die wichtigsten der damals bekannten Monumente indirekt zu bestimmen, indem man sie mit Zuhilfenahme der Antikenverwertungen aus denen des 16. Jahrhunderts heraussucht. Die im 15. Jahrhundert in Rom über der Erde befindlichen Stücke müssen sich ja, wenn man von den geringfügigen Wiederverlusten und der in

jener Zeit unbedeutenden Abwanderung nach Florenz und anderen Orten absieht, unter den von uns katalogisierten Beständen des Cinquecento wiederfinden. Genau so wäre es denkbar, daß man allein mit dem vollständigen Material des 17. Jahrhunderts und den relativ unsicheren Andeutungen z. B. Aldrovandis einen großen Teil des Antikenbestandes um 1550 eruierte; man hat immerhin eine viel geringere Auswahl und eine weit größere Wahrscheinlichkeit bei zweifelhaften Verwertungen, als wenn man die Vorbilder aus dem heutigen Bestand herauszusuchen genötigt ist. Der Katalog wird also auch für das 15. Jahrhundert einige Dienste leisten.

Für das 16. Jahrhundert sind zunächst einmal im Überfluß die erwähnten Topographien der alten Stadt mit den Beschreibungen der kapitolinischen und belvederischen Antiken vorhanden; auf jedes Jahrzehnt fällt mindestens eine: 1510 Albertini, 1513 Fulvio Antiquaria (versifiziert), 1527 Fulvio Antiquitates, 1534 Marliani, 1544 Marliani (neue Bearbeitung), 1549 Fauno Antiquitates, 1553 Fauno Antichità, 1556 Mauro etc. Dazu kommen die Reisebeschreibung der venezianischen Gesandten 1523 (hauptsächlich Belvedere) und die wertvolleren Notizen des Claude Bellièvre 1514/15 und Fichards 1536. Der erste hat die Kopienserie des attalischen Weihgeschenks bald nach ihrer Auffindung gesehen, Fichard hat einige Privatsammlungen, darunter Sassi und Valle, besucht. Von ähnlicher Wichtigkeit, besonders für die Datierung der Funde, sind einzelne Briefe aus dieser Zeit, die gelegentlich Beschreibungen der Auffindung berühmter Statuen, des Laokoon, des vatikanischen Tiber und anderer enthalten. Sie sind im Kommentar bei den betreffenden Stücken zitiert.

Mit diesen Zeugnissen hätten wir etwa eine ebensolche Auswahl der bedeutendsten Statuen wie für das 15. Jahrhundert. Darüber hinaus gehen nur der Prospettivo Milanese, Albertini in seiner Beschreibung der modernen Stadt und Aldrovandi. Der Mailänder Prospektenmaler hat in seine um 1500 verfaßte Beschreibung der Antiquitäten Roms außer den öffentlich zugänglichen Statuen, deren Verzeichnis er überdies vervollständigt, noch etwa 16 Privatsammlungen aufgenommen. Leider hatte er sich vorgenommen, diese Periegese in Verse zu bringen, und diese haben es ihm in den seltensten Fällen gestattet, dem beabsichtigten Sinn klaren Ausdruck zu geben. Immerhin können wir uns von einzelnen der erwähnten Antiken eine Vorstellung machen und haben in dem Ganzen das bestimmte Zeugnis dafür, daß es um die Wende des Jahrhunderts eine Menge von Privathäusern gab, die einen reichen Antikenschmuck hatten. Das wird uns bestätigt durch Albertini. Dieser schrieb kurz darauf (1503—1509) sein Opusculum de Mirabilibus, wo er im dritten Buch im Kapitel „De domibus Cardinalium“ eine Aufzählung der Paläste gibt und bei den meisten, mehr als 20, bemerkt, sie seien mit antiken Statuen oder Inschriften oder ähnlich ausgeschmückt. Leider bringt er in den seltensten Fällen Details, so daß wir wieder über den Inhalt der Sammlungen im Unklaren bleiben. Auch Vasari, der öfters von der Ausschmückung der Paläste mit Statuen spricht, erwähnt nur vereinzelt ein bestimmtes Stück.

Hier greift die bedeutendste literarische Quelle ein, das Buch des jungen Bolognesers Aldrovandi aus dem Jahre 1550. Es gibt ein, soweit wir sehen können, fast vollständiges Verzeichnis der Antiken in allen Sammlungen Roms, und wir erhalten so einen exakten Querschnitt durch die gerade damals rapid anwachsende Menge antiker Monumente. So ausführlich und anschaulich seine Beschreibung ist, so ist sie doch für die Menge der erwähnten antiken Gegenstände (mehr als 2000 auf 200 kleinen Seiten) viel zu kurz. Wenige, vielleicht hundert Stücke würden wir allein auf Grund der Beschreibung Aldrovandis mit heute vorhandenen identifizieren können. Weiter könnten wir bei einer größeren Anzahl wohl ungefähr den Typus feststellen, müßten jedoch auf weitere Identifizierung verzichten. Bei den weitaus meisten Stücken ist die Beschreibung so insignifikant oder summarisch, daß wir uns von ihnen überhaupt keine Vorstellung machen könnten.

So würde auch dieses vorzügliche Buch nicht viel weiter helfen, wenn nicht andere Dokumente zu Hilfe kämen, die jedoch alle erst wieder durch Aldrovandi, der ein Bild von dem Ganzen gibt, in das rechte Licht gerückt werden. Am nächsten stehen der Periegese des Bolognesers die Inventare, die sich bisher leider in verhältnismäßig geringer Zahl gefunden haben. Nur eins fällt vor Aldrovandis Zeit, die von Lanciani veröffentlichte Kaufurkunde Sassi-Farnese von 1546. Daher ist es noch in den meisten Fällen unmöglich, die Stücke von 1550 an rückwärts zu verfolgen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und später sind die Inventare häufiger; beinahe für alle größeren Sammlungen, Farnese, Medici, Cesi, Valle, Este sind Inventare vorhanden. Bei den Sammlungen Valle, Farnese, Medici, die im ganzen vererbt oder verkauft worden sind, z. T. auch bei Cesi wird durch Inventare sogar eine direkte Verbindung mit den heutigen Museen hergestellt. Auch die Rechnungsbücher der Besitzer haben sich manchmal, z. B. bei der Sammlung Este, gefunden und geben öfters über die Provenienz eines Stückes Auskunft.

Mit allen diesen literarischen Dokumenten könnte man eine beträchtliche Anzahl von Stücken der berühmten Sammlungen feststellen; doch würde eine Menge dieser Identifizierungen infolge der Unzulänglichkeit der Beschreibungen nie den Anspruch auf Sicherheit erheben können. Ferner ist auf eine Bereicherung dieses Materials kaum noch zu hoffen, da erst neuerdings Lanciani alle in Betracht kommenden Archive und Bibliotheken ohne nennenswerten Erfolg in dieser Hinsicht durchforscht hat.

Hier kommen nun die bildlichen Reproduktionen, die Stiche und Zeichnungen zu ihrem Recht. Wenn sie auch an Quantität hinter den literarischen Dokumenten zurückstehen, so sind sie ihnen doch qualitativ weit überlegen. Denn da die genaueste Beschreibung hinter einer bildlichen Wiedergabe immer zurücksteht, so wird zur Identifizierung eine geringe Zeichnung immer dienlicher sein als eine ausführliche Inventarnotiz. Allerdings haben die Zeichnungen sehr oft den Nachteil, daß sie keine Ortsangabe tragen und erst durch Kombination mit den literarischen Zeugnissen der Interpretation zugänglich werden und zu sprechen beginnen.

Die Stiche verhalten sich — wenigstens in der ersten Hälfte des Jahrhunderts — ihrem urkundlichen Wert nach zu den Zeichnungen etwa so wie die Topographien Roms zu der Statuenbeschreibung des Aldrovandi. Sie können bei ihrem großen Abnehmerkreis naturgemäß nur die bekanntesten Statuen reproduzieren, während die Künstler wohl vor allem die Statuen gezeichnet haben, von denen sie keine Stiche kaufen konnten. Blättert man den vorliegenden Katalog durch, so bemerkt man, daß in der Tat von Statuen, die oft gestochen worden sind, verhältnismäßig wenige Zeichnungen existieren und umgekehrt. Die Stiche der Marc Anton-Schule, des Speculum und auch zum Teil die erste Ausgabe Cavallieris, die sich alle an die bekannten Statuen halten, sind daher von geringem Wert für die Feststellung des Statuenbestandes, während die späteren Serien Cavallieris und die der anderen Stecher um so willkommener sind, als sie die Stücke nur wenig bekannter Sammlungen, welche sie reproduzieren, fast ausnahmslos mit ausführlichen Ortsangaben versehen. Daher ist für den Katalog auf absolute Vollständigkeit bei den Stichen der zweiten Art Wert gelegt worden, während sich in der Aufzählung der früheren bei genauer Durchsicht der Kupferstichkabinette besonders für die verschiedenen Plattenzustände und Kopien eines Blattes noch Lücken finden dürften; doch ist auch hier Vollständigkeit angestrebt worden.

Die Antikenstiche des 16. Jahrhunderts bilden drei große Gruppen: Marc Anton und seine Schule 1510—1540, die Speculumstiche 1540—1580 und die Serien, welche Cavallieri und seine Nachfolger von ca. 1570 an publizieren. Die erste Gruppe muß man sich mühsam auf den Kupferstichkabinetten zusammensuchen; für die zweite bildet das „Speculum Romanae magnificentiae", die Sammelbände, in denen Lafreri und seine Nachfolger alle Antikenstiche aus seinen und fremden Verlägen zusammenstellte, ein Reservoir; mir ist kein Stich der Zeit von 1540—1580 bekannt, der sich nicht in einem Exemplare dieses Buches fände. Die Stecher der dritten Gruppe haben ihre Erzeugnisse überhaupt nicht einzeln, sondern sofort in Buchform publiziert.

In der ersten Zeit sind die Stiche rein private Unternehmungen des Künstlers selbst; allmählich bemächtigt sich ihrer das Interesse des Verlegers, und dem Speculumverlag gelingt es um die Mitte des Jahrhunderts, die Produktion auf diesem Gebiete zu monopolisieren; in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts treten immer mehr Verleger auf, die zum Teil selbst, zum Teil durch andere möglichst lange Reihen von Statuen reproduzieren lassen, während ein selbständiger Statuenstich überhaupt kaum noch vorkommt. — Genau parallel mit dem Eindringen des Geschäftsinteresses und dem Streben nach Massenproduktion geht eine Verschlechterung der Qualität, die von den als Kunstwerk wie als Reproduktion gleich mustergültigen Stichen Marcantons schließlich zu den grotesken Karikaturen des Franzini oder der zweiten Ausgabe Cavallieris führt. Während das Speculum — künstlerisch betrachtet — immerhin noch der Stammvater der archäologischen Prachtwerke ist, stehen Bücher wie die letztgenannten auf dem Niveau kunsthistorischer Bilderbücher.

Inhaltlich — wie schon angedeutet — sind gerade die letzteren für uns von Wert, da sie mit ihrer umfänglichen Reihe von Statuen aus den Sammlungen Farnese, Medici-Valle, Este, Cesi, dem Boschetto, der Villa Giulia u. a. eine Menge vorzüglichen Illustrationsmaterials zu den literarischen Zeugnissen geben.

Noch wertvoller in dieser Hinsicht und außerdem viel dankbarer als Objekte des Gelehrtenscharfsinns sind die Skizzenbücher; die Zeichenhefte der Romfahrer jener Zeit, die sie auf ihrer Reise mit sich führten und die sie nach Hause brachten, um sie gelegentlich bei ihrer Arbeit zu benutzen und Freunden zur Bewunderung zu zeigen. Sie beginnen im 15. Jahrhundert mit dem Escurialensis aus der Werkstatt Ghirlandajos; aus dem Anfang des Cinquecento haben wir die Skizzenbücher Aspertinis; dann folgen im zweiten Drittel des Jahrhunderts die Fremden, zuerst die Niederländer, Heemskerck, Lombard und ihre Schüler (Berlin Heemskerck I und II, Lombardalbum in Brüssel, Baseler Blätter, Cambridger Skizzenbuch); dann ein Portugiese, Francisco de Hollanda; ein Deutscher, Melchior Lorch, und noch in den siebziger Jahren ein französischer Bildhauer, Pierre Jacques aus Reims, die alle von dem Ruhm Raffaels und Michelangelos angezogen, voll Eifer die Monumente studierten, die jene als Vorbilder empfahlen. In den sechziger Jahren sind dann einige oberitalienische Zeichner in Rom tätig gewesen, die zum Teil von antiquarischen Interessen geleitet wurden und deren Skizzen sich in Berlin (Dosio) und in Siena erhalten haben. Zeichenbände, die von vornherein für archäologische Studien berechnet waren, legten die Gelehrten an, welche um die Mitte des Jahrhunderts in Rom lebten; von ihren Sammelbänden sind zwei sich gegenseitig ergänzende Exemplare erhalten, die zuerst von allen Skizzenbüchern die Aufmerksamkeit der Archäologen erregt haben, der Coburgensis und der Pighianus.

Alle diese Zeichner haben fast gar nicht in den großen — wenn man so sagen darf — öffentlichen Sammlungen gearbeitet; dagegen sind eine Menge von Privatsammlungen in ihren Heften vertreten. Die beiden frühesten Skizzenbücher, der Escurialensis und der Wolfegger Codex haben nur einige wenige Statuen aus den um die Wende des Jahrhunderts bedeutenden Sammlungen Ciampolini, Piccolomini, Rovere, Maffei uns überliefert. Von weit größerer Bedeutung sind die Zeichnungen des vierten Jahrzehnts: das Londoner Heft des Aspertini, die Berliner Bände Heemskercks, der Codex des Francesco di Hollanda im Escorial. Am wertvollsten darunter sind die Skizzen Heemskercks, der alle hervorragenden Antikensammlungen besucht und dort nicht nur einzelne Stücke skizziert, sondern auch mehr als ein Dutzend Veduten von Statuenhöfen und Antikengärten aufgenommen hat (sämtlich auf Tafel I—VII reproduziert). Diesen Ansichten verdanken wir im wesentlichen unsere genauen Kenntnisse der Sammlungen Cesi, Medici, Valle, Sassi etc. Willkommene Ergänzungen zu einzelnen Häusern liefern die beiden anderen etwa gleichzeitigen Zeichenbücher und die wohl nicht viel später entstandenen Originale der Baseler Blätter. Wertvolle Details zu den gleichen Sammlungen geben ferner die genauen und mit sorgfältigen Ortsangaben versehenen Zeichnungen des Cambridger Anonymus, der etwa 20 Jahre später als Heemskerck in Rom gewesen ist. Von den späteren Zeichnungen sind hervorzuheben die Kollektaneen Dosios und das Album des Pierre Jacques, von denen der erste uns neben vielen Details zu älteren Sammlungen auch eine Vorstellung von den Statuengärten, die erst unter Pius IV. entstanden waren, gibt, während der Reimser Bildhauer vor allem durch die zahlreichen Zeichnungen aus den Sammlungen Valle, Bufali, Cesi uns wünschenswerte Erläuterungen zu dem Text Aldrovandis liefert. Geringer an Zahl und Wert sind die Skizzen des Lombardalbums

in Brüssel und des Bandes in Siena. Bei Statuen von archäologischem Interesse geben Coburgensis-Pighianus manchen erwünschten Aufschluß.

Alle diese Zeichnungen zusammengenommen, die über 500 allerdings nicht immer verschiedene Stücke darstellen, geben ein gutes Tafelwerk für den Text Aldrovandis und der Inventare ab. Allerdings ist es nicht immer leicht und überhaupt nicht immer möglich, beide in Beziehung zu setzen, da, wie schon hervorgehoben, bei den Zeichnungen in den meisten Fällen die Ortsangabe fehlt. Immerhin ist es durch Kombinationen verschiedenster Art möglich, sich von etwa 500 Statuen, die in unserem Katalog Aufnahme gefunden haben, eine genaue Vorstellung zu machen und sie zum größten Teil mit heute vorhandenen zu identifizieren.

OBJEKTIVITÄT DER QUELLEN

Die 500 Stücke unseres Kataloges repräsentieren nur etwa den dritten Teil der um 1550 in Rom über der Erde befindlichen Statuen. Es fragt sich nun: Liefert diese Auswahl ein objektives Bild des wirklichen Bestandes? Oder präziser formuliert: Welche Faktoren sind bei der Entstehung unserer Quellen wirksam gewesen?

Absolute Objektivität ist natürlich nur von den Inventaren zu erwarten, die ja meistens zu irgend einem juristischen Zweck aufgenommen worden sind und demgemäß großes Gewicht auf Vollständigkeit legen. Desto weniger Wert legen sie auf eine genaue Bezeichnung der Stücke; sie spielen daher bei der Identifizierung von Statuen eine sekundäre Rolle und sind für die Gestaltung des Kataloges im wesentlichen ohne Belang. Doch gehört zu diesen objektiven Inventaren der Intention nach auch Aldrovandi, der viele Stücke mit solcher Gründlichkeit beschreibt, daß sie auch ohne anderes Material festgestellt werden könnten. Aber diese Gründlichkeit ist eben nur bei verhältnismäßig wenigen, ihm wichtig erscheinenden Sachen angewandt, so daß, vom Effekt aus geurteilt, auch bei ihm eine Auswahl nach subjektiven Prinzipien vorliegt.

Nichts einzuwenden ist gegen die Objektivität der gezeichneten Inventare, namentlich gegen Heemskercks Veduten aus Statuenhöfen. Hier erkennen wir fast jedes Stück so genau, daß wir uns mindestens von seinem Typus eine Vorstellung machen können; außerdem umfassen diese Veduten die meisten der Sammlungen, welche wir aus anderen Quellen als die bedeutendsten, die damals existierten, erkannt haben. Sie haben also beträchtlichen Einfluß auf die Gestaltung unseres Kataloges und geben eine gute Gewähr für seine Vollständigkeit, wenigstens inbezug auf die wichtigeren Sammlungen.

Ferner haben wir in ihnen ein vorzügliches Mittel, um zu prüfen, welcher Art die Auswahl ist, welche die rein subjektiven Quellen, die Skizzenbücher im allgemeinen, die Stiche und auch Aldrovandi treffen. Betrachten wir z. B. die Sammlung im Palazzo Madama; da

haben wir auf den Veduten Heemskercks nur zwei größere Stücke, die wir nicht auch aus anderen Quellen kennen: die fortunaartige Gewandfigur und den neben ihr placierten Torso eines sitzenden Mannes. Alles andere könnten wir auf Grund der Cambridger Zeichnungen und der Beschreibungen Aldrovandis und Bellièvres feststellen. Ahnlich ist es bei Sammlung Sassi, wo beinahe kein Stück ist, das wir nicht auch anderweitig identifizieren könnten. Nicht ganz so günstig liegt das Verhältnis bei manchen anderen Veduten; doch kann man im allgemeinen nach den vorhandenen Proben sein Urteil dahin abgeben, daß auch die subjektiven Quellen, als Summe betrachtet, eine Vorstellung von den meisten „bedeutenden" Stücken geben. Das ist entscheidend für die Güte unseres Katalogs; denn unser Material besteht ja — abgesehen von den Heemskerckveduten — fast ausschließlich aus solchen subjektiven Quellen.

Dies günstige Resultat wird vor allem durch die Verschiedenartigkeit des Gesichtspunkts unserer Gewährsmänner gewonnen. Wir haben unter ihnen Leute mit rein archäologischen Interessen wie Pighius, oder mit rein künstlerischen wie Aspertini; die anderen aber vereinigen schon in sich verschiedene Interessen, denn sie spekulieren auf den Geschmack des vielseitigen „Publikums" oder stehen selbst in seinem Bann. Daß die Stecher sich im allgemeinen den Inklinationen des künstlerisch interessierten Publikums, das ihre Blätter kaufen sollte, angepaßt haben, ist ja natürlich; bei den Zeichnern der Skizzenbücher ferner ist zu bedenken, daß wir es fast immer mit Ausländern zu tun haben, die zunächst das allgemein Berühmte, von dem sie ein Bild nach Hause bringen wollten, zeichneten und dann die Monumente studierten, die ihnen ihre verschiedenen Kollegen empfahlen; schon damals ließen sich die Fremden in der Auswahl ihrer Studienobjekte nicht von ihrem persönlichen Geschmack leiten, sondern hielten es für ihre Pflicht, sich mit alledem zu beschäftigen, was „man gesehen haben muß". Dies ist der Eindruck, den man von allen Skizzenbüchern der Ausländer hat. Andere Prinzipien, doch mit demselben Wert für uns, hat der Florentiner Dosio, der darauf ausgegangen zu sein scheint, gerade unbekanntere Stücke zu zeichnen. Die Verfasser von gedruckten Guiden endlich, wie Aldrovandi, wollten natürlich möglichst allen Interessen Rechnung tragen.

Wir haben also in dem Gros unserer Quellen schon das Produkt vieler sich ergänzender und einander nivellierender Einflüsse vor uns; sie sind demnach, namentlich als Ganzes betrachtet, als objektiv anzusehen. Diese Objektivität allerdings ist den gleichen Beschränkungen unterworfen wie das ganze Geistesleben jener Zeit.

Es entsteht nun die Frage, welcher Art diese Beschränktheit ist, oder, auf unseren Fall angewandt, wie weit der oben eingeführte, bisher unaufgeklärt gelassene Begriff des „Bedeutenden", der für die Quellen bei der Auswahl maßgebend ist, von dem unsrigen abweicht. (Denn an einem zeitlosen, rein spekulativ gewonnenen Begriff des Bedeutenden den Vergleich durchzuführen, hätte praktisch keinen Wert.)

Für uns kann die Bedeutung eines antiken Kunstwerks im wesentlichen dreiartig sein: künstlerisch (hervorragende Qualität, gute Erhaltung), kunsthistorisch (z. B. als Kopie eines

verschollenen Werkes), archäologisch (gegenständlich interessant). Auf die (hier so bezeichnete) kunsthistorische Bedeutung eines Stückes legt man im 16. Jahrhundert gar keinen Wert, obgleich sich bei den Gelehrten öfters Ansätze zu der rekonstruierenden Forschungsmethode finden; auch die archäologische Betrachtung jener Zeit hat zum Teil andere, persönlichere Interessen als die heutige; doch können es die Archäologen der Renaissance mit uns, die wir ja die Erfahrungen von Jahrhunderten ausnutzen können, in der Schärfe der Beobachtung und in dem Instinkt für alles, was über die antike Kultur Aufschluß zu geben geeignet ist, durchaus aufnehmen. Das Empfinden für künstlerische Qualität vollends war damals namentlich beim „Publikum", das sich von Männern wie Raffael und Michelangelo in Geschmacksdingen beraten ließ, bedeutend mehr ausgeprägt als jetzt.

Unsere Quellen werden daher kaum ein künstlerisch bedeutendes Stück übergehen; auch über die gegenständlich interessanten, namentlich die kulturhistorisch wichtigen Monumente — die natürlich unter den meist attributlosen Statuen viel spärlicher vertreten sind als unter den Reliefs — werden sie uns gewöhnlich informieren; dagegen erwähnen sie nur zufällig die kunsthistorisch wertvollen Stücke, auf die sich das Hauptinteresse der archäologischen Forschung richtet.

Diese auf rein induktivem Wege gewonnenen Anschauungen über die Interessenkreise der Quellen werden durchaus bestätigt durch die verschiedene Wertschätzung, welche ihnen die Archäologen zu verschiedenen Zeiten entgegengebracht haben. In der ästhetisierenden Periode arbeitete man noch unmittelbar mit den Quellen des 16. Jahrhunderts; die kulturhistorisch-philologische Periode interessierte sich ausschließlich für die Skizzenbücher der Gelehrten; die gegenwärtige, vorwiegend kunsthistorische Richtung findet nichts in den Renaissancequellen und läßt sie demgemäß achtlos beiseite.*)

Auch die Lücken, welche notorisch vorhanden sind (die bedeutendste wohl bei der Sammlung Carpi), betreffen in den meisten Fällen Sammlungen, die mit archäologischen Interessen angelegt sind; und wenn wirklich in einem uns nicht näher bekannten Hause künstlerisch hervorragende Stücke vorhanden waren, so waren sie, wie eben das Fehlen in unseren Quellen beweist, schwer zugänglich und haben kaum einen Einfluß auf die Entwicklung der Kunst und des Geschmacks gehabt.

Man kann daher das Urteil über die Objektivität der Quellen und somit über den Wert unseres Katalogs etwa folgendermaßen zusammenfassen: Der auf Grund der Skizzenbücher, Kupferwerke und Guiden aufgestellte Katalog umfaßt annähernd alle künstlerisch bedeutenden Stücke, namentlich die, welche einen stilbildenden Einfluß auf die Künstler ausgeübt haben; lückenhaft ist er inbezug auf die für die archäologische Forschung interessanten Stücke, unter denen nur die gegenständlich auffallenden einigermaßen von den Quellen berücksichtigt worden sind.

---

*) Es erlaubt einen weitgehenden Schluß auf die Stärke des Einflusses der italienischen Barockkultur, daß schon damals die Keime aller drei Richtungen, in der ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge entsprechenden Stärke verschieden entwickelt, vorhanden waren.

Es ist nicht zu erwarten, daß der Katalog durch Auffindung neuen Materials wesentlich vervollständigt werden wird. Von gedruckten Büchern und Stichen ist kaum etwas unberücksichtigt geblieben; in den Archiven sind mehrfach gründliche Nachforschungen angestellt worden; nur neue Zeichnungen, einzelne Blätter und ganze Skizzenbücher werden in den Kabinetten und Bibliotheken zweifellos noch zu Tage kommen. Doch ist auch von diesen, sofern sie nicht eine völlige Sonderstellung zu den bisher bekannten einnehmen sollten, keine wesentliche Bereicherung zu erhoffen; das reichhaltige Skizzenbuch des Francisco de Hollanda, welches mir als letztes bekannt wurde, brachte nur zwei neue Stücke.

Mit dem vorliegenden Katalog dürfte also ein gewisser Abschluß in der Forschung erreicht sein.

BEMERKUNGEN ÜBER DATIERUNG UND WERT DER EINZELNEN QUELLEN

A. DIE LITERARISCHEN QUELLEN

MIRABILIA

Die Mirabilia Urbis Romae liegen in vielen Redaktionen vor. Hier kommt hauptsächlich die älteste in Betracht, die ins 12. Jahrhundert fällt (vor 1142; vgl. Jordan, Topographie der Stadt Rom II, p. 357 sqq.). Sie ist publiziert von Parthey (Mirabilia Romae e codicibus Vaticanis emendata, 1869), von Jordan (Top. II, p. 607—643 als Haupttext) und von Urlichs (Codex topographicus Urbis Romae p. 91—112). In dieser Fassung werden schon die sechs bekanntesten Statuen Roms erwähnt:

die Dioskuren	Jordan II,	p. 619, 19—620, 8,	Urlichs	p. 96, 16—97, 11
die Flußgötter	"	" " 620, 2—5,	"	" 97, 6—8
der Marc Aurel	"	" " 621, 1—35,	"	" 98, 8—99, 16
der Marforio	"	" " 634, 12—14,	"	" 109, 10—11.

Die Notiz, daß Hand und Fuß des Sonnenkolosses noch vor dem Lateran seien [275], taucht erst in der Graphia auf, in der Jordan eine Form der ältesten Mirabilien, noch aus dem 12. Jahrhundert sieht, während sie Parthey und Urlichs als selbständige Redaktion des 13. Jahrhunderts betrachten. Vgl. Jordan II, p. 637, 9, Urlichs p. 121, 33—34.

STADTPLÄNE

Für die Antikengeschichte kommen nur die Pläne bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts in Betracht, von denen die wichtigsten von de Rossi in den Piante iconografiche e prospettiche die Roma anteriori al secolo XVI (Roma 1879), fast alle übrigen im Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma publiziert sind. Eine Zusammenstellung gibt Valerian von Loga im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen IX, 1888, p. 188 sq.;

unabhängig von ihm ist die Aufzählung von Hülsen im Bulletino comunale 1892, p. 38 sqq. Anm., die im folgenden mit einigen Zusätzen und Berichtigungen wiederholt ist:

1.	im cod. Vatic. 1960, vor Nicolaus III (1277—79) [enthält den Marc Aurel und die Bronzefragmente]	Rossi I
2.	anderes Exemplar desselben Planes im cod. Marc. 399	"
3.	Cimabue in Assisi	"
4.	Siegel Ludwigs des Bayern (ca. 1328)	Rossi im Text
5.	Fazio degli Uberti cod. Paris. Ital. 81 (ca. 1360) [Marc Aurel, Dioskuren]	Rossi II, 2
6.	Chronik des Matteo Paris [?]	Monuments de Géogr. V, 2
7.—10.	Gemeinsames Original vor 1400 [Marc Aurel, Dioskuren]	
7.	Livre d'heures des Duc de Berry	Bull. com. 1885, XVI
8.	Fresko des Taddeo di Bartoli im Stadthaus von Siena (1413/14)	Bull. com. 1881, III, IV
9.	Codex des Lionardo di Bisuccio	Memoria della R. Acc. dei Lincei S. III, vol. XI, p. 203, Tafel
10.	Cod. Turin. 102, X, 143	"
11.	Cod. Paris. lat. 4802 (1447—55) [Diosk.]	Rossi II, 1
12.	Cod. Vat. Urb. 277 (1447—55) [Marc Aurel, Diosk.]	Rossi III
13.	Fresko Gozzolis in S. Agostino di S. Gimignano	-
14.	Plan Alessandro Strozzis (1474) im cod. Redian. 77 [Marc Aurel, Diosk.]	Rossi IV
15.—18.	Gemeinsames Original von 1490, vielleicht die Ansicht der Stadt Rom von Pinturicchio im Belvedere	
15.	Holzschnitt in Foresti (Bergomensis) Supplementum chronicarum, Venedig (1490) [Diosk., Flußgötter]	Bull. com. 1885, XI
16.	Schedel De temporibus mundi (1493) [Diosk., Flußgötter]	Rossi V
17.	Mantuaner Stadtansicht (nicht vor 1534) [Marc Aurel, Diosk., Flußgötter]	Rossi VI – XII
18.	Sebastian Münster Cosmografia universale (1549); nach Kupferstich des Balthasar Jenichen kopiert (Andresen 279) [Marc Aurel, Diosk., Flußgötter].	Bull. com. 1885, XII, XIII

Auch auf dem von Hülsen Bull. com. 1892, Tafel II, III, IV veröffentlichten Gemälde Filippo Lippis im Städelschen Institut ist der Marc Aurel dargestellt.

Für die Topographie der Paläste zur Zeit Aldrovandis ist der 1550 herausgegebene Plan Leonardo Bufalinis von größter Wichtigkeit, von dessen Kopie in Cuneo eine Publikation (Rom 1879) vorliegt.

POGGIO

ca. 1430—1440

Erste vollständige Ausgabe des Dialogs: „Poggii Bracciolini Florentini Historiae de varietate fortunae libri quatuor editi a Dominico Georgio - - a Johanne Oliva Rhodigino vulgata. Lutetiae Parisiorum 1723“ (Brunet IV, 770).

Das Buch ist, wie aus der Vorrede Poggios hervorgeht, Nicolaus V. (1447—55) gewidmet; es ist allmählich entstanden und 1448 vollendet worden (vgl. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur II, p. 122—653). Poggio redet von dem Werke schon 1431 (Epist. IV, 20); am 14. September 1443 waren zwei Bücher geschrieben (cf. Spicil. Rom. X, 287), und am 12. Juli 1448 war das Ganze vollendet. Die auf die Statuen Roms bezügliche Stelle (auch abgedruckt bei Urlichs Cod. topogr. p. 241; zitiert beim Nil no. 23) befindet sich im ersten Buch und ist demnach wohl noch in den dreißiger Jahren geschrieben worden.

BIONDO

1445—46

Flavio Biondos „Romae instauratae libri III“ wurden ca. 1472 das erste Mal gedruckt (Hain 3242); hier ist nach dem Abdruck in der Baseler Ausgabe von „De Roma triumphante“ (1559) zitiert.

Das Buch ist 1445 und Anfang 1446 geschrieben und Eugen IV. gewidmet (vgl. Masius in Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 1879, p. 237 sq.). Biondo bespricht die Dioskuren und Flußgötter auf Monte Cavallo, den Bronzekopf des Laterans und den Marforio; bei ihm tauchen zum ersten Mal die vier Constantine des „lovium caballi“ (vgl. no. 208—211) auf.

RUCELLAI

1449

1881 hat Giuseppe Marcotti im Archivio della Società Romana di Storia patria vol. IV, p. 563—580 einen Passus aus dem „Zibaldone quaresimale“ des „Giovanni Rucellai, mercatante et cittadino fiorentino“ publiziert, der sich auf das Jubiläum des Jahres 1449 bezieht. Das Originalmanuskript befand sich 1881 im Besitze von Mr. Temple-Leader in Florenz; am ausführlichsten hat darüber gehandelt Marcotti in einer Nozzepublikation: „Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV“.

Über die näheren Umstände seiner Reise und seines Aufenthaltes in Rom unterrichtet uns Rucellai selbst in sehr präziser Weise: „Trovandomi nella città di Perugia l'anno 1449 colla mia famiglia per rispecto della pestilentia ch'era nella nostra città di Firenze et essendo principiato il giubileo terminai andare a Roma al perdono del detto giubileo et col nome di Dio parti da Perugia adi 10 di febraio 1449 in compagnia della buona memoria di Lorenzo di messere Palla delli strozi mio cognato et di Domenicho di Giovanni Bartholi mio genero et ritornamo in Perugia adi 8 di marzo 1449. E nel tempo che noi stemo a Roma osservamo questa regola che la mattina montavano a chavallo andando a visitare le 4 chiese

notate di sopra (Sancto piero, Sancto pagolo, Sancto Giovanni Laterano et Sancta Ma. Maggiore, p. 563) et dipoi drieto a mangiare rimontavamo a chavallo et andavamo certando et veggiando tutte quelle muraglie antiche et cose degne di Roma et la sera ritornati a casa ne faceva ricordo, delle quali qui appresso si farà nota" (p. 566/67). Er beschreibt dann den Marc Aurel, die Bronzekoloßfragmente und die Wölfin auf dem Lateransplatze, die Dioskuren und Flußgötter auf Monte Cavallo, den Marforio, die Löwen vor dem Pantheon und andere Statuen, darunter eine „sanza testa et sanza braccia a casa un cittadino in Parione" (p. 579).

MUFFEL 1452

Nicolaus Muffel, ein nürnbergischer Patrizier, besuchte 1452 die Stadt Rom im Gefolge Friedrichs III.; er transportierte für dessen Krönung die damals in Nürnberg aufbewahrten Reichskleinodien. Bei dieser Gelegenheit verfaßte er eine Beschreibung der Stadt Rom, deren Originalreinschrift sich jetzt in München befindet (cod. germ. 1279). Diese Handschrift ist ganz veröffentlicht: Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom, hersg. von Wilhelm Vogt, Tübingen 1876 (128. Band der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart). Die auf die römischen Antiquitäten bezüglichen Teile hat Michaelis Röm. Mitt. III 1888, p. 257—276 abgedruckt und mit italienischer Übersetzung und ausführlichem Kommentar versehen; hier ist nur dieser Druck zitiert.

Muffel fügt zu den aus früheren Quellen bekannten Statuen keine neue hinzu; Rucellai ergänzt er nur dadurch, daß er auf Monte Cavallo auch die „vier seulen von merbelstein" die Constantine Biondos, aufführt (p. 271 Michaelis).

PROSPETTIVO um 1500

Das Gedicht liegt in einem Druck vor, der bisher nur in dem Exemplare der Bibl. Casanatense bekannt geworden ist. Es ist mit einem Kommentar publiziert von Govi in den Atti della R. Accademia dei Lincei, Serie II, vol. 3, 3, 1876, pag. 39—66; Reproduktion des Titelblattes bei p. 47. Die Überschrift lautet:

„Antiquarie p̄spetiche / Romane Cō̄poste
per / prospectiuo Melanese / depictore."

Auf dem Titelholzschnitt ist ein auf dem linken Knie ruhender Muskelmann dargestellt, der mit der Linken vermittelst eines Zirkels am Boden geometrische Figuren mißt, während er in der erhobenen Rechten ein Astrolabium hält; im Hintergrund sieht man das Kolosseum und andere römische Ruinen. In der ornamentalen Umrahmung sind die Buchstaben P M angebracht, die zunächst natürlich nur „Prospectivo Melanese" bedeuten, möglicherweise aber auch das Monogramm des hinter dem Pseudonym versteckten Verfassers darstellen. Doch befindet sich unter den überlieferten Schülern Leonardos keiner mit einem entsprechenden Namen.

Aus dem Kreise Leonardos nämlich stammt das kleine Werk; es ist dem Meister selbst gewidmet, und in den Dedikationsversen spricht der Autor von dem Guß des Reiterdenkmals für Francesco Sforza:

„Facendo a nui visiva d'arte fusa
Sopr' un caval el padre Lodovico."

Danach scheint das Gedicht in der Zeit nach 1493 entstanden zu sein, als man nach Fertigstellung des endgültigen Modells noch immer hoffte, den Guß ausführen zu können, bis die Gefangennahme Lodovicos im Jahre 1500 dem Plan für immer ein Ende machte. In der Tat sind sichere Anhaltspunkte dafür vorhanden, daß die Schrift wenigstens vor 1504 verfaßt wurde; denn von diesem Jahre datiert der Einband der Kollektaneen Hartmann Schedels, unter denen sich auch eine Abschrift des Prospectivo-Textes findet (Cod. lat. Monac. 716, fol. 68 v—74 r). Eine weitere Einschränkung ergibt sich daraus, daß Str. 16 die bekannte Graziengruppe noch im Hause des Kardinals Piccolomini erwähnt wird; denn der Kardinal wurde im Herbst 1503 Papst und starb noch in demselben Jahre, und ferner ist allem Anschein nach die Graziengruppe schon im Sommer 1502 nach Siena überführt worden (vgl. Schmarsow zu Albertini, fol. 86 v, 23). Andererseits aber wird in Str. 111 die Pasquinogruppe derart beschrieben, daß dieser Passus nicht vor ihrer Aufstellung durch Kardinal Caraffa 1501, zu der Zeit als sie noch als Straßenpflaster diente, entstanden sein kann:

„Ecci un mastro pasquille imparione
dal sasso spinse el so nimicho in ario
questo e collui che extinse gerione."

Wir kommen also auf 1501/02 als sehr wahrscheinlichen Zeitpunkt der Herausgabe des Buches.

Daß damals die Anspielung auf das Sforzadenkmal nicht getilgt worden ist, erscheint etwas seltsam; doch gibt es noch eine Stelle, welche nicht zu ihr paßt und welche den Verdacht gegen die Richtigkeit des für die Vollendung des Buches ermittelten Datums beseitigt. Es ist die Erwähnung der sogenannten Meta des Romulus Str. 53:

„a fronte a lui era d'eguale altezza
una gran meta di pietra murata."

Diese Meta wurde erst 1499 niedergelegt, und selbst mit 1499 kommen wir auf eine Zeit, wo man an die Ausführung des Denkmals nicht mehr glauben konnte.

Das Ganze macht den Eindruck, als ob es seinem Schöpfer außerordentlich sauer geworden wäre, und es ist sehr leicht sich vorzustellen, daß er bei der Vollendung des Werkchens die Widmungsverse, welche er vielleicht für sehr gelungen hielt, nicht mehr änderte. Immerhin haben wir in ihnen den Beweis dafür, daß er an dem Gedicht schon zu Ende des alten Jahrhunderts tätig war, und die Abfassungszeit läßt sich am besten mit dem Ausdruck „um 1500" präzisieren; dabei ist der Spielraum nach oben und unten mit etwa zwei Jahren zu veranschlagen.

Eine Feststellung der Typen, die möglicherweise eine genauere Datierung im Gefolge haben würde, ist mir nicht gelungen.

Die „Antiquarie prospetiche" sind die erste Schrift, aus der wir etwas über die nicht auf öffentlichen Plätzen aufgestellten Statuen in Rom erfahren; an dokumentarischer Bedeutung stehen sie wohl nur hinter Aldrovandi zurück. Genauer ist ihre Stellung unter den Quellenschriften schon oben S. 13 dargelegt worden.

ALBERTINI 1503—1509

Das dritte Buch des „Opusculum de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae" (Rom 1510, Brunet IV, 135), welches die moderne Stadt behandelt, ist herausgegeben von Schmarsow unter dem Titel: Francisci Albertini Opusculum de Mirabilibus Novae Urbis Romae, Heilbronn 1886. In der Einleitung bespricht Schmarsow ausführlich den Autor und sein Werk.

Das Buch war am 3. Juni 1509, wie der Vermerk am Schluß zeigt, handschriftlich vollendet; doch ist es (vgl. Schmarsow p. VIII) im Verlauf mehrerer Jahre entstanden. Denn bei der Auffindung des Laokoon sagt der Verfasser „hoc anno MDVI"; ferner muß die Stelle fol. 88 r, 5—8 aus den Jahren 1507/08 datieren, da Girolamo Rovere „Episc. Sabin." erst im Oktober 1507 zum Bischof von S. Sabina erhoben wurde und schon im Jahre 1508 das Episkopat von Porto antrat; einige Notizen scheinen sogar bis 1503 zurückzureichen, da die casa Piccolomini noch als Domus reverendissimi Francisci Piccolominei Cardinalis Senensis" bezeichnet wird, obgleich der Kardinal 1503 als Pius III. Papst geworden war. Da der Verfasser noch 1502 im Dezember in Florenz sein Haus verkauft, so ist der Zeitraum, in dem die Periegese zusammengetragen ist, ziemlich genau auf Anfang 1503 bis Juni 1509 fixiert.

Der für die Antikensammlungen wichtigste Abschnitt „De domibus Cardinalium", in dem der Autor eine Zusammenstellung der römischen Paläste mit allgemeinen Angaben über ihren Statuenschmuck bringt, ist im dritten Buch enthalten und also bei Schmarsow abgedruckt. Für die Beschreibungen des Kapitols und des Belvedere, von denen die zweite überhaupt das erste Inventar des vatikanischen Statuenhofes darstellt, muß man auf die Originalausgaben zurückgehen, da diese Abschnitte im Kapitel „De statuis et picturis" des zweiten Buches (fol. P IV [60] v—Q III [63] r) stehen. Vgl. p. 13.

FULVIO 1513

Einziger Druck: Titelblatt: „Antiquaria urbis per Andream Fulvium"; es folgen je zwei Distichen ad Lectorem und ad Libellum; auf der Rückseite des Titelblattes die Widmung an Leo X; am Schluß: „Impressum Romae per magistrum Jacobum Mazochiū Romanae Achademiae Bibliopo. Anno. M.D.XIII. Triumphante diuo Leone .X Pontifice Maximo: Anno eius .I." (Brunet II, 1422).

Der Druckvermerk bezeichnet wohl auch das Entstehungsjahr; nach Januar 1512 muß die Schrift jedenfalls abgefaßt sein, denn in diesem Monat wurde der Tiber, der fol. J II^{v} beschrieben wird, aufgefunden.

Das in Hexametern geschriebene Werk ist eine Topographie des alten Rom, in die nach dem Muster Albertinis die Beschreibung der öffentlich aufgestellten Kolosse und der Sammlungen auf dem Kapitol und im Belvedere aufgenommen ist. Für die Geschichte dieser bekannten Statuen liefert es wie die späteren Topographien manchmal interessante Details.

BELLIEVRE 1514/15

Aus den Notizen Claude Bellièvres (Paris, Bibl. Nat., latin 13123), der im Winter 1514/15 in Rom war, hat Klügmann (Archäol. Zeitung 1876, p. 35) die Beschreibung der Stücke des attalischen Weihgeschenkes im Palazzo Medici-Madama und Lanciani (Storia I, p. 176) das kurze Inventar der Slg. Rossi veröffentlicht. Der erste Abschnitt ist grundlegend für die Geschichte der attalischen Statuen no. 159—168.

ALBERI 1523

Die venezianischen Gesandten von 1523 erhielten in einer Audienz vom Papst die Erlaubnis, das Belvedere besichtigen zu dürfen. Sie haben infolgedessen eine Beschreibung des Statuengartens in den Bericht an den Senat über ihre Reise aufgenommen. Dieser „Sommario del viaggio degli Oratori Veneti che andarono a Roma a dar l'obbedienza a Papa Adriano VI" ist nach einem Codex der Marciana publiziert in den Relazioni degli ambassiatori Veneti al senato, edite da Eugenio Albèri, Serie II, vol. III (Firenze 1846), p. 77 sqq..

Der ziemlich belanglose Bericht über die belvederischen Statuen findet sich p. 114 sqq.; kunsthistorisch interessant ist die begeisterte Schilderung der Laokoongruppe (p. 115/16), die sich in ihrer Prägnanz mit der Lessingschen messen kann.

FULVIO 1527

Die Originalausgabe trägt den Titel: „Antiquitates urbis per Andre / am Fulvium antiquarium. / Ro. nuperrime æditae." . . . . (Folgt ein „endecasyllabus" des Verfassers an den Leser.) Auf der Rückseite des Titels das Privileg Clemens' VII., datiert vom 15. Februar 1527. Ein Druckvermerk ist nicht vorhanden; die Offizin ist wohl Mazochius.

Ein genauer Nachdruck dieses Foliobandes ist die Oktavausgabe von 1545, von den Druckern der Marlianischen Topographie von 1544 veranstaltet.

Im Text sind die öffentlichen Statuen, das Belvedere und das Kapitol, zweifellos auf Grund eingehender Autopsie, beschrieben; durch ihre Genauigkeit unter den Topographien nach Albertini für die Antiken die wertvollste.

MARLIANI 1534

Erste Ausgabe: „Antiquae Romae topographia libri septem. Romae per Antonium Bladum de Asula, in aedibus D. Joann. Bapt. de Maximis anno domini MDXXXIIII" (Brunet III, 1437). Noch in demselben Jahr erschien bei Gryphius in Lyon ein Nachdruck, der als Einleitung einen Brief von Rabelais an Jean du Bellay (Bischof von Paris, vgl. Sammlung Bellay), datiert vom 31. August 1534, enthält.

Das Werk enthält neben einer Beschreibung der auch bei Fulvius erwähnten Statuen eine Erwähnung der Villa Madama p. 291: „Extant et multa alia antiqua monumenta . . . in vinea ad primum lapidem ferme e regione pontis Milvij, quae, cum ibi non sint inventa, nullam antiquorum locorum praebent cognitionem." Dieser letzte Satz kennzeichnet den Standpunkt der Verfasser von Romtopographien; sie betrachteten die Statuen in den Sammlungen als Nebensache, wenn sich nicht ihr Fundort bestimmen läßt (vgl. S. 11). Obgleich wenigstens für das Kapitol, wie man aus der Erwähnung des seinen Vorgängern unbekannten „Satyrs" (p. 55) schließen muß, Autopsie vorliegt, lehnt sich seine Beschreibung des Belvedere und auch des Kapitols manchmal wörtlich an Fulvius an. Sein Buch kommt also als Quelle kaum in Betracht.

FICHARD 1536

Der frankfurtische Rechtsgelehrte Johann Fichard unternahm im Jahre 1536 eine Reise nach Italien. Die von ihm selbst verfaßte Reisebeschreibung ist von J. C. von Fichard im Frankfurtischen Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte Teil III 1815 p. 3—130 veröffentlicht.

Fichard hat in Rom an der Hand Marlianis, den er oft zitiert, die Überreste der alten Stadt besichtigt. Seine Notizen umfassen aber nicht nur das Belvedere und das Kapitol, sondern auch einige Privatsammlungen: die drei Häuser der Familie Valle, die casa Sassi, den Palazzo San Giorgio, die Sammlung Angelo Coloccis und ein anderes Haus mit der Statuengruppe Ciceros und seiner Tochter, welches wir nicht kennen (vgl. zu no. 9a). Diese allerdings summarischen Notizen sind um so wertvoller, weil sie in dieselbe Zeit fallen, wo Heemskerck in Rom gezeichnet hat, und da sie sicher sämtlich auf eigenen Informationen des Reisenden beruhen.

MARLIANI 1544

Diese vollständige Neubearbeitung des Werkes von 1534, für die römische Topographie von großem Wert, enthält eine selbständige Beschreibung des Kapitols und einiger Statuen auf den Plätzen der Stadt, verzichtet aber auf die Beschreibung des Belvedere und anderer Sammlungen vollkommen. Sie trägt den Titel: B. Marliani Topogra / phiae urbis Romae haec / nuper adiecta . . ." (folgen sechs Aufsätzchen, hauptsächlich Verteidigungen gegen andere Gelehrte, 12 Seiten umfassend) . . .; dann der eigentliche Titel: „Urbis Romae Topo-

graphia nuper ab ipso auctore nonnullis erroribus sublatis emendata . . . . . .“; Schlußvermerk:

„Romae in aedibus Valerij, dorici, et Aloisij fratris,
Academiae Romanae impressorum, Mense Setembris
MDXLIIII.“ (Brunet III, 1437.)

FAUNO

um 1550

Das lateinische Buch Faunos „De Antiquitatibus Urbis Romae . . . . . Venetiis apud Michaelem Tramezinum MDXLIX“ lehnt sich in den Beschreibungen der kapitolinischen und belvederischen Sammlungen vollkommen an Marliani 1544 und Fulvio 1527 an; es ist für unsere Zwecke wertlos.

Die italienische Ausgabe „Delle Antichità della Città di Roma . . . . In Venetia per Michele Tramezino MDLIII“ enthält eine unveränderte Übersetzung der Beschreibung des Belvedere aus dem lateinischen Text; für das Kapitol liegt eine auf Autopsie (vor 1550; vgl. Michaelis Coll. Cap. pag. 29/30) beruhende Neubearbeitung vor, die einige Aufschlüsse über die Standorte der Statuen gibt; doch scheinen sich auch hier veraltete Notizen eingeschlichen zu haben (vgl. zu no. 275).

ALDROVANDI

1550

Die erste Ausgabe Aldrovandis ist betitelt: „Le Antichità della città di Roma . . . raccolte . . . per Lucio Mauro . . .; appresso, tutte le statue antiche che in Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono, raccolte e descritte per M. Ulisse Aldroandi. In Venetia MDLVI. Appresso Giordano Ziletti, all'insegna della Stella“ (ähnlich der Vermerk am Schluß). Die „Statue“ des Aldrovandi umfassen pag. 115—316, 202 Seiten zu je 26 Zeilen.

Die zweite Ausgabe hat auf dem Titelblatt die Jahreszahl MDLVII, während sie am Schluß MDLVIII als Datum trägt; der Text der „Statue“ reicht von pag. 115—315, über 201 Seiten mit je 28 Zeilen.

Die Ausgabe von 1562, vollkommen mit der vorigen identisch, trägt die gleiche Jahreszahl auf dem Titel und am Schluß. Ein Druck von 1560, der immer notiert wird, ist Fantuzzi ebensowenig wie Michaelis und Reinach zu Gesicht gekommen und scheint überhaupt nicht zu existieren; eine deutsche Bibliothek besitzt ihn nicht. Auch die andern Ausgaben, von denen sich z. B. in der Berliner Bibliothek nicht eine einzige findet, sind sehr selten; und da auch die verkürzte französische Übersetzung, die Reinach in der Einleitung zu seinem Pierre Jacques gegeben hat, für die Arbeiten mit dieser wertvollsten Quellenschrift nicht ausreicht, so ist ein Neudruck der „Statue“ des Aldrovandi dringendes Bedürfnis.

Das Buch ist, wie Michaelis (Archäol. Zeitung 34, 1876, p. 151 sq.) und Urlichs (Röm. Mitt. 1891, p. 250 sq.) nachgewiesen haben, ohne Zweifel im Jahre 1550 verfaßt worden. Das ergibt sich zunächst aus der Lebensgeschichte Aldrovandis, welche Giovanni Fantuzzi in den „Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi medico e filosofo bolognese" (Bologna 1774) dargestellt hat. Der Biograph erzählt, daß der junge Gelehrte 1549, 27 Jahre alt, in Padua, wo er studierte, wegen des Verdachts der Ketzerei in Haft genommen und nach Rom gebracht wurde, um dort von dem Inquisitionshof gerichtet zu werden. Paul III. starb bald darauf, und sein Nachfolger Julius III. begnadigte bei seiner Wahl (7. Februar 1550) Aldrovandi, welcher schließlich auch durch richterliche Entscheidung, die er selbst beantragt hatte, freigesprochen wurde. In der Zeit seines weiteren Aufenthalts in Rom verfaßte er, wie Fantuzzi erzählt, die Beschreibung der antiken Bildwerke der Stadt. Mit 28 Jahren, also noch 1550, kehrte Ulisse nach Bologna zurück, um sich dem Studium der Naturwissenschaften zu widmen. Erst 1576 kam er wieder auf einer Reise nach Rom. Durch diese Angaben Fantuzzis, die ohne Zweifel auf gute Quellen zurückgehen, wird also die Abfassung der „Statue" auf das Jahr 1550 fixiert.

Dazu stimmt auch die Bemerkung des Augsburger Anonymus (vgl. unten), der zu der vatikanischen Kleopatra bemerkt, die Aldrovandi „a man manca di Antinoo" beschreibt: „non amplius, sed translata est et posita sub porticu Julia, 1550"; woraus hervorgeht, daß schon in diesem Jahre Veränderungen im Belvedere vorkamen, die Aldrovandi nicht mehr bemerkte. Doch ist auf das genaue Datum nicht so großes Gewicht zu legen, da der Glossator mindestens 8 Jahre später im Belvedere war und sein Gewährsmann sich bei einem so geringfügigen Datum leicht irren konnte.

Ganz sichere Beglaubigungen Fantuzzis sind einmal der Umstand, daß Aldrovandi p. 292 von der „felice memoria del Reverendiss. Cardinale Ridolfi" spricht, der am 20. Januar 1550 starb (vgl. Röm. Mitt. 1891, pag. 29, nota 83; Cristofori Storia della Santa Romana chiesa I, p. 212 rechnet sein Diakonat — von S. Maria in Via Lata — bis zum 1. Februar); ferner die zwei von Urlichs veröffentlichten Zeugnisse aus Aldrovandis eigenem Munde: das eine ist seine Bemerkung im Handexemplar der „Statue" in Bologna „Totum perlegi et extraxi multa, Ulisses Aldrouandus auctor huius libri quem scripsi ann. Jubilei in principio dum essem Rome 1550 in coronatione Julj 3^{i}"; das andere ist ein Brief Ulisse Aldrovandis an seinen Bruder Teseo vom 1. Februar 1576. Er bedauert darin „non poter visitar tanti luochi, si come feci l'anno del 1550 nel tempo della felice memoria di Julio terzo Papa, dove con mio gran gusto spirituale visitai tutti quei luochi memorabili d' infinita santità et religion ripieni più, et più volte; et per potere insiememente pascere l'ingegno mio della grandezza de' trionfanti Romani, mi deliberai di scrivere et raccogliere, come in un Theatro, tutte le statue antiche de vari marmi peregrini scolpite, et intagliate da scultori preclarissimi, et de tutti ne composi una compendiosa historia, non lasciando alcuna statua, che in quell' Alma citta di Roma si ritrovava, che da me non fosse diligentemente delineata et descritta." Auf diesem letzten Ausdruck scheint Reinachs Angabe über verlorene Zeichnungen Aldrovandis zu beruhen (vgl. Pierre Jacques p. 17); doch bildet das „delineata" zusammen mit „descritta" nur einen volleren Ausdruck für „beschrieben". „Et questo libro, qual per mio diporto et

passatempo havevo composto, lo donai a Mr. Giordano Ziletti, che per far beneficio a quelli, che desiderano di vedere et conoscere le belle, et antiche Statue de Romani, lo fece stampare in Venetia."

Angesichts dieser Zeugnisse kann über Entstehungszeit und Entstehungsweise des Büchleins gar kein Zweifel bestehen: Es ist im Anfang des Jahres 1550 in Rom von Aldrovandi kompiliert worden.

Aus dem zitierten Briefe von 1576 geht ferner ganz deutlich hervor, daß Ulisse bis dahin nicht mehr in Rom gewesen war, so daß eine Revision seiner Schrift bis zum ersten Druck 1556 nicht mehr erfolgen konnte. Das wird ja auch durch die oben zitierte Bemerkung des Augsburger Anonymus zur Kleopatra und zum Merkur no. 76, die sich sicher auf Veränderungen unter Julius III. im Belvedere — der ersten Sammlung, die Aldrovandi wohl besucht hätte — beziehen, bestätigt.

Ebensowenig hat er eine Revision für die späteren Auflagen vornehmen können, wie denn die angeführten Veränderungen auch in der Ausgabe von 1562 noch nicht berücksichtigt sind. Allerdings befinden sich in den späteren Drucken einige etwa acht Seiten betragende Zusätze: zwischen Casale und Aragonio sind in der Ausgabe von 1558 p. 193—197 die Beschreibungen der Sammlungen des Pompilio Naro und des Paulo Ponti eingeschoben, zwischen Sermoneta und P. A. Soderini p. 198 (1558) die Vigna des Ambrogio Lilio und das Atelier des Bildhauers Giacomo, hinter P. A. Soderini p. 199—201 (1558) eine Beschreibung der Antiken im Hause des Francesco Soderini und im Garten der casa Carpi, welcher in der ersten Ausgabe fehlt, obgleich der Palast selbst ausführlich behandelt ist. Besonders aus dieser letzten Hinzufügung geht hervor, daß es sich hier nur um vergessene und irrtümlich ausgefallene Stücke der Beschreibung von 1550, nicht aber um Nachträge über inzwischen neugebildete Sammlungen handelt. Von diesen neuen Sammlungen wäre auch dann die wichtigste, die Villa Giulia, übergangen. Auch als Zusätze eines Fremden kann man die Stellen nicht etwa betrachten, da Stil und Anlage der Beschreibungen genau dieselben sind wie in dem übrigen Buche.

Alles also, was in den verschiedenen Ausgaben Aldrovandis — von denen hier natürlich nur die vollständigen, späteren, die unter sich in der Seitenzahl übereinstimmen, zitiert sind — enthalten ist, geht auf das Jahr 1550 zurück.

Schon diese Einheitlichkeit und sichere Datierung machen die Schrift Aldrovandis zu einem Quellenwerk ersten Ranges. Dazu kommt die für jene Zeit ganz außerordentliche Genauigkeit und Vollständigkeit der Beschreibung (vgl. oben S. 14). Daß er absolute Lückenlosigkeit angestrebt hat, geht aus seinem Brief hervor, und in der Tat: in den zahlreichen Fällen, wo wir ihn mit Hilfe von Zeichnungen und anderen Dokumenten kontrollieren können, erweist er sich als vollkommen zuverlässig; bei manchen Veduten Heemskercks, z. B. bei der Sammlung Santacroce, wirkt seine Beschreibung wie der zugehörige Text. Nur in ganz wenigen Fällen — der auffallendste ist die Minerva des Kapitols (vgl. Michaelis, Coll. Cap. p. 32) — hat er eine Statue notorisch ausgelassen. Daß die Sammlungen der

Villa Madama bei ihm nicht berücksichtigt sind, was sehr beklagenswert ist (vgl. Slg. Medici), hat wohl darin seinen Grund, daß er sie als außerhalb der Stadt liegend und nicht in sein Programm gehörig betrachtete.

Auch die Genauigkeit und Anschaulichkeit der Beschreibungen läßt, wenn man die Kürze, die von vornherein beabsichtigt war, in Betracht zieht, für jene Zeit nichts zu wünschen übrig. Eine nachweisliche Verwirrung in seinen Notizen liegt nur bei no. 74, dem Marc Aurel-Mercur Sassi vor. Nicht auf Rechnung der Ungenauigkeit, sondern der unwillkürlichen Anschaulichkeit, die sofort das Fehlende ergänzt, haben wir die vereinzelten Fälle zu setzen, wo man aus seinem Text auf das Vorhandensein eines Armes oder Beines schließen würde, welches nachweislich fehlte; vgl. z. B. no. 120, den Satyr der Sammlung Rustici, dem noch zur Zeit des Lombardalbumzeichners die Hand mit der Traube fehlte; ebenso waren an der Venus mit Cupido der Sammlung Farnese (Aldrovandi p. 146) die von ihm vorausgesetzten Ergänzungen nicht vorhanden. Überhaupt ist aus seinem Schweigen über den Erhaltungszustand eines Stückes durchaus nicht zu entnehmen, daß es vollständig war, wie man bei manchen Gelegenheiten beobachtet. In den meisten Fällen jedoch geht seine Akribie so weit, daß er die fehlenden Teile einer Figur, wenn auch nur kurz, bezeichnet. Vgl. oben S. 17.

Die archäologischen Kenntnisse Aldrovandis sind für die damalige Zeit beträchtlich. Seine Benennungen der Statuen stimmen im allgemeinen mit den heutigen überein; doch nimmt er es mit ihnen nicht genau, wie besonders aus den ziemlich willkürlichen Bezeichnungen der Figuren des bacchischen Kreises (zusammengestellt hinter no. 129) hervorgeht. Wesentlich abweichend von dem unseren ist sein Begriff des Hermaphroditen, den aber das ganze 16. Jahrhundert hatte; er benennt so außer den wirklichen Hermaphroditen jede jugendlich männliche Figur mit weichen Körperformen und langen Locken (vgl. die Anm. zu no. 80). Unter „gladiatori" versteht er alle Figuren in kriegerischer Haltung. Auffallend ist für den künftigen Naturforscher die willkürliche und falsche Bezeichnung der Tiere; er nennt z. B. den Panther bei bacchischen Figuren bald Hydra, bald Hund, manchmal auch Tiger.

Einzelheiten des Sprachgebrauchs, die den Sinn beeinflussen — wie die Bedeutung von cavato = Provenienz, nicht = gefunden, poggiato ad un tronco = mit einem Baumstamm als Stütze, nicht = auf einen Baumstamm gestützt, wie etwa der Periboëtos (vgl. hierzu no. 124) u. a. — sind gelegentlich angemerkt.

Die Antikenbeschreibungen in den „Antichità" des Mauro gehen nicht auf Autopsie zurück und sind daher wertlos.

AUGSBURGER ANONYMUS — um 1560

In der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindet sich ein (wie die Bemerkung auf dem Titelblatt lehrt) aus dem Kloster S. Ulrich und Afra in Augsburg stammendes Aldrovandiexemplar der Ausgabe von 1558, in das ein Reisender kurze Randbemerkungen eingetragen hat, welche sich hauptsächlich auf das Vorhandensein oder den Standort der beschrie-

benen Skulpturen beziehen und welche wegen ihrer Exaktheit manchmal wertvolle Zeitbestimmungen abgeben (vgl. zu no. 72 und 76). Der Glossator besuchte Kapitol und Belvedere; die Bemerkungen über die erste Sammlung hat er bei Mauro pag. 6—20, wo Fauno verschiedentlich zum Vergleich herangezogen wird, an den Rand gesetzt, die Notizen aus dem Belvedere bei dem Text Aldrovandis p. 115—121.

Wann er seine Glossen gemacht hat, läßt sich nicht genau bestimmen; sicher zwischen 1559 und 1578. Denn einerseits benutzte er die Ausgabe Aldrovandis von 1558 und sah die im August 1559 umgestürzte Statue Pauls III. schon am Boden liegen (vgl. Michaelis, Archäol. Jahrbuch 1890, p. 40, Anm. 149; er sagt „In hortulo conservatorum iacet trunca caput et manus ingens statuae Pauli 4 ti quae submoto Hercule aeneo e regione Locata fuerat ad Instar Luoninae" zu p. 12 Mauro); andererseits fand er den bronzenen Herkules des Kapitols no. 61 noch auf der Basis mit der Inschrift Pauls III., die 1578 beseitigt wurde. Man wird geneigt sein, das Datum der Reise dieses Anonymus ziemlich weit hinaufzurücken und seinen Romaufenthalt vor das Erscheinen der neuen Aldrovandiausgabe 1562 anzusetzen, da seine Bemerkungen noch die genaue Erinnerung an geringfügige Daten aus der Zeit Julius III. voraussetzen (vgl. S. 30). Die Zeit von 1565—1570 ist jedenfalls für ihn ausgeschlossen, da er von dem Verschluß der Statuen des Belvedere in dieser Zeit nichts erwähnt.

ANDERE SCHRIFTEN

Die Bücher der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind zum größten Teil sehr trübe Quellen und hängen in dem, was sie für unsere Zwecke bieten, fast immer von Aldrovandi ab. Insbesondere ist der freche Schwindler Boissard, der das Buch des Bolognesers in der törichtesten Weise ausgeschrieben hat (vgl. z. B. die Sammlung Valle), nur in seltenen Fällen zitiert worden, wenn nämlich seine Angaben von anderer Seite bestätigt wurden. Sein Aufenthalt in Rom fällt in die Zeit von 1555—1561; sein Werk, die „Topographia Romae urbis" ist 1597/98 in Frankfurt erschienen.

Ebenso selten und mit derselben Vorsicht ist Pirro Ligorio, der genialste Fälscher der Renaissance, nach den Exzerpten, die Lanciani und andere aus seinen Bänden veröffentlicht haben, benutzt worden.

Die Notizen Vasaris, der gelegentlich auf die Porphyrstatuen der Sammlungen Sassi und Valle, die Antiken der Villa Madama, des Belvedere und anderer Museen zu sprechen kommt, habe ich immer verwertet.

Auch die Memorien Flaminio Vaccas aus dem Jahre 1594 sind, soweit sie über hierhergehörige Skulpturen Aufschluß geben, angeführt worden nach der Ausgabe Schreibers in den Berichten der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 S. 43—91.

Über den Wert der Inschriften, Inventare und Rechnungen ist oben pag. 14 und 17 im allgemeinen die Rede gewesen; alle Einzelheiten, die sich auf Datierung, Umfang usw. beziehen, sind in die Bemerkungen zu den verschiedenen Sammlungen aufgenommen. Die

Inschriften sind publiziert in den „Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella (Roma 1869 sqq.)"; die Inventare zumeist in den Documenti inediti per servire alla Storia dei Musei d'Italia I—IV (Roma 1877 sqq.); die Rechnungen zum größten Teil in dem schon oft genannten Werk Lancianis.

B. DIE KUPFERSTICHE

MARC ANTON UND SEINE SCHULE ca. 1510—1540

Henry Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentes, Leipzig 1881.

Thode hat im ersten Teile dieser Arbeit die Stiche behandelt, welche antike Werke mit Absicht auf Treue wiedergeben, während er im zweiten Abschnitt die Blätter zusammenstellt, welche antike Denkmäler bewußt umbilden oder benutzen.

Marc Anton hat von männlichen Statuen den belvederischen und farnesischen Apoll und die Marc Aurel-Statue gestochen; Agostino Veneziano wiederholt den belvederischen Apollo zweimal (Thode no. 14—15); Marco Dente bringt von bekannten Statuen den Laokoon, Dornauszieher und Marc Aurel (Thode no. 35, 39, 40); aus der Sammlung Valle den Daphnis und die Satyrstatuen (Thode no. 36—38, unsere Nrn. 46, 120, 121), aus Villa Madama den kolossalen Genius (no. 258, bei Thode nicht erwähnt). Zwei anonyme Wiederholungen der Marc Antonschen Stiche der beiden Apollostatuen sind ohne Belang (Thode no. 49 und 50).

Künstlerisch stehen diese Stiche wohl am höchsten von allen Antikenreproduktionen der Renaissance; ihr Quellenwert dagegen ist minimal, da sie nur ganz bekannte Statuen wiedergeben und dazu in keinem Falle datiert sind; bei der ausführlichen Behandlung der Blätter durch Thode habe ich mich daher begnügt, zu den einzelnen Stücken des Katalogs die betreffenden Nummern seines Verzeichnisses anzuführen.

DIE SPECULUMSTECHER ca. 1540—1585

Vgl. Ehrle, Roma prima di Sisto V. La Pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577, Roma 1908, p. 11 sqq.

Mitte der vierziger Jahre etabliert sich in Rom ein Anderson der Renaissance, Antoine Lafréry aus Salins in der Franche-Comté. Das Gebiet seiner verlegerischen Tätigkeit sind die antiken und modernen Sehenswürdigkeiten der Stadt Rom und Italiens überhaupt. Er läßt von verschiedenen Meistern die Gebäude und Bildwerke der ewigen Stadt stechen und stellt die Blätter — in einer Auswahl, die wohl meist der Besteller traf — zu einem Sammelbande zusammen, dem Speculum Romanae magnificentiae.

Der vollständigste dieser Bände, welcher 374 Blätter enthielt, befand sich bei Quaritch (Catalogue 135, 1893, no. 1530); zu der vorliegenden Arbeit sind vor allem die reichhaltigen und sich gegenseitig ergänzenden Exemplare in London (Brit. Mus. Maps 100. d. 17), Berlin (Kupferstichkabinett no. 2942) und München (Hof- und Staatsbibliothek) benutzt worden. Das letzte ist wohl das älteste dieser drei; die spätesten darin enthaltenen Stiche stammen von 1590; auf dem Titelblatt findet sich der Vermerk „Reuerendissimi et Illustrissimi Principis ac dn̄i, dn̄i Philippi, Dei gratia, S. R. C. Episcopi Ratisp. Bauariae V. D.“, woraus sich ergibt, daß Philipp Wilhelm von Bayern, Bischof von Regensburg 1579, † 18. V. 1598, der erste Besitzer war. Demnach ist dies Exemplar zwischen 1590—1598 zusammengestellt worden.

Die Stiche des Speculum wurden auch einzeln abgegeben und finden sich daher häufig, besonders unter dem Namen des Beatrizet in den Kabinetten.

Dieser Meister ist der Stecher, welchen Lafreri hauptsächlich für antike Skulpturen beschäftigt. Er wurde (vgl. Passavant, Peintre-Graveur VI, p. 117, Bartsch XV, p. 237) 1507 (?) in Thionville geboren. Sein Familienname war laut Signatur auf dem Stich Bartsch no. 105 Beautrizet. Blätter von seiner Hand mit Daten gehen im Speculum von 1549—1560; außerdem hat schon Bartsch eine Anzahl unbezeichneter Stiche aus stilistischen Gründen in sein Oeuvre aufgenommen; ich möchte glauben, daß fast alle Statuenstiche im Speculum bis 1560, die Bartsch zum großen Teil nicht kennt, von seiner Hand herrühren. Er schließt sich in seinen ersten Arbeiten an Agostino Veneziano an, dem er in der feinen dünnen Manier seiner frühesten Antikenstiche nahekommt; nach 1550 beobachtet man auf seinen Stichen eine Eigentümlichkeit, die man zuerst bei Giorgio Ghisi (vgl. dessen Hercules Farnese) findet (Kristeller, Kupferstich, p. 267): er verwendet, um eine weichere Modellierung zu erzielen, zahlreiche kleine Punkte in den Halbtönen. Doch scheint er diese Technik nicht immer gebraucht zu haben; denn der Stich des Amazonensarkophags auf dem Kapitol, der 1559 herausgegeben ist, zeigt die Punktmanier an keiner Stelle, obgleich das bezeichnete Blatt mit dem Dacierkampf im Constantinsbogen (1553) die beschriebene Technik schon ganz ausgebildet hat. Auch der Stich des Meleager Norcia von 1555, der unbezeichnet ist, aber sicher ihm zugehört, hat nur Striche in den Halbtönen.

Beatrizet hat seine Stiche manchmal bei einem anderen Verleger oder im Selbstverlag erscheinen lassen; trotzdem finden sie sich in den Speculumbänden. Es ist also anzunehmen, daß Lafreri von diesen Blättern die Platte oder eine entsprechende Menge von Abzügen erworben hat, um sie seinem Werke einzufügen. Solche Stiche Beatrizets sind: die signierte Ansicht des Fortunatempels und die offenbar zugehörige des Janustempels, die beide bei Thomas Barlacchi 1550 erschienen; ebenso die Rekonstruktionen des Circus Flaminius und Circus Maximus, die er 1553 für Michele Tramezino stach; endlich der Amazonensarkophag auf dem Kapitol 1559, bei dem er, wie auf dem Ocean Fabii 1560, selbst als Herausgeber erscheint.

Nach 1560 ist Beatrizet in keiner Weise mehr für das Speculum tätig, obgleich er, nach dem Porträt Pius V. zu urteilen, mindestens bis 1566 in Rom gelebt haben muß. 1562 gibt Lafreri die Stiche des Pyrrhus und des Hercules Farnese dem Belgier Jacob Bos in Auftrag;

in den siebziger Jahren beschäftigt er dann den angeblichen Lehrer Caraccis im Kupferstich, Cornelis Cort (1530—1578). Die Statuenreproduktionen dieses Meisters (Atreus, 1574; Dornauszieher; Satyr mit Dionysoskind) sind Musterbeispiele der von ihm eingeführten Technik: die breiten und genährten, an den Enden zugespitzten, lebhaft aber regelmäßig bewegten Taillen, die stark plastisch wirken und zugleich kräftige Tonabstufungen gestatten (Kristeller in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon I, p. 192).

Die letztdatierten mit der Adresse des Lafreri versehenen Stiche des Speculum sind von 1575, das Mausoleum Augusti, die Meta sudans und die sieben Kirchen von Rom; wohl der letzte Stich überhaupt, den er publiziert hat, ist der von Ehrle herausgegebene Plan der Stadt Rom von 1577. Am 13. April desselben Jahres starb er (seine Grabschrift in S. Luigi dei Francesi bei Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma III, 26; Ehrle p. 19 not. 13). Der Verlag ging in die Hände seines Neffen, Claude Dughet, „Claudius Duchettus Ant. Lafreri nepos", wie er sich selbst bezeichnet, über. Die frühesten datierten bei ihm erschienenen Blätter sind der Prospekt des Belvedere von Marius Cartarus und eine Ansicht des Castello di S. Angelo von Brambilla aus dem Jahre 1579; auf den Satyrstich Corts, der ja vor das Todesjahr des Stechers, 1578, fallen muß, hat er wohl erst später seine Adresse gesetzt (vgl. zu no. 113).

Duchetti führt ein neues Geschäftsgebahren ein: er verschmäht die langsame solide Produktion einer kleinen Reihe von Qualitätsarbeiten; sein Streben ist auf eine großtuerische, möglichst rasche Massenproduktion von Blättern beliebiger Qualität gerichtet, die alle Kunstverleger in diesen Jahrzehnten pflegen. Er beeilt sich, auf alle Platten, von denen Abzüge hergestellt werden, seinen Namen zu setzen; die ausgequetschten läßt er aufstechen, die ganz unbrauchbaren neu anfertigen. Auch nach fremden Stichen hat er für sich Kopien anfertigen lassen, obgleich der Begriff des geistigen Eigentums, wie die zahlreichen Vorbehaltsvermerke auf den Stichen beweisen, damals schon recht ausgeprägt war.

Die Stiche aus seiner Zeit, die immer den größten Teil der Blätter eines Speculumbandes ausmachen, sind leicht kenntlich an der leichten, flüchtigen und unruhigen Art der Strichführung, die sich schon den Karikaturen des dritten und vierten Buches der Cavallieristiche (1595) nähert. Diese Technik stellt sich als die stümperhafte Nachahmung der flotten, leichten, auf das Malerische gerichteten Manier der bedeutenderen Künstler dar, welche bei den Meistern niederen Ranges, von denen das steigende Bildungsbedürfnis Schnellproduktion verlangt, als äußerliche Flüchtigkeit wirkt. In dieser Zeit sinkt das Speculum vom Monumentalwerk zur illustrierten Zeitschrift herab; es bringt jetzt sogar die Feierlichkeiten bei der Krönung des Großherzogs von Toskana und die Turniere im Belvedere in schlechten Stichen. Alle Arbeiten und alle Abzüge aus der Zeit Duchettis haben übrigens ein rein äußerliches Kennzeichen; die rein schwarze Farbe der früheren Stiche ist bei ihnen durch einen bräunlichen Ton ersetzt, der sich auch bei Cavallieri und Vaccaria findet.

Für die Statuenreproduktionen hat Duchetti noch die besten seiner Stecher beschäftigt, meist Künstler, die sich die Technik Corts angeeignet haben. Zu diesen gehört Diana Sculptor, die 1581 den Dornauszieher Corts kopierte und den kapitolinischen Herkules und

den farnesischen Stier selbständig aufnahm; ebenso Perret, der in demselben Jahre den Diomedes und den Silen Cesi reproduziert, und Jakob Lauri mit seinem Gladiator Farnese (1589).

Claude Dughet stirbt am 9. Dezember 1585 (Grabschrift bei Forcella, Iscrizione delle chiese di Roma III, 26; Ehrle p. 19 not. 13). Nach seinem Tode heißt die Firma „Eredes Claudii Duchetti"; so gleich auf den 1586 erschienenen Blättern mit den Porträts der deutschen Kaiser und der Türkensultane. Noch 1602 figurieren diese „eredes" auf einem Blatte, doch haben sie im wesentlichen nichts weiter getan, als ihre Adresse auf alle Platten gesetzt; das Unternehmen des Speculum ist mit dem Tode Dughets so gut wie abgeschlossen.

Wir hatten schon bei einigen Blättern Beatrizets bemerkt, daß sie nicht im Verlage Lafreris erschienen sind und sich trotzdem in den Speculumbänden finden, daß der Verlag also fremde Platten oder Abzüge für sein Werk erworben haben muß. Diese Beobachtung gibt die Erklärung für eine Reihe von seltsamen Erscheinungen bei den Speculumstichen. So kann man z. B. auf drei Blättern, die mit dem Datum 1591 und der Adresse der „eredes Duchetti" versehen sind (Berlin 174—176), noch Reste einer Signatur „Ant. Sal. excud." lesen. Offenbar gehörte die Platte, welche ursprünglich im Besitz Salamancas war, 1591 dem Speculumverlag an; die Besitzer ließen die alte Adresse abschleifen und durch die ihre ersetzen. Dagegen findet sich der Stich des Pyrrhus von 1562 nur mit der Firma Salamancas versehen im Speculum; hier liegt also der Fall vor, daß dem Speculumverlage nicht die Platte selbst, sondern nur Abzüge zu Gebote standen, an denen nichts verbessert werden konnte. Für dieses Kompagnieverhältnis Lafreris mit Salamanca haben wir übrigens urkundliche Belege; aus dem Dezember 1553 existiert ein Vertrag zwischen beiden „super stampatura et arte stampaturae quarumcunque ipsarum stamparum, formarum et designiorum antiquorum et modernorum", und als Salamanca 1562 stirbt, findet eine Auseinandersetzung zwischen seinen Erben und Lafreri statt, die damit endigt, daß der letztere eine beträchtliche Abfindungssumme zahlt (Ehrle, p. 11 sqq.).

Nach Analogie des Pyrrhusstiches ist es zu erklären, daß auf einer Reihe von anderen Blättern die Namen des Barlacchi, Tramezino, „Bologninus Zalterius" u. a. vorkommen. Die Stiche des letztgenannten Verlegers, die Rekonstruktion des Hafens von Ostia, der Thermen des Constantin etc., ließ Dughet später, als der Vorrat aufgebraucht war, von Brambilla kopieren, was er sicher nicht getan hätte, wenn die Platte in seinen Händen gewesen wäre. Abzüge sind es auch nur, welche der Speculumverlag von den Blättern Enea Vicos, die bei Salamanca erchienen, erworben hat (aus dem Jahre 1541, mit weiblichen Gewandstatuen der Sammlung Valle; Bartsch no. 41—44).

Von den Stichen im Selbstverlage Beatrizets dagegen hat Dughet später die Platten erworben, da sich Exemplare mit seiner Adresse finden.

Solche Plattenverkäufe sind natürlich auch unter anderen Verlegern vorgekommen, und wenn nun Abzüge einer solchen Platte in zweiter Hand dem Speculum eingefügt wurden, so kann es vorkommen, daß sich zwei fremde Adressen auf einem Blatt finden. So ist

fol. 27 des Exemplares im British Museum ein Commodusstich, der den Vermerk „Marc. Clod. Formis“ trägt, während zugleich die halb ausgeschliffene Adresse „Ant. Sal. e . . . .“ sichtbar ist.

Im allgemeinen, nach ihrem Kunst- und Sammelwert betrachtet, sind die Exemplare des Speculum Romanae Magnificentiae von sehr verschiedenem Wert. Am wertvollsten sind natürlich die relativ früh zusammengestellten Bände, denn sie enthalten meist nur Abzüge der Originalplatten in gutem Zustande; die späteren Exemplare dagegen bestehen zum größten Teil aus Abzügen der aufgestochenen oder doch sehr ausgequetschten Platten, wenn man es nicht sogar für nötig gehalten hat, Kopien der ursprünglichen Stiche herstellen zu lassen.

Der wissenschaftliche Wert des Speculum beruht vor allem darin, daß in ihm auf die geschilderte Weise die gesamte Einzelproduktion an Aufnahmen römischer Antiquitäten zusammenfließt: mir wenigstens ist kein Stich auf diesem Gebiete begegnet, der nicht in einem der Speculumbände enthalten wäre.

CAVALLIERI

[1] um 1567; A um 1578; B vor 1594

Vgl. Röm. Mitt. 1898, p. 264, Anm. 81.*)

Ein erfolgreiches Konkurrenzunternehmen gegen Lafreri waren die Statuenabbildungen des Giovanni Battista de' Cavallieri aus Val Lagherina (das Etschtal südlich von Trient), die zum ersten Male 52 Tafeln stark erschienen. Der Titel dieser seltenen Ausgabe steht auf einem Schilde, das von zwei Viktorien gehalten wird und lautet: „Antiquarum statuarum Urbis Romae liber primus. Illustrissimo et Reuerendissimo D. Othoni Truscheſ de Vualdburg August. S. R. E. Cardinali Episcopo Albanensi Dicatus. Cum privilegio. Joanne Baptista de Cavallerijs lagherino incisore. Apud Franciscum Palumbum Novariensem.“ (Ein Exemplar mit vorzüglichen Abdrücken besitzt die Berliner Bibliothek.) Das Datum der Entstehung ergibt sich, wie Michaelis bemerkt hat, aus der Widmung. Otto Truchsess von Waldburg, † 2. IV. 1573, war vom 18. Mai 1562 bis 12. April 1570 Kardinal von Albano (Cristofori Storia dei cardinali I, p. 44; Ciacconius Vitae et res gestae pontificum IV, p. 109, III, p. 695: 2. April).

1570 als terminus ante quem ergibt sich auch daraus, daß in diesem Jahre ein Nachstich in Venedig erschien (nach Michaelis ein Exemplar in Göttingen, von mir nicht gesehen), der 1576 wiederholt wurde (Exemplar im Brit. Mus. 786. K. 47 „Statue Antiche, che sono poste in diversi luoghi nella città di Roma. Nuovamente stampate, in Venetia MDLXXVI. Apresso Girolamo Porro“; die Widmung an den Senator Giovanni Donato ist vom 1. Januar 1576 datiert). Daß die belvederischen Antiken in dieser Stichsammlung nicht vertreten sind,

*) Hier ist die Namensform „Cavallieri“ gewählt, die der vom Autor selbst beliebten lateinischen Form „de Cavalleriis“ entspricht; es ist nicht einzusehen, weshalb die Latinisierung eine Verdoppelung des l bewirkt haben sollte. Daß das ll nicht ungewöhnlich war, beweist Aldrovandi, der sogar Tommaso Cavallieri schreibt (p. 225).

läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß ihre Entstehung unter den Antikenhasser Pius V., also in die Jahre 1566—1570 fällt. Eine weitere zeitliche Einschränkung, wenigstens für die Aufnahmen aus der Sammlung Este, ergibt sich daraus, daß Tafel 21 die Statue no. 7 in einem früheren Zustande zeigt, als sie das Inventar von 1568 kennt. Man wird also diese erste Ausgabe mit Wahrscheinlichkeit auf die ersten Jahre Pius V. festlegen können.

Sie enthält die bedeutenderen Stücke aus den Sammlungen Cesi, Farnese, Este, Valle und dem Kapitol nebst Marforio, Pasquino und einem Parther vom Konstantinsbogen. Unter den 52 Tafeln findet sich nicht eine einzige Kopie nach fremden Stichen; selbst der Marc Aurel und die Dioskuren sind selbständig aufgenommen; höchstens könnte man den Marforio auf den Stich Beatrizets zurückführen, aber auch da ist es nicht zu entscheiden. Auch daß die belvederischen Antiken nicht wenigstens zum Teil durch Nachstiche fremder Blätter repräsentiert werden, spricht sehr für die Ehrlichkeit des Autors. Diese Ausgabe des Cavallieri ist daher ein über jeden Zweifel erhabenes, zuverlässiges Quellenwerk.

Die Stiche Cavallieris (geb. 1525, vgl. Nagler, K. L. II, p. 447) haben mit denen Enea Vicos manche Ähnlichkeit; ihre Ausführung ist aber trocken und ungeschickt; das Licht ist mechanisch und manchmal falsch verteilt; besonders kümmerlich und dilettantenhaft ist die Bildung der Extremitäten. Sonderbarerweise ist er in der Bildung des Nackten geschickter als in der Zeichnung der Gewandung; so sind der Herkules und der Gladiator Farnese (9 und 10) wohl die besten Blätter in der Sammlung. Bei der Zeichnung zeigt er eine starke Neigung, die runden Faltenzüge scharf zu brechen (wie z. B. 18, 20, 28, 31 etc.) oder sie unnatürlich zu verzerren, um ihnen Schwung zu geben (wie 27, 22 etc).

Ich gebe im folgenden eine Liste der in der ersten Ausgabe (die ich mit Cavall. 1 bezeichne) enthaltenen Statuen, zugleich eine Konkordanz mit der zweiten Ausgabe (Cavall. A) und Vaccarius; für die Konkordanz mit den Nummern unseres Katalogs ist das Quellenregister in Band II zu vergleichen.

Cavall. 1	Gegenstand	Sammlung	Cavall. A	Kopie?	Kopiert (?) von
1	Roma	Cesi	19	v K	
2—3	Parther	-	21—20	v K	Vacc.
4	Amazone	-	24	v K	
5	Agrippina	-	25	v K	
6	Semele	-	26	v K	
7	Consul	-	23	v K	
8	Atreus	Farnese	29	n	
9	Hercules	-	27	n	Vacc.
10	Gladiator	-	28	n	
11	Flora 1	-	32	n	Vacc. zweimal

Cavall. 1	Gegenstand	Sammlung	Cavall. A	Kopie?	Kopiert (?) von	
12	Flora 2	Farnese	33	n		
13	Apoll sitzend	"	34	n		
14—15	Parther	"	30—31	v K	Vacc.	
16	Vestalis	"	36	v K		
17	Nimpha	"	35	v K		
18	Minerva	"	38	v K	Vacc.	
19	Spes	Este	42	v K		
20	Aesculap	"	39	v K		bei Cavall. A als Farnese
21	Aesculap	"	40	v K		bei Cavall. A als Farnese
22	Tyro	"	53	K		
23	Bellona	"	60	v K	Vacc.	
24	Psiche	"	43	v K		
25	Mnemosine	"	54	v K		
26	Mnemosine	"	55	a		
27	Pallas	"	57	a		
28	Aeternitas	"	48	a		
29	Polimnia	"	58	a		
30	Urania	"	56	a		
31	Comedia	"	59	a		
32	Ignota	"	49	a		
33	Juno	"	47	a		
34	Venus Cypria	"	52	a		
35	Hygia	"	44	a		
36	Hadrianus	"	41	a		bei Cavall. A als Farnese
37	Diana	"	46	a		
38	Venus und Eroten	"	51	a	Vacc.	
39	Ceres	"	45	a		
40—41	Dioskuren	Monte Cavallo	89—90	a	Vacc.	
42	Marc Aurel	Capitol	68	a		
43	Tigris	"	69	a		
44	Nil	"	70	a		
45	Constantin	"	78	a		
46	Parther	Constantinsbogen	88	a		
47	Thusnelda	Valle	80	a		
48	Sabina	"	81	a		
49	Sabina	"	82	a		
50	Sabina	"	83	a		
51	Marforio		94	a		vielleicht nach Lafreri
52	Pasquino		92	a		

n = neue Aufnahme; v K = vergrößerte Kopie; K = gleichgroße Kopie der alten Aufnahme;
a = alte Platte.

Die zweite Ausgabe, welche sehr häufig vorkommt, hat den Titel: „Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber. Ludovico Madrucio S. R. E. Card. amplissimo Dic. Jo. Baptista de Cavalleriis authore." Diese Ausgabe war zuerst undatiert; erst spätere Exemplare haben auf dem Titel den, wie man deutlich erkennt, späteren Zusatz „Anno domini MDLXXXV." Daß dies nicht das Datum der Entstehung oder auch nur der ursprünglichen Herausgabe der Sammlung sein kann, geht wiederum aus der Widmung hervor: Lodovico Madrucci, 1561 Kardinal, 1567 Bischof von Trient, † 1600, lebte 1567 bis ca. 1578 in Rom.*) Da der kapitolinische Herkules anscheinend schon die Basis von 1578 hat (vgl. zu no. 61), so wird man die Entstehung der Stiche auf die Zeit um 1578 fixieren.

In diese zweite Ausgabe wurden zunächst alle 52 Tafeln der ersten in veränderter Reihenfolge aufgenommen (vgl. die Tabelle). Dazu wurden einige Neuaufnahmen in größerem Maßstabe gemacht, sonderbarerweise von den in der ersten Reihe am besten gelungenen Statuen aus der Sammlung Farnese (vgl. Tabelle), die im Vergleich zu den früheren erbärmlich ausfielen. Diese Platten bekamen auch eine andere Unterschrift; das ist nicht der Fall bei anderen Figuren, die nach den alten Aufnahmen in größerem Maßstabe kopiert wurden. Bei diesem Verfahren verließ den Stecher offenbar bald die Geduld, und er benutzte die übrigen 27 Platten im alten Zustande weiter. Auf den Abzügen dieser alten Platten sieht man zum Teil noch die frühere ausgekratzte Numerierung, und man erkennt sie immer an dem kleinen Format der Figur und relativ guten Ausführung. Bei der Umnumerierung ging es natürlich nicht ohne Irrtümer ab, da ja eine Menge Platten als Ortsangabe nur „ibidem" trugen; so gerieten [1] 20, 21, 36 aus der Sammlung Este als A 39, 40, 41 unter die Statuen der Sammlung Farnese (vgl. die Tabelle).

Durch 48 weitere Platten wurde die Sammlung auf 100 gebracht. Pius V. war 1572 gestorben, und unter seinem Nachfolger, Gregor XIII., gelang es auch Cavallieri, Zutritt zum Belvedere zu erhalten und dort die berühmtesten Statuen aufzunehmen, die er in 18 Tafeln an die Spitze des Buches stellte. Aus diesen Blättern mit ihrer rundlich malerischen, schwammigen Gewandbehandlung fällt eins, no. 15, die Pudicitia, durch die straffe, bestimmte Faltengebung und die schärfer markierten Konturen heraus; es geht offenbar auf eine fremde Zeichnung zurück, und in der Tat ergibt sich aus den Nachrichten über diese Statue, daß sie wahrscheinlich schon 1566 aufs Kapitol kam; die Vorlage mit Ortsangabe würde also vor dieses Datum zu setzen sein. — Sonst kamen noch einige Nachträge aus den Sammlungen Cesi (22), Farnese (37), Este (50), Valle (84—87) hinzu; dazu eine Auswahl der Statuen in Villa Giulia (61—67), zu der es wohl auch unter Pius V. schwer war Zutritt zu erlangen; ferner die Statuen in den Innenräumen des Kapitolspalastes — die der ersten Reihe standen alle im Freien — (71—79) und endlich noch einige sonst bekannte Statuen aus dem Besitz der Cupi (91), Fabii (93), Norcia (95), Massimi (96), 97/98 aus Villa Madama, und 99/100 die

---

*) Das Datum 1578 auf die Autorität von Michaelis hin; ich habe nicht feststellen können, worauf es sich stützt. Nach Ciacconius (Vitae et res gestae pontificum III, p. 932) geht Madrucci erst im März 1581 an den Hof des Kaisers Rudolf, wo er dann längere Zeit wirkt. Doch genügt auch dies, um das Titeldatum zu annullieren.

Trophäen des Marius. Diese Aufnahmen sind alle selbständig, nur der Apoll Farnese no. 37 könnte nach Lafreri kopiert sein (über die Beziehungen zu Vaccarius vgl. unten). Auch aus diesen Blättern treten stilistisch einige weibliche Gewandstatuen hervor, die, wie die vatikanische Pudicitia, hart und straff behandelt sind und von der barocken Wüstheit der anderen Tafeln nichts zeigen: no. 64 und 66 Villa Giulia, 77 Kapitol, 86 Bacchantin Valle; offenbar gehen auch diese vier Blätter auf fremde Vorlagen zurück. Ihr Stil erinnert lebhaft an den Giovantonio Dosios; es ist nicht unwahrscheinlich, daß Zeichnungen von seiner Hand — die uns jetzt verloren sind — zugrunde liegen (vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, 1911, S. 363 f.).

Das Gros der Statuen ist unplastisch und weichlich modelliert, indem die Faltenzüge verschwommen und aufgelöst gebildet sind; dabei sind die Schwingungen des Körpers und der Gewandfalten übertrieben, die Muskeln geschwollen, die Bewegungen der Extremitäten pathetisch und gespreizt; eine Folgeerscheinung sind die gewundenen Bewegungen der langen dürren ungegliederten Finger, wie man sie auch auf den Jugendwerken van Dycks beobachtet. Die Charakteristika des Barock, die Auflösung der plastischen Form und das Streben nach leidenschaftlicher Bewegung treten also hier in die Erscheinung; die ausdruckslosen Bewegungen der attributleeren Hände der Statuen entsprechen den persönlichen Gesten des Zeigens etc., mit denen die Barockkünstler Lebendigkeit zu erzielen und die Aufmerksamkeit des Beschauers zu erregen suchen. Ein Musterbeispiel für alles das ist A 7 „dea incerta“ Vatican.

Aus alledem folgt notwendig, wie schon bei den Produkten Duchettis ausgeführt wurde, eine große Flüchtigkeit, so daß die Stücke auch antiquarisch an Wert verlieren. Doch liegt bis jetzt kein Indiz vor, das uns berechtigte, gegen einen in dieser Serie enthaltenen Stich Verdacht zu hegen.

Anders ist es bei dem zweiten Teil, den 1594 erschienenen libri III et IV: „Antiquarum statuarum urbis Romae tertius et quartus liber perill. D. Jacobo Palutio Albertonio vere nobili Romano dic. Jo. Baptista de Cavalleriis authore MDXCIIII. Romae cum privilegio S. Pont.“ Hier ist die oben geschilderte Manier ins Maßlose gesteigert, und die Ungenauigkeit und Roheit der Zeichnungen erreicht einen solchen Grad, daß die Blätter zu Karikaturen werden; es sind Leistungen, die sich den schlechtesten Erzeugnissen der Brambilla und Genossen würdig anreihen. Wenn man Stiche wie 34, 66, 73, die „Virgo sponsi et nuptiarum appetens“, oder 9, die Niobemutter, betrachtet, so wird die Distanz, die zwischen diesen Blättern und den Tafeln der ersten Serie liegt, beinahe unbegreiflich (vgl. Taf. VIII).

Die Unsorgfältigkeit dokumentiert sich äußerlich dadurch, daß nicht mehr mit dem Spiegel gestochen wird; die Figuren erscheinen also im Gegensinn. Die Ungenauigkeit geht weiter, als es durch die Reduktion der Details auf große Formen gerechtfertigt werden kann, so daß diese ganze Stichsammlung etwa soviel Wert hat, wie die kleine Ansicht eines Statuengartens von Heemskerck.

Dazu kommt, daß die Sammlung Statuen enthält, die stark an Boissards „Antiken“ erinnern, z. B. 7 und 8, zwei Statuen „Terra vel Natura in Musaeo Garimberti“. Selbst wenn es sich hier um kleine Bronzefigürchen handelt, wo der große Maßstab vom Zeichner etwas Phantasie verlangte, so erscheinen doch die Ornamente am Gewande der Göttin recht unglaubwürdig. Auch 72, ebenfalls Garimberti, ist unwahrscheinlich; ebensowenig kann man

sich das antike Original von 84 denken, das auffallenderweise aus dem Kapitol verschwunden ist. Ebenso spurlos verschollen sind aus der kapitolinischen Sammlung no. 32 „Mars“ und aus dem Besitz der Farnese 47 „Securitas“, 87 Bacchus, 45 der Hermes mit dem Dionysoskinde, 34 „Apollo Opus Timanthidis“, 29 „Mercurius“, 21 und 22 „Diana“, ganz zu schweigen von den zahlreichen Stücken der uns allerdings unbekannten Sammlung Garimberti, von denen kaum eins nachzuweisen ist.

Ich möchte es also nicht für ausgeschlossen halten, daß Cavallieri etwas vorsichtiger wie Boissard bekannte Antiken leicht modifizierte, um sich die Platten zu verschaffen, die das Hundert voll machten. Jedenfalls ist dieser Teil, der in unser Stoffgebiet nur noch hineingehört, wenn er Licht auf frühere Nachrichten wirft, mit Vorsicht zu benutzen.

VACCARIA

1577—1584

Zu der Zeit als Cavallieri seine zweite Serie herausgab, bereitete ein anderer Verleger, Lorenzo Vaccaria, ein gleiches Werk vor, welches 75 Blatt stark einige Jahre später unter folgendem Titel erschien: (auf dem Titelblatt links Athena mit Eule, rechts Saturn, der ein Kind frißt, in der Mitte Roma sitzend) „Antiquarum Statuarum Urbis Romae quae in publicis privatisque locis visuntur Icones. Romae. Ex typis Laurentij Vaccarij ad signum Palmae victricis MDLXXXIIII.“

Die Jahreszahl auf dem Titelblatt bezeichnet nur die Herausgabe des Werkes; denn auf zweien der Blätter, dem Daphnis Medici und dem Tiber im Vatikan, findet sich das Datum 1577, auf dem Stich des Marsyas Valle die Jahreszahl 1578. Daß die Herstellung der Tafeln aber bis in die achtziger Jahre hinein sich erstreckt hat, beweist das Blatt mit dem Münchener Diomedes, welches eine Kopie des Perretschen Stiches von 1581 ist (vgl. no. 155); einige Tafeln, welche Vallesche Statuen als in der Sammlung Medici befindlich darstellen, rühren sogar aus dem Jahre 1584 her, falls nicht die Beschriftung erst bei der Herausgabe aufgesetzt sein sollte. Daß ein Teil der Tafeln etwa schon vor 1584 der Öffentlichkeit zugänglich gewesen wäre, ist nicht anzunehmen, da bisher keine frühere Ausgabe bekannt geworden ist und da auch die Blätter, welche sich vereinzelt in den Kupferstichkabinetten befinden, immer schon eine Numerierung tragen, die erst im 17. Jahrhundert aufgesetzt worden ist.

Die Stecher der Blätter sind Cherubino Alberti und Orazio de Santis. Der erstere (1553—1615), der später als Maler große Erfolge hatte, hat die genannten drei Blätter von 1577/78 mit seinem Namen bezeichnet. Orazio de Santis, der in denselben Jahren in Rom tätig war (vgl. Bartsch XVII, p. 6 sqq.), hat sich auf dem Stich des kapitolinischen Genius und des Hercules Farnese als Hor. Aquilanus verewigt. Die Blätter beider Stecher, welche unter dem Einflusse des Cort und Caracci entstanden sind, sehen sich sehr ähnlich. Da alle Tafeln des Werkes ziemlich gleichartig sind, so rührt offenbar alles von diesen beiden Künstlern oder ganz verwandten her. An Qualität stehen die Blätter etwa auf der Stufe der frühen Speculumstiche und übertreffen Cavallieri selbst in der ersten Ausgabe durchaus.

Es ist wichtig, dies festzustellen, da sich zwischen Cavallieri und Vaccarius Übereinstimmungen finden, die zu beweisen scheinen, daß der letztere den ersteren kopiert hat. Es

gibt eine Reihe von Blättern bei beiden, die einander so ähnlich sind, daß notwendig einer das Vorbild für den andern gewesen sein oder ein drittes gemeinsames Original vorgelegen haben muß. Da nun die Stiche des Vaccarius notorisch später als die Cavallieris erschienen sind — ein strikter Beweis dafür ist der Ocean Fabii-Cesarini no. 29 —, so könnte nur der letztere das Original gewesen sein; und in der Tat, wenn man die Übereinstimmungen zwischen Vaccarius und Cavallieri[1] betrachtet, so wäre diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen; dagegen ist es ganz unmöglich, daß in den Fällen, wo Vaccarius und Cavallieri A sich decken (charakteristisch ist die Bacchantin Valle, Cavallieri A 86, und der Bacchus in Villa Giulia, A 62; vgl. Taf. VIII), dieser mit seinen ungenauen, flüchtigen, entstellten Abbildungen das Original für die exakten und sorgfältigen Stiche Vaccarius', die bedeutend mehr Details aufweisen, gewesen wäre. Es ist daher nur möglich, daß beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen; und da keine Stiche bekannt sind, welche diese Originale sein könnten, so muß man annehmen, daß beide die gleichen Vorzeichnungen benutzt haben. Dies ist auch in den Fällen der Kongruenz mit Cavallieri[1] das Wahrscheinlichere. (Vgl. die beiden Tabellen.)

Im übrigen hat Vaccarius verschiedentlich die Stiche des Speculumverlages kopiert (vgl. die Tabelle). Er bevorzugt männliche nackte Figuren, während bei Cavallieri die weiblichen Gewandstatuen bei weitem überwiegen. Viele seiner Statuen, auch in den Fällen, wo nicht dieselben Vorbilder vorliegen, sind schon bei Cavallieri oder im Speculum vorhanden; nur etwa 25 seiner Tafeln bringen wirklich etwas Neues und ergänzen die früheren Kupferwerke. Es sind mehrere Statuen des Kapitols, eine Anzahl Skulpturen der Sammlung Farnese, eine große Reihe Statuen aus der Sammlung Valle-Medici neben einzelnen bedeutenderen Stücken aus kleinen Sammlungen.

Die Ortsangabe fehlt in der Ausgabe von 1584 bei fünf Stücken (vgl. Tabelle); erst in den späteren Ausgaben nach 1600 sind diese Lücken zum Teil ausgefüllt. Bei einer späteren Auflage wurde auch die in der ersten fehlende Numerierung hinzugesetzt, wobei fünf fremde Blätter als no. 5, 34, 43, 44, 63 eingefügt wurden. Eine Ausgabe mit numerierten Tafeln in der originalen Anordnung ist nicht bekannt; dagegen hat z. B. das Berliner Kupferstichkabinett die Blätter einzeln in diesem bezifferten Zustande, und es existiert in der Bibliothek des British Museum ein Kupferwerk, in dem Abzüge aller Platten nach der Bezifferung enthalten sind. Es ist der Band $\frac{561^{x}.\ 6.\ 12}{1—2}$; als Titelblatt ist das des Vaccarius von 1584 benutzt; nur ist auf dem Zettel unten „Ex typis" etc. getilgt und dafür eingesetzt: „Ex typis Gottifredi de Scaichis ad signum Aquilae nigrae in via Parionis prope Eccles. S. Thomae MDCXXI." Den Inhalt dieses Bandes mit 177 Blättern bilden neben sämtlichen Tafeln des Vaccarius fast alle Stiche des Cavallieri B, auf denen die Nummern getilgt und manchmal die Ortsangaben geändert sind; ferner eine Reihe von Blättern des Cavallieri A in gleichem Zustande — alles, auch die numerierten Vaccariustafeln, in regellosem Durcheinander. Die Nummern der Vaccariusstiche in diesem Bande, welche mit denen der losen Blätter in Berlin übereinstimmen und überhaupt die einzige authentische, wenn auch nicht mit der Entstehung gleichzeitige Bezifferung der Tafeln darstellen, sind in der folgenden Tabelle angeführt (zur Konkordanz mit den Nummern unseres Katalogs vgl. das Quellenregister im zweiten Band).

No. Vaccarius	Gegenstand	Sammlung	Kopie nach Speculum (L)	identisch mit Cavallieri
1	Titelblatt			
2	Hercules	Capitol	L ?	
3	Trophäen des Marius			
4				
5	fehlt —	—	—	—
6	Marc Aurel	Capitol	L	
7	Urania	-		
8	Comedia	-		
9	Caesar	-		A 72
10	Augustus	-		A 71
11	Jupiter	-		A 76
12	Genius	-		
13	Dornauszieher	-	L	
14	Puer piscans	-	L	
15	Wölfin	-	L	
16	Hercules infans	Farnese		
17	Dioskuren	Monte Cavallo		[1] 40—41
18				
19	Drusus	Farnese		
20	Amazone reitend	-		
21	Stier	-		
22	Merkur mit Nymphe	-		
23	Parther	-		[1] 14—15
24				
25	Apollo stehend	-		A 37 ?
26	Flora	-		
27	Pomona	(Farnese) in späteren Auflagen		[1] 11 ?
28	Venus mit Eros	(Farnese) in späteren Auflagen		
29	Hercules	Farnese		[1] 9
30	Minerva	-		[1] 18
31	Gladiator	-		
32	Atreus	-	L ?	
33	Pomona (vgl. 27)	-		
34	fehlt —	—	—	—
35	Reiter	(Farnese) in späteren Auflagen		
36	Roma	Cesi		[1] 1
37	Daphnisgruppe	-		A 22
38	Daphnisgruppe	Farnese		
39—40	Parther	Cesi		[1] 2—3

No. Vaccarius	Gegenstand	Sammlung	Kopie nach Speculum	Identisch mit Cavallieri
41	Daphnis	Medici		
42	Apollo	"		
43	fehlt —	—	—	—
44	fehlt —	—	—	—
45	Ganymed	Medici		
46	Cupido	(Medici) in späteren Auflagen		
47	Ariadne	Belvedere		A 6
48	Laocoon	"		
49	Tiber	"		
50	Nil	"	L	
51	Flußgott	Cesarini		
52	Silen liegend	?		
53	Antinous	Belvedere		A 5
54	Apollo	"		
55	Commodus	"		
56	Mercur	de Grandis		
57	Satyr	Cesarini	L	
58	Venus mit zwei Eroten	Este		1 38
59	Meleager	Norcia		A 95
60	Bellona	Este		1 23
61	Bacchus	Villa Giulia		A 62
62	Ceres	"		A 67
63	fehlt —	—	—	—
64	Cupido	?		
65	Venus mit Cupido	Dosio		
66	Priap	de Grandis		
67	Hercules und Löwe	Valle		
68	(modern)	—	—	—
69	Marsyas	Valle		
70	Pan	"		A 87
71	Bacchantin	"		A 86
72	Bacchus	"		
73	Diomedes	?	L	
74	Traian	Capodiferro		
75	Faun	(Borghese) in späteren Auflagen	L	
76	Pyrrhus	Massimi	L	
77	Dacier	Medici		
78	Faun	?		
79	Marforio		L	
80	Pasquino		L ?	

Die Platten Cavallieris und Vaccarius' befanden sich also 1621, wie der Titel des zitierten Bandes beweist, im Besitze des Gottifredus de Scaichis. Cavallieris Platten haben sich bis heute erhalten; sie befinden sich in der Calcografia Camerale.

FRANZINI

vor 1589

Gelegentlich sind für die Geschichte eines Stückes die mit genauen Ortsangaben versehenen kümmerlichen Holzschnitte herangezogen, die zum ersten Mal unter folgendem Titel erschienen: „Icones statuarum antiquarum urbis Romae. Hieronymi Franzini Bibliopolae ad Signum Fontis opera. Romae MDLXXXIX." Es sind 112 Blatt, die 7 Bogen (a—g) zu je 16 Tafeln (1—16) umfassen. Zur vorliegenden Arbeit ist die Originalausgabe in dem Exemplar der Straßburger Bibliothek benutzt worden; die in diesem fehlenden Tafeln werden durch einen Druck der Ausgabe von 1591 auf dem Berliner Kupferstichkabinett ergänzt.

C. DIE SKIZZENBÜCHER

ESCURIALENSIS

um 1491

Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos, unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis hrsg. von Hermann Egger. Wien 1906. (Sonderschriften des K. Österr. Arch. Instituts in Wien, Band IV.) Text- und Tafelband mit Autotypien aller Blätter.

Egger hat in vorbildlich klarer und sicherer Untersuchung die Fragen nach dem urkundlichen Wert, dem Autor und der Entstehungszeit des Skizzenbuches ihrer Lösung zugeführt. Er hat zunächst nachgewiesen (Text S. 12—17), daß die Zeichnungen zum größten Teil keine Originalaufnahmen sind. Das geht aus den häufigen Korrumpierungen der Beischriften hervor, die sich nur als falsche Entzifferungen der undeutlichen Schriftzüge einer Vorlage erklären lassen (vgl. die Entwicklung des gleichen Arguments beim Baseler Skizzenbuch weiter unten). Ferner gibt es im Escurialensis viele Blätter, die mit anderen Zeichnungen, besonders solchen im Codex Barberinianus des Sangallo kongruent sind; in einzelnen Fällen scheint Sangallo das Original gewesen zu sein (vgl. Hülsen in den Jahresheften des Österr. Arch. Institutes in Wien 1911, XIII, p. 210 sqq.), in vielen anderen ist ein drittes gemeinsames Vorbild anzunehmen, niemals jedoch ist der Escurialensis seinerseits das Original gewesen. Obgleich auf diese Weise etwa zwei Drittel aller Blätter als Kopien nachgewiesen sind, bleibt der Wert des Kodex doch bestehen, da die Originale meistens verloren sind.

Bei der Untersuchung über den Zeichner des Skizzenbuches (pag. 17—44) ergab sich zunächst, daß er in einer nahen Beziehung zu Domenico Ghirlandajo gestanden haben muß, da in vielen Werken dieses Malers sich Benutzungen von Motiven finden, die auch im Skizzenbuche vorkommen; dafür hat Egger eine Fülle von Beweismaterial beigebracht.

Ebenso ergab sich aus einem Vergleich der Technik von authentischen Zeichnungen Ghirlandajos mit Blättern des Kodex zur Evidenz (vgl. Fig. 14—29 auf Tafel I im Text), daß oft Originalskizzen des Meisters selbst den Kopien des Schülers zugrunde liegen müssen. Von einem ähnlichen Zeichenbuche des Meisters existiert sogar eine Nachricht in der Anekdote des Condivi, daß Ghirlandajo einmal dem jungen Michelangelo sein Skizzenheft aus Neid nicht leihen wollte. Das trotz der Schwierigkeit der Untersuchung bedingungslos zu akzeptierende Ergebnis ist, daß der Escurialensis in der Werkstatt Ghirlandajos zum Teil nach Originalaufnahmen des Meisters selbst von einem jungen Schüler gezeichnet wurde.

Die Zeit der Entstehung der Originalaufnahmen läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nur für einige Stadtansichten ermitteln, die Ghirlandajo wohl in der Zeit seines zweiten Romaufenthaltes zeichnete (p. 45); der früheste mit Sicherheit für die Originale festzustellende terminus ante ist 1492. Der einzige Anhalt für die zeitliche Fixierung des uns vorliegenden Zeichenbuches ist fol. 50 v, eine Pilasterfüllung, in der auf einem Täfelchen „Roma“ und „MCCCCLXXXXI“ geschrieben ist; obgleich die Zeichnung selbst auf eine fremde Aufnahme zurückgeht, so scheint doch die Schrift in der Vorlage nicht vorhanden gewesen zu sein, da zwei Wiederholungen, die eine auf fol. 19 v des Skizzenbuches selbst, die andere, eine Zeichnung der Uffizien, das Täfelchen leer bzw. mit „SPQR“ ausgefüllt zeigen. Da dieses Blatt etwa in die Mitte der Entwicklung des Zeichners fällt, so wird die Entstehungszeit am besten mit dem Ausdruck „um 1491“ präzisiert. Dabei ist es aber wohl möglich, daß mehrere Skizzen, die einer späteren Stilstufe Ghirlandajos entsprechen, erst viel später in das Heft eingezeichnet sind.

Die Bedeutung des Bandes beruht hauptsächlich auf den römischen Veduten und den architektonischen und ornamentalen Details, die er enthält; geringer an Zahl sind die antiken Malereien und Skulpturen, und unter den letzteren sind neben etwa 30 Reliefs nur 9 Statuen, so daß die Ausbeute für unseren Katalog der Quantität nach gering ist. Doch sind die Zeichnungen der Statuen fast immer die frühesten Aufnahmen derselben, und es sind neben belangloseren Stücken, wie dem Marc Aurel und dem Nil von Monte Cavallo, auch Statuen gezeichnet, von deren Vorhandensein in so früher Zeit oder in der Renaissance überhaupt (z. B. Hercules Carpi no. 60 und Zeus Madama no. 1) wir nichts wußten; für die Geschichte des vatikanischen Apollo vor seinem Eintritt in das Belvedere ist der Escurialensis das einzige Zeugnis. Der Kommentar von Michaelis zu diesen Blättern mit antiken Monumenten ist meisterhaft und verrät eine vollkommene Beherrschung des Materials sowie ein sicheres Taktgefühl in der Beurteilung der Quellen. Es ist vielleicht nötig, dies gegenüber der ungerechten Kritik Wickhoffs (in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen) und den gelegentlichen abfälligen Bemerkungen Hülsens hervorzuheben.

ASPERTINI

Wolfegg vor 1517; London I 1535

Robert in Röm. Mitt. XVI 1901 p. 209—243, Taf. VIII—XI; genaue Beschreibung des Wolfegger Kodex, Lichtdrucke von 4 Doppelseiten. — Wickhoff in Festschrift für Th. Gomperz 1902, p. 443—450; Bemerkungen über den Autor. — Fabriczy in Arte VIII 1905 p. 401 bis 413; Autor des Wolfegger Bandes, Notizen über die Londoner Zeichnungen. Stilprobe des ersten Londoner Bandes Tafel IX c.

Von den drei Aspertini zugeschriebenen Skizzenbüchern sind das Wolfegger und das zweite Londoner für die Statuen von geringem Wert; in diesem findet sich überhaupt keine Rundskulptur, und in jenem sind nur auf 4 Blättern Statuen gezeichnet. Um so wichtiger ist der erste Band des British Museum, der über 30 Statuenskizzen enthält.

Das Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg, dessen Wert hauptsächlich in der großen Zahl mit Ortsangaben gezeichneter Sarkophage beruht, ist nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustande; von dem Bande, der, wie sich aus der authentischen Nummerierung ergibt, 50 Blätter zählte, ist fast die Hälfte verloren gegangen, da heute nur noch 29 vorhanden sind. Als für das Londoner Skizzenbuch I wichtig ist hervorzuheben, daß das Material Pergament ist und daß die Zeichnungen häufig über die Rück- und Vorderseite zweier gegenüberstehender Blätter reichen, woraus erhellt, daß das Heft schon bei der Benutzung gebunden war. Die hier in Betracht kommenden wenigen Blätter gehören dem Stil nach zu denen, für die Robert 1517 als terminus ante quem gefunden hat; dieser ist also für unseren Katalog allein von Belang.

Als Autor hat Robert Giulio Romano in Anspruch genommen; denn er hatte bemerkt, daß unter den Monumenten des Zeichenbuches keins von denen fehlte, die man schon längst als Vorbilder der Constantinschlacht erkannt hat, und die Vergleichung der Unterschrift bei Gaye mit den Beischriften im Skizzenbuche brachte ihn vollends zu der Überzeugung, daß er ein Studienheft Giulio Romanos vor sich habe. Wickhoff hat gezeigt, daß beide Gründe nicht stichhaltig sind; die kopierten Monumente waren außerordentlich bekannt, so daß keine für Giulio charakteristische Auslese vorliegt. Ferner weicht — abgesehen davon, daß Zuschreibungen auf Grund von Schriftvergleichungen überhaupt mißlich sind — die Handschrift des Zeichners von Originalproben der Hand Giulios wesentlich ab. Entscheidend gegen seine Autorschaft ist die stilistische Differenz zwischen echten Blättern Giulio Romanos und unseren Zeichnungen, und vor allem der oberitalienische Dialekt der Beischriften. Mussafia, dessen Rat Wickhoff einholte, hat sein Urteil dahin abgegeben, daß der Zeichner zweifellos aus dem östlichen Oberitalien stammte. Demnach ist die Zuschreibung an Amico Aspertini (ca. 1475 bis 1552), die Fabriczy aus stilistischen Gründen gegeben hat, durchaus glaubwürdig, wenn auch zwingende Argumente bisher nicht vorgebracht sind. Die Datierung würde übrigens von einer anderweitigen Lösung der Autorfrage unberührt bleiben.

Beinahe sicher ist die Autorschaft Aspertinis bei den zwei Londoner Skizzenbüchern. Das eine, welches Fabriczy p. 407 als erstes beschreibt — da es wegen der freieren und entwickelteren Technik zweifellos das spätere ist, wird es hier als II bezeichnet —, zeigt das gleiche Material und das gleiche Format (17×22,5 cm), wie der Wolfegger Band. Auf fast allen Blättern bemerkt man eine sonderbare Wildheit des Ausdrucks und der Komposition,

die auf einen „uomo capriccioso e di bizzarro cervello", als den uns Vasari (V, 179 sqq. Milanesi) den Amico Bolognese schildert, schließen läßt. Einzelne Zeichnungen tragen einen entschieden pathologischen Charakter; in Übereinstimmung damit erzählt Vasari, daß Amico eine Zeitlang völlig verrückt war: „Costui venuto finalmente in vecchiezza di settanta anni, fra per l'arte e la stranezza della vita, bestialissimamente impazzò; onde messer Francesco Giucciardino,.. il quale era allora governatore di Bologna, ne pigliava non piccolo piacere.." (V, 181 Milanesi).

Denselben Charakter hat Skizzenbuch I, in dem allerdings die wüste Manier weniger ausgebildet ist, in dem man aber auch Entwürfen von grandioser pathologischer Wildheit begegnet, wie z. B. der Beweinung fol. 40. Auch auf den Blättern mit Antikenzeichnungen finden sich rätselhafte Dinge.

Fabriczy hat p. 407/8 eine kurze Inhaltsangabe des Heftes veröffentlicht, welche die Veranlassung dazu gab, es für die vorliegende Arbeit genauer zu untersuchen; dabei ergab sich, daß es für die Geschichte einzelner Sammlungen nicht ohne Wert ist.

Das Skizzenbuch, welches die Signatur 1898 — 11 — 23 — 3 trägt (das andere hat die Nummer 1862 — 7 — 12 — 394), ist ein Pergamentheft in einem Umschlag von gleichem Material; es befindet sich augenscheinlich noch in der ursprünglichen Form. Das wird durch zwei Vermerke auf der Innenseite des Rückdeckels bestätigt, von denen der erste wohl vom Autor selbst herrührt: „Carte nuº quaranta et otto", während der andere späteren Datums ist: „follie nōbre 48". Diese 48 Blätter, die noch heute vorhanden sind, messen 18,5×25 cm; sie sind in 6 Quaternionen angeordnet und weisen an manchen Stellen noch die alte Foliierung auf. Die heutige Bezifferung steht auf der Versoseite eines jeden Blattes und zählt je zwei gegenüberstehende Seiten als eine Nummer; Veranlassung zu dieser Zählung gab der Umstand, daß sich die Zeichnungen, wie im Wolfegger Skizzenbuch, oft über Verso- und Rectoseite zusammen erstrecken. Schon bei no. 1 greifen die Zeichnungen auf die Innenseite des Umschlags über; die andern Deckelseiten sind zu Inschriftenkopien und Rechennotizen benutzt.

Über das Material der Zeichnungen orientiert folgende Tabelle (die Blätter mit Antikenzeichnungen sind durch fetten Druck hervorgehoben):

Feder, 1 rechts, 24 unten, 25, 29, 33, 34, 35.
Feder, schmutzig grün und rot koloriert, mit Deckweiß gehöht 2, **3**, 4, **5**, 6, 7, 8, 9, **47**.
Feder, nur Deckweiß 10, **11**, 12, 14, 27, 41, **42**, **43**.
Feder, mit Sepia getuscht **13**, **15**, 16, 23, 36, 37, **40**.
Feder, Pinselschraffierung mit Sepia, manchmal getuscht **17**, 18, 19, 38, 39, 44, **45**.
Kohle oder Bleistift, Deckweiß und Sepia 20, 21, 22, 24 oben, 26, 28 (zum Teil mit Feder nachgezogen).
Feder, mit Bleistift oder Kohle schattiert 29, 30, 31, 32, 43.

Die Skizzen sind oft sehr verwischt; zum Kolorieren hat offenbar eine spätere Hand beigetragen. Die Technik, von der die Abbildung auf Tafel IX eine Probe gibt, stimmt zu-

weilen vollkommen mit der der von Fabriczy p. 411 reproduzierten Zeichnung in Venedig überein, die von jeher unter dem Namen Aspertinis ging.

Zur Identifizierung der dargestellten Statuen — von der die Datierung im wesentlichen abhängt — muß man die fraglichen Blätter im ganzen betrachten; wir sind daher genötigt, sie hier Revue passieren zu lassen (die Ziffer bezieht sich immer auf die jetzige Verso-Recto-Zählung):

3. Hinter den Figuren b, c, d, e ist eine Nische angedeutet; b ist sofort erkennbar als der Daphnis, welcher in der dritten Nische der linken Wand des Statuengartens Valle-Rustici stand (no. 46). In der vierten Nische des Gartens war ein Satyr mit Panther placiert (no. 120), offenbar die Figur c. Wandte man sich der benachbarten Front des Hofes zu, so stand man vor dem Ganymed (no. 140) und der Venus, die in d, e dargestellt sind. Wir haben also hier die Statuen einer Ecke im Hofe des Palazzo Valle-Rustici vor uns; es ist danach anzunehmen, daß auch die Figur a eine weibliche Gewandstatue derselben Sammlung darstellt.

5. Die beiden andern Statuen der linken Wand des Hofes Rustici waren ein „Orpheus" (no. 90) und ein Bacchus (no. 103); sie sind in den Figuren c und d von no. 5 dargestellt; Figur a desselben Blattes gibt den auch von Pierre Jacques gezeichneten Herkules (no. 66) wieder, welcher in der dritten Nische der rechten Wand aufgestellt war; es ist wahrscheinlich, daß die schwer identifizierbare Figur b und der weibliche Gewandtorso e Stücke wiedergeben, die in der Nähe standen.

11. Links unten der tote Niobide aus Casa Maffei no. 145.

13. Die Örtlichkeit dieses Blattes läßt sich bei unseren jetzigen Kenntnissen von den Sammlungen nicht bestimmen; identifizierbar ist von den hier dargestellten Figuren nur eine, die auch von Heemskerck gezeichnete Statue Doria-Pamfili. Sie ist zweimal wiedergegeben, einmal ganz von links gesehen (b), ein zweites Mal mehr von vorn, mit einer Figur, die ihre Kniee umfaßt (f). In dem bizarr-monumentalen Habitus der aufrechtstehenden Figur in dieser Zeichnung ist das Pathologische deutlich erkennbar. a und c sind zwei unbestimmbare Statuen der Venus Genitrix, d eine ebensowenig identifizierbare bacchusartige Gestalt (no. 175); eine der Statue e ähnliche Figur hat Pierre Jacques 72^{v} gezeichnet.

15. Aus dem Belvedere: a Tiber (no. 26), b Nil (no. 27), c Apollo (no. 83), d Venus Felix.

17. Ebenfalls aus dem Belvedere: a Tiber (no. 26), b Ariadne-Cleopatra, c Laokoon (no. 41; dort auch Abbildung der Zeichnung).

40. Abbildung der linken Hälfte Tafel IX c. Figur d und e sind auf den ersten Blick zu erkennen; es sind die beiden Apollo-Statuen Sassi-Farnese. b läßt sich dann leicht als der Marc Aurel-Hermes derselben Sammlungen herausfinden, und c ist wohl sicher die etwas entstellte Venus Genitrix, die auf der Zeichnung Heemskercks aus Slg. Sassi (Tafel IV a) im Hintergrund steht. a ist offenbar eine Figur eigener Erfindung; so bleibt nur noch der Torso f übrig, der ebenfalls auf der Ansicht der Slg. Sassi sichtbar ist und zwar in derselben Stellung, den Rücken dem Beschauer zugekehrt. Es sind also auf diesem Blatt alle namhaften Stücke der Casa Sassi wiedergegeben.

Daß diese Zeichnungen nicht angefertigt wurden, als die Stücke im Besitz der Farnese waren, wo sie noch 1550, also 2 Jahre vor dem Tode Aspertinis, im Magazin lagen, ist ja evident. Der Zeichner hätte gar keinen Grund gehabt, sich diese Stücke unter der Masse der anderen hervorragenden farnesischen Antiken herauszusuchen. Die Aufnahme muß in Casa Sassi erfolgt sein und also vor 1546 (vgl. Slg. Sassi) fallen.

42. Die beiden Dioskuren von Monte Cavallo.

43. Links Antaeusgruppe; wohl freie Ergänzung des Fragments im Belvedere (no. 53).

45. Die beiden Pane an Pfeilern aus der Slg. Valle (no. 47/48).

47. Panzertorso (no. 222).

Aspertini hat demnach im Belvedere, in den Valleschen Sammlungen, in casa Sassi, in dem Hause der Maffei und in einer uns unbekannten Sammlung, die auch Heemskerck zugänglich war, gezeichnet.

Für die Datierung haben wir bei no. 40 1546 als terminus ante quem gefunden. Die Zeichnung des toten Niobiden, der vor 1540 nach Verona kam, rückt die Grenze noch weiter hinauf, ins 4. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Doch brauchen wir diese Indizien gar nicht, denn der Zeichner selbst hat uns eine unzweideutige Notiz über den Zeitpunkt der Vollendung des Heftes hinterlassen. Allerdings hat er sie — offenbar zur Prüfung für kommende Kunsthistoriker — so gut versteckt, daß sie bisher verborgen geblieben ist. Sie fand sich in Gestalt eines Papierstreifens eingeklebt zwischen dem eigentlichen Deckel des Heftes und dem darübergelegten Pergamentumschlag. Der Streifen trug die Aufschrift: *.S. 1535. in festo. s. Michaelis. terminato*. Unter dem „festo S. Michaelis" ist offenbar nicht der Michaelistag am 8. Mai, sondern das große Michaelisfest am 29. September zu verstehen. An der Authentizität des Zettels, dessen Schriftzüge mit denen des Vermerks „Carte nuº quaranta et otto" übereinstimmen, kann nicht der mindeste Zweifel sein; die Zeichnungen sind offenbar in einem Zuge hintereinander ausgeführt: man kann also mit völliger Sicherheit Sommer und Herbst des Jahres 1535 als Entstehungszeit des Skizzenbuchs bezeichnen. Eine so genaue Datierung ist bisher für kein Skizzenbuch möglich gewesen.

In dieser bestimmten Datierung liegt der Hauptwert der Zeichnungen, denn an Genauigkeit lassen sie viel zu wünschen übrig. Doch wird die Schwierigkeit der Identifizierung, die aus der großen Flüchtigkeit der Skizzen entsteht, dadurch zum Teil wieder beseitigt, daß auf den Blättern immer nur eine Sammlung vertreten zu sein scheint. Dieser Einheitlichkeit sind die wenigen positiven Ergebnisse für unsern Katalog, die das Heft bei der Sammlung Valle-Rustici gebracht hat, zu verdanken. An sich ist es ein interessantes Dokument dafür, wie die italienischen Künstler in den Sammlungen Roms studiert haben.

Im British Museum befinden sich jetzt auch die von Fabriczy p. 411 sq. unter no. 27, 28, 29 bei Gutekunst beschriebenen Blätter mit Antikenzeichnungen. Auf der Rückseite des einen (1905 — 11 — 10 — 2) ist die Ariadne des Belvedere gezeichnet; sie ist außerordentlich genau in den Falten und weicht von den drei Skizzenbüchern beträchtlich ab, doch ist die Autorschaft Aspertinis nicht ausgeschlossen.

HEEMSKERCK

1532—1536

Michaelis im Archäologischen Jahrbuch 1891 p. 126—172; genaue Beschreibung und Inhaltsangabe der beiden Skizzenbücher und der einzelnen Zeichnung in Berlin. Hübner, Detailstudien zur Geschichte der Antiken Roms in der Renaissance (aus Röm. Mitt. XXVI) p. 302 sqq. Preibisz, Martin van Heemskerck p. 81 sq. — Stilproben auf Tafel I—VII, XI c.

Für Skizzenbuch I sind die Ausführungen Michaelis' maßgebend.

Dieser Band stellt ein einheitliches Skizzenbuch im Formate 21 × 13½ cm dar, allerdings nicht mehr in seinem alten Zustande; denn die Zeichnungen sind jetzt einzeln in große Bogen eingelassen, und es sind eine Anzahl von Blättern verloren gegangen, da eine alte,

wohl von der Hand des Autors herrührende Bezifferung Nummern aufweist, die höher sind als die Zahl der jetzt vorhandenen Blätter. Ferner sind einige von Episcopius 1671 gestochene Blätter nicht mehr in dem Bande enthalten.

Die Zuschreibung an Heemskerck wird zunächst veranlaßt durch Blatt 1, die mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1565 bezeichnete Vorlage für einen Stich, die ein späterer Besitzer des Skizzenbuches wohl zum Titelblatt geeignet fand. Ferner findet sich auf fol. 5 das allerdings später aufgesetzte und sonst nur in vol. II wiederkehrende Monogramm MHK. Eine weitere Beglaubigung ist, daß Episcopius, als er die weiblichen Figuren von Blatt 33 stach, unter den Stich den Vermerk setzte „Heemskerck ex marmore antiq.". Schließlich würde man auch unabhängig von allen diesen Momenten, lediglich auf Grund des Zeichenstils, der zu den zahlreichen echt bezeichneten Blättern Heemskercks durchaus stimmt, den Band dem Künstler zuzuschreiben berechtigt sein. Da sich außerdem in den zahlreichen Fällen, wo eine Kontrolle möglich ist, noch nichts ergeben hat, was gegen die Datierung, welche diese Zuschreibung nach sich zieht, spräche, so können wir es für sicher halten, daß Martin van Heemskerck (1498—1574) der Urheber dieses Skizzenbuches ist.

Der Meister vollendete am 23. Mai 1532 (laut Inschrift auf der Tafel) eine Lukasmadonna, die er der Haarlemer Gilde als Abschiedsgeschenk widmete; kurz darauf muß er seine Romfahrt angetreten haben; denn Vasari erzählt, daß er mit ihm bekannt geworden sei „in Roma, mentre io serviva il cardinale Ippolito de' Medici" (VII, 582 Milanesi); nun wissen wir, daß Vasari schon am 4. September 1532 in Arezzo war. Im Sommer dieses Jahres also muß Heemskerck in Rom angekommen sein. Van Mander berichtet, daß er drei Jahre dort verweilt habe — eine Angabe, die man natürlich nicht wörtlich zu nehmen braucht. Es scheint nämlich, als ob Heemskerck noch nicht im Jahre 1535, sondern erst im folgenden Frühling oder Sommer Rom verlassen habe. Erstens ist das ihm wahrscheinlich zugehörige Panorama von Rom im zweiten Bande anscheinend 1536 datiert, und ferner bemerkt man auf manchen Veduten Spuren der Straßenarbeiten für den Einzug Karls V. im April 1536. Eine ganz sichere Nachricht für Heemskercks Anwesenheit in der Heimat haben wir erst in einem Vertrage vom 25. September 1538; doch werden wir der Angabe von Manders zuliebe den römischen Aufenthalt nicht weiter wie bis in das Frühjahr 1536 ausdehnen. Für das erste Skizzenbuch gilt demnach 1532—1536 als Entstehungsdatum.

Den zweiten Band haben Springer (Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1891 pag. 117sqq.) und Michaelis auf Grund der Monogramme auf fol. 36 und 91^{v} und der Ähnlichkeit mit no. I dem Künstler unbedenklich zugeschrieben; nur zwei stark abweichende Blätter scheiden sie aus, das 1529 datierte Kapitäl fol. 70 und die vier weiblichen Gewandfiguren fol. 57. Doch sind die Autorverhältnisse offenbar sehr viel komplizierter, und der Band bedürfte einer genauen Analyse.

Für die Statuen kommen im wesentlichen zwei Gruppen von Zeichnungen in Betracht, von denen die ersten allerdings eine solche Ähnlichkeit mit den Blättern des ersten Bandes haben, daß sie sicher von Heemskerck herrühren; so z. B. 16^{v}, 20^{r}, 48^{r}; 16^{v} und 48^{r} stimmen in Format und Technik zu I 62, und 20^{r} paßt in der Größe ungefähr zu I 4 und in der Ausführung vollkommen zu der Ansicht des Hofes der casa Maffei I 3^{v}. Bei der anderen

Gruppe, der 8v, 26v, 34v, 82v, 65v, 91r angehören, läßt sich die Autorschaft Heemskercks bestimmt widerlegen (vgl. Detailstudien p. 303 sq.). Denn nach Technik und Auffassung müßten diese Blätter, wenn sie von Heemskerck herrührten, ein früheres Stadium in seiner zeichnerischen Entwicklung repräsentieren als Skizzenbuch I. Doch läßt sich aus einem Blatt die Posterität der Zeichnungen des zweiten Bandes beweisen. II 62v nämlich (Detailstudien Fig. 6) stellt die Fontäne in Giardino Cesi in einem späteren Zustande dar als I 25r (Tafel Ia): auf der Zeichnung des ersten Bandes dient zum Auffangen des Wassers ein Sarkophag, während II 62v ein modernes Bassin an seiner Stelle zeigt; dieses, die „fonte" Aldrovandis, stand noch vor wenigen Jahren, allerdings verschüttet, an seinem Platze (laut Mitteilung von Mons. Gelasio Lepore; jetzt bei einem Händler am Pincio). Ein Niederländer war der Zeichner dieser Blätter jedenfalls auch; über seine Person und seine römische Zeit läßt sich weiter nichts sagen, als daß er nach Heemskerck und wohl im 5. Jahrzehnt in der ewigen Stadt tätig war.

Wenn diese Zeichnungen aus dem Werke Heemskercks ausgeschieden werden müssen, so gehört ihm die nachträglich bezeichnete Ansicht des Hofes der casa Sassi (Tafel IVa) sicher an; umsomehr als er sie später auf dem Bilde der Lukasmadonna in Rennes (Preibisz Tafel VII) als Hintergrund verwandt hat. Diese Vedute wurde 1553, wohl im Auftrage des Verlegers Kock, von Cuernhaert gestochen.

Cuernhaert ist anscheinend auch der Autor des ebenfalls 1553 bei Kock erschienenen Stiches mit der Ansicht der Sammlung Valle (Tafel Va), der ein völliges Analogon zu dem Prospekt der Sammlung Sassi bildet. Die naheliegende Vermutung, daß auch hier eine — nicht mehr vorhandene — Zeichnung Heemskercks zugrunde liegt, erhält eine Stütze in der Ansicht der rechten Wand des Statuengartens im Skizzenbuch des Francisco de Hollanda (Tafel Vb); diese Ansicht, welche ca. 1538/9 entstanden ist, stellt ebenso wie die Beschreibung Aldrovandis von 1550 einen späteren Zustand in der Ordnung des Hofes dar als der Stich. Denn die bei Kock noch leeren Nischen sind ausgefüllt und die im Hofe umherstehenden Statuen beseitigt.

Der gleiche Fall, daß die Originalzeichnung Heemskercks verloren gegangen ist, liegt bei einigen Blättern vor, die Joh. Episcopius zu den Tafeln 36 und 37 seiner „Paradigmata graphices variorum Artificum" (Haag 1671) benutzt hat. Nur die Vorlagen zu 364, 6, 7 sind noch erhalten, während die übrigen verschwunden sind. Doch ist es nicht sicher, daß alle übrigen Figuren dieser Tafeln auf Zeichnungen Heemskercks zurückgehen. Schon Michaelis hat gegen einzelne Figuren der zweiten Tafel starke Bedenken gehabt; man kann sich wohl denken, daß Bisschop, der unbedenklich kühne Ergänzungen (die Heemskerck sicher nicht gezeichnet hatte) an den Figuren anbrachte, gelegentlich noch weiter ging und zu den Heemskerckschen Figuren noch einige hinzu erfand oder anderen Quellen entnahm.

Von den übrigen Antikenzeichnungen, die unter dem Namen Heemskerck sich in den Kupferstichkabinetten finden, hat Egger die Dresdner Zeichnung mit den Dioskuren von Monte Cavallo in den Kreis Ghirlandajos verwiesen (Cod. Escurialensis Text p. 47); ebenso verschieden von seiner Art ist der Marcaurel im British Museum (1861—8—10—46); nichts mit ihm zu tun haben die Blätter mit Antikenstudien, die im Louvre unter seinem Namen

gehen (den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Preibisz); diese — oder ihre Originale — rühren von einem Italiener aus dem Anfang des Jahrhunderts her.

Die hervorragende Stellung, die Heemskerck unter unseren Quellen einnimmt, ist ihm schon oben zugewiesen worden (pag. 16 und 17). Zählt man die Statuen zusammen, von denen wir durch ihn Kunde haben, so kommt man auf die stattliche Zahl 200. Darunter befinden sich wenige der allgemein bekannten Stücke, von denen er gewöhnlich nur Details aufgenommen hat; dagegen sehr viele, die uns durch kein anderes Skizzenbuch bekannt sind, und solche, die erst dadurch, daß sie in seinen Statuenhofveduten erscheinen, einen festen Platz in der Geschichte der Sammlungen erhalten. Diese Ansichten von Antikengärten, die er allein aufgenommen zu haben scheint, sind das kostbarste Hilfsmittel für uns, da sie einem Katalog mit Abbildungen gleichkommen. Solche Prospekte existieren von dem Hof der casa Maffei (3^{v}; Tafel VI b) und des Palazzo Medici-Madama (5^{r}, II 48^{r} Tafel III), von dem Garten der Villa Madama (24^{r} Tafel I b) und der Villa Cesi (25^{r} Tafel I a), von den Statuengärten der Galli (27^{r}, 72^{r} Tafel II), dem Cortile im Hause der Santacroce (29^{v} Tafel IV b), einem unbekannten Garten (47^{r} Tafel VII b) und von den Plätzen auf dem Capitol, wo Antiken aufgestellt waren (45^{r}, 53^{v}; vgl. Michaelis Coll. Cap. pag. 5 sqq.). Außerdem verdanken wir ihm die Kenntnis von den Statuenhöfen Sassi und Valle (Tafel IV a, V a, VI a). Die Aufzählung dieser Veduten ist zugleich ein Verzeichnis der Sammlungen, in denen Heemskerck zeichnerisch tätig war; nur der Palazzo Valle-Rustici und das Belvedere, die er nachweislich gesehen hat, sind nicht mit Veduten vertreten. Andere Stücke, die er gezeichnet hat, befanden sich sicher noch in anderen Sammlungen; allein sie sind für uns nicht feststellbar, da eben Heemskerck uns im Stich läßt. Gerade daraus erhellt wieder die einzigartige Bedeutung, die er für die Geschichte der Sammlungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hat.

FRANCISCO DE HOLLANDA 1538—39

Von den Schriften spanischer und portugiesischer Autoren sind nur zu erwähnen die wenig sachkundige Inhaltsangabe von Joaquim de Vasconcellos in O Archeologo Português vol. II 1896 p. 33—48 und von demselben Autor die Einleitung zu seiner Ausgabe der vier Dialoge Franciscos über die Malerei (Quellenschriften zur Kunstgeschichte Neue Folge Band IX 1899). Alle Angaben über die in dem vorliegenden Kataloge behandelten Blätter des Skizzenbuches verdanke ich Michaelis. — Stilproben Tafel V b und X a und b.

Das Zeichenbuch, ein Band mit 54 Blättern (46.5 × 35.5), befindet sich im Escorial. Die Skizzen, zum größten Teil mit der Feder ausgeführt, sind mit Anmerkungen in lateinischer, italienischer oder portugiesischer Sprache versehen; die jetzige Anordnung ist willkürlich, ebenso wie die Montierung der Blätter aus neuerer Zeit stammt. Der Autor nennt sich selbst auf dem Titelblatt: „Während in Portugal König Johann III. seligen Angedenkens regierte, bereiste Francisco d'Ollanda Italien, und nach den Altertümern, die er dort sah, zeichnete er mit eigener Hand alle Abbildungen dieses Buches“ (nach der Übersetzung von Vasconcellos Quellenschriften p. LXVII). Wenn also über den Zeichner und die Originalität der Auf-

nahmen kein Zweifel bestehen kann, so ist die Fixierung der Entstehungszeit einigermaßen schwierig.

Francisco de Hollanda (1517—84) wurde mit zwanzig Jahren vom König auf eine Studienreise nach Italien geschickt. Er ging über Spanien und Südfrankreich fast immer an der Küste entlang nach Italien. In Barcelona war er, als dort gerade wegen des Todes der Beatrix von Savoyen (3. Januar 1538) Hoftrauer herrschte (Vasconcellos p. XXIV), also noch im Frühjahr 1538. Im Mai und Juni ist er in Nizza, und im Herbst muß er in Rom angekommen sein; denn vor dem 4. November 1538 hatte er schon öfters mit Michelangelo, dessen besonderer Gunst er sich erfreute, gesprochen (Vasconcellos p. XXX). Ostern 1539 empfing er noch das Abendmahl vom Papste selbst in Rom; Februar 1540 war er in Neapel, wie aus fol. 53^{r} des Skizzenbuches hervorgeht (Vasc. p. XXXVI). Der entlegenste Punkt Italiens, von dem sich Notizen in seinen Zeichenheften und Manuskripten finden, ist Barletta. Ob er auf der Rückreise von dort noch einmal Rom berührte, darüber liegen keine bestimmten Zeugnisse vor; auch der Stil der Zeichnungen gibt nicht über seine Reiseroute Auskunft. Ebenso haben wir über die Dauer seiner Reise keinerlei Nachrichten; nur so viel ist sicher, daß der Künstler spätestens im Juli 1545 wieder zu Hause eintraf; denn er malte ein Bildnis Johanns III. für dessen Tochter Maria, das er ihr in eigener Person überreichen sollte, Donna Maria aber starb am 12. Juli 1545 (Vasc. p. XL). Der Umstand, daß Francisco sich einmal rühmt, die 1542 angelegte Festung Mazagão sei nach seinen Plänen gebaut worden, führt sogar darauf, daß er schon in diesem Jahre zurückgekehrt war (Vasc. p. XLI). Das wahrscheinlichste ist nach alledem, daß die meisten der auf Rom bezüglichen Blätter in der Hauptperiode seines römischen Aufenthalts, von Herbst 1538 bis Ende 1539, entstanden sind.

Die Mehrzahl darunter sind Architekturaufnahmen, doch sind auch ca. 30 Blätter mit antiken Skulpturen vorhanden, die für uns umso wertvoller sind, als sie fast alle authentische Beischriften tragen. Außer den öffentlich aufgestellten Statuen, den Kolossen von Monte Cavallo (fol. 10^{v}, 10 $^{bis\ r}$), dem Marc Aurel (7^{v}), dem Pasquino (18^{r}), dem Sarkophag und den Löwen vor dem Pantheon (16^{v}) und anderen, hat er die meisten Stücke im Belvedere gezeichnet: fol. 8^{v} die Cleopatra, 9^{r} den Apollo, 9^{v} den Laokoon, 15^{v}, 16^{r} vier von den tragischen Masken, 29^{r} den Merkur, 50^{r} den Nil (Tafel X b). Auch zum Kapitolspalaste hatte er Zutritt, so daß er dort den Dornauszieher zeichnen konnte (fol. 29^{v}). Von Privatsammlungen waren ihm solche zugänglich, die auch Heemskerck kannte: die drei Paläste Valle (fol. 54^{r} die Ansicht der rechten Wand des Statuenhofes Capranica Tafel Vb, 28^{r}, 28^{v}), der Giardino Cesi (17^{v}, 26^{r} Tafel X a), die casa Maffei (17^{r} das Ikariosrelief), die Cancellaria (10^{r} die Kolossalstatue Clarac 160, 2 R) und wahrscheinlich die casa Galli (27^{r} der Pyrrhus, vgl. zu no. 219). Bei einem Blatt mit einer Replik der Knidierin (fol. 31^{r}) ist uns die Sammlung nicht bekannt.

Im ganzen beruht der Wert des Bandes für die Geschichte der Skulpturen mehr in der Bestätigung und Erweiterung der durch Interpretation anderer Zeugnisse gewonnenen Resultate, als in der Bereicherung unserer Kenntnisse über den Bestand an Antiken; gänzlich neu ist nur der Putto auf Ketos der Slg. Valle-Rustici 28^{v} und einige der Stücke auf fol. 54^{r}.

BASELER ANONYMUS

ca. 1535—1550

Genaue Beschreibung der Blätter von Michaelis im Jahrbuch des Archäol. Instituts 1892 p. 83—89. — Stilprobe Tafel IX a und XII c.

Zu den Ausführungen Michaelis' über diese, für die Statuen nicht sehr wichtigen Zeichnungen sind einige Bemerkungen über die Authentizität der Skizzen hinzuzufügen.

Betrachtet man nämlich die Zeichnungen, so fällt sofort die außerordentliche Stümperhaftigkeit des Autors in die Augen, die sich in vollkommener Mißbildung der Extremitäten und in rohen Verzeichnungen (vgl. besonders die Hälse) äußert. In einem merkwürdigen Gegensatz dazu steht die flotte Ausführung der Skizzen, die sämtlich unmittelbar hintereinander gezeichnet sein müssen, da sie in der Färbung der Federstriche und Lavierung durchaus übereinstimmen. Es ist sonderbar, daß ein Mann mit so geringen zeichnerischen Fähigkeiten seine ängstlichen Skizzen so leger nebeneinander gesetzt hat, daß sie sich zum Teil verdecken; daß er ferner mit souveräner Flüchtigkeit Dinge, die ihn nicht interessierten (z. B. abgebrochene Extremitäten), einfach nicht zu Ende gezeichnet hat, wie es den Anschein hat. Diese unorganische Vereinigung von Sicherheit und Stümperhaftigkeit ist offenbar dahin zu erklären, daß es sich hier um Kopien guter Zeichnungen durch einen Dilettanten handelt. Ein Argument dafür liefert die Zeichnung der Tyche fol. 10 (Tafel IX a). Diese Statue trägt (nach der Baseler Skizze) in der linken Hand eine Art zylindrischen Säulenstumpf, der ganz deutlich und bestimmt angegeben ist. In Wirklichkeit hatte die Figur damals, wie das Original und die Zeichnung im Lombardalbum (Tafel IX b) lehren, den antiken Rest des konischen Füllhorns im Arme. Dieses Mißverständnis hätte dem Zeichner vor dem Originale nicht passieren können; es erklärt sich aber sehr leicht aus der Flüchtigkeit einer zeichnerischen Vorlage. Daß eine solche allen Blättern zugrunde lag, läßt sich auch direkt beweisen. An manchen Stellen ist es offenbar, daß der Zeichner beim Schreiben der gleichzeitigen Beischriften fremde Züge nachgeahmt hat; besonders deutlich ist das bei fol. 17, wo die Legende unverständlich geworden ist: „: CASAFLDOE". Michaelis meint, daß die ursprünglichen, verloschenen Züge in solchen Fällen nachgezogen sind. Das ist deshalb unmöglich, weil man nirgends auch nur die leiseste Spur einer älteren Schrift bemerkt, trotzdem die Epidermis des Papiers völlig intakt ist. Die nachgeahmten Schriftzüge müssen auf einem anderen Papier gestanden haben.

Wir haben es demnach bei den Baseler Blättern mit Kopien eines verschollenen Skizzenbuchs zu tun. Die Originale waren flott und gut gezeichnet; sie rührten von einem Niederländer her. Über den Stil geben uns die von Stümperhand — vielleicht erst im 19. Jahrhundert, da die Zeichnungen sehr frisch sind — ausgeführten Nachzeichnungen wenig Aufschluß; Zeichnungen von Lambert Lombard, dessen römischer Aufenthalt der Zeit nach gut passen würde, können kaum zugrunde gelegen haben, wenn man nach den echten Blättern von seiner Hand in Brüssel und Düsseldorf urteilt. Vgl. unten S. 64.

Für die Datierung hat sich bisher noch kein anderes Indiz ergeben, als das von Michaelis hervorgehobene: Die Roma und die Dacia capta Cesi, die 1549 (Stich bei Lafreri) schon den Ehrenplatz zwischen den beiden Gefangenen innehatten, während sie zu Heems-

kercks Zeit noch nicht vorhanden waren, erscheinen auf fol. 7 als „novamente trovate"; danach wird man sich die Originale der Baseler Blätter etwa in der Zeit von 1535—1550 entstanden denken.

COBURGENSIS — PIGHIANUS

ca. 1550—1555

Otto Jahn in den Berichten der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1868 p. 161—235; Beschreibung des Pighianus. Heinrich Matz in den Monatsberichten der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1871 p. 445—499; Beschreibung des Coburgensis. Stilproben zahlreich im Sarkophagwerk.

Der Codex Pighianus befindet sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (libr. pict. A 61); es ist ein Folioband von nahezu 400 Blättern mit Zeichnungen antiker Monumente, die Stephan Vinand Pighius (1520—1604) zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom (1547—1555) sammelte. Der mit dem Pighianus eng zusammengehörige Codex Coburgensis, eine Sammlung von über 200 losen Blättern, die auf der Veste Coburg aufbewahrt wird, ergänzt die Zahl der antiken Monumente des Pighianus auf etwa 350, unter denen sich die verschwindend geringe Zahl von etwa 25 Marmorstatuen findet. Bei dem geringen Raum, den die Rundskulpturen einnehmen, soll nur ganz kurz über die beiden Zeichnungssammlungen berichtet werden.

Matz hat bemerkt, daß viele Zeichnungen beider Codices so genau übereinstimmen, daß sie voneinander oder von einem dritten Original vermittelst eines mechanischen Verfahrens kopiert sein müssen. Nun wird schon durch die viel höhere Qualität der Coburgensis-Zeichnungen, ferner aber durch einzelne Blätter, bei denen Coburgensis vollständig ausgeführte, Pighianus nur angedeutete Zeichnungen hat, die Möglichkeit ausgeschlossen, daß Coburgensis von Pighianus abgeleitet ist. Andererseits sind bei Pighianus eine Reihe von Eigentümlichkeiten vorhanden, die sich aus Zufälligkeiten von Coburgensis erklären, Zufälligkeiten, welche in einem dritten Exemplar nicht wohl vorhanden gewesen sein können; und das, was für die Annahme eines dritten Originals zu sprechen scheint, die größere Vollständigkeit von Pighianus in einigen Fällen, erklärt sich daraus, daß eine Menge Blätter des Coburgensis verloren gegangen sind, wie denn auch Kern eins davon in Rom wiedergefunden hat. Es bleibt also als einzige Möglichkeit, daß der Pighianus zum größten Teil aus dem Coburgensis, als dieser noch vollständig war, kopiert ist. Dementsprechend ergeben Pighianus und Coburgensis zusammengenommen ein Corpus, in dem bei den gemeinsamen Monumenten Coburgensis vorzuziehen ist, während Pighianus in den Fällen eintritt, wo das entsprechende Blatt der Vorlage verloren ist.

Daß der Coburgensis etwa zu derselben Zeit entstanden ist, wo auch Pighius in Rom weilte, geht daraus hervor, daß in einer Beischrift (zu no. 236 Matz) die „vinea pontificis via Flaminia" erwähnt wird, die nichts anderes als die Villa Papa Giulio (vgl. den Abschnitt Sammlungen: del Monte) sein kann. Wir können also auch zeitlich die beiden Codices als eine Einheit betrachten und sie etwa auf die Zeit Julius III. fixieren. Ein sicherer terminus ante quem für beide ist das Jahr 1555, in dem Pighius Rom verließ; daß mehrere Blätter,

namentlich des Coburgensis, vor 1550 entstanden sind, ist wohl möglich.

Der Autor des Coburgensis ist, seinem Können nach zu urteilen, kaum einer der Künstler gewesen, von dem uns größere Werke erhalten sind; die Zeichner des Pighianus waren kümmerliche Dilettanten.

Aus den rein antiquarischen Tendenzen der Sammlung erklärt sich das starke Vorwiegen der Reliefs, die eine viel größere Ausbeute für die gelehrte Interpretation versprechen als die Statuen; diese Interessen des Gelehrten zeigen sich auch in der Auswahl der Rundskulpturen; es ist keine einzige der bedeutenden und künstlerisch hervorragenden dabei, dagegen sind die ausgewählten Monumente alle irgendwie archäologisch interessant und gegenständlich auffallend: es sind Statuen der ephesischen Aphrodite, der Dea Syria und des syrischen Jupiter, eine Sphinx mit Hieroglyphen und ein Kynokephalos, ein Torso mit Tierkreisband, ein Knabe mit Amuletten, der Atlas mit seiner reliefgeschmückten Weltkugel, ein Flußgott mit Wassertieren an der Basis und ähnliches. Der Wert dieses Corpus beruht also wesentlich in der Vervollständigung des Katalogs nach der Richtung antiquarisch merkwürdiger Statuen hin.

MELCHIOR LORCH

ca. 1551

Michaelis, Archäol. Jahrbuch 1892, p. 89—91.

Den Aufbewahrungsort der beiden römischen Blätter des Melchior Lorch aus der Slg. Mitchell, von denen das 1551 bezeichnete 18 Gewandstatuen, das undatierte eine Reihe von nackten Torsi enthält, habe ich nicht ermitteln können. Da mir auch keine Photographie zugänglich war, so beruhen meine Notizen allein auf der Beschreibung Michaelis'.

CAMBRIDGE

1550—1553

Michaelis, Archäol. Jahrbuch 1892, p. 92—100. Stilprobe Tafel XIa.

Die Darstellung Michaelis' enthält eine ausführliche Beschreibung und Würdigung des Bandes, die ich daher übergehen kann; nur zur Datierung möchte ich einiges hinzufügen (vgl. auch die Bemerkungen in Revue archéol. XIII, 1909, p. 79—82).

Michaelis hatte das Skizzenbuch nach 1583 datiert, weil der in diesem Jahre zum Vorschein gekommene Niobidenpädagoge auf fol. 51 gezeichnet ist und weil der Palast des Bischofs von Aquino fol. 60 (Zeichnung des Meleager Norcia) als Palazzo Pichini erwähnt wird, was erst nach dem Tode Adriano Fusconis (nach 1579) möglich ist. Nun hat sich, abgesehen davon, daß der bekannte Pädagoge in Florenz vielleicht nicht zum Funde von 1583 gehört hat, herausgestellt, daß nicht das mediceische Exemplar, sondern das Ny Carlsberger gezeichnet ist, für welches gar keine Fundzeit bekannt ist (vgl. Detailstudien p. 322—328). Ferner (vgl. zu no. 138) steht die Beischrift zum Meleager Norcia auf einem aufgeklebten Zettel, dessen von den übrigen Bemerkungen abweichende Handschrift beweist, daß er ein späterer Zusatz ist; zudem müßte man, wenn diese Beischrift authentisch wäre, das Skizzenbuch nach 1593, in welchem Jahre noch Marcia Fusconi den Palast besaß (vgl. Slg. Fusconi), datieren,

und dies ist schon aus stilistischen Gründen unmöglich. Diese beiden Anhaltspunkte zur Datierung kommen also in Wegfall.

Dafür tritt wieder ein terminus in Kraft, der Michaelis bei seiner Datierung Verlegenheiten bereitet hatte, die Nachricht nämlich, daß der auf fol. 14 gezeichnete Bacchus mit dem Panisken des Michelangelo 1572 nach Florenz verkauft wurde. Michaelis selbst wurde an seiner Zeitbestimmung später irre gemacht dadurch, daß die Zeichnungen der Diokletiansthermen fol. 88, 90 noch keine Spur der 1559 begonnenen Kirche S. Maria degli Angeli aufweisen (briefliche Mitteilung).

Durch diese letzten Zeichnungen wird die obere Zeitgrenze bis etwa 1560 hinabgerückt. Man muß sogar noch 5 oder 7 Jahre weiter hinuntergehen.

Das Skizzenbuch liegt uns — das sieht man aus der alten Nummerierung — wie die Heemskerckbände in einem reduzierten Zustande vor. Doch haben sich einzelne Spuren der verlorenen Zeichnungen erhalten: zunächst einige stehengebliebene Reste herausgeschnittener Blätter, die manchmal noch Überbleibsel von Beischriften tragen, dann aber auch (was bisher nicht bemerkt worden ist) Abdrücke der in Rötel ausgeführten Zeichnungen auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes. Für die Datierung wichtig ist der Abdruck auf der Rückseite von fol. 3v, der leider nur bei schiefer Haltung des Papiers in geeignetem Licht sichtbar wird, so daß er photographisch nicht festzuhalten ist. Doch stellt er ohne allen Zweifel den Hermes aus dem Belvedere dar, der wahrscheinlich 1553, sicher unter Julius III. nach Florenz gebracht worden ist (vgl. zu no. 76).

Eine Grenze nach unten geben die Bemerkungen, in denen der Besitzer des Palazzo Medici als „ducke octavia" oder ähnlich bezeichnet wird. Wenn auch Ottavio Farnese schon 1546, z. B. in dem Kaufkontrakt Sassi-Farnese (vgl. unten Slg. Farnese), den Herzogstitel führt, so kann doch vor 1545, bevor Pier Luigi Parma zugesprochen erhalten hatte, nicht die Rede davon sein. Dazu stimmt, daß der Silen Cesi fol. 52 wie nach 1550 immer im Becken steht, nicht davor, wie ihn noch Francisco de Hollanda sah. Die engste Einschränkung ergibt sich aus der Zeichnung des Antinous-Hermes im Belvedere fol. 12 (vgl. zu no. 72); der Antinous hat wie zur Zeit des Augsburger Anonymus den einen Arm ergänzt, der noch 1550, wie Aldrovandi ausdrücklich bemerkt, fehlte. Das Skizzenbuch ist also sicher in der Zeit Julius III. entstanden, wahrscheinlich in den ersten Jahren seines Pontifikats, 1550—1553. Was die Person des Zeichners angeht, so möchte ich nicht wie Michaelis glauben, daß er ein Niederländer war, der für einen englischen Kunstfreund arbeitete — eine im 16. Jahrhundert befremdliche Tatsache —, sondern daß es sich um einen Künstler englischer Abstammung handelt, der in den Niederlanden seine Ausbildung genossen hatte. Daß er der niederländischen Schule angehörte, wird durch den Stil seiner Rötelzeichnungen, die denen des Lombardalbums und der Heemskerckbände (Taf. XI b c) gleichen, erwiesen. Mit Heemskerck verbindet ihn vor allem die übertriebene Herausarbeitung und anatomische Zergliederung der Muskeln; es ist sogar möglich, daß er zu diesem in näheren Beziehungen gestanden hat, denn es ist auffällig, daß er in denselben Sammlungen zeichnete wie dieser: Belvedere, Valle, Cesi, Villa und Palazzo Medici, Santacroce, Galli; überhaupt kommt außer der neugegründeten Slg. Carpi kein Haus vor, zu dem nicht auch Heemskerck Zutritt gehabt hätte. Es

drängt sich da die Vermutung auf, daß er den Zutritt zu diesen Sammlungen Empfehlungen verdankt, die ihm Heemskerck, vielleicht sein Lehrer, mit auf den Weg gegeben hätte. Nach alledem stellt sich der Autor als ein Heemskerck nahestehender Künstler dar, der mit England in Verbindung stand und unter Julius III. in Rom war.

MARTEN DE VOS

kurz nach 1562?

Robert, Sarkophagreliefs, III, 2 (1904), Vorwort.

Die Kenntnis dieses Skizzenbuches verdanke ich Geheimrat Robert. Auf den von ihm mir gütigst überlassenen Notizen beruhen die folgenden Bemerkungen; das Original war in den letzten Jahren nicht zugänglich.

Es handelt sich um ein Heft von 12 auf beiden Seiten bezeichneten Blättern, im Besitz eines niederländischen Sammlers. Auf dem Schmutzblatt steht: „Vier en Twintigh Stuiks Studien, na de Antieken, met de Pen geteekent eng. In, en Buyten, Roomen, door den grooten Meester .M. de Vos van Antwerpen"; dahinter mit Bleistift von jüngerer Hand „1531; 1608". Andere Beweise für die Autorschaft des Marten de Vos scheint das Skizzenbuch nicht zu enthalten.

Der Zeichner hat studiert in den Sammlungen des Belvedere, im giardino Cesi, in den Antikenhöfen der Valle und Farnese, in der Villa Madama und in einigen uns unbekannten Häusern: ein Repertoire von Sammlungen, das auf eine Entstehungszeit um die Mitte des Jahrhunderts schließen läßt. Bestimmtere Anhaltspunkte für die Datierung geben die Studien nach der Antaeusgruppe im Belvedere fol. 6^r und 8^r und die Zeichnung des Atlas Farnese 5^v. Der Atlas Farnese (vgl. no. 69) wurde 1562 aus der Sammlung Farnese erworben; Aldrovandi jedoch erwähnt ihn noch nicht, und auch Pighius im Hercules Prodicius sagt: „vidisse me memini Herculis statuam Romae in vinea Stephani Bubali repertam" (wobei sich noch die Erinnerung an die Auffindung in den Ausdruck eindrängt); er scheint demnach erst in den fünfziger Jahren gefunden zu sein. Daß der Atlas auch in der Sammlung Bufali den Zeichnern zugänglich war, beweisen die Aufnahmen im Codex Pighianus; doch ist bei Marten de Vos neben ihm einer der Barbaren gezeichnet, die Paul III. aus dem Palazzo Colonna entführte: beide Stücke scheinen sich demnach zur Zeit der Aufnahme beieinander, also in der Sammlung Farnese befunden zu haben. Wir kämen damit auf die Zeit nach 1562.

Andererseits befand sich die Antaeusgruppe zur Zeit des Augsburger Anonymus, der in den ersten Jahren des 7. Jahrzehnts Rom besucht zu haben scheint (vgl. oben S. 33), schon in Florenz; denn er bemerkt zu ihr: „non extat . . loci" (vgl. zu no. 53). Wir hätten uns demnach unser Skizzenbuch in der Zeit kurz nach 1562 entstanden zu denken.

Diese Datierung soll jedoch bei meiner Unkenntnis des Originals mit allem Vorbehalt ausgesprochen sein, zumal da sie die Urheberschaft des Marten de Vos, der 1559 in die Antwerpener Gilde eingetragen wurde und später nicht mehr nach Italien gekommen ist, ausschließen würde.

Egger im Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allh. Kaiserhauses XXIII 1902 p. 1—44; Lösung der Autorfrage, genaue Beschreibung. Das Skizzenbuch enthält wenige und unbedeutende Blätter mit Antikenzeichnungen; es folgt daher hier nur eine kurze Orientierung im Anschluß an die Ausführungen Eggers.

Egger hat zur Evidenz nachgewiesen, daß Peruzzi nicht der Urheber des Skizzenbuches sein kann; die Serie architektonischer Zeichnungen, auf die sich die Zuschreibung hauptsächlich stützte, sind Kopien von Originalen des Sieneser Architekten, die der Hauptzeichner des Bandes, der Anonymus A Eggers, bei späteren Besitzern kopieren durfte, und so fällt auch für die figuralen Blätter, die mit den architektonischen in Stil und Beischriften übereinstimmen, die Autorschaft Peruzzis.

Für die Datierung des Anonymus A, bei dem wir nun wieder am Anfang der Untersuchung stehen, bringt Egger verschiedene Momente bei: auf der Zeichnung eines Weinrankenstückes auf fol. 17^{v} befindet sich die gleichzeitige Abschrift der Grabschrift Raffaels; der Schriftcharakter dieser Zeilen wiederum ist vollkommen identisch mit dem von 9^{v}, wo die ebenfalls im Pantheon befindliche Grabschrift Perino del Vagas († November 1549) kopiert ist, die dort im Laufe des Jahres 1550 placiert wurde. Damit ist für fol. 17^{v} ein terminus post quem gefunden, und für den Anonymus A überhaupt, der für oberflächliche Datierungen, wenn sich auch die in dem Skizzenbuch repräsentierte Entwicklung möglicherweise auf einige Jahre erstreckt, als Einheit betrachtet werden kann. Aus fol. 6^{v}, 7, wo die Dioskuren am Monte Cavallo in ihrem Zustande vor dem Abbruch 1589 gezeichnet sind, ergibt sich eine Einschränkung nach oben. Hinfällig ist die Datierung nach 1583, die Egger aus den Zeichnungen des Niobidenpädagogen fol. 16^{v}, 17 entnimmt. Denn einmal gehört das Florentiner Exemplar, wenn es gemeint ist — was man wegen der Flüchtigkeit der Zeichnungen nicht wird entscheiden können —, nicht sicher zum Funde von 1583; andererseits ist das Ny Carlsberger Exemplar, welches wahrscheinlich dargestellt ist, schon in den fünfziger Jahren bekannt gewesen (vgl. S. 59 und zu no. 144). Vielmehr ergibt sich ein sicherer terminus ante dadurch, daß die Amazone Pembroke fol. 5 in demselben Zustande gezeichnet ist wie bei Heemskerck, nicht aber mit den heutigen Ergänzungen, wie sie der Berolinensis zeigt, dessen späteste Zeichnungen unter Pius V. fallen (vgl. Detailstudien p. 313 sq. und unten S. 65). Damit ergeben sich für den Anonymus A 1550—1572 als äußerste Zeitgrenzen; die zeitliche Bestimmung des Anonymus B wird noch eine weitere Einschränkung bringen. Egger fügt eine ausführliche Charakteristik des Zeichners A hinzu (p. 16 sq.): „Er ist ein flotter manirierter Zeichner, dessen künstlerisches Können jedoch ziemlich unbedeutend ist. Besondere Schwierigkeiten bereiten ihm die Extremitäten; die Füße laufen immer in knotenartig verkrüppelte Strünke aus, und die Ergänzungen antiker Torsi mißlingen immer.“ Auffallend ist die Beobachtung Eggers, daß der Zeichner bei schwierigen Stellen, z. B. Verkürzungen immer unklare, vieldeutige Striche hinsetzt, auffallend deshalb, weil er auf fol. 2 die Marc Aurel-Statue in einer ganz ungewohnten Verkürzung aufgenommen hat, schwierige Probleme also zu suchen scheint. Diese Diskrepanz zwischen der ‚äußerst sicheren Auffassungs-

gabe' und dem geringen technischen Können ist eine merkwürdige Analogie zu dem zeichnerischen Unvermögen und der flotten Technik des Baseler Zeichners (vgl. oben S. 57). Auch dort fanden wir wie beim Anonymus A positive Fehler (er läßt z. B. die Schabracke am Pferde des Marc Aurel weg), die sich aus dem Mißverstehen von Flüchtigkeiten der Vorlage erklärten. Es scheint daher sehr wohl möglich, daß die Antikenzeichnungen des Anonymus A ebenso wie die architektonischen Blätter nicht Originale, sondern Kopien fremder Aufnahmen sind. Der Kopist war kein Römer, sondern ein Oberitaliener, da er die römischen Palmen Peruzzis in die ihm geläufigen Braccien verwandelte; die Überzahl architektonischer Zeichnungen läßt in ihm einen Architekten vermuten; sein römischer Aufenthalt fällt in die Zeit von 1550—1572.

Falls die Antikenaufnahmen Kopien sind, sind die Originale jedenfalls nach 1538 anzusetzen, da der Marc Aurel auf fol. 2 in dem Zustande erscheint, wie er seit 1538 auf dem Kapitolsplatze aufgestellt war. Der aus den Ergänzungen der Amazone Pembroke erschlossene terminus ante 1572 bleibt natürlich bestehen.

Von Statuen enthält das Skizzenbuch, soweit es der Anonymus A gezeichnet hat, folgende:

2r Marc Aurel Capitol, Rückansicht.
2v a Weiblicher Gewandtorso.
b Barbarenstatuen Colonna-Farnese.
3v c Muse Villa Madama, jetzt Madrid.
5r b Knieende Amazone Pembroke.
6r a Karyatide.
b Leda(?)torso.
6v, 7r Details von den Dioskuren auf Monte Cavallo.
7v a Ariadne Este, jetzt Dresden.
9v b Männlicher Torso.
10r a Panzerstatuen (Valle?).
10v a Bundschuh von einer Barbarenstatue Valle.
b „Sabina" Valle-Capranica, jetzt Loggia dei Lanzi.
11r a Panstatuen Valle, jetzt Capitol.
b Herkules-Herme.
16v, 17r Niobidenpädagoge.
56v b Weibliche Gewandfigur.
57v a Muse aus Villa Madama, jetzt Madrid.

Das Heft gelangte später in den Besitz eines anderen Künstlers mit vorwiegend antiquarischen Interessen, der mit peinlicher Gewissenhaftigkeit jedes leere Plätzchen mit seinen Federskizzen ausfüllte. Er hat auch vier antike Statuen gezeichnet, von denen die eine, 57v c, einen Anhaltspunkt zur Datierung bietet. Es ist die Semele Cesi, zu der Egger bemerkt: „rechter Unterarm fehlt, Kopf vom Zeichner ergänzt". In der Tat erscheint die Statue in der Zeichnung mit einem Kopf, der durchaus verschieden ist von dem, welchen sie heute trägt. Dieser Kopf kann eine temporäre Ergänzung gewesen sein oder aber eine Erfindung des Zeichners vorstellen; in beiden Fällen muß die Zeichnung (oder event. ihr Original) zu einer Zeit entstanden sein, als die heutige Ergänzung noch nicht vorhanden war. Nun ist

der heutige Kopf der Statue, der bei Heemskerck I 33 a noch fehlt, bei Cavallieri[1] 6 und auf einer Zeichnung im Lombardalbum (fol. 103) schon vorhanden, muß also vor 1570 aufgesetzt worden sein.

Die Skizzen des Anonymus B, dessen Tätigkeit Egger aus unbekannten Gründen ins 17. Jahrhundert verlegt, sind also spätestens im 7. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden; diese Zeitbestimmung gilt ebenfalls für den Anonymus A.

LOMBARD

nach 1554; 1571?

Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909 p. 270 sq. Stilproben Tafel IX b, XI b.

Die Kenntnis dieses Bandes verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Professor Goldschmidt in Berlin. Es ist ein modernes Album in der Bibliothek des Herzogs von Arenberg in Brüssel, in das etwa 700 Zeichnungen eingeklebt sind. Darunter befinden sich eine Anzahl Federzeichnungen nach antiken Reliefs, die aus der römischen Zeit Lambert Lombards (1537—38) stammen (vgl. Tafel XII a); sie sind für unseren Katalog irrelevant.

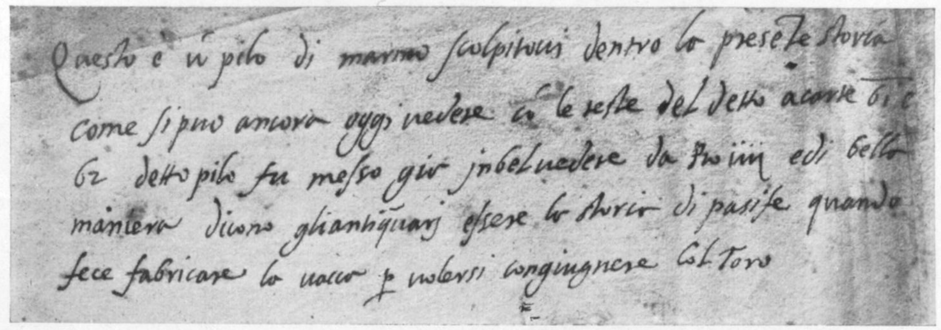
Für die Statuen kommt fast ausschließlich in Betracht eine Gruppe von etwa 20 Rötelzeichnungen, zu denen sich kein Analogon unter den echten Blättern Lombards finden läßt. Es sind Studien nach Antiken der Slgen. Farnese (45v, 46, 70), Cesi (103, 107, 159), Valle (72), de Negris (99, 99v; die S. 57 erwähnte Tyche, Taf. IX b) und Este (61). Das Vorkommen der letzten Sammlung spricht für die Entstehung der Zeichnungen nach 1550 (vgl. Este). Das wird auch durch die Zeichnung der Flora Farnese (fol. 70) bewiesen, die wie bei Cavallieri [1]1 mit Kopf und Armen ergänzt ist, während noch Aldrovandi sie als Torso kennt. Noch weiter hinaufgerückt wird das Datum durch die erwähnte Zeichnung aus der Slg. Este: es ist der „Hadrian" no. 77, der wohl 1554 gefunden wurde und sicher erst in diesem Jahre den Kopf aufgesetzt erhielt, mit dem ihn die Brüsseler Zeichnung darstellt. Demnach könnte das Datum 1571, das man auf der Zeichnung des einen Satyrs Valle-Rustici (auf fol. 72; vgl. no. 120) zu lesen glaubt, die Entstehungszeit der Blätter bezeichnen. Lombard selbst wird durch diese Datierung als Autor ausgeschlossen, da über einen zweiten Aufenthalt in Rom aus seinem Leben nichts bekannt ist; doch wird man den Zeichner im Kreise seiner Schüler, deren Skizzenblätter das Album ausschließlich zu enthalten scheint, suchen.

DOSIO

ca. 1561—1565 (1569)

Kurze Bemerkungen bei Conze in der Festschrift für Curtius (1884) p. 101 (Schreiber); Hübner in Monatsh. für Kunstwissenschaft IV 1911 p. 353 sqq.; ausführliche Behandlung der stilkritischen Fragen, Datierung und Autor. Stilproben auf Tafel A, 1—4 und XII b).

Von dem Zeichnungscorpus Giovanantonio Dosios, von dem sich Überbleibsel in allen großen Kabinetten Europas wiederfinden, kommt für die Statuen fast ausschließlich der Teil in Betracht, der in dem sog. Codex Berolinensis (im Berliner Kupferstichkabinett) vereinigt ist. Der Berolinensis ist ein modernes Album mit annähernd 200 darin eingeklebten Zeich-

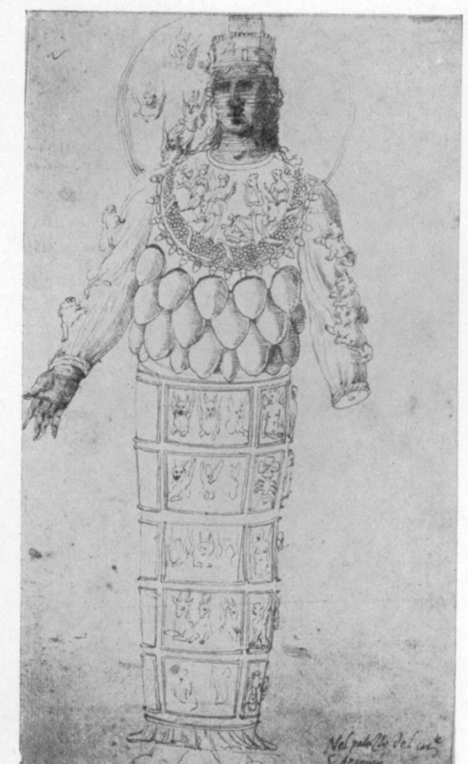


Questo e u pilo di marmo sculpitovi dentro lo presete storia
come si puo ancora oggi vedere in le reste del detto [illegible]
[illegible] detto pilo fu messo giu in belvedere da [illegible] ed i bello
maniera dicono gliantiquarj essere la storia di pasife quando
fece fabricare la vacca p volersi congiugnere col Toro

1. Schriftprobe von Berolinensis 24

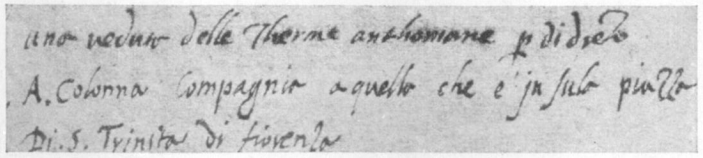
2. Berolinensis 68

3. Berolinensis 159



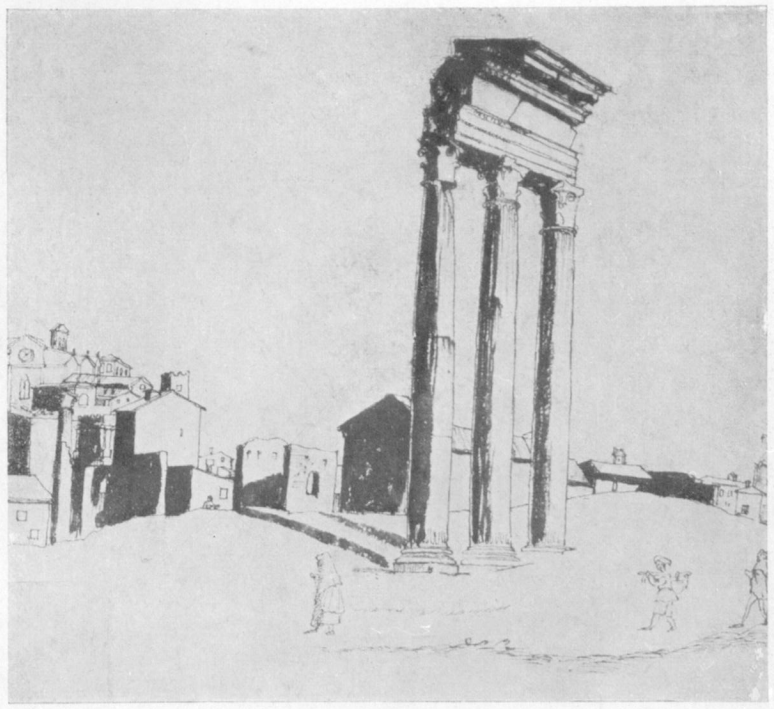
4. Berolinensis 143

BLÄTTER DES DOSIOCORPUS IN BERLIN



1. Schriftprobe von Uffizi No. 2563

2. Uffizi No. 2572 Vorderseite



3. Uffizi No. 2572 Rückseite

BLÄTTER DES DOSIOCORPUS IN FLORENZ

nungen, welche wohl beinahe die ganze Abteilung „Skulptur“ der ursprünglichen Sammlung vorstellen.

Die meisten dieser Zeichnungen bilden stilistisch ein Ganzes; sie rühren offenbar von dem Sammler selbst her; andere, von fremder Hand, sind sicher zum Teil schon von ihm der Kollektion einverleibt worden. Denn eins der fremden Blätter (199) hat er als Umschlag für eine der Abteilungen des Corpus benutzt und mit einem entsprechenden Titel versehen. Auch sonst sind solche Titelblätter im Berolinensis erhalten (151, 69); ebenso findet man Reste der ursprünglichen Nummerierung häufig auf den Rändern der Blätter (7, 24, 43 usw., aufgezählt Monatshefte p. 359). Bei dieser endgültigen Ordnung, deren Spuren wir also noch verfolgen können, nahm der Künstler zugleich eine Revision und durchgreifende Überarbeitung seiner Zeichnungen vor: er führte viele Rötel- und Bleistiftskizzen mit Tinte aus, setzte Notizen über den Aufbewahrungsort der Stücke hinzu usw., alles wie etwa zum Zwecke einer Publikation.

Diese endgültige Redaktion, die mit einer sofort erkennbaren, lebhaft braunen Tinte ausgeführt ist, fand unter Pius V. statt; das beweist z. B. die Beischrift zu no. 72: „Alla vignia di m^{ro} jac^{o} da perugia fuor di porta pertusa oggi di Pio V“. Die ursprüngliche Aufnahme der Skizzen dagegen fällt noch in die Zeit Pius IV. Auch in den Berliner Blättern sind Belege dafür vorhanden; unter anderem die Notiz zu zwei Stücken aus der Sammlung Farnese (no. 126 und 143): „nel palazzo del cardinale S. Angniolo“, die aus der Zeit herrühren muß, als Ranuccio Farnese noch Kardinaldiakon von S. Angelo in Pescheria war (bis 7. Februar 1565). Den einfachsten Beweis gibt ein Blatt aus den Florentiner Teilen des Corpus (no. 2575); hier ist ein Relief von der Basis des Severusbogens gezeichnet, welches 1563 ausgegraben und noch in demselben Jahr wieder verschüttet wurde (vgl. Monatshefte p. 361). Die Entstehungszeit der „Dosio“zeichnungen kann also mit annähernder Sicherheit auf „ca. 1561—1565 (1569)“ präzisiert werden, wobei das Datum in Klammer den äußersten terminus für die letzte Revision bezeichnet.

Daß der Sammler des Corpus die meisten der darin enthaltenen Blätter selbst gezeichnet hat, wurde schon erörtert. Seine Persönlichkeit ist mit derselben Sicherheit feststellbar wie bei den Skizzenbüchern des Pierre Jacques und Heemskercks. Dazu verhelfen die Florentiner Teile des Corpus, die zwar nur römische Ruinen enthalten, deren Zusammengehörigkeit mit den Berliner Blättern aber, wie der Augenschein lehrt, keinem Zweifel unterliegen kann; vgl. die Gegenüberstellung auf Tafel A und B. Die Florentiner Blätter nämlich sind zum großen Teil 1569 von Gio. Bat. Cavallieri im Stich herausgegeben worden, unter folgendem Titel: „Urbis Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae summa cum diligentia a Joanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae etc.“ Wir brauchten gar nicht das Zeugnis Borghinis, der in seiner Lebensbeschreibung Dosios (Riposo, 1584 p. 601) sagt: „. . si ritirò a lavorare sopra se stesso, e parte del tempo andava guadagnando, e parte disegnando le cose buone di Roma si antiche, come moderne. . . Si diede poi a restaurare anticaglie, ed a lavorare di stucchi per guadagnare il vivere essendo poverissimo: e nel boschetto di Belvedere a tempo di Papa Pio quarto fece molte statue di stucco, e figure di mezo rilievo, ed historie, e racconciò molte statue di marmo.“

Das Corpus der Dosiozeichnungen nimmt einen hervorragenden Platz unter unseren Quellen ein, schon wegen seiner Reichhaltigkeit (ca. 55 Statuen), ferner wegen der genauen Datierung der Skizzen und der Menge von erklärenden Beischriften. Besonders wertvoll sind die Zeichnungen aus dem gleich darauf durch Pius V. zerstörten Statuenpark des vatikanischen Belvedere, wichtig auch die Studien nach den Stücken der zwanzig Jahre später aufgelösten Sammlung Valle; im übrigen sind noch die Sammlungen Farnese, Cesi, Bufali, Ubaldini, Ruffini (?) vertreten — neben den altberühmten also auch solche, die neu gebildet waren oder jetzt erst zugänglich wurden.

Auch im Geschmack ist eine Wandlung eingetreten: keine der sozusagen michelangelesken Antiken, die noch der Cambridger Zeichner bevorzugte, ist vorhanden; die klassizistischen Statuen, ruhig stehende weibliche Gewandfiguren und ähnliches herrschen durchaus vor (einen Überblick gewährt die Tabelle Monatshefte p. 364 sq. und das Register in Band II). Der Grund ist darin zu suchen, daß man die Statue jetzt allgemein weniger als Skulptur, sondern mehr als Dekorationsstück und Architekturglied betrachtet. Der entscheidende Schritt für die Anwendung dieser Betrachtungsweise auf die Antike wurde wohl in den Statuengärten Pius IV. und des Kardinals Este getan, wo die Marmorfiguren in Dutzenden auftraten und vor allem als dekorative Menge wirken sollten. Ebenso stark ausgeprägt finden wir diese Geschmacksrichtung in den Stichserien des Cavallieri und Vaccaria, weniger macht sie sich in den Skizzenbüchern des Brüsseler Anonymus und des Pierre Jacques geltend, die beide noch aus ihrer Heimat einen etwas veralteten Geschmack mitbrachten.

PIERRE JACQUES

1572—1577

Salomon Reinach L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577; reproduit intégralement et commenté avec une introduction et une traduction des „Statue" d'Aldroandi. Paris 1902.

So schwierig die Beurteilung der Zeichnungen des Berolinensis war, so einfach liegen die Verhältnisse beim Skizzenbuch des Pierre Jacques (in der Bibliothèque Nationale zu Paris). Die Datierung ergibt sich aus den Jahreszahlen, die sich auf beinahe 40 Blättern des Albums finden; die Einheitlichkeit des Skizzenbuches ist evident. Der Autor wird in verschiedenen, durchaus glaubwürdigen Eintragungen auf den Blättern des Bandes genannt. Es steht danach fest, daß es der Bildhauer Pierre Jacques aus Reims war, der das Skizzenbuch in den Jahren von 1572—1577 in Rom zeichnete. Die frühesten Blätter zeigen eine ängstlich sorgfältige, peinlich saubere Technik; die Figuren sind bestimmt umrissen und machen einen unsicheren Eindruck, da die einzelnen Teile nicht recht miteinander verbunden sind; es ist nur Parallelschraffur angewandt. Die letzten Blätter offenbaren eine freie, sichere Hand, die mit den Mitteln der Zeichentechnik souverän umzugehen versteht, und ein Auge, das an die richtige Erfassung des Aufbaues einer Figur gewöhnt ist. Die Konturen sind ganz aufgelöst, wozu auch die fast ausschließliche Verwendung von Bleistift oder Rötel beiträgt. Zwischen diesen beiden Extremen liegt eine konsequente Entwicklung von einem zum andern, die man in ihren verschiedenen Stadien an den vielen datierten Blättern mühelos beobachten kann; sie

entspricht vollkommen derjenigen des Berolinensiszeichners (vgl. Monatshefte a. a. O. p. 353 sqq.).

Die Sammlungen, in welchen Pierre Jacques gezeichnet hat, sind, soweit wir es verfolgen können: Belvedere, Capitol, Bufali, Carpi, Cesi, Farnese, Lisca, Savelli, Soderini, Valle. Namentlich für die letzte, in welcher er etwa 30 Monumente gezeichnet hat, ist sein Zeichenheft als Illustrationsmaterial sehr wichtig. Auch in den Gärten Bufali und Cesi und auf dem Capitol hat er eine größere Anzahl von antiken Skulpturen, über die das Register bei Reinach p. 142 sq. eine bequeme Übersicht gibt, aufgenommen. Die anderen Sammlungen sind nur mit einem oder zwei, höchstens drei Stücken vertreten. Die Beischriften, welche offenbar vom Zeichner beigefügt sind, sind nicht gleichzeitig mit den Skizzen, sondern wie im Cambridger Skizzenbuch hintereinander in einem Zuge später, vielleicht erst in der Heimat, hinzugesetzt worden. Manchmal wußte der Autor den Aufbewahrungsort nicht mehr, und ließ ihn deshalb weg; es ist daher auch nicht ausgeschlossen, daß einmal ein Irrtum in der Ortsbezeichnung mit untergelaufen ist.

DIE SAMMLUNGEN

ALLGEMEINES

Schon als Poggio im 4. Jahrzehnt des Quattrocento schrieb, waren nicht nur die sechs Kolossalstatuen auf den öffentlichen Plätzen in Rom, die er nennt, vorhanden, sondern auf dem Capitol, auf Monte Cavallo und auf dem Lateransplatze befanden sich noch andere Überreste der Kunstschätze des antiken Rom (vgl. oben S. 12). Auch die bronzenen Statuen des Lateranspalastes, die Sixtus IV. 1471 dem römischen Volk stiftete, waren wohl schon damals vorhanden.

Um dieselbe Zeit oder bald darauf werden Poggio und sein Freund, der Kardinal Prospero Colonna, ihre Antikensammlungen zusammengebracht haben. So befanden sich im Palazzo Colonna bei SS. Apostoli vor 1450 wenigstens schon der Torso von Belvedere und wahrscheinlich auch die andern vier Stücke, die wir aus diesem Palast kennen: die Graziengruppe, der Hercules und die zwei Barbaren. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildeten sich die Sammlungen des Kardinals von Siena, Francesco Piccolomini, in die ein Teil der Colonnaschen Statuen überging, des Giuliano della Rovere im Garten bei S. Pietro in Vincoli, welche den Apoll vom Belvedere barg, und des Giovanni Ciampolini, dessen hochberühmte Antiken in den Skizzenbüchern um die Wende des Jahrhunderts häufig wiederkehren. Nach 1490 ließ Raphael Riario sich den Palazzo San Giorgio erbauen und neben anderen Statuen die beiden kolossalen „Musen"-Figuren darin aufstellen.

Dies sind einige sichere Daten, die wir über die Bildung von Sammlungen aus dem Quattrocento haben. Über andere Paläste fehlen uns genauere Nachrichten; wir sind bei ihnen allein auf die dunklen Verse des Prospettivo Milanese angewiesen, aus denen wir manchmal ein oder zwei Stücke ihres Statuenschmuckes kennen lernen. Doch lehrt uns das Gedicht, daß schon am Ende des 15. Jahrhunderts die Paläste der Valle, Maffei, Frangipani, Massini, Savelli, Mellini, Porcari, Santacroce mit einem guten Teil der Statuen, die sie später berühmt machten, ausgeschmückt waren. Im Hause Lello della Valles standen schon die beiden Panstatuen, in casa Maffei war der tote Niobide, in casa Santacroce der Bacchus, die alle vier noch Heemskerck 35 Jahre später zeichnete. Auch einige bedeutende Sammlungen, von denen später nicht mehr die Rede ist, hat der Prospettivo gesehen: die Antiken der Branca, Staglia, Caffarelli, eines Cappello Genouese und eines Bildhauers Andrea sind bei Albertini und Aldrovandi verschwunden.

Diese Privatsammlungen alle bestanden schon längst, ehe das erste sozusagen öffentliche Museum eingerichtet wurde: erst 1471 überwies Sixtus IV. die Statuen des Lateranspalastes dem Capitol und legte damit den Grund zu der Sammlung antiker Bildwerke auf dem Capitol, welche im Laufe der Zeit, zunächst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts alle bedeutenderen Statuen auf öffentlichen Plätzen der Stadt und später auch hervorragende Stücke aus Privatsammlungen an sich zog.

Als Gründer der päpstlichen Sammlungen ist Julius II. zu bezeichnen; dieser versetzte den „belvederischen" Apoll, den er, wie erwähnt, schon als Kardinal besaß, in den vatikanischen Statuenhof, in dem sich allmählich, hauptsächlich noch unter seinem Pontifikat, die hervorragenden Stücke zusammenfanden, welche dem Belvedere seinen Weltruhm verschafften. — Etwa zu derselben Zeit wie der Statuenhof des Belvedere, im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, wurden zwei bedeutende Privatsammlungen gegründet: die des Kardinals Domenico Grimani im Palazzo San Marco und der Familie Sassi in ihrem Hause in Parione. Die zweite enthielt vor allem die Statuen des stehenden „Hermaphroditen" und der sitzenden „Roma" aus Basalt; der Kardinal Grimani besaß den Apollo und den Odysseus, drei Stücke des attalischen Weihgeschenkes und anderes; leider kamen seine Schätze gleich nach seinem Tode (1523) nach Venedig. Albertini, der im ersten Jahrzehnt schrieb, kennt außer diesen beiden Sammlungen noch in den Häusern der Cesarini, Manilii, Soderini u. a., über deren Antikenbestand erst aus späterer Zeit genauere Nachrichten existieren, eine Reihe von Statuen. — Auch einiges von der Sammlung, welche die Medici in ihrem Palaste bei San Eustachio anlegten, scheint schon zu seiner Zeit existiert zu haben; doch fand die wichtigste Bereicherung dieser Sammlung im zweiten Jahrzehnt statt, als 1514 die Statuen des attalischen Weihgeschenkes gefunden wurden, die uns Claude Bellievre beschrieben hat. Noch eine andere sehr bedeutende Sammlung brachten die Medici bald darauf zusammen, die in der Villa am Monte Mario, welche Clemens VII. noch als Kardinal zu bauen begonnen hatte und nach den Plänen seiner Architekten mit Statuen ausschmückte. Eine ähnliche Anlage war die Villa, welche der Bankier Agostino Chigi sich am Tiber erbauen ließ (1509—11), und deren Antikenschätze sein Biograph nicht genug zu rühmen weiß. Leider wissen wir von diesen noch weniger als von denen der Villa Madama.

Sehr gut unterrichtet sind wir dagegen über den Statuenhof des Palazzo Rustici, den der Kardinal Andrea della Valle wohl ebenfalls im zweiten Jahrzehnt erbaute. Wenige Jahre später begann er ein zweites Haus, das die größte Antikensammlung des 16. Jahrhunderts überhaupt aufnehmen sollte. In der Mitte der dreißiger Jahre war es noch im Bau; die Statuen waren im wesentlichen aber schon vorhanden. Damals hatte auch der Kardinal Paolo Emilio Cesi die Ausschmückung seines Statuengartens im Borgo fast vollendet, wie wir aus den Zeichnungen Heemskercks, der 1532—36 in Rom war, erfahren.

Durch diesen Künstler erhalten wir überhaupt zum ersten Mal Bilder von dem Aussehen einer solchen Antikensammlung (vgl. Tafel I—VII). Wir erkennen aus ihnen, daß bei vielen der bedeutenden Sammlungen der Palast von vornherein mit Rücksicht auf den Statuenschmuck gebaut wird. Das ist am deutlichsten bei der eben genannten Slg. Valle-Capranica,

wo der Hof überhaupt als Antikengalerie gedacht war. Auch der Hof des Palastes Rustici war mit seinen Nischen auf Statuenschmuck eingerichtet; und auch die Pane an den Pfeilern im Hause Lello dello Valles werden schon im 15. Jahrhundert ihre architektonische Funktion ausgeübt haben. Es scheint, als ob die Paläste der Familie Valle für die architektonische Einordnung des Antikenschmuckes vorbildlich gewesen sind. Im Garten der Villa Madama, im Hofe der casa Sassi und wohl auch in anderen Häusern waren gleichfalls die Statuen in ihren Nischen und die Reliefs an den Wänden ein integrierender Bestandteil der Architektur. Die Mehrzahl jedoch der Sammlungen, die wir aus den Zeichnungen Heemskercks kennen, macht den Eindruck im Umzug begriffener Museen, so die in den Gärten der Galli, in den Häusern der Santacroce und Maffei; ja selbst im Palazzo Medici stehen die Stücke regellos verteilt in der Loggia. Das hat seinen Grund einesteils darin, daß die älteren Häuser nicht für Statuenschmuck eingerichtet waren; andererseits waren die antiken Fragmente, die sich beim Hausbau und beim Umgraben der Vignen fanden, jetzt so wertvoll geworden, daß es der Mühe lohnte, sie aufzubewahren.

Mancher dieser glücklichen Besitzer wurde Antikensammler wider Willen, und es nimmt daher nicht Wunder, wenn er seine Stücke, als die Sammelsucht der wirklichen Liebhaber rege geworden war, an diese verkaufte. Solche Verkäufe zwischen Privatleuten sind sicher schon im 15. Jahrhundert vorgekommen; der eigentliche, von Mittelspersonen betriebene Kunsthandel jedoch datiert erst aus dem 16. Die ersten gewerbsmäßigen Händler waren Architekten und Bildhauer, die infolge ihrer Beziehungen zu vielen Kunstliebhabern als Mittelspersonen für Antikenkäufe auftreten konnten und aus dieser Vermittlung schließlich ein Geschäft machten. Der erste, von dem wir etwas in dieser Beziehung wissen, ist Giulio Romano, der 1520 die Slg. Giovanni Ciampolinis kaufte und dann einzelne Stücke an Clemens VII. für die Villa Madama und nach Mantua veräußerte. Um die Mitte des Jahrhunderts ist der Kunsthandel in vollem Schwunge; die als Restauratoren tätigen Bildhauer, wie die verschiedenen Angehörigen der Familien Porta, Longhi u. a., befassen sich fast immer auch mit Antikengeschäften und haben in ihren Häusern ziemlich bedeutende Lager von den gangbarsten Statuen. Baglione erzählt uns öfters Anekdoten von solchen Künstlerantiquaren. Große Sammler, wie der Kardinal Este und der Großherzog von Toskana haben ihre Agenten, die für sie Käufe abschließen usw. Es ist ein dem heutigen Kunsthandel völlig analoger Betrieb, nur daß die Händler durch renommistische Bezeichnung der Stücke (vgl. Slg. Stampa) damals ihre Kunden wohl leichter betrügen konnten und mehr betrogen als heute. Um 1550 sind es auch nicht mehr nur die immerhin ehrlichen Künstler, die diese Geschäfte betreiben, sondern es haben sich schon zweifelhaftere Subjekte wie der Schneidermeister Stampa u. a. in diesen Erwerbszweig eingeschlichen.

Es läßt sich schon in den ersten Jahrzehnten beobachten, wie alle die Familien, von denen ein Glied das Pontifikat innehat, sich großartige Antikensammlungen anlegen. Julius II. hatte allerdings nur für das Belvedere gesammelt und seinen eigenen Besitz dafür hergegeben; aber schon unter Leo X. und Clemens VII. entstanden die beiden großen römischen Sammlungen der Medici; Paul dem Dritten gelingt es sogar, eine Art Antikenmonopol für

seine Familie zu schaffen; jedenfalls ist die Sammlung des Palazzo Farnese bei weitem die größte, welche sich unter seinem Pontifikat bildete; von Bedeutung ist neben ihr nur noch die Sammlung des Kardinals Carpi, deren Grund aber möglicherweise schon früher gelegt war. Alessandro Farnese ist der erste Sammler großen Stils, der umfassende Ausgrabungen vornehmen läßt und ganze Sammlungen ankauft, um seinen Besitz abzurunden. Mit dem Tode Pauls III., 1549, war die gute Zeit für die Farnese vorbei; Julius III. del Monte, der 1550 den päpstlichen Stuhl bestieg, wandte sein ganzes Interesse der Villa vor Porta del Popolo zu, die er mit erlesenen Statuen zu schmücken wußte; Pius IV. wieder faßte den Plan für die großartige Anlage des Boschetto im Belvedere, für die er die Villa Giulia und andere Sammlungen plünderte. Diese beiden neuen Schöpfungen zogen 1550 bis 1565 die meisten der herrenlosen oder verkäuflichen Antiken an sich; immerhin gelang es in dieser Zeit mit Aufwendung großer Geldmittel und durch Ausgrabungen auf seinen Besitzungen auch dem Kardinal d'Este, seine beiden Villen auf dem Quirinal und im Tivoli mit guten Stücken auszustatten.

Neben diesen großen Sammlungen im Palazzo Farnese, in der Villa Giulia und im Boschetto, welche der Macht der Päpste ihr Dasein verdanken, und den mit Kenntnissen, Geschmack und Geld zusammengebrachten Museen der Carpi und Este bildeten und erhielten sich noch eine Menge kleinerer Sammlungen, deren Stücke beim Umgraben der Vignen, beim Bau von Häusern usw. gefunden worden waren und die der zufällige Eigentümer in seinem Hause hatte. Aldrovandi, der 1550 die Stadt durchwanderte, kennt über 100 solcher Häuser; und es gab wohl überhaupt keinen namhaften Palast, in dem sich nicht ein paar antike Statuen, Köpfe, Reliefs oder Inschriften befunden hätten, wie ja jetzt noch Matz-Duhn über 200 Privathäuser der Stadt in ihrem Antikenkatalog verzeichnet haben. Die meisten der mittleren Sammlungen mit einigen wirklich guten Stücken, wie sie noch in den dreißiger Jahren in den Häusern Sassi, Maffei u. a. existierten, waren zu Aldrovandis Zeit verschwunden oder bedeutungslos geworden. Auch schon im vierten Jahrzehnt hatten die großen Sammlungen, wie Valle, Cesi, Medici, Belvedere und Capitol die kleinen an Bedeutung überragt, während im Anfang des Jahrhundert die guten Stücke noch ziemlich gleichmäßig verteilt gewesen zu sein scheinen. Mögen nun auch die großen Sammlungen durch besonders glückliche Funde zum Teil ihre Bedeutung erlangt haben, so läßt sich doch eine fortschreitende Zentralisation des Antikenbestandes beobachten: am Anfang des Jahrhunderts existieren viele kleine Sammlungen; diese verschwinden mehr und mehr, bis nach 1585 fast alle bedeutenden Stücke von den wenigen großen Sammlungen absorbiert sind, während die übrigen zu ziemlicher Bedeutungslosigkeit herabsinken. In der ersten Zeit, als die Antiken noch kaum einen Wert repräsentieren, sind die Sammlungen in den Händen von Liebhabern mit antiquarischen oder künstlerischen Neigungen; allmählich, als die Preise steigen, gehen sie in die Hände der Leute über, welche Geld und Einfluß haben. Die ungünstige wirtschaftliche Lage Roms nach dem Sacco war eine der Vorbedingungen für diese Wandlung; zur Vollendung des Prozesses haben vor allem die Medici beigetragen, die im letzten Drittel des Jahrhunderts den Antikenmarkt vollkommen beherrschten.

Betrachtet man die Antikensammlungen am Ende des Jahrhunderts, so stehen an Zahl der Stücke an erster Stelle der Garten der Medici am Pincio, in dem die Stücke der 1584

erworbenen Valleschen Sammlungen untergebracht waren, und die Sammlungen der Farnese, die inzwischen Palazzo und Villa Madama und eine Anzahl kleinerer Sammlungen aufgenommen hatten; dann erst folgen Belvedere und Capitol, welch letzteres Pius V. bei der Plünderung des Belvedere mit vatikanischen Statuen reich bedacht hatte, und schließlich noch einige Paläste von römischen Großen. Die Sammlung Este, der mediceischen und farnesischen ebenbürtig, war zum größten Teil nach Tivoli gebracht worden; die Sammlung Carpi war in die Hände von Kunsthändlern geraten und der Zerstreuung anheimgefallen; nur die Sammlung Cesi war noch ziemlich unverändert geblieben, doch wurde sie bald nachher von Kardinal Ludovisi zum größten Teil angekauft und teilte damit das Schicksal der übrigen Paläste, die mit mehreren guten Stücken noch einige Zeit ein bescheidenes Dasein fristeten, um dann von einer der großen Sammlungen vom Anfang des Seicento, Borghese, Ludovisi, Giustiniani u. a. verschlungen zu werden.

Dies ist im allgemeinen die Entwicklung, welche die Antikensammlungen im 15. und 16. Jahrhundert genommen haben; eine Entwicklung, in der sich unschwer dieselben Strömungen erkennen lassen, welche die großen Wandlungen des künstlerischen und wirtschaftlichen Lebens überhaupt bewirkten.

Die Details, welche uns die Kenntnis von den einzelnen Sammlungen vermitteln, sind im folgenden Abschnitt zusammengestellt; über Umfang und Art der Sammlungen unterrichten genau die Register in Band II.

BEMERKUNGEN
ZUR GESCHICHTE DER EINZELNEN SAMMLUNGEN

Die kurzen Notizen des folgenden Verzeichnisses wollen in noch höherem Maße als die Bemerkungen zu den einzelnen Quellen lediglich als Anmerkungen aufgefaßt werden, die zu umfangreich waren, um unter den Text gesetzt zu werden. Eine vollständige Bearbeitung der Geschichte der Sammlungen ist nur für einen Kenner der Geschichte Roms möglich und lohnend; für einen Museographen dürfte die Schwierigkeit der Einarbeitung in das Gebiet der römischen Familiengeschichte die schließlichen Resultate für die Sammlungen kaum aufwiegen. Für den vorliegenden provisorischen Katalog war eine gründliche Darstellung auch entbehrlich. Es ist daher auf die Aufzählung aller Erwähnungen einer einzelnen Sammlung und auf die Nennung aller irgendwie bekannten, überhaupt auf die Häufung toten Materials verzichtet worden; nur das ist hervorgehoben, was als Voraussetzung für die Geschichte der im Katalog angeführten Stücke unentbehrlich ist. Die Lebensdaten der Sammler, welche man öfters angegeben finden wird, sind von Wichtigkeit, weil sie oft das einzige Hilfsmittel für die Datierung von Beschreibungen oder Zeichnungen, die Namen oder Titel des Besitzers nennen, gewesen sind und es auch in Zukunft für neu auftauchende Zeichnungen bleiben werden. Die Notizen über Vignen und andere Güter der verschiedenen Familien sind aufgenommen, weil sie eventuell für den Archäologen Material für Kombinationen über die Placierung des Stückes im Altertum liefern können.

Die Werke, welche diesen Angaben zugrunde liegen, sind vor allem die schon Seite 34 erwähnten Documenti Inediti und die Storia degli scavi von Lanciani; ferner die geläufigen Bücher über die Geschichte der päpstlichen Hierarchie, wie Gams, Series episcoporum und Cristofori, Storia dei cardinali di Santa Romana Chiesa (Roma 1888), deren Daten in wichtigen Fällen an der Hand der älteren Literatur nachgeprüft worden sind; endlich stammen viele Daten der römischen Familiengeschichte aus dem bekannten Codex Ottobonianus 554 des Jacovacci, der in 7 Bänden (nach den Familiennamen alphabetisch geordnet) ein reiches Verzeichnis von Urkunden, namentlich aus der uns interessierenden Zeit, enthält. — Das wenige, was über die städtischen und päpstlichen Museen zu sagen war, steht am Anfang; dann folgen die Privatsammlungen in alphabetischer Reihe.

CAPITOL

Über die Geschichte der kapitolinischen Sammlungen existiert die ausführliche Monographie von Adolf Michaelis „Storia della Collezione Capitolina di antichità fino all' inaugurazione del museo (1734)" in Römische Mitteilungen VI 1891 p. 3—66.

Ein Eingehen auf alle Details würde ein Buch für sich bedeuten; dagegen wird eine Zusammenstellung der wichtigen Daten aus der Geschichte der Sammlung nicht unnütz sein.

1471	15. Dezember Sixtus IV. schenkt der Stadt Rom die in und bei dem Lateranspalaste aufgestellten Bronzebildwerke: die Wölfin, den Dornauszieher, den Camillus und die Fragmente des Bronzekolosses
bald nach 1474	Auffindung der Bronzestatue des Herakles und Überweisung an das Capitol
zwischen 1484 u. 1492	Auffindung der Fragmente des Marmorkolosses
um 1500	Der Prospettivo Milanese verfaßt seine Beschreibung der kapitolinischen Bildwerke
1509	Albertinis Beschreibung des Capitols
1513	Beschreibung in Fulvius Antiquaria
1517	Ende Überführung der beiden Flußgötter von Monte Cavallo nach dem Capitol und Aufstellung vor dem Conservatorenpalast
vor 1527	Aufstellung der beiden Sphingen
1527	Beschreibung in Fulvius Antiquitates
1532—1535	Heemskerck zeichnet auf dem Capitol
1534	Beschreibung in der Topographia Marlianis
1536	Fichard besucht das Capitol
1538	und folgende Jahrzehnte Arbeiten an der Umgestaltung des Capitolsplatzes und der Paläste nach den Plänen Michelangelos
1538	Überführung des Marc Aurel vom Lateran auf den Capitolsplatz
1538	oder wenig später Überführung der drei Constantinstatuen von Monte Cavallo nach dem Capitolsplatz
1538/39	Francisco de Hollanda zeichnet auf dem Capitol
1541	Beschreibung des Capitols in Marlianis zweiter Topographie
ca. 1549	Beschreibung in der italienischen Ausgabe des Faunus
ca. 1549	Versetzung der Flußgötter an die neue Treppe des Senatorenpalastes
vor 1550	Erwerbung einer Reihe von Marmorstatuen für die Sammlung
1550	Aldrovandi besucht das Capitol
nach 1559	Der Augsburger Anonymus besucht das Capitol
1565	Gamuccis Beschreibung des Capitols

1566	Pius V. schenkt der Stadt Rom die Statuen des Belvedere (vgl. darüber Belvedere)
nach 1565	Cavallieris Aufnahmen für seine Stichsammlung
nach 1577	Vaccarias Aufnahmen für seine Stichsammlung.

LATERAN

Die in und um den Lateranischen Palast im Quattrocento vereinigten Bronzen stiftete Sixtus IV. 1471 fast alle dem römischen Volke, und auch die letzte Statue, der Marc Aurel, wanderte 1538 auf das Capitol. Vgl. den Aufsatz von Michaelis über die kapitolinische Sammlung.

BELVEDERE

Ich beschränke mich für die Statuen des eigentlichen Belvederehofes ebenso wie beim Capitol auf die Angabe der wichtigen Daten, da die Details in der Monographie von Michaelis „Geschichte des Statuenhofes im vatikanischen Belvedere" im Jahrbuch des Archäolog. Instituts V 1890 p. 5—72 enthalten sind; die Berichtigungen, welche sich inzwischen an manchen Punkten ergeben haben und welche in die Regesten aufgenommen sind, sind im Katalog bei den einzelnen Stücken begründet.

1503	und folgende Jahre Anlegung des Belvederehofes; Aufstellung des Apollo (gefunden vor 1492), der Venus Felix, der Hercules-Antaeusgruppe
1506	14. Januar Auffindung der Laokoongruppe
	23. März Erwerbung für das Belvedere
1507	15. Mai Auffindung des Hercules-Commodus
1507—1509	Albertini verfaßt seine Beschreibung des Belvederehofes
ca. 1510	Erwerbung der Cleopatra-Ariadne
1512	Januar Auffindung des Tiber
1512/13	Auffindung des Nil
1513	Beschreibung des Belvedere in Fulvius Antiquaria
1520—1531	Bandinelli arbeitet an der Kopie des Laokoon
1523	Die venezianischen Gesandten besichtigen das Belvedere
1527	Fulvius beschreibt das Belvedere in seinen Antiquitates
zwischen 1527 u. 1535	Erwerbung des Torso vom Belvedere
zwischen 1527 u. 1536	Erwerbung der Knidierin, des Mercur (no. 76) und des Tigris
1532	und folg. Jahre Montorsoli ergänzt einige Statuen des Belvedere
1532—1535	Heemskerck zeichnet im Belvedere
1535	Aspertini zeichnet im Belvedere
1536	Fichard besucht das Belvedere

1538/39	Francisco de Hollanda zeichnet im Belvedere
1540	Primaticcio besorgt Abgüsse für Franz I.
1542?	Auffindung des Hermes-Antinous
vor 1550	Erwerbung des Dionysos
1550	Aldrovandi im Belvedere
ca. 1550	Melchior Lorch zeichnet im Belvedere
1550 bis ca. 1553	Der Cambridger Zeichner im Belvedere
ca. 1553	Der Mercur an Cosimo de' Medici geschenkt
1560?	Die Antaeusgruppe (und der Dionysos?) nach Florenz gesandt
nach 1559	Der Augsburger Anonymus besucht das Belvedere
1561—1565	Dosio zeichnet im Belvedere
vor 1565	Die belvederischen Statuen werden eingeschlossen
1565	Gamucci beschreibt das Belvedere in seinen Antichità
nach 1572	Cavallieri macht im Belvedere die Aufnahmen für seine Stichsammlung.

Erheblich unvollständig ist bei Michaelis der Abschnitt über die Schicksale der vatikanischen Sammlungen unter Pius IV. Hierzu sind die genaueren Angaben bei Lanciani Storia III p. 217—228 und das eben erschienene Buch von Walter Friedlaender „Das Kasino Pius des Vierten" zu vergleichen.

Die Stücke, um die Pius IV. die päpstlichen Sammlungen bereicherte, dienten zur Ausschmückung seiner neuen baulichen Anlagen, der kleinen Villa im Boschetto, an der sein Name noch heute haftet, und des Treppenbaues im Belvedere.

Das Casino Pio war von Paul IV. im Mai 1558 begonnen worden; doch geschah das Wesentliche an der Arbeit unter seinem Nachfolger. Ende 1561 war den Inschriften und Urkunden zufolge der Außenbau fertiggestellt, Herbst 1562 ist die Ausschmückung innen und außen, also auch die Aufstellung der Antiken beendigt (vgl. Friedlaender p. 8). Die Erwerbung der — nicht sehr zahlreichen — Statuen für das Kasino fällt also in die Jahre 1561/62; es handelt sich fast ausschließlich um weibliche Gewandfiguren, die zum Teil heute noch an ihrem Platz stehen (vgl. Friedlaender Tafel I und V). Die Ergänzungen sind zweifellos nach den Angaben Pirro Ligorios, der den ganzen Bau leitete, ausgeführt worden.

In den folgenden Jahren ließ der Papst, ebenfalls durch Pirro Ligorio, die von Bramante begonnenen Treppen und Terrassen des Belvederegartens vollenden. Der Hauptschmuck dieser Anlagen, über die man einen guten Überblick in einem Stich des Marius Kartarus 1574 (auch bei Friedlaender Abb. 1) hat, waren eine enorme Zahl antiker Gewandstatuen, welche auf die Geländer und die Beeteinfassungen verteilt waren.

Die Statuen zu dem Kasino sowohl wie zu dem Treppenbau wurden zum Teil durch Vermittlung von Kunsthändlern aus fremdem Besitz erworben, andere stammten aus den päpstlichen Palästen. Die Villa Giulia (vgl. dies) scheint außerordentlich viele Stücke beigesteuert zu haben; denn allein im August 1565 ist von 160 Transporten aus der Vigna vor porta del Popolo nach dem Belvedere die Rede (Lanc. III p. 221). Auch der Palazzo San Marco (vgl. Grimani) scheint seine Antiken für das Boschetto hergegeben zu haben; sicher

ist, daß die Polyphemgruppe no. 152, die Aldrovandi im Palazzo Venezia sah, später ins Belvedere kam; danach sind auch andere Rechnungen für den Transport von Statuen „da san marco a palazzo", an dem der Bildhauer Nicolao Longhi beteiligt ist (Lanc. III 219), auf Antiken dieses Palastes zu beziehen. Welche Rolle Longhi dabei spielte, ist nicht klar; er war vielleicht nur Vermittler. Er erscheint oft mit seinem Bruder zusammen als Statuenlieferant (Lanciani p. 220, 226); von ihm wurden z. B. im Mai und Juni 1561 für das Casino Pio die noch heute an ihrem Platze über dem Wasserbecken stehenden sitzenden Statuen der „Pudicitia" und „Juventas" erworben. Neben den Longhi wird oft Tommaso della Porta (vgl. dies) erwähnt, unter dessen Stücken z. B. der Aristides no. 235 war (Lanc. III, p. 220). Auch Stampa und andere kleinere Händler kommen in den Rechnungen vor, dagegen keiner der durch Aldrovandi bekannten Privatsammler, aus deren Besitz ja freilich die Stücke im Kunsthandel fast alle herrühren müssen; die Statuen lassen sich daher meist nicht zurückverfolgen.

Kaum hatte Pius IV. die Ausschmückung des Boschetto und des Belvedere beendet, da wurde sie von seinem Nachfolger zerstört. Pius V. schenkte wie bekannt Anfang Februar 1566 dem römischen Volk sämtliche Statuen im vatikanischen Garten mit Ausnahme der „eingeschlossenen" (Lanc. II p. 80), also abgesehen von den berühmten Statuen des Cortile; das Verzeichnis, welches 146 nach den Standorten geordnete Stücke, auch die am Casino Pio, umfaßt, ist uns erhalten (abgedruckt bei Michaelis Archäol. Jahrbuch 1890 p. 60—63) und gibt im Verein mit den wenigen Zeichnungen und Stichen uns wenigstens eine allgemeine, im einzelnen sehr unvollkommene Vorstellung von der Anordnung des Statuenschmuckes, der, wie oben S. 66 hervorgehoben, hier zum ersten Mal in umfassender und planmäßiger Weise zur Gartendekoration verwertet worden war. „Senatus populusque Romanus" akzeptierten die Schenkung und beschlossen zum Dank, daß der ganze Magistrat alljährlich am Namenstage des Papstes einer feierlichen Messe in S. Maria sopra Minerva beiwohnen solle. Dem Klerus aber gelang es, die Zahl der versprochenen Statuen auf einige wenige herabzumindern, deren Wegnahme den Eindruck nicht störe („non deformava la fabrica" Lanc. II 81). In der Tat wurden nur 30 Statuen, die in dem Inventar näher bezeichnet sind, im Laufe des Februars aufs Capitol gebracht; für diese 30 dankte die Stadt in einer Inschrift (Forcella I 62).*)

Eine Reihe anderer Statuen (26) bekam Francesco Medici geschenkt; andere Ippolito d'Este (Lanc. III 81; vgl. Este); noch andere holte sich die Stadt offenbar allmählich in den folgenden Jahren in den Capitolspalast; denn eine Reihe von Stücken, die das belvederische Inventar nennt und die nicht 1566 wegtransportiert wurden, finden sich später in der capitolinischen Sammlung vor (vgl. Michaelis Coll. Cap. p. 38—40). Nur die wenigen Statuen in den Nischen des Casinos sind bis heute an ihrem Platz geblieben; die Treppenanlage wurde bekanntlich durch die Bauten unter Sixtus V. zerstört.

*) Die Inschrift Forcella I 61, die eine unbeschränkte Zahl von Statuen nennt, stammt aus dem ersten Vierteljahr 1566, da sie die Konservatoren dieser Periode nennt; sie kann sich also nicht auf die später geschenkten Statuen beziehen, sondern wurde wohl angebracht, als die Schenkung der 146 Stücke noch nicht widerrufen war.

Die meisten Statuen aus den Anlagen Pius IV. sind demnach auf dem Capitol und in Florenz zu suchen.

Bei der Identifizierung — die fast in allen Fällen auf Michaelis zurückgeht — sind die Maßangaben des Inventars von 1566 oft von Wert; bei einer Reihe von Stücken kommen Dosio und Cavallieri, die beide Statuen des „boschetto" oder „viridarium Vaticanum" wiedergeben, zu Hilfe. Jedoch ist bei der großen Ähnlichkeit der Motive (es handelt sich ja meistens um weibliche Gewandstatuen) und der ungenauen Darstellung bei Cavallieri oft keine Sicherheit zu erreichen. Bei den nach Florenz gesandten Statuen habe ich wegen des Mangels an brauchbaren Abbildungen der Gewandstatuen aus den mediceischen Sammlungen kaum etwas identifizieren können; an der Hand der Originale dürfte in dieser Hinsicht noch manches herauszufinden sein.

VILLA GIULIA vgl. del Monte.

ALBERICHI

Aldrovandi p. 159/60 kennt bei Bernardo Alberichi in strada Giulia eine Catobüste und einen Löwen, der ein Pferd zerreißt. Sonst ist über die Sammlungen dieser Familie, die aus Florenz stammt, aber schon im Anfang des 15. Jahrhunderts im Rione Regola ansässig war, nichts bekannt.

Albertoni vgl. Altieri

ALTIERI

Vgl. Lanciani I p. 101/2. Aldrovandi kennt zwei Paläste mit Antiken, beide an Piazza Altieri, jetzt Gesù. Der eine gehörte Martio und Emilio Altieri; er hatte damals nur drei namhafte Stücke, darunter den von Pighius beschriebenen sitzenden Philosophen no. 232 und den Hermaphroditen no. 131, der im Baseler Skb. gezeichnet ist. Ebenso befanden sich im zweiten Palaste, dem des Girolamo Altieri (1562 maestro delle strade; Lanciani III 179) nur wenige Stücke; Aldrovandi nennt einen „Kybelepriester" und einen dem Martinorischen aus der Sammlung Juvenale no. 65 ähnlichen Hercules. Ein Teil dieser Antiken stammte wohl aus der Vigna auf dem Esquilin, die auf Bufalinis Plan eingezeichnet ist und wo noch zu Lebzeiten Vaccas Funde gemacht wurden (Memorie no. 109); Lorenzo Altieri hatte sie 1496 erworben (Jacovacci p. 435). Keins der bei Aldrovandi erwähnten Stücke läßt sich im Palazzo Altieri nachweisen, wie denn auch im Inventar von 1672 (Doc. ined. IV p. 17—18) keine der Statuen erkennbar ist.

Über die verschiedenen Häuser und ihre Besitzer geben uns die Urkunden bei Jacovacci p. 445—453 einige Daten: um das erste bei Aldrovandi erwähnte Haus handelt es sich offenbar in der „divisio domus" vom 22. Dezember 1551 zwischen Martio und Emilio einerseits und Marco Antonio und Giulio andererseits; 1553 verkauft Emilio ein Haus, wohl das in Rede stehende, an die Societas Jesu, offenbar als Bauplatz für Gesù; doch besitzen noch 1563 Emilio und Marco Antonio ein Haus an Piazza Altieri. Emilio, der sich 1549 mit Camilla Porcari verheiratet hatte, macht 1579 sein Testament,

ebenso der von Aldrovandi erwähnte Girolamo (di Mariano); Martio (di Giulio) ist noch 1568 am Leben, sein Todesdatum ist nicht bekannt. Girolamo besaß ein Casale, genannt „La Sulfurata", vor Porta San Paolo, das er 1558 zum Teil an Kardinal Federigo Cesi verkaufte.

Die Nichte Clemens X., mit dem der Mannesstamm der Familie erlosch, vermählte sich mit Palucio Paluzzi Albertoni, auf den Namen und Besitz der Familie übergingen. Die Antiken, welche Palucio besaß, scheinen sich fortlaufend vererbt zu haben, so daß sich z. B. der Mettius Epaphroditus no. 237, der im 16. Jahrhundert im Besitz der Paluzzi war, noch jetzt im Palazzo Altieri befindet.

ALTOVITI

Vgl. Gnoli im Archivio storico dell' Arte I 1888 p. 202—211. Bindo Altoviti, der bekannte Kunstliebhaber, bezog 1514 den Palast am Ponte S. Angelo (Bufalini C 1); in dem von Vasari in den 40er Jahren ausgemalten Bureau befanden sich die Hauptstücke der Sammlung, 12 Köpfe (Aldrovandi p. 141/42); es ist wahrscheinlich, daß sie zu gleicher Zeit mit der Ausmalung aufgestellt wurden. Einige Statuen befanden sich unter den wenigen Stücken, die Aldrovandi (p. 142/43) in einem Zimmer des Erdgeschosses sah. Der Palast blieb im Besitz der Familie, bis er 1888 bei der Tiberregulierung abgebrochen wurde; der Antikenbestand hatte sich seit dem 16. Jahrhundert sehr vermehrt, denn der Herzog von Piemont der 1612 die Sammlungen der Altoviti kaufte, bezahlte den hohen Preis von 6700 scudi dafür (Doc. ined. IV p. 409—411). Die eine von Aldrovandi genauer bezeichnete Statue läßt sich unter den Turiner Antiken nicht herausfinden. Die vier Statuen, die Matz-Duhn in der Vigna Altoviti beschreiben, haben ebenfalls nichts mit denen bei Aldrovandi zu tun.

AMODEI

Vgl. Lanciani III 140. Gasparre di Amadeis, in dessen Haus Aldrovandi p. 231 eine uns unbekannte Cybele beschreibt, war 1549 im zweiten Vierteljahr erster Konservator (Lanciani II p. 78); sein Haus ist bei Bufalini C 2 bei S. Lucia als „P. Anadiis" eingezeichnet. 1520 wird ein Jacobus de Amadeis im Besitz einer Vigna vor Porta Appia erwähnt (Jac. p. 493).

ARAGONIO

Bei Aldrovandi sind zwei Häuser des Francesco Aragonio erwähnt, das eine p. 197 mit acht Köpfen am Anfang der strada del Popolo, das andere p. 283 hinter S. Maria in Via, auch bei Bufalini C 2 als „Domus Aragoniū" angegeben, ebenfalls mit vielen Köpfen, zwei Knaben mit Vögeln (no. 272/73) und einem Nil (no. 32). Der erste Palast, an Piazza Nicosia, wurde 1589 12. September von Giov. Bat. Aragonia an Giov. Angelo Pinelli verkauft (Jac. I p. 757); Francesco war seit 1531 mit Bernardina dei Bufali verheiratet (Jac. Bufali p. 772).

ARCHINTO

Bei „Mons. Archinto, vicario del papa presso S. Agostino" erwähnt Aldrovandi p. 185/86 eine Replik des kapitolinischen Camillus und drei Köpfe.

ARDICCIO

„In casa di M. Pietro e Paolo Ardiccio presso à monte Giordano" kennt Aldrovandi (p. 170) eine statua ignuda.

ASPRA

Francesco d'Aspra war Schatzmeister Julius III. (Vacca Memorie no. 16); sein Haus, das Aldrovandi p. 255 beschreibt, lag bei S. Macuto (Bufalini C 2, „D. Mauti"). Es barg verschiedene Statuen, darunter eine „Dea Copia", eine Pomona, einen sitzenden Aristides (no. 233) und einen sehr schönen Bacchus; diese Stücke stammten wahrscheinlich aus der Vigna, die der Schatzmeister am Esquilin besaß (Lanciani III p. 22; Bufalini A 2/3). Vacca (a. a. O.) berichtet von Statuen, die in diesem Weingarten gefunden wurden und die Francesco dem Papst schenkte; vielleicht hat er auch sonst Statuen zur Ausschmückung der Villa vor Porta del Popolo (vgl. del Monte) beigesteuert.

BELLAY

Aldrovandi p. 188 kennt „in casa del reverendiss. di Parigi in Campo Martio" nur einen Mercur mit Knaben no. 71 und einen Pompeiuskopf. Einige andere Antiken desselben Herrn standen, offenbar zum Zwecke der Restauration, im Hause des Bildhauers Julio Sabini (Aldrovandi p. 254/55). Jean du Bellay, Bischof von Paris seit 1532, 1555 Kardinal, † 16. II. 1560, der mit dem Monsignore di Parigi gemeint ist, führte die Sammlung bis zu seinem Tode fort. Nach 1560 scheint sie zerstreut worden zu sein; so erwarb der Kardinal Este (vgl. dies) durch Vermittlung des Riniero di Cesis und Carlo Massaini einige Stücke für 18 scudi (Zahlung vom 22. XII. 1560; Archivio stor. III 1890 p. 198 b).

BOCCABELLA

Aldrovandi p. 170 kennt „in casa di M. Giordano Boccabella, presso S. Giorgio volendosi andare in Parione" einige Antiken, darunter mehrere Kinderfiguren. Eine Vigna Boccabella auf dem Aventin wird in einem Vertrage von 1577 genannt (Lanciani III p. 144); sonst ist über die Sammlung nichts bekannt. Giordano war seit 1529 mit Antonina de' Frangipani verheiratet (Jacovacci III p. 334).

BRANCA

In der Sammlung Branca, die nur am Anfang des Jahrhunderts existiert zu haben scheint, erwähnt der Prospettivo den „Fauno che mira le stelle" no. 116. Auch Albertini Q II [61]^{v} kennt „statuas insignes in aedibus de branca". Die Familie Branca war seit alter Zeit im Rione Arenula ansässig; Lanciani (I p. 171) vermutet, daß der Bankier Francesco († 1504) der Sammler der Statuen ist; er wohnte „in domo cui ante est platea de Branca" (bei Bufalini C 2).

BUFALI

Alle Erwähnungen von Antiken im Besitz der Bufali beziehen sich offenbar auf die Sammlung im Palaste hinter S. Maria in Via (bei Bufalini C 2 „Domus Bubali"). Das bekannteste Stück, welches schon bei Fra Giocondo erwähnt wird (Lanciani I 104), war das Puteal Farnese.*) Denselben Palast meint Albertini, wenn er fol. 88^{v}9 „Domus Bufalorum non longe a columna Antonina" aufführt.

---

*) Es ist bei „Heemskerck" II 46 c gezeichnet und bei Aldrovandi p. 287 beschrieben; 1562 wurde es an die Farnese verkauft (vgl. unten).

Zur Zeit Aldrovandis (vgl. seine Beschreibung p. 286—290) besaß Stefano (di Girolamo) del Bufalo dieses Haus; die Antiken stammten vielleicht zum Teil aus einer Vigna vor Porta Pinciana, als deren Besitzerin die Familie 1569 genannt wird (Jacovacci p. 780). Paolo del Bufalo, der von 1562—1575 in den Urkunden vorkommt, scheint aus Geldnot die Sammlung aufgelöst zu haben. 1562 verkauft er zehn Stücke an Alessandro Farnese; der Kaufvertrag ist publiziert in den Doc. ined. II p. 156 (auch bei Lanciani II p. 163). 1572 am 24. Juli (Urkunde bei Lanciani III p. 189) werden elf Stücke zur Versteigerung ausgeboten, die Vincenzo Stampa am 11. August für den Kardinal Este erwirbt (vgl. Este und Stampa). Am 7. Dezember standen im Garten des Paolo del Bufalo von den angekauften Statuen noch sechs, die vier „Musen", der Cerberus und der Löwe (Doc. ined. II p. 161), welche beiden noch bis 1575 dort blieben (Lanciani III p. 189). Nach dieser Versteigerung war wohl nicht mehr viel übrig; von dem Rest gelangte einiges in die Sammlung Medici, so die Muse und die Hygieia, welche der Berliner Anonymus zeichnete. Eine Vermehrung der Sammlung durch die Heirat Ascanio de Bufalis mit Silvia Rustici, Tochter des Camillo Rustici im Jahre 1561 (Jacovacci p. 778) hat offenbar nicht stattgefunden.

Die Verbindung mit der Sammlung Este ist wegen der geringen Kenntnisse, die wir von dieser haben, von geringem Nutzen; wichtiger ist der Verkauf an die Farnese (vgl. no. 86, 246). In den Stichsammlungen ist kein einziges Stück der Bufali zu finden; doch sind im Berolinensis und besonders bei Pierre Jacques eine Reihe von Monumenten gezeichnet, so daß wir über diese reiche Sammlung, die größte nach Valle, Farnese, Carpi, Cesi, verhältnismäßig gut unterrichtet sind.

BUZI

Albertini fol. Q II [62]^{v}: „Statuae in aedibus butiis non longe a Minerva"; noch einmal genannt unter den Häusern der Kardinäle fol. 88^{v}13; fol. O III [55]^{r}: „in aedibus Butii est vas porphireticum cum puteo marmoreo variis coloribus mixto." Aldrovandi kennt die Sammlung nicht mehr.

CAFFARELLI

Vgl. Lanciani I p. 105. Schon Fra Giocondo kennt Inschriften „in domo Caphareiorum apud campum Florae". Der Gründer der Sammlung war Kardinal Prospero Caffarelli († 1500; Jacovacci p. 28); um diese Zeit besaß die Familie eine Vigna an via Merulana (Jacovacci p. 19, Vertrag von 1461). Auf die Nachkommen Prosperos vererbten sich die antiquarischen Neigungen nicht. Der Prospettivo schildert st. 23 eine sitzende Frau bei den Caffarelli; Aldrovandi p. 221 kennt nur noch zwei Gewandstatuen im Hause des Giovan Piero Cafarello gegenüber Palazzo Valle.

Cancellaria siehe Riario.

CAPOCCI

Aldrovandi beschreibt pag. 263—265 eine Pallas und eine Diana, einen ruhenden Bacchus und über 20 Köpfe „in casa di M. Domenico Capotio in Capo de la Piazza di Sciarra". Alle diese Antiken waren in einer Vigna vor Porta San Giovanni zum Vorschein gekommen. Weder Palast noch Vigna sind bei Bufalini eingezeichnet. Domenico Capoccio war päpstlicher Protonotar und starb 62 Jahre alt im Mai 1553 (Grabstein in S. Maria Maggiore; Forcella XI p. 39 no. 69).

CAPODIFERRO

Die Sammlungen des Girolamo Capodiferro (Kardinal 1545, † 1559 1. X.), dem Julius III. die Kolossalstatue des Pompeius no. 228 für seinen neuen Palast (später Mignanelli-Spada) am Tiber schenkte, kennt Aldrovandi noch nicht. Die Antiken dieses Palastes, vielleicht zum Teil der Vigna des Kardinals neben der Villa Giulia (Lanciani III p. 29) entstammend, sind noch heute an ihrer Stelle. Dagegen beschreibt er drei Statuen und einen Sarkophag p. 230 im Hause des Piero Domenichi Maddalena-Capodiferro (erwähnt bei Jacovacci 1566, 1569, 1577; Capodiferro p. 328 und Magdaleni p. 119) bei der Piazza Altieri, offenbar an der Stelle, wo Bufalini „Maddalena" eingezeichnet hat (heute Via del Gesù). Diese Sammlung war von Evangelista Maddaleni, Schüler des Pomponius Laetus, zusammengebracht worden; ihre Inschriften kennt schon Fra Giocondo (Lanciani I p. 109). Die Geschichte ist unbekannt; ein Stück, die Asklepios-Hygieia-Gruppe no. 8, gelangte nach Turin.

CARAFFA

Der Palast, an dessen Ecke der Pasquino 1501 aufgestellt wurde, war der Palazzo Orsini, den der Kardinal Oliviero Caraffa († 1511 20. I.) damals gemietet hatte. Die Inschriften, die Fra Giocondo und Albertini (fol. 87r/v) im Besitze der Caraffa erwähnen, befanden sich in der prächtigen Villa auf dem Quirinal. Albertini erwähnt dort keine Statuen, und Aldrovandi übergeht die Villa überhaupt; doch kennen Pighius und Ligorio Antiken, die aus der Villa des Hadrian in die quirinalische Vigna gebracht worden waren (Lanciani II p. 112). Genaueres ist nicht zu ermitteln.

CARPI

Vgl. Lanciani III p. 176—185. Gründer der Sammlung war Rodolfo Pio da Carpi, geboren 21. II. 1500, 1528—1544 Bischof von Faënza, 1537 Kardinal, 1553 Bischof von Albano, 1553—1555 Tusculum, 1555—1562 Porto, 1562 Ostia, † 2. V. 1564. Seine Kunstsammlungen befanden sich zum Teil in dem Palaste an der Ecke der Via de' Prefetti und di Campo Marzio, den er von den Pallavicini 1547 mietete, nachdem er bis dahin den Palazzo Cardelli bewohnt hatte; zum Teil in der Vigna auf dem Quirinal, die bei Bufalini B 2 eingezeichnet ist.

Der Kardinal sammelte nicht nur die obligaten Statuen und Reliefs, sondern auch Kleinbronzen, Terrakotten, Vasen und anderes antikes Hausgerät, daneben Manuskripte und Gemälde. Aldrovandi hat seinen Schätzen eine begeisterte Schilderung gewidmet, die über 25 Seiten seines Werkes, also etwa ein Achtel einnimmt (p. 201—212 Palast, p. 295 bis 309 Vigna). Die kleinen Gegenstände befanden sich fast alle in dem Palaste auf dem Marsfelde; Marmorstatuen kennt Aldrovandi dort nur etwa 15, worunter sich auch einige ganz kleine Stücke befinden. Die Hauptmenge von Marmorskulpturen war in der Villa untergebracht, wo um die Mitte des Jahrhunderts etwa 50 Statuen sich befanden. Der Garten war, wie Aldrovandi einige Male versichert, das Paradies auf Erden. (Das Eingangstor gibt Vignola in seinen Cinque Ordini auf Tafel XXXXII.)

Leider ist unsere Kenntnis von diesem Paradies sehr gering. Denn wenn auch Aldrovandi die Statuen ausführlicher wie die jeder anderen Sammlung beschreibt, ist es doch nur bei etwa einem Viertel der Stücke möglich, sich auch nur von dem Typus eine Vorstellung zu machen, da die graphischen

Reproduktionen uns fast völlig im Stich lassen. In den Kupferwerken — mit Ausnahme Boissards — fehlt die Sammlung vollständig, und von den Zeichnern haben nur Pighius, der Cambridger Anonymus und Pierre Jacques zusammen etwa sechs Statuen uns überliefert. Nachrichten über die Geschichte der Sammlung, aus denen sich vielleicht etwas schließen ließe, haben sich bisher kaum gefunden. Wir wissen nur, daß neben den Ausgrabungen in Ostia und anderen Orten einige uns ebenso unbekannte Privatsammlungen wie Colocci, Delfini, Piccolomini, zu den Schätzen des Kardinals beisteuerten (vgl. Lanciani II passim, III p. 183) und können aus den Inschriften schließen, daß die Sammlung bald nach dem Tode des Kardinals zerstreut wurde. Manche Stücke, darunter den Ilioneus no. 171 und das Letto di Policleto (vgl. Gaddi; Monatshefte für Kunstwissenschaft II 1909 p. 267—268) ließ Alfons II. von Ferrara durch Alessandro de' Grandi erwerben (Doc. ined. IV p. 456/57); anderes kam, wohl durch Vermittlung von Kunsthändlern, in die Villa Borghese und in die anderen großen römischen Sammlungen, die sich am Anfang des 17. Jahrhunderts bildeten. Ein besonders schönes Stück, den bronzenen Brutuskopf, hatte der Kardinal dem Kapitol vermacht.

Von dem künstlerischen Wert der Sammlung geben uns die wenigen Stücke, die wir kennen, eine hohe Vorstellung, so daß der Mangel an genaueren Nachrichten doppelt zu bedauern ist. Hier ist in dem vorliegenden Katalog die größte der Lücken, deren Ausfüllung kaum jemals gelingen dürfte; möglicherweise findet sich aber ein Teil der Stücke in den Sammlungen vom Anfang des Jahrhunderts, aus denen der Kardinal sie erwarb. Vgl. Unbekannte Sammlung.

CASTRO

Aldrovandi p. 252 kennt „in casa di M. Paolo da Castro appresso l'arco Camilliano" (vgl. Bufalini) drei Köpfe und zwei Torsi. Sonst nichts bekannt.

CAVALIERI

Aldrovandi führt neben anderen Antiken etwa ein Dutzend Marmorstatuen auf „in casa di M. Tomaso Cavallieri nella piazza de Cavallieri presso a Cesarini" (p. 225—257; der Passus ist abgedruckt bei Steinmann-Pogatscher im Repertorium für Kunstwiss. XXIX 1906 p. 442 sq). Tommaso, der Freund Michelangelos, galt als großer Antikenkenner, 1562 fungierte er bei dem Kauf Bufali-Farnese neben Fra Guglielmo und Geronimo Garimberti als Taxator (Lanciani II p. 163). 1566—83 wird er als Sachverständiger der kapitolinischen Sammlungen genannt (Lanciani II p. 80, 82, 88, 29); 1570 betraut man ihn mit der Restaurierung des Constantinsbogens, 1583 mußte er die Sammlung Valle-Capranica im Auftrage des Capitolinischen Museums besichtigen. Er wohnte, wie Aldrovandi angibt, in der Nähe der Cesarini, beim Theater des Pompeius (vgl. Lanciani Forma 21). Von drei Stücken der ganz beträchtlichen Sammlung können wir uns eine ungefähre Vorstellung machen (no. 36, 122, 123); welches ihr Schicksal war, wissen wir nicht; in dem Testament Tommasos (er starb vor 30. VI. 1587) werden Antiken nicht erwähnt (vgl. Steinmann-Pogatscher a. a. O. p. 450 sq).

CELSI

„In casa di M. Ascanio Celsi presso la strada di Cesärini" (also bei Piazza Altieri) waren einige Köpfe und Torsi (Aldrovandi p. 224/25).

CESARINI

Vgl. Schreiber Villa Ludovisi p. 6; Lanciani I p. 133—135. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist nur von einer Sammlung die Rede, von der im Palaste an strada de' Cesarini (Bufalini C 2). Er war von dem bekannten Kardinal Giuliano gegründet worden; die Statuen, die ihn zu Albertinis Zeiten schmückten, hatte wohl der Neffe Giuliano II, Kardinal-Diakonus von S. Sergius und Bacchus († 1510), gesammelt. Albertini (fol. 88 r 13 sqq) sagt: „Domus reve. Juliani de Caesarinis Diaconi Car. cum speciosa porta exornata, quam Julianus eiusdem domus Diac i. Card is. patruus fundavit, in qua sunt statuae Rom." etc. Bellièvre sah einen Cato dort, Aldrovandi kennt außer vielen Köpfen ca. 15 Statuen, die meist im Garten standen. Giovan Giorgio Cesarini († 1585; Jacovacci p. 975), vergrößerte zunächst die Sammlung; Vacca berichtet, daß er 18 Philosophenköpfe kaufte (Mem. 104); er erwarb auch z. B. den Ocean Fabii no. 29 und die Reste vom Triumphbogen des Claudius unter Pius IV., die er in dem Garten des anderen Palastes, bei S. Pietro in Vincoli, unterbrachte. Doch geriet er bald in Geldverlegenheiten, mußte Hypotheken aufnehmen und verkaufte schließlich auch Antiken. Die wertvolleren Statuen, darunter den eben erwähnten Ocean, den Satyr mit dem Dionysoskinde no. 113 und die Venus Callipygus erwarben die Farnese, vielleicht erst von seinem Erben Anfang der neunziger Jahre (vgl. zu no. 113). 1616 war von der Sammlung im Garten bei S. Pietro in Vincoli immer noch ein beträchtlicher Rest übrig (Inventar bei Schreiber a. a. O. p. 25/26), von dem der Kardinal Ludovisi vor 1673 einen Teil erwarb. Wir können auf Grund dieser Kenntnisse wenigstens die Hauptstücke der Sammlung nachweisen.

CESI

Vgl. Schreiber Villa Ludovisi p. 7 sq. Die Sammlung Cesi, die erst im zweiten Viertel des Jahrhunderts auftaucht, wurde von Kardinal Paolo Emilio Cesi (1487—1537) angelegt und von seinem Bruder Federico (geb. 1500, 1534 Bischof von Todi, 1544 Kardinal, 1551 Bischof von Cremona, 1557 Palestrina, 1562 Tusculum, 1564 Porto, † 1565) fortgesetzt. Sie befand sich im Garten bei S. Peter (Bufalini D 1).

Wir sind über diese Sammlung, in den dreißiger Jahren nach der Valleschen die bedeutendste in Rom, vorzüglich unterrichtet, einmal durch die eingehende Beschreibung Aldrovandis (p. 122—138), vor allem aber durch die zahlreichen Zeichnungen und Stiche, die ihre Antiken wiedergeben. Die Sammlung Cesi ist, wie ein Blick in den Katalog zeigt, in allen Stichsammlungen und fast in jedem Skizzenbuch von den dreißiger Jahren ab vertreten (nur bei Aspertini fehlt sie). Am wichtigsten sind Cavallieri und Pierre Jacques, die eine Reihe weiblicher Statuen geben, und Heemskerck, der neben einzelnen Figuren auch eine Ansicht des Gartens gezeichnet hat, wo man einige der berühmtesten Stücke sieht (Tafel I a): die beiden Barbaren no. 247/48, in deren Mitte später die Roma auf der Basis der „Dacia capta" ihren Platz fand, den Silen no. 39, der Wasser in das Marmorbecken gießt (auch von Francisco de Hollanda gezeichnet; Tafel X a), den Knaben mit der Urne no. 265 (vgl. oben S. 54 und Detailstudien p. 304 Abb. 6). Die von Michelangelo sehr geschätzte „Amazone" sieht man nicht; sie war wohl wie zu Aldrovandis Zeit im Hofe auf-

gestellt. Die Beschreibung Aldrovandis ist so genau, daß man mit Hilfe der jetzt noch vorhandenen Reste der Anlage es unternehmen könnte, die Verteilung des Statuenschmucks zu rekonstruieren.

Da die Sammlung durch testamentarische Bestimmungen geschützt war, hören wir im 16. Jahrhundert nur von geringfügigen Veränderungen: 1565 gingen sechs Statuen, darunter ein „Marsyas" und eine Venus, nach Florenz ab (Lanciani III p. 250), und auch 1584 bot Pier Donato Cesi dem Großherzog Cosimo drei seiner Antiken an (Lanciani III p. 115). 1622 aber erwirkte Kardinal Ludovisi ein päpstliches Breve, wonach er einen großen Teil der Sammlung erwerben durfte. Aus dem vorhandenen Inventar dieser Stücke (Schreiber a. a. O. p. 27/28) lassen sich leicht eine Reihe von Statuen der Sammlung Ludovisi und andererseits des Aldrovandischen Verzeichnisses herausfinden. Hundert Jahre später erwarb Clemens XI. für das Capitol einen weiteren Teil der Sammlung, darunter die berühmtesten Stücke, die Roma, die Barbaren, die „Amazone" (vgl. Michaelis Coll. Cap. p. 56). Auch die Privatsammlungen des 18. Jahrhunderts, z. B. die Villa Albani, bereicherten sich aus den Schätzen der Villa Cesi, so daß heute nur noch ein paar kümmerliche Fragmente in dem verwilderten Garten versteckt sind.

Diese genaue Kenntnis der Geschichte ermöglicht zusammen mit der Beschreibung Aldrovandis und den Zeichnungen und Stichen (etwa 50) die Identifizierung von etwa zwei Drittel der 40—50 Statuen, die sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Villa Cesi befanden.

CEVOLI

Über die Entstehung der Sammlung des Bankiers Tiberio (di Girolamo) Cevoli ist nichts bekannt; einige Stücke standen, wie der Kontrakt hervorhebt (Lanciani III p. 108), schon in dem Hause, das er 1576 von Giulio Ricci kaufte, darunter vielleicht der tanzende Satyr no. 116. Es ist dies der Palast in Via Giulia, den Antonio da Sangallo ca. 1540 für sich gebaut hatte, heute Pal. Sacchetti; Aldrovandi erwähnt ihn nicht. Aus den Jahren 1584—1592 verzeichnet Jacovacci große Ländereienkäufe durch Tiberio, darunter auch Cecchignola.

CHIGI

Albertini fol. 88v 26/27: „Domus cum vinea apud portam Septiman. Augustini de Chigis Senensis"; diesen Palast, die spätere Farnesina, gründete Agostino Chigi, der sich 1485 in Rom niederließ. Als Albertini schrieb, war er, wie die Urkunden zeigen, noch nicht vollendet; erst 1513 war er fertig.

In der Bibl. Chigiana existiert eine ca. 1618—1630 verfaßte Geschichte der Familie Chigi, aus der Cugnoni das auf Agostino bezügliche Stück (im Archivio della Società Romana di Storia Patria II 1879 p. 39 sqq, passim, III 1880 und IV 1881 passim) publiziert hat. Über den Garten wird folgendes gesagt: „Neque vero conticescam quam plurimis refertos fuisse statuis ac preciosis antiquitatis marmoribus, ut familiares epistolae abunde testantur, nec non purae latinitatis inscriptionibus. Lascivum sane Satyrum marmoreum puero blandientem laudat Petrus Arretinus in epistola, ad Bapt.am Zattum Brixianum dat. ann. MDXXXVII..." Diese Daphnisgruppe ist wahrscheinlich die farnesische no. 41 (vgl. dort auch den Brief Aretinos). Von den übrigen Stücken der Sammlung haben wir keine Kunde; doch ist es möglich, daß viele bald in den Besitz der Farnese übergingen, an welche die Villa

nach dem Tode Agostinos (1520) vermietet wurde. Aldrovandi, der den benachbarten farnesischen Garten beschreibt, erwähnt wenigstens die Vigna Chigi überhaupt nicht; doch werden noch 1572 zwei Statuen und ein Sarkophag von den Chigi an den Kardinal Este verkauft (Lanciani III p. 188 sq). 1579 wurde das Grundstück, obwohl es Fideikommiß war, von den Farnese käuflich erworben, und durch diesen Akt müssen die eventuell noch vorhandenen Antiken in die farnesischen Sammlungen übergegangen sein (vgl. Lanciani I p. 150 sqq).

Für diese Sammlung, welche den Raffaelschülern ebenso bekannt sein mußte wie die Villa Madama, fehlen uns also alle Dokumente; wir können nur hoffen, daß einige Stücke sich unter denen befinden, die uns aus farnesischem Besitz bekannt sind. — Die Sammlung Chigi, welche 1728 vom Könige von Sachsen gekauft wurde, ist ganz unabhängig von der des Agostino und wurde im 17. Jahrhundert zusammengebracht.

CIAMPOLINI

Vgl. Lanciani im Bulletino Communale XXVII 1899 p. 105—115; Robert in Röm. Mitt. 1901 p. 216, 230; Michaelis bei Egger Escurialensis zu fol. 56. Vgl. auch Lisca. „Die Sammlung Giovanni Ciampolinis, eines Freundes von Angelo Poliziano, gehört zu den ältesten Antikensammlungen Roms. Sie war auf zwei Häuser verteilt, eins bei Piazza Giudea an der Halle der Octavia, das andere bei Campo di Fiore in der Via de' Balestrari; auch auf dem Aventin bei S. Alessio und außerhalb der Porta Latina besaß die Familie Vignen" (Michaelis). Schon Fra Giocondo kopiert Inschriften bei Giovanni Ciampolini, und der Escurialensiszeichner studiert dort den berühmten sitzenden Zeus, den auch der Prospettivo beschreibt (vgl. Detailstudien p. 290); ebenso erwähnt Albertini das Haus und die Vigna (diese Mirab. fol. D II [14]^{v}). Außer dem Zeus kennen wir noch einen Diskobolentorso (no. 179) und einen Fries mit Schlachtdarstellungen aus der Sammlung. Daß sie noch andere gute Stücke gehabt haben muß, geht daraus hervor, daß nach dem Tode Giovannis (vor 1518) und seines Erben Michele (1519 oder 1520) die Antiken für den stattlichen Preis von 180 Golddukaten von Giulio Romano erworben wurden („omnes et singulas figuras seu statuas cornicia et varia," also nicht die zahlreichen Inschriften; Urkunde vom 5. September 1520 bei Lanciani B. C. p. 109/10). Es ist anzunehmen, daß der Künstler wie seine Nachfolger, die Porta, Longhi, Sormani und andere, die Sammlung zum Zweck der Wiederveräußerung an sich brachte. Von den drei Stücken, die wir kennen, kam der Zeus in die Villa Madama, deren Ausschmückung Giulio leitete, der Fries wohl auch durch den Künstler selbst nach Mantua; der Torso ist jetzt vielleicht auf dem Capitol.

COLOCCI

Vgl. Lanciani I p. 202—204. Die Sammlung wurde in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts angelegt von Angelo Colocci, 1537 Bischof von Nocera, † 1549 in Rom, begraben in S. Andrea delle Fratte. Sie barg mehr Gegenstände antiquarischen Interesses, besonders Inschriften; diese befanden sich zuerst in dem Hause in der Region Parione, wurden aber möglicherweise in den dreißiger Jahren, als Angelo den Palazzo bei S. Maria in Via, den allein Aldrovandi kennt, gekauft hatte, dorthin übertragen. Als der Bologneser die Sammlung besuchte,

gehörte sie dem Neffen Giacomo; er notierte außer Inschriften und Reliefs die später mediceische Nereide auf dem Seepferd und sieben unbedeutende weibliche und männliche Torsi (p. 285—286).

Da Aldrovandi keins der Stücke beschreibt, von denen Fulvio 1527 spricht (vgl. Lanciani I 203), muß inzwischen eine Veränderung des Bestandes eingetreten sein, oder es befanden sich noch einige Stücke in dem von Aldrovandi nicht erwähnten Hause des Girolamo in Parione. 1564 verkauften die Colocci ihr Haus in der Region Trevi; bald darauf mag die Zerstreuung der Kunstschätze erfolgt sein, bei der die Medici z. B. ihre Nereide erwarben.

COLONNA

Vgl. Lanciani I p. 107. Gründer der Kunstsammlung scheint Kardinal Prospero Colonna († 1463) gewesen zu sein, der sie wohl mit dem Beirate Poggios, der selbst sammelte (Lanciani I p. 60), zusammenbrachte. Er wohnte im heutigen Pal. Colonna bei SS. Apostoli; Albertini fol. 87r 21—23 erwähnt dort keine Statue, doch kennen wir fünf hervorragende Stücke, welche die Colonna im Quattrocento besaßen: den Torso vom Belvedere no. 178, die zwei Barbarenstatuen Farnese no. 249/50, die Graziengruppe, welche vor 1500 in den Besitz des Kardinals Piccolomini kam, und den vorzüglich erhaltenen Hercules no. 60, der ebenfalls später dem Kardinal von Siena gehörte. Diese Kenntnisse verdanken wir gelegentlichen Bemerkungen der Inschriftsammlungen und anderer Quellen, so daß sie wohl sicher lückenhaft sind; nach den Proben zu schließen, ist die Sammlung im 15. Jahrhundert sehr bedeutend, wohl die bedeutendste überhaupt gewesen.

Im 16. Jahrhundert war von den Schätzen wenig mehr vorhanden; Aldrovandi (p. 266) sah „in casa de la S. Livia Colonna moglie già del S. Martio Colonna presso San Apostolo“ nur noch den Sarkophag der Melissa.

CUPI

Über die Sammlung eines Girolamo de Cupis, aus dessen Besitz Cavallieri (A 91) eine weibliche Gewandstatue stach, ist nichts bekannt.

DANDINI

Aldrovandi kennt (p. 138/39) „in casa del reverendiss. Dandini in Borgo presso a S. Caterina“ vier Köpfe und einen „Hadrian“-torso. Der Besitzer war Girolamo Dandini, damals Bischof von Imola, 1551 Kardinal, † 1559. Er besaß eine Vigna bei S. Pietro in Vincoli, die er 1557 an Lodovico Mattei verkaufte (Jacovacci p. 20).

DELFINI

Eine aus rein antiquarischen Interessen angelegte Sammlung; oft von den Inschriftsammlern, besonders Ligorio, erwähnt. Aldrovandi beschreibt das Haus des Gentile Delfini bei S. Angelo in Pescaria p. 235/36; von Statuen ist nur ein ägyptisches Idol vorhanden. Gentile Delfini, geb. 1505, gest. 1556, war Canonicus Lateranensis (Jacovacci p. 38).

ESTE

Die römischen Sammlungen des Hauses Este wurden in der Zeit von 1550—1572 zusammengebracht durch Ippolito, geb. 24. VIII. 1509, 1520 Erzbischof von Mailand, 1539 9. XI. Kardinaldiakon von S. Maria in Aquiro, 1565 13. IV. von S. Maria Nuova, † 2. XII. 1572. Sie befanden sich in den Villen des Kardinals auf dem Quirinal und in Tivoli. Der Garten auf Monte Ca-

vallo, die heutigen Quirinalischen Gärten, ist schon bei Bufalini B 2 als „Vin. Card^{lis} Ferrariae" bezeichnet (vgl. zu den Dioskuren no. 147). Auf demselben Plan figuriert auch der Palast der Orsini am Monte Giordano, in dem der Kardinal vor Fertigstellung der Villa seit 1549 wohnte, als „P. R. C. Ferrariae" (C 2). Da später in den Rechnungen öfters Transporte von Monte Giordano nach Monte Cavallo vorkommen, so ist anzunehmen, daß sich schon in dem alten Palaste, den Aldrovandi übergeht, Antiken befanden. Die Antiken Ippolitos entstammten zum Teil anderen römischen Sammlungen, zum Teil eigenen Ausgrabungen auf dem Quirinal und in der Villa Adriana bei Tivoli. Die auf die Erwerbung, Restauration etc. bezüglichen Dokumente sind publiziert von Venturi Archivio storico dell' Arte III 196—206, Lanciani Storia II p. 108—119 (Tivoli), III p. 186—191 (Monte Cavallo). Von römischen Sammlern, welche Stücke verkaufen, werden erwähnt Angelo Capranica (1572 eine Minerva; Lanciani II 188), Lorenzo Chigi (1570 zwei Statuen und ein Sarkophag), Paolo Bufalo (1572 elf Stücke; vgl. dies) und andere. Mit dem Kapitol stand der Kardinal in einem Tauschverhältnis (Lanciani II p. 81 bis 83; III 189); auch an der Schenkung Pius V. aus dem Belvedere 1566 war er beteiligt (fünf Statuen 19. III. 1566; Lanciani III 189). Er unterhielt zu einer Menge von Kunsthändlern Beziehungen, vor allem zu den Gebrüdern Stampa, von denen Vincenzo sein Faktotum war (vgl. Stampa). Künstlerischer Beirat war Pirro Ligorio, der den Bildhauern die Zeichnungen für die Ergänzungen der Statuen lieferte. Er leitete auch zusammen mit Vincenzo Stampa die Ausgrabungen in Tivoli, und ihm verdanken wir drei ausführliche Beschreibungen der Hadriansvilla: I bald nach 1556 z. B. im cod. Vat. 5295, II z. B. in einem Leidener Codex, III bald nach 1566 nur im cod. Taurin. Ligor. vol. XX; die letzte abgedruckt bei Lanciani II a. a. O., I und III verwertet in Winnefeld Villa des Hadrian, wo man auch p. 150 bis 168 ein Verzeichnis der in Tivoli gefundenen Stücke findet.

Es existiert ein relativ ausführliches Inventar der Villa auf Monte Cavallo, deren Garten seit etwa 1554 angelegt wurde, von 1568 (Doc. ined. II p. 157—162), ein zweites von 1572 2. Dezember, dem Todestage (Doc. ined. II p. VI—VII), und ein drittes, nach dem Tode angefertigt (Doc. ined. II p. VIII bis IX). Am Todestage wurde auch ein kurzes Inventar der Tiburtiner Villa aufgenommen (Doc. ined. II p. VII—VIII); in den Rahmen unserer Untersuchung fällt indes nur der Garten auf Monte Cavallo. — Nach seinem Zerwürfnis mit Pius V. zog sich der Kardinal nach Tivoli zurück; er ließ infolgedessen auch alle besseren Statuen des quirinalischen Gartens dorthin transportieren, so daß in den Rechnungsbüchern mehrfach Ausgaben für die Überführung von Antiken aus Rom nach Tivoli erscheinen. Am 20. August 1569 (Venturi p. 203 b) erfolgt zum ersten Mal eine Zahlung für den Transport von Statuen „di montecavallo et da roma a Tivoli". Dann häufen sich solche Zahlungen: p. 203/4 31. XII. 1569 (darunter der liegende Hercules no. 55); 30. VIII. 1570 (204 b); 11. V. 1571 (205 a); 8. X. und 19. X. 1571 (205 b); 22. VII. 1572 (206 a). Diese Abwanderung nahm nach dem Tode des Kardinals offenbar noch einige Zeit ihren Fortgang. Auch nach Ferrara, zum Bruder des Kardinals, gingen um 1570 viele Stücke, wie aus den in den Doc. ined. IV. p. 453—457 veröffentlichten

Briefen hervorgeht. 1570 werden ferner eine Menge von Statuen (15 erwähnt) nach Pesaro transportiert, wo sie in der Villa Imperiale aufgestellt werden sollten (Rechnungen vom 9. und 28. VIII. 1570 (204 b) für den Transport; 18. XII. 1570 (205 a) für die Kisten). Vollkommen zerstreut wurde die Sammlung im 17. Jahrhundert; die Stücke finden sich jetzt in den verschiedensten Museen, namentlich im Museo Chiaramonti und in England (vgl. die Übersicht bei Winnefeld). Die Identifizierung der Stücke ist daher, wenn keine Abbildungen vorliegen, sehr schwierig. Doch kommen gerade für den Garten auf Monte Cavallo die Stiche Cavallieris und einige Zeichnungen zu Hilfe.

An der Hand der drei Inventare ist es möglich, sich ein genaues Bild von dem Statuenschmuck des Gartens, der sich hauptsächlich auf die Brunnenanlagen verteilte, zu machen. Zwei dieser Brunnen, die Fontänen des Hauptgartens, wurden offenbar in den fünfziger Jahren angelegt, da 1560 und 61 die eine derselben als fertig erwähnt wird und es sich in diesem Jahrhundert nur noch um den Schmuck der Fontäne im Giardino segreto handelt. Zudem wird die Ergänzung des Kopfes der Hadrianstatue, die immer an der fontana di sopra des Hauptgartens stand, 1554 vorgenommen; um diese Zeit, wo noch sehr wenige Rechnungen vorhanden sind, haben wir offenbar die Entstehung der beiden Fontänen anzusetzen.

1568 (Inventar I) sind im wesentlichen drei Fontänen und ihre nähere Umgebung mit Statuen ausgeschmückt: 1) die große oder untere Fontäne im Hauptgarten, 2) die fontana di sopra oder del bosco im großen Garten, 3) die Fontäne in den Giardini segreti. Außerdem befindet sich am Eingang bei Maestro Michele das Fragment einer ephesischen Artemis, im Garten gegenüber dem Pavillon ein Mars, der Isiskopf Chiaramonti am Wege parallel zu Strada Pia und an der Verbindungstreppe zwischen der ersten und zweiten Fontäne ein Togatus und eine sitzende Römerin. Die übrigen weit zahlreicheren Stücke des Inventars sind die Statuen, die der Restaurator, Maestro Michele, in seinem Atelier und in seinen Zimmern hat; diese waren jedoch zum größten Teile für Tivoli bestimmt, da kaum eine sich unter den später im Garten aufgestellten erkennen läßt.

Das Inventar von 1572 (II) beschreibt den Statuenschmuck der Fontänen im großen Garten abgesehen von einigen Veränderungen ebenso wie I. Dazu erwähnt es zwischen den Beschreibungen dieser Brunnen (Zeile 12—15) noch eine Anzahl Statuen, die offenbar auf den Gängen des großen Gartens zerstreut standen, und außerdem in einem kleinen Zimmer an der Loggia des Giardino secreto acht weitere Figuren; es kennt dagegen überhaupt nicht die Fontäne in diesem Garten. Vielleicht sind diese acht Statuen identisch mit denen der vielleicht abgebrochenen Fontäne; in dem gleichzeitigen Inventar von Tivoli lassen sich jedenfalls die Figuren des Brunnens nicht erkennen.

Im dritten Inventar (III, wohl 1573) endlich scheint der Statuenschmuck des Gartens auf die beiden Fontänen des giardino grande, die noch dazu bedeutend kahler geworden waren, beschränkt.

Im einzelnen ergibt sich folgende Verteilung der Statuen um 1568: *)

*) In dem Verzeichnis sind die drei Inventare I, II, III nach Zeilen zitiert; die von Cavallieri gestochenen Stücke (über die Identifizierung mit diesen vgl. den Text weiter unten) sind durch * markiert, die anderweitig identifizierten mit (*) bezeichnet.

A. „Nella fontana grande di basso“ I, „fonte grande“ III 15, II 15/16.
In der Mitte der Fontäne.

1. a. Ein Apollo I, II.
b. Später ein nackter Antinous III.

In den Nischen ringsherum.

**2—3. 2 Minerven
***4—9. 6 „Musen“ } 8 „Musen I, II, III, darunter 2 Minerven.

In den 2 Loggien an den Seiten der Fontäne.

***10—12. 3 weibliche Gewandstatuen I, II 17/18 die Loggien rechts und links geschieden, III 17/18, 19/20, 20/21 die 3 „Musen“ einzeln.

Am Wege gegenüber der Fontäne.

*13. Ein Jupiter mit Blitz, halbbekleidet I, II 18/21, III 15/17.
1566 gekauft? = no. 7.

B. „Alla fonte di sopra“ II, „fontana del bosco“ I.
In der Mitte.

*14. a. Zuerst die Venus mit den zwei Eroten I (1565 ergänzt).
b. Später die „Ariadne“ II, III.

Über dieser Statue „nel monte“.

15. Ein pastore liegend mit Schlauch I, II, III.

In zwei Höhlen zu beiden Seiten.

16—17. Zwei kleine Satyrn mit Vasen auf dem Kopf I, II, bei III ist nur noch ein satirino da, den der Gärtner in der guardarobba aufgestellt hat.

In der Mitte des Bassins.

18. Ein „Ganymed“, Knabe mit der Gans? I, bei II und III verschwunden.

Vor der Fontäne in Nischen, bedeckt von Efeu.

(*)19. Ein Jupiter nackt mit Blitz I
20. Ein nackter Imperator I } Bei II und III verschwunden; beide 1560 ergänzt; 19 = no. 4, vgl. dies.

Auf dem Platz vor der Fontäne.

*21. Hadrian I, II, III, 1554 ergänzt, = no. 77.

*22. Ceres I, II, III.

An den Ausgängen vor der Fontäne.

**23—24. 2 Musen I, II?, bei III verschwunden.

Am Ausgang nach dem Boccaccio.

25. Sitzende Römerin I, II, III. 1560 ergänzt.

C. An der Fontäne in den Giardini segreti, in den Rechnungen „fontana della loggia“.
Nel nichio di mezzo.

26. Venus ganz nackt, 1560 ergänzt von den Gebrüdern Cioli (Venturi p. 198b).
*27—28. 2 Nymphen, Oberkörper nackt, zu beiden Seiten.
29. Flußgott, unter der Venus.

In den 4 kleinen Nischen,
a) in der unteren rechts.
*30. Asklepios mit Stab und Schlange, = no. 13, 1561 ergänzt
In der unteren links b).
*31. Diana mit Bogen.
In den beiden oberen c), d).
32—33. 2 nackte Satyrn mit Trauben, der eine 1560 von den Gebrüdern Cioli ergänzt (Venturi 198/99).

} I, II?, III nicht.

D. Am Eingang beim Hause des Maestro Michele.

34. Kopf einer ephesischen Artemis, nur I.

E. „in contro il padiglione".

35. Mars I 159 8–10, II 4–5; 1564 ergänzt (Rechnung vom 19. XII. 1564, Venturi 199 b); bei III in Trümmern im Hof und beim Gärtner aufbewahrt.

F. Auf dem Wege entlang an strada Pia.

(*)36. Der Isiskopf Chiaramonti I, II 11/12, III 4/5.

G. An der Verbindungstreppe zwischen beiden Fontänen im großen Garten.
In der Mitte.

37. Ein Konsul mit Schriftrolle I, II ?, III nicht; wird 1566 ergänzt (vgl. Venturi p. 201 a Anm. 1).

Oben.

***38.** Sitzende Römerin I, II ?, III nicht; in Tivoli, del Re p. 11.

Diese Statuen also standen Cavallieri zu Gebote, als er 1566—70 im Giardino Este zeichnete. Welche Stücke er gestochen hat, läßt sich im wesentlichen auch feststellen: 122 die Tyro ist no. 38, 136 Hadrian ist no. 21, 139 Ceres ist das Pendant no. 22, die Venus mit den zwei Eroten 138 ist no. 19 a (die Ersatzstatue 196 hat er dann als A 50 in die zweite Ausgabe aufgenommen), die Diana 137 ist wohl no. 31; ihr Pendant, der Asklepios no. 30 ist eine der beiden Asklepiosstatuen 120 oder 121 und zwar wahrscheinlich 120; denn 121, den wir unabhängig hiervon in einem Jupiter mit Blitz des Museo Chiaramonti (no. 4 unseres Katalogs) erkannt haben, stellt offenbar den halbbekleideten Jupiter mit Blitz no. 13 in unergänztem Zustande, ohne das kennzeichnende Zeusattribut, dar. Eine andere entsprechende Figur findet sich in den Inventaren nicht; insbesondere können die von I p. 159 erwähnten Aesculapstatuen nicht das Original von 121 gewesen sein; da no. 13 erst 1568 ergänzt ist, so ergibt sich aus dieser Tafel ein terminus ante quem für die Aufnahmen Cavallieris im Giardino Este (vgl. S. 39).

Daß die beiden Athenastatuen 123 und 127 die 2 Minerven sind, die sich unter den 8 Musen an der großen Fontäne befinden, ist ja evident (no. 2—3); recht wahrscheinlich ist dann, daß die übrigen 6 „Musen" auch von Cavallieri gestochen sind und sich unter den 11 weiblichen Gewandstatuen 119, 24—26, 28—33, 35 befinden. Eine Identifizierung im einzelnen ist unmöglich, da das Inventar noch 5 andere „Musen" kennt; doch ist infolge der genauen Übereinstimmung der Zahl der weiblichen Gewandstatuen ohne besondere Kennzeichen anzunehmen, daß eben alle 11 „Musen" gestochen worden sind und 4—9, 10—12, 23/24 mit den genannten Stücken bei Cavallieri identisch sind. Für die einzig übrige Tafel Cavallieris 134 ist offenbar eine der halbnackten Nymphen an der Fontäne, wo die Diana und der Asklepios standen, das Vorbild gewesen.

Auf Grund dieser Identifizierung lassen sich auch mit voller Sicherheit einzelne Bemerkungen Ligorios in seinen Beschreibungen der Hadriansvilla auf bestimmte Statuen der Sammlung Este deuten. Ich gebe daher im folgenden neben der Konkordanz zwischen Cavallieri und unserem Katalog des Gartens auf Monte Cavallo auch die betreffenden Stellen bei Ligorio an:

Cavallieri	Este	Gegenstand	Ligorio			Bemerkungen
1 no.	no.		Codex	Winnefeld pag.	Lanciani vol. II pag.	
20	30	Asklepios				
21	13	Jupiter				
22	38	„Tyro"	Vat. 21. Tur. 44'	153		
34	27 oder 28	Venus				

Cavallieri 1 no.	Este no.	Gegenstand	Ligorio Codex	Ligorio Winnefeld pag.	Ligorio Lanciani vol. II pag.	Bemerkungen
36	21	Hadrian	Vat. 14'. Tur. 36'	156	111. Zeile 6 v. u.	„Lombard" 61
37	31	Diana				
38	14 a	Venus mit Eroten				
39	22	Ceres	Vat. 14'. Tur. 36'	156	111. Zeile 2 v. u.	Winnefeld irrige Vermutung
23. 27	2. 3	2 Athenen				
19. 24	4. 5	11	Drei davon			
25. 26	6. 7	weibliche				
28. 29	8. 9	Gewandstatuen	Vat. 21. Tur. 44'	153		
30. 31	10. 11	„Musen";	Die „Psyche"			
32. 33	12. 23	darunter eine				
35	24	„Psyche"	Vat. 14'. Tur. 36'	156/57	112. Zeile 2 v. u.	
A 50	14 b	Ariadne				

FABII

Die Sammlungen dieser Familie tauchen erst um die Mitte des Jahrhunderts auf. Aldrovandi kennt zwei Häuser mit Antiken; das eine gehörte dem Capitano Giovan Battista (1560 war Giovan Vincenzo Mitbesitzer) und lag an Piazza Altieri (Gesù); es beherbergte nur den berühmten Ocean no. 29, der nach 1560 von den Cesarini erworben wurde und vor 1595 an die Farnese gelangte (vgl. Cesarini).

Das andere Haus, 1550 im Besitze des Bernardino, lag nicht weit von dem ersten, in den Boteghe oscure. Außer einigen anderen Statuen und Torsi sah Aldrovandi dort das Fragment einer Atlasfigur (nicht die farnesische; vgl. no. 69). Bernardino stand in Beziehungen zu den Farnese; 1549 erhielt er 185 scudi für „marmi" und anderes Material, das er zum Bau ihres Palastes lieferte (Lanciani II p. 155).

FANO

Ulisse da Fano († vor 1547) besaß eine Vigna auf dem Quirinal bei S. Andrea; dort fand er neben anderen Statuen einen schlafenden Cupido, den er der Marchesa von Mantua verehrte (Albertini fol. 87 v 5—10; Ligorio bei Lanciani III p. 193). Um 1550 gehörte die Vigna einem Leone da Fano; das Haus des Carlo, welches Aldrovandi beschreibt, barg wahrscheinlich die alte Sammlung Podocattaro (vgl. diese).

FARATINI

Aldrovandi erwähnt zwei Sarkophage und einen Galba „in casa di Mons. Baldo Faratini a torre Sanguigna" (p. 186; der Turm Bufalini C 1/2). Cardinal Baldo Ferratini war 1534—1558 Bischof von Lipari, 1558 bis 1562 Bischof von Amelia.

Das von Aldrovandi besuchte Haus ist wohl dasjenige, welches er 1539 für sich und

seine Brüder von den Fratres von S. Trinita in Pincio mietete (Jacovacci).

FARNESE

Die eigentliche Sammlung Farnese wurde von Alessandro, dem späteren Papst Paul III. und seinem Enkel, dem Kardinal Alessandro († 2. III. 1589), zur Ausschmückung des neuen Palazzo Farnese geschaffen, der an Stelle des alten, von Albertini (fol. 88r 21—22) erwähnten Palastes 1530 von Antonio da Sangallo begonnen und bald nach 1547 von Michelangelo bis auf die Fassade an Strada Giulia, die erst Giacomo della Porta 1575 hinzufügte, fertiggestellt wurde. Urkunden, welche sich auf den Bau und die Antiken beziehen, hat Lanciani Storia II p. 149 sqq publiziert; doch ist besonders dieser Abschnitt wegen der vielen Ungenauigkeiten nur mit Vorsicht zu benutzen.

Fichard p. 26 sagt nur, daß der Palast noch nicht zur Hälfte fertig sei, erwähnt aber keine Antiken. Diese kamen zum größten Teil während des Baues beim Ausgraben des Materials zum Vorschein; besonders ergiebig waren dabei die Thermen des Caracalla, wo die farnesischen Gärten lagen; anderes stammte aus Ausgrabungen in Tivoli, Frascati etc. Alessandro sammelte trotz seiner Geldnot im großen Stile der Medici; neben den Ausgrabungen gehen Ankäufe ganzer Sammlungen her: 1546, in dem Jahre wo die größten Funde in den Caracallathermen gemacht wurden (Hercules, Stier u a.), wird die hochberühmte Sammlung Sassi erworben (vgl. dies), merkwürdigerweise vom Herzog Ottavio, obgleich die Stücke nicht in seinem Palaste, sondern in dem des Bruders zur Aufstellung kamen; 1562 wird ein Teil der Sammlung Bufali angekauft (vgl. dies); ca. 1590 kam der beste Teil der Cesarinischen Antiken (vgl. dies), vielleicht durch die Heirat der Tochter Alessandros, Cleria, mit Giovan Giorgio Cesarini in farnesischen Besitz, und auch die größte Menge der uns leider unbekannten Statuen Agostino Chigis (vgl. dies) scheint in die Hände der Farnese gelangt zu sein.

Es sind dies möglicherweise die Stücke, welche Aldrovandi p. 160—162 in dem der Villa Chigi benachbarten Garten der Farnese, seit 1492 im Besitz der Familie, beschrieb. Im Palast selbst (Aldrovandi p. 145—159) hatte man mit der Aufstellung 1550 kaum begonnen; es standen einige Statuen, darunter die beiden „Flora"-figuren, in den Nischen der Eingangshalle, und andere waren in einem benachbarten Zimmer plaziert; der bei weitem größte Teil der schon damals hervorragenden Sammlung lag noch im Magazin, „in una stanza fuori di questo palagio della parte del Tevere". Dort befanden sich die beiden Apollostatuen no. 80, 84, der Hermes no. 74 und die Venus Genetrix aus casa Sassi, die Herculesstatuen aus den Thermen des Caracalla, die Barbaren aus Palazzo Colonna no. 249/50, die ephesische Artemis, das Ikariosrelief, der verschollene „Gladiator" no. 169, mehrere Venusstatuen, der Putto auf Delphin no. 263, also alle die Statuen, welche die Berühmtheit der Sammlung ausgemacht haben.

1568 war die Aufstellung beendet, wie das damals angelegte kurze Inventar beweist (Doc. ined. I p. 72—77). Es waren inzwischen außer den Statuen der Sammlung Bufali eine Anzahl anderer Stücke zu den von Aldrovandi erwähnten hinzugekommen, die aus den Stichwerken zum Teil bekannt sind; darunter der Krieger und die Amazone zu Pferde.

Etwa 18 Jahre später, wohl bald nach dem

Tode der Margarete von Parma (18. I. 1586), erhielt die Sammlung den wichtigsten Zuwachs, den sie je zu verzeichnen hatte: die Antiken aus Villa und Palazzo Madama (vgl. Sammlung Medici) fielen durch Erbschaft an die Farnese. Als Kardinal Alessandro bald darauf sein Testament machte (1587; Auszüge in den Doc. ined. IV p. 397/98), bestimmte er, daß die Antikensammlung und die Bibliothek erhalten bleiben solle: „conservari, custodiri et permanere mandavit in Urbe in Palatio Farnesio et inde sub quovis pretextu amoveri in Toto vel in parte aliqua etiam minima esportari seu vendi donari pignorari vel commodari nullo modo possint." Dieser Bestimmung ist es zu verdanken, daß die Sammlung sich, abgesehen von geringfügigen Abgängen, unverändert erhalten hat und im Laufe der Jahrhunderte lediglich vermehrt worden ist. Aus dem folgenden Jahrhundert existieren zwei Inventare, das eine 1626 vom Garten am Campo Vaccino, wo eine Reihe minderer Statuen standen (Doc. ined. II p. 378—379), das andere vom Palast aus dem Jahre 1697 (Doc. ined. II p. 380—389), welches außer den Stücken der Margarete von Parma noch viele andere, die inzwischen hinzugekommen waren, enthält. Aus der letzten Zeit der römischen Periode der farnesischen Sammlungen stammen die Doc. ined. III p. 186—205 publizierten Inventare: A ein Verzeichnis der Stücke im Palazzo Farnese, in den Gärten am Campo Vaccino und in der Farnesina (vgl. Chigi), die im 18. Jahrhundert — 1697 sind die betreffenden Antiken nur im Palast — auch mit Antiken ausgeschmückt war; es ist 1767 angelegt; B ein mit dem früheren ziemlich genau übereinstimmendes Inventar der Farnesina von 1775; C ein Inventar des Palastes von 1775; D ein mit dem von 1767 ziemlich identisches Verzeichnis der Stücke in den Gärten von 1778.

Schon damals gehörten die Sammlungen den Bourbonen, an deren spanische Linie das Herzogtum Parma 1731 gefallen war. Ende der achtziger Jahre, zur Zeit als Goethe in Italien weilte, ließ der König beider Sizilien fast alle die Kunstschätze aus farnesischem Besitz in seine Residenz Neapel überführen. Aus der Zeit unmittelbar nach dem Transport existieren zwei sehr ausführliche Verzeichnisse, das eine von 1796 (Doc. ined. I p. 166—274), das andere von 1805 (Doc. ined. IV p. 164—273), durch welche die Verbindung mit dem heutigen Museo Nazionale hergestellt wird. Die wenigen im Palazzo Farnese in Rom zurückgebliebenen Antiken erwarb 1860 das British Museum (Archäol. Zeitung 1864 p. 287*), darunter den bekannten Hermes Farnese no. 74. Es existieren also für die Sammlungen der Farnese eine solche Menge von guten Quellen, daß man aus ihnen eine vollständige Geschichte rekonstruieren könnte. Für uns indessen haben die Inventare nach 1600 nur insofern Wert, als sie durch Vergleichung und Kombinierung mit den früheren Aufschluß über die Stücke geben können, die den ältesten Bestand der farnesischen Sammlung bildeten. Für unsere Periode sind außerdem die Stichwerke, von denen keins die Antiken „in palatio Farnesio" übergeht, und die Skizzenbücher — diese jedoch in geringerem Grade — von Nutzen.

Die Annalen der Sammlung unter Alessandro I. (Paul III.) und Alessandro II. sind ungefähr folgende:

ca. 1530 Gründung der Sammlung durch Alessandro I
fortgesetzte Ausgrabungen

1546	26. Juni Ankauf der Sammlung Sassi
1546/47	die großen Ausgrabungen in den Caracallathermen
1549	10. November Paul III. †
1550	Aldrovandi in der Sammlung Farnese
1560 ff.	Lafreris Stiche von Palast und Sammlung Farnese
1562	Ankauf eines Teils der Sammlung Bufali
ca. 1568	Cavallieri in der Sammlung Farnese
1568	Inventar Doc. ined. I p. 72—77
1571?	der Lombardschüler zeichnet in der Sammlung
1574 ff.	Pierre Jacques zeichnet in der Sammlung
vor 1578	Cavallieri zum zweiten Mal in der Sammlung
vor 1584	Stiche des Vaccaria aus der Sammlung Farnese
1586	Margarete von Parma †; ihre Antiken fallen an die Farnese
1589	2. März Cardinal Alessandro †
ca. 1590	ein Teil der Sammlung Cesarini kommt an die Farnese.

FRAIAPANE

Die älteste berühmtere Sammlung war im Hause an der Via dell' Umiltà. Albertini Q III [63]^{r} erwähnt es: „nonnullae statuae apud aquam Virgineam in regione Trivii in aedibus Fraiapan. et turris Rosciae". Der Prospettivo st. 22 hebt vier leider unbekannte Torsi in vier Nischen hervor, die Aldrovandi noch an derselben Stelle fand (p. 284). Der letztere kennt in dem Hause, das damals Girolamo Fraiapane (mit Artemisia Colonna verheiratet; † vor 1574) gehörte, noch sechs andere Statuen und Torsi.

Er beschreibt außerdem das Haus des Curtio bei S. Marco (p. 262/63), das Stammhaus der Familie (Lanciani I p. 171). Curtio (cancellarius urbis, † 1554 oder 1555; Jacovacci p. 346) hatte von Statuen einen Merkur, einen nackten Putto mit Vogel (no. 271), einen Togatus und eine bacchische Figur. 1556 wurde der Bruder des Curtio, Mario (ebenfalls cancellarius urbis, † 1568) Commissario delle Antichità (Lanciani III p. 151); er wird wohl zur Vermehrung der Sammlung beigetragen haben.

Das in den Doc. ined. IV p. 1 publizierte Inventar der Antiken eines Mario Frangipani vom Jahre 1654 steht in keinem erkennbaren Zusammenhang mit diesen beiden Sammlungen. (Vgl. auch Sabini.)

FRANCESCO RAGATTIERO

„In casa di Maestro Francesco Ragattiero Francese presso la Pace" kennt Aldrovandi (p. 176—178) wohl an 100 Köpfe und einige Torsi. Mehrere Statuen befanden sich auch in der Vigna des Francesco vor Porta del Popolo, deren Terrain, wohl mit den Antiken, Julius III. 1551 für seine Villa erwarb (Lanciani III p. 15; vgl. del Monte). Nach der Stellung des Namens in der Urkunde (Francesco francese regattiere) ist es wahrscheinlich, daß Ragattiero nicht Familienname ist, sondern den Stand des französischen Meisters (vgl. Bertolotti Artisti francesi in Roma p. 46 sq) bezeichnet, der offenbar einer von den Künstlern ist, die nebenbei mit Altertümern handelten.

FUSCONI DA NORCIA

Schon Francesco Fusconi da Norcia, der Leibarzt Pauls III., besaß drei hervorragende Statuen, welche Aldrovandi p. 163/64 beschreibt: einen Bonus Eventus, eine Venus

und den bekannten Adonis-Meleager no. 138. Sein Haus lag an Piazza Farnese (vgl. Protokoll Lanciani II p. 89) gegenüber dem Palazzo Farnese (eingezeichnet bei Lanciani Forma Urbis 20/21). Francesco stirbt vor 1554, wie sich aus einem Protokoll vom 9. Mai dieses Jahres ergibt, das von seinen Erben spricht. Die Sammlung wird vergrößert von seinem Neffen Adriano, der 1552 22. X. Bischof von Aquino wurde und 1579 starb. 1586 im Oktober wird eine städtische Kommission zur Inventarisierung seiner hinterlassenen Statuen ernannt, welche endlich nach sieben Jahren am 6. September 1593 „sumpto prandio" (!) ein Inventar zustande bringt (abgedruckt Lanciani II p. 90 und 91). Zu dieser Zeit gehört das Haus noch Marcia Fusconi, also noch nicht den Pichini, welche erst bei Vacca (1594) und in einer Urkunde von 1596 (Lanciani II p. 92) als Besitzer genannt werden. In dieser Zeit wurde die Sammlung zum größten Teil verkauft; der Meleager blieb bis 1772 in casa Pichini. Vgl. auch p. 92.

GABRIELLI

Antonio Gabriele — advocatus consistorialis, verheiratet seit 1527 mit Lucrezia Mazzatorta, † vor 1563 (Jacovacci p. 13/14) — hatte in seinem Hause bei S. Maria sopra Minerva ca. 30 Köpfe und das Symplegma eines Satyrs und einer Nymphe (no. 112); Aldrovandi p. 191—192.

GADDI

Vgl. Grünwald Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXVII 1908 p. 156/57; dazu die Bemerkungen Monatshefte für Kunstwissenschaft II 1909 p. 268.

Die Sammlung Gaddi geht auf Giovanni Gaddi, Dekan der apostolischen Kammer, einen Freund Marlianis (Topogr. 1534 p. 26), zurück. Er besaß eine Vigna bei den Thermen des Hadrian, die wohl an Antiken sehr ergiebig war; auch an den Funden in Tivoli war er beteiligt (vgl. 40). Daneben kaufte er Antiken, z. B. von Vittorio Ghiberti. Lorenzo Ghiberti hatte eine stattliche Antikensammlung besessen; Baldinucci wenigstens erzählt, er habe Anticaglien im Werte von 1500 Goldgulden hinterlassen. Vasari, der mit dem Urenkel Lorenzos, Vittorio, bekannt war, berichtet, daß von diesem verschiedenes an Monsignore Gaddi veräußert worden sei (Vasari II p. 245 ed. Milanesi). Dieser Verkauf muß etwa 1530 stattgefunden haben. Um was für Stücke es sich dabei handelte, erfahren wir nicht; nur daß das „letto di Policleto" sich darunter befunden habe, wird mitgeteilt.

Giovanni Gaddi starb vor dem 16. Dezember 1542. Denn von diesem Tage datiert eine Urkunde, in der Aloysio Gaddi das Haus, das er von seinem Bruder Sinibaldo erworben, an Constanza Farnese veräußert „exceptis figuris seu statuis marmoreis tam integris quam smembratis etc." (Lanciani II p. 152). Dies Haus lag am Ende der Via Giulia beim Pal. Farnese. Es ist fraglich, ob es die Antiken dieses Hauses waren, die acht Jahre später Aldrovandi (p. 184—190) auf Monte Citorio „in casa del Reverendiss. di Gaddi" sah; sie hatten sich jedenfalls inzwischen vermindert; denn das „letto di Policleto" Giovannis ist nicht mehr erwähnt (es kommt übrigens bei Aldrovandi überhaupt nicht vor). Der größte Schatz der damaligen Sammlung waren eine Menge Porträtköpfe, welche in der Renaissance ja sehr gesucht waren. Von Statuen war bemerkenswert ein bogenschießender Apollo

und ein schlafender Eros. Im übrigen stellte die Sammlung eine regelrechte Renaissanceraritätenkammer dar mit Medaillen, Vasen, Versteinerungen etc. Die Werke der Kleinkunst könnten sehr wohl aus der Sammlung Ghibertis stammen, die ja solche Schätze barg. Welche Stücke aber im einzelnen auf Lorenzo zurückgehen, dafür fehlt leider jeder Anhalt.

Aldrovandi wurde, wie er berichtet, im Hause herumgeführt durch den damaligen Inhaber, Girolamo Garimberti, ein Name, der in der Antikengeschichte öfters vorkommt und auch in der Literaturgeschichte nicht unbekannt ist. Es handelt sich um Girolamo Garimberti, 1562 Bischof von Gallese, † 1575 4. XII. (Grabstein in S. Giovanni in Laterano; Forcella VIII p. 78 no. 212). Bei Aldrovandi finden wir ihn zum ersten Mal erwähnt; dann fungiert er 1562 als Sachverständiger bei dem Kauf Bufali-Farnese; 1567 werden in seinem Hause die Antiken des verstorbenen Bischofs von Viterbo, Sebastiano Gualtieri, aufbewahrt; er ist es auch, dem Flaminio Vacca (Memorie no. 17) einmal einen Marmorkopf verehrte. Seine Sammlung ist erst bei Cavallieri B mit zahlreichen, allerdings nicht einwandfreien Stücken vertreten (vgl. oben S. 43); zwischen diesen Stücken und denen der Sammlung Gaddi ist kein Zusammenhang zu erkennen.

GALLETTI

Der Mons. Giovan Battista Galetti, Hausmeister Julius III., in dessen Hause Aldrovandi p. 186—187 einige Reliefs und einen weiblichen Gewandtorso beschreibt, bewohnte die „casa della sig^ra Laura delli Rossi dietro l'orso" (Smetius zu CIL VI 546). Die Inschriften gehörten, wie CIL VI 546 ebenfalls beweist, zu diesem Hause und befanden sich schon früher darin.

GALLI

Vgl. Lanciani I p. 107/8. Die Sammlung, nach den Inschriften zu urteilen, von dem Bankier Giovanni Galli im Quattrocento begründet, war zur Zeit Heemskercks ganz bedeutend; diesem verdanken wir zwei Ansichten des Hofes im Palaste bei der Cancellaria an „strada di S^ta Maria del Anima" (nach Berol. 29/30): I fol. 27 und 72, Tafel II a und b. Das Hauptstück war der Bacchus mit dem Panisken des Michelangelo; außerdem standen im Garten verteilt ein Flußgott, eine liegende Nymphe, eine Sphinx, der Pyrrhustorso (no. 217), mehrere Sarkophage und männliche Torsi, von denen einer auch den Cambridger Zeichner interessiert hat (no. 184). Förderer der Sammlung war wohl auch Lorenzo Gallo, Schatzmeister Julius II. Nach dessen Tode scheint die Sammlung vernachlässigt worden zu sein; denn Aldrovandi erwähnt in dem Hause, das damals einem Paolo Gallo gehörte (p. 167/68), außer dem Bacchus und dem Apollo — der im Hause stand, also bei Heemskerck nicht zu sehen ist — des Michelangelo keine der Statuen mehr, die wir aus Heemskerck kennen, und auch keine Inschriften. Doch scheint seine Schilderung nicht ganz sorgfältig zu sein, da er den Torso, den ja der Cambridger Anonymus noch sah, übergeht oder doch wenigstens zu den Fragmenten rechnet. Der Bacchus des Michelangelo wurde 1572 an die Medici verkauft (vgl. S. 60). Der Palast lag an der Nordseite der Piazza della Cancellaria (Nolli no. 642).

Garimberti und Ghiberti vgl. Gaddi.

GIACOMELLI

Vgl. Lanciani III p. 162. Die Stücke, welche Aldrovandi p. 256/57 „in casa di M. Giacomelli presso a S. Macuto" beschreibt — unter ihnen die Statuen einer Venus, einer Athena und dreier Satyrn (vgl. no. 119, 128, 129) — stammten aus der Vigna Giacomelli auf dem Esquilin an Porta Maggiore neben der des Francesco Aspra. In beiden Gärten wurden unter Julius III. Ausgrabungen unternommen, deren Früchte offenbar aber in erster Linie der Villa Giulia zugute kamen (Ligorio bei Lanciani III p. 159; vgl. auch Aspra).

Giacomo, maestro vgl. Porta.

Giulio Romano vgl. Ciampolini.

Giorgio, Palazzo di San vgl. Cancellaria.

Giulia, Villa vgl. del Monte.

GRANDI

Alessandro de' Grandi war ein Kunsthändler vom Schlage der Stampa und offenbar ihr Konkurrent. In den Jahren 1566 bis 1569 wird er als Antikenlieferant des Kardinals Ippolito d'Este erwähnt. Zu gleicher Zeit steht er in Verbindung mit dem Bruder des Kardinals, Alfonso; die auf die Erwerbung von Antiken bezügliche Korrespondenz mit diesem aus den Jahren 1565—1572 ist veröffentlicht in den Documenti inediti IV p. 453—457. Die dem Herzog angebotenen Stücke stammen zum größten Teil aus der Sammlung des Kardinals Carpi; darunter befand sich das berühmte und rätselhafte „letto di Policleto" (vgl. auch Gaddi), welches Alfons denn auch wirklich erwarb. Cavallieri und Vaccaria haben einige Stücke des Grandischen Statuenlagers im Stiche verewigt; darunter den Mercur no. 78 und den Priap no. 51.

GRIFFONETTI

Vgl. Michaelis zu Escurial. 48 v; Lanciani I p. 108. Casa Griffonetti, in welcher Ghirlandajo (Esc. 48 v) eine weibliche Gewandstatue zeichnete, lag am Fuße des Quirinals; sie ist sonst nur aus den Inschriftsammlungen bekannt.

GRIMANI

Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909 p. 273 sqq.

Domenico Grimani (1493 Kardinal, 1508 Kardinal von S. Marco, † 1523 27. VIII.) hatte im Palazzo San Marco schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts eine bedeutende Sammlung von antiken Marmorskulpturen zusammengebracht, die u. a. die venezianischen Gesandten von 1505 bei ihm sahen und die auch Albertini erwähnt: „in palatio Pauli Veneti multa signa marmorea posuit Rev. Do. de Grimanis" (fol. 62 v, vgl. auch 86 r 3—6). Die Sammlung befand sich bis kurz vor seinem Tode in Rom, denn im Palazzo Grimani in Venedig sah Marcanton Michiel noch 1521 nur Gemälde; 1523 dagegen, als Domenico in seinem Testament (15. August) die Antiken nebst dem berühmten Brevier seiner Vaterstadt vermachte, waren die Skulpturen auf dem Transport schon in Murano angelangt. Hier wurde damals ein kurzes Verzeichnis aufgenommen, welches sich uns erhalten hat (abgedruckt bei Valentinelli, Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia, 1866, p. VIII, nota 2); doch würde es uns mit seinen allgemeinen und unbestimmten Angaben wenig nützen, wenn es nicht durch ein zweites genaues Inventar erklärt würde,

welches gelegentlich einer anderen großen Antikenschenkung durch Giovanni Grimani im Jahre 1586 aufgenommen wurde (Valentinelli p. XII, nota 1). Die Skulpturen Domenicos hatten inzwischen in der Chiesetta des Markuspalastes gestanden und sollten nun bei der Vereinigung mit den Stücken aus dem Besitz Giovannis von den beiden Bildhauern Alessandro Vittoria und Angelo dalle due Regine, welche auch das Verzeichnis anlegten, ergänzt werden. So restauriert erscheinen sie zusammen mit den Antiken Giovannis in einem dritten Inventar von 1593 (Valentinelli p. XXXIII sqq).

Auf Grund dieser drei Inventare können wir folgende Statuen für die Sammlung Domenico Grimanis in Anspruch nehmen:

1) die Gruppe einer Aphrodite mit Eros auf Delphin,
2) den Apollo mit aufgestütztem linken Bein,
3) den schreitenden Odysseus,
4) den ins Knie gesunkenen Gallier,
5) den zurückfallenden Gallier,
6) mit Wahrscheinlichkeit auch den tot ausgestreckten Gallier.

Die drei letztgenannten Statuen sind Stücke der 1514 aufgefundenen Kopie des attalischen Weihgeschenks, an der außer dem Kardinal Grimani auch die Medici partizipierten (vgl. Palazzo Medici-Madama).

Es läßt sich nicht sagen, ob die Antiken, die Aldrovandi im Palazzo San Marco beschreibt (p. 261—262), und von denen im Baseler Skizzenbuch zwei, der Polyphem und das Sarkophagfragment gezeichnet sind, Reste der Sammlung des Kardinals Domenico waren oder erst von späteren Bewohnern des Palastes angeschafft wurden. Für die erste Möglichkeit spricht, daß das von Aldrovandi gesehene Suovetaurilienrelief schon im Wolfegger Skizzenbuch (30 v 31 r) gezeichnet ist, also sicher aus der Zeit des Kardinals Grimani stammt. Außer dem erwähnten Polyphem waren 1550 noch ein Satyr mit Panther, eine sitzende Frau und einige andere Torsi vorhanden. Den Polyphem und die weibliche Figur holte sich Pius IV. in sein Boschetto; anderes, so das Suovetaurilienrelief, wanderte nach Venedig.

Guglielmo scultore vgl. Porta.

GUISA

Nicolo Guisa in Trastevere besaß zur Zeit Aldrovandis den Schleifer (p. 162, no. 244), der später im Besitz der Medici erscheint.

JUVENALE

Diese offenbar recht bedeutende Sammlung kennen wir bislang nur aus Aldrovandi, der p. 164—165 „in casa di M. Latino Juvenale alla regola presso Campo di Fiore" 15 Statuen und 60 Köpfe namhaft macht. Auf eine der von ihm erwähnten Statuen muß eine Zeichnung des Pighianus (Jahn no. 3; vgl. no. 65) bezogen werden; im übrigen sind wir auf Aldrovandis dürftige Beschreibung angewiesen, die wohl eine allgemeine Vorstellung von den Statuen gibt, aber keine Identifizierung ermöglicht. Über die Persönlichkeit Latino Juvenales gibt am besten seine Grabschrift in S. Maria sopra Minerva Auskunft: „Latino Juvenali Mannecto patritio Romano, qui ob liberales disciplinas et in rebus agendis prudentiam summorum pontt. a secretis ad Gallorum Anglorum Scotorum reges Senatumque Venetum internuntius XII magno usui reipublicae fuit, consul quinquies Carolum V Augustum Romam venientem excipiens veterum monumenta suspicientem Romanae virtutis ad-

monuit, gubernatore urbis quod iura patriae lesisset apud pont. max. accusato ob eam rem tumultuantem populum Romanum in Capitolio pacavit, aedilis IX deinde perpetuo novis viis et plateis primus urbem illustrandam curavit, assiduis denique laboribus gloriam opibus preferens decessit anno aetatis suae LXVII salutis humanae MDLIII, Caesar et Alexander filii patri optime merito memoriae causa posuerunt" (Forcella I p. 452, no. 1752). Vgl. auch Sabini.

LISCA

Vgl. Lanciani III p. 140/41. Francesco Lisca, ein Mailändischer Kaufmann, in Rom schon 1532 ansässig, hatte sein Haus in Parione mit zahlreichen Inschriften und Statuen (besonders bacchischen) ausgeschmückt, die wohl alle der Vigna auf dem Aventin bei S. Sabina, von deren Antikenschätzen auch Ligorio öfters spricht, entstammten. Diese Vigna gehörte früher den Ciampolini (vgl. dies), und da eine Anzahl Inschriften, die später in der casa Lisca standen, zu Anfang des Jahrhunderts sich schon in der Vigna befanden, so ist anzunehmen, daß auch die Skulpturen nicht erst in der Zeit des Francesco Lisca, sondern zum Teil schon früher gefunden wurden. Die Sammlung war ganz bedeutend; Aldrovandi kennt etwa 20 Statuen, die er p. 173—176 ziemlich genau beschreibt (vgl. no. 118, 127, 137); gezeichnet hat in dem Hause anscheinend nur ein Künstler, Pierre Jacques, den Apollo no. 88.

MACARONI

Die Sammlung im Hause beim Macello di Corvi, welche Aldrovandi p. 266—268 beschreibt, wurde von Mario Macaroni zusammengebracht, der als „commissario di scavi" im 4. und 5. Jahrzehnt bei verschiedenen Bauten und damit verbundenen Ausgrabungen tätig war. 1537 z. B. ist er Aufseher beim Bau des neuen Conservatorenpalastes (Lanciani II p. 68), auch bei den Befestigungswerken Pauls III. ist er tätig (Lanciani II p. 99); am einträglichsten für seine Sammlung war offenbar seine Tätigkeit beim Bau des Palazzo Farnese und der damit verbundenen Ausgrabung in den Caracallathermen (Lanciani II p. 135, 182), denn Aldrovandi erwähnt bei zweien seiner Antiken die Thermae Antoninianae als Fundort. Die Sammlung war reich an Köpfen. Von Statuen ist nur ein kleiner, von Michelangelo sehr geschätzter Laokoontorso hervorhebenswert. — Mario starb vor 1561; 1558 setzte er sich und seiner Gemahlin Giulia Muti das Grabmonument in S. Maria de Loreto (Jacovacci p. 25).

Longhi vgl. Belvedere.

Madama, Palazzo und Villa vgl. Medici.

Maddaleni vgl. Capodiferro.

MAFFEI

Vgl. Lanciani I p. 109—111. Der Grund zu der Sammlung in dem Hause beim Arco di Ciambella, die außerordentlich reich an Inschriften war, wurde Ende des 15. Jahrhunderts durch Benedetto und Achille (gest. 1510 [Jacovacci p. 76]) Maffei angelegt. Albertini fol. Q II [62]^{v} und 88^{v} hebt die Statuen hervor, und der Prospettivo widmet den „molte cose" in ihrem Hause zwei Stanzen (19 und 20); er beschreibt genau den toten Niobiden, den Aspertini zeichnete und den man auch auf dem Blatt Heemskercks (3^{v}, Tafel VI b), welches einen Blick in den Hof des Hauses gibt, liegen sieht.

Die Glanzzeit der Sammlung war bald darauf zu Ende. Schon vorher hatte Julius II. ca. 1510 die berühmte Cleopatra für das Belvedere gewonnen und bald nach Heemskerck ging der Niobide und wohl noch anderes in den Besitz der Bevilacqua über. Als Aldrovandi 1550 das Haus beschrieb (damals vom Kardinal Bernardino, † 1553, bewohnt), fand er nur noch einige Gewandstatuen vor; dafür waren allerdings etwa 75 Köpfe vorhanden (p. 241—42).

MAGAROZZI

Aldrovandi beschreibt eine Reihe von Antiken im Hause des Ascanio Magarozzi beim Torre de' Conti; sie waren sämtlich in der Vigna des Besitzers bei S. Stefano auf dem Caelius gefunden worden. Von Statuen befanden sich darunter ein ruhender Silen, ein Knabe mit Urne und zwei sitzende Frauen (Aldrovandi p. 280—83). Für uns ist keins der Monumente nachweisbar.

MANILIO

Die Statuen des Lorenzo Manilio im Palast an Piazza Giudea werden von Albertini (Q II [62]^{v} und 88^{v} 7—8) rühmend hervorgehoben; Aldrovandi kennt nur das Haus des Paolo Manilio im Stadtteil Monserrato (p. 143—144); wenn die kolossale Bacchantin, die „Ariadne" und der Herculestorso, die er da sah, aus der Sammlung Lorenzos stammten, so waren sie doch wohl nur deren Reste.

Marco, Palazzo di San vgl. Grimani.

MASSIMI

Aldrovandi (p. 168/69) kennt zwei Sammlungen der Massimi, die eine im Hause des Angelo (gest. zwischen 1550 und 1552; Jacovacci p. 752, 755) wo sich die berühmte Statue des Pyrrhus no. 217 befand, die Angelo kurz vorher wohl von den Galli erworben hatte; die andere war „in casa di M. Luca di Massimi presso à la Valle" (p. 169). Sie barg neben einem Apollotorso und einem Meerungeheuer 50 Köpfe, darunter den des Caesar, welchen schon Claude Bellièvre 1514/15 beschreibt (Lanciani I p. 172). Dieses ist daher wohl auch das mit Statuen geschmückte Haus, welches Albertini fol. Q II [62]^{v} erwähnt und dessen Antiken der Prospettivo zwei dunkle Stanzen widmet (29/30). Es ist der berühmte von Peruzzi umgebaute Palazzo Massimi alle colonne, während das Haus des Angelo der nördliche Palast ist, dessen Fassade die Fresken von Daniele da Volterra trägt. Luca de' Massimi, der bei Aldrovandi erwähnte Besitzer des Palastes, starb zwischen 7. Oktober und 10. November 1550; von jenem Tage datiert sein Testament (Jacovacci p. 752), am 10. November wird Virginia Colonna, seine Gattin, zum Vormund seiner Kinder ernannt (Jacovacci p. 752). Es ist dies ein neuer Beweis für die Entstehung der Periegese Aldrovandis im Anfang des Jahres 1550 (vgl. oben S. 30).

MATTEI

Vgl. Lanciani III p. 83 sqq. Es gab drei Zweige der Familie: die Mattei in Trastevere, in Calcarara und am Quirinal. Die Mattei, welche in Trastevere wohnten, hatten zur Zeit des Fra Giocondo (vgl. Lanciani I p. 111 sq) eine Menge von Inschriften gesammelt. Aus ihrem Besitz stammt auch die Gruppe des Mercur und der Nymphe, die Aldrovandi (p. 152) bei den Farnese sah (no. 70). Die Mattei am Quirinal besaßen später eine Anzahl Antiken, die bei den Quattro Fontane 1585—94 gefunden waren, darunter die Lu-

dovisische Gruppe des Bacchus mit dem Satyrn (Vacca mem. 37). Auch die Mattei di Calcarara sind eifrige Antikensammler; Pighius zeichnet ein Relief „in domo Alexandri Mattei ad Pescariam“ (no. 52 Jahn, fol. 270). Zu Ende des 16. Jahrhunderts brachte hier Ciriaco Mattei eine ungeheure Antikensammlung zusammen, welche in den dreibändigen Monumenta Mattheiana veröffentlicht wurde. Sein Testament (1610 26. VII.) hat Lanciani III p. 83—86 veröffentlicht, ebenso ein Inventar von 1614 (p. 88—97). Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Sammlung zerstreut; ein großer Teil (vgl. Lanciani III p. 99 sq) ging ins Museo Pio-Clementino über. Was im Zusammenhang mit dem Gebäude war, ist noch jetzt an Ort und Stelle.

MEDICI

Die Sammlung, welche die Medici gegen Ende des 16. Jahrhunderts in ihrem Garten am Monte Pincio vereinigten, berührt sich zwar an einzelnen Punkten mit den hier behandelten Sammlungen, da — um nur ein Beispiel zu nennen — die ganze Sammlung Capranica-Rustici 1584 von den Medici erworben wurde. Doch gehört sie ihrem ganzen Wesen nach in die nächste Periode der Antikengeschichte (vgl. S. 74).

Dagegen sind die beiden Sammlungen, welche Angehörige der mediceischen Familie zu Anfang des Jahrhunderts im Stadtpalast und in der Villa am Monte Mario vereinigten, für den vorliegenden Katalog außerordentlich wichtig.

Palazzo Medici-Madama.

Vgl. Michaelis Jahrbuch 1893 p. 119 sqq; für das Historische ist herangezogen Rachfahl Margaretha von Parma, Statthalterin der Niederlande (1559—1567) München 1898.

Albertini zählt unter den Palästen der Kardinäle auf: „Domus rev. Joannis de Medicis, Flor. primarii, Diaconi Card. est apud Alexandrinas et Neronianas Thermas non longe ab ecclesia sancti Eustachii, in qua sunt nonnullae portae marmoreae mixtae cum pulcherrima biblioteca statuis et picturis exornata“ (fol. 87 v 88 r). Der Palast, den die Medici kurz vorher (1505) käuflich erworben hatten, barg also schon damals Antiken. Im nächsten Jahrzehnt, als Alfonsina Orsini darin wohnte, kamen die Stücke des attalischen Weihgeschenkes zum Vorschein, die Claude Bellièvre 1514/15 beschrieb. Nur fünf davon (no. 159—162 und die Amazone) waren noch später im Palaste, zur Zeit als Heemskerck in Rom studierte. Durch zwei seiner Zeichnungen (I 5 und II 48; Tafel III a und b) erhalten wir ein vollständiges Bild der Sammlung; seine Blätter geben die — noch jetzt vorhandene — Halle wieder, in der die meisten Statuen aufgestellt waren und gestatten auch einen Blick in den benachbarten Garten an den Thermen des Nero, in dem sich unter anderem zwei Stücke des attalischen Weihgeschenks befanden. Das wissen wir aus der verhältnismäßig prägnanten Beschreibung Aldrovandis p. 181 bis 182, die fast denselben Zustand repräsentiert wie die Zeichnungen Heemskercks. Auch 1550 standen in der Halle die beiden Aphroditen, die zwei Bacchusstatuen, die Tyrannenmörder, der Verwundete; auf der Mauer zum Nebengarten sah man den sterbenden Gallier und den kolossalen Fuß; nur der kämpfende Gallier des Louvre, vor dem Heemskerck den Zeichner sitzen läßt, war nicht mehr vorhanden.

Inzwischen hatte Margarete von Österreich in dem Palaste Wohnung genommen. Sie war im Februar 1536 mit Alessandro de' Medici vermählt worden, der aber schon am 6. Januar des nächsten Jahres einer Verschwörung zum Opfer fiel. Bald darauf wurde sie von ihrem Vater wieder verheiratet und zwar an den 13jährigen Ottavio Farnese, den Enkel des Papstes (am 4. November 1538). Im Oktober 1538 siedelte sie nach Rom über und nahm im Palazzo Medici Wohnung, der nun „Palazzo della Ser. Madama d'Austria" heißt. Nur wegen ihres Namens, der sich auch an die Villa am Monte Mario geknüpft hat und wegen ihrer Beziehungen zu den Farnese spielt die Persönlichkeit der Madama d'Austria in der Antikengeschichte eine Rolle; denn schon die Konstruktion ihres Charakters schloß ein tieferes Interesse für die Kunst aus, und sie hat sich auch in der Zeit, wo sie nicht in den Niederlanden weilte, selten in Rom aufgehalten. Eine Vermehrung der Antiken im Palazzo Medici ist nicht zu verzeichnen; denn die beiden Inventare, die aus ihrer Zeit stammen, repräsentieren im wesentlichen den Zustand von 1550. Das eine undatierte (Doc. ined. II p. 377) gibt ungefähr 30 Stücke, die sich im Palaste selbst und zum Teil auch — die Stücke nämlich, welche sich bei Aldrovandi und Heemskerck in dem Gärtchen befinden — im Hause des Giovanni Lippi, des Prokurators der Herzogin (vgl. Lanciani I p. 147) befinden. Das andere Inventar ist eine Ausfuhrerlaubnis für dieselben Statuen (Doc. ined. I p. V nota 4); es ist vom 2. November 1566 datiert und somit wichtiger als das erste. Im Katalog ist daher nur bei Abweichungen zwischen beiden (vgl. no. 157) auch das undatierte zitiert worden.

Von Zeichnern hat außer Heemskerck nur der Cambridger Anonymus im Palazzo Madama gearbeitet; der Aristogeiton, der Dionysos mit Eros, der niedergefallene Galater, die kauernde Aphrodite und ein männlicher Torso sind uns nur in seinem Skizzenbuch erhalten. Als Besitzer gibt er „ducke octauia" an, womit eben Ottavio Farnese gemeint ist, dem 1551 endgültig das Herzogtum Parma zugesprochen wurde.

Als seine Gemahlin am 18. Januar 1586 gestorben war, fielen ihm ihre Besitztümer zu, und nach seinem acht Monate später erfolgten Tode werden die Antiken wohl bald in die Paläste der Farnese gebracht worden sein, wo wir sie im folgenden Jahrhundert wiederfinden (vgl. Sammlung Farnese). Die Überführung fand sicher vor 1642 statt, in welchem Jahre Ferdinand II. von Toskana mit dem Umbau des Palastes begann. Vgl. Villa Medici.

Villa Medici-Madama

Für die Baugeschichte vgl.: H. von Geymüller Rafaello Sanzio studiato come architetto, 1884; Theobald Hofmann Raffael als Architekt, I Villa Madama zu Rom, 1900. — Über die Sammlungen: Detailstudien p. 288 bis 301.

Die Villa wurde von Giulio Romano nach den Entwürfen Raffaels für Giulio de' Medici, später Clemens VII., ca. 1515—1527 (vgl. Hofmann p. 37 sq) erbaut und mit Statuen ausgeschmückt, wie Vasari (V 526 ed. Milanesi) erzählt. Vasari erwähnt auch das Hauptstück der Sammlung, den sitzenden Zeus, der wohl durch Giulio Romano in die Villa gelangt war (vgl. Ciampolini). Von einer anderen Reihe von Statuen, die Clemens zur Ausschmückung der Villa verwandte, erzählt Pirro Ligorio; es waren die

acht sitzenden Musen, die später Christine von Schweden besaß (vgl. Revue archéol. 1908 II p. 359—363). Im übrigen existieren über den Statuenschmuck der Villa, der außerordentlich reich gewesen sein muß, aus der Zeit vor dem Sacco keinerlei Nachrichten. 1527 legte Pompeo Colonna die Villa vor den Augen des in der Engelsburg eingeschlossenen Papstes in Asche; dabei sind vermutlich viele Stücke zugrunde gegangen.

Auch aus der späteren Zeit sind unsere Nachrichten überaus lückenhaft; außer Heemskerck, dem Cambridger Zeichner und Cavallieri versagen die Quellen vollkommen. Aldrovandi nennt die Villa überhaupt nicht, vermutlich, weil sie außerhalb der Stadt lag. Eine der um so wertvolleren Zeichnungen Heemskercks (I 24 Tafel I b) gibt einen Blick in den Garten; man sieht den erwähnten Zeus im Vordergrunde und in den Nischen und im Garten verteilt eine Anzahl von Statuen, die nicht genau erkennbar sind.

Ein anderes Blatt Heemskercks (I 46, Detailstudien Abb. 4), welches wegen des auf der Zeichnung sichtbaren einzigartigen Gesimsprofils zweifellos auf Villa Madama zu beziehen ist, zeigt an einen Pfeiler gelehnt eine weibliche Herme, daneben auf dem Boden liegend eine in zwei Stücke zerbrochene männliche Statue. Diese letztere ist der Jupiter von Versailles in seinem Urzustande, d. h. noch mit dem unteren Teil, denn der obere allein gelangte 1541 in den Besitz des Kardinals Granvella; die Ausgrabung des Ganzen hat Heemskerck später in einem Gemälde verewigt (Detailstudien Tafel XV). Zwei weitere Blätter Heemskercks endlich (I 34 r, 34 v) geben vier von den acht Musen aus Villa Adriana wieder, und mit diesen zusammen sind zwei andere weibliche Gewandfiguren gezeichnet, eine Niobide und eine Bacchantin, die man auch für Villa Madama in Anspruch nehmen wird. Ein anderes wichtiges Stück lernen wir aus dem Cambridger Skizzenbuch kennen, wo auf der Rückseite eines Blattes mit dem auch von Heemskerck skizzierten Elefantenbrunnen des Gartens zusammen ein Stiefel des bekannten kolossalen Genius in Neapel (no. 258) mit Ortsangabe gezeichnet ist. Demzufolge ist der Genius auch in der Kolossalstatue der Nische links vom Elefantenbrunnen auf der Gartenansicht Heemskercks zu erkennen. Auf einem anderen Blatt des Meisters, wo er in größerem Maßstab gegeben ist (I 58 r), findet sich zugleich eine Euterpe; sie wird man um so eher der Villa Madama zuweisen, als auch sie im Neapler Museum ist. Dazu kommen schließlich noch zwei Stiche Cavallieris (A 97 und 98), die den Diadumenos Farnese (no. 172) und einen Imperator mit Füllhorn (no. 230) aus der Villa der Margarete von Österreich darstellen.

In den Besitz dieser Dame war nämlich die Villa, nachdem sie nach dem Tode Clemens' dem Kapitel von San Eustachio gehört hatte, 1538 übergegangen. Nach ihrem Tode (1586) fielen die Antiken wie die des Palazzo Medici-Madama (vgl. dies) an die Farnese, so daß sich der größte Teil der uns bekannten Stücke im Neapler Museum wiederfindet (vgl. Farnese): der Genius, der Imperator, die Niobide, die Euterpe und vielleicht der Unterteil des Zeus; auch der Diadumenos war bis 1860, wo er nach London ging, im Palazzo Farnese. Manche Stücke hingegen, so sicher die acht Musen, der Jupiter von Versailles (no. 2) und vielleicht die Bacchantin wurden der farnesischen Sammlung entfremdet; und da wir von einem Geschenk, dem des Jupiter an Gran-

vella 1541, bestimmte Kunde haben, so müssn wir annehmen, daß ein Teil der Antiken in der verfallenden Villa, und wahrscheinlich der wertvollste zu Lebzeiten Margaretes verschwand und nur der Rest schließlich an die Farnese gelangte. Dieser Rest wurde offenbar niemals wie die Stücke des Palazzo Madama mit den farnesischen Antiken vereinigt, sondern blieb in der Villa; in den Inventaren vor der Überführung nach Neapel kommen die uns bekannten Stücke nicht vor, erst in dem von 1796 erscheinen der Genius, der Kaiser etc., nachdem sie mit den Stücken des Palazzo, der Farnesina und der Gärten in die Bourbonenresidenz transportiert worden waren.

Bei der Fülle der in diesem Inventar schon vorhandenen Stücke unbekannter Provenienz entschwindet auch die Möglichkeit, den Bestand der Villa durch Subtraktion der Antiken des Palastes etc. vom Ganzen herausfinden zu können; das ist um so mehr zu beklagen, als die Sammlung der Villa Madama bei dem steten Verkehr, den die Schüler Raffaels dort pflogen, zweifellos einen großen Einfluß ausgeübt hat.

MELLINI

Die Mellini wohnten an Piazza Navona bei S. Maria del Anima und S. Agnese; vor 1498 erwähnt schon Fra Giocondo die Sammlung (Lanciani I p. 112/13), und auch Albertini fol. 88 v 22 führt an, allerdings ohne von Statuen zu sprechen „Domus Mellinorum apud eccles. S. Mariae de Anima". Zu Aldrovandis Zeit befanden sich einige Stücke „in casa del Signore Giovan Battista Melino († Ende 1563) presso A[ra]gona" (p. 179/80); nennenswert war aber nur die Sammlung in dem Hause des Mario Melino (p. 178/79). Sie hatte über 10 Statuen, darunter no. 9 und 43. Dieser Mario II Mellini kommt in den Urkunden bei Jacovacci 1551 zum ersten Male vor; er war mit Hortensia Jacovacci verheiratet (Jacovacci p. 908 sq). Mario I, der Ende des Quattrocento öfters genannt wird, war wohl sein Großvater; er hatte die Würde eines „cancellarius urbis" (noch 1513, Jacovacci p. 902), und seine Antiken sind es offenbar, von denen der Prospettivo st. 32 so schön sagt:

„A dir dun misser marino mellino
irestarei senza calamaro
se ben tenessi piu cun amplo tino."

Auf Mario I und seinen Vater Pietro, „comes palatinus", dem er 1483 den Grabstein in S. Maria del Popolo setzt, geht die Gründung der Sammlung zweifellos zurück. Aus dem Besitz des Mario II stammt der Vespasianskopf, um den sich 1560 ein Rechtsstreit zwischen zwei Künstlern entwickelt (vgl. Lanciani III p. 254); sein Haus ist in einem Dokument von 1568 (Lanciani I p. 113) beschrieben als „casa del Capitano M. sita in r. Parione in via Mellina davanti la chiesa di s. Agnese". Nach Lanciani wurden die Paläste unter Innocenz X. (1644—1655) mit den Museen zerstört.

MIGNANELLI

Den Mignanelli gehörte in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts der Palast Capodiferro (vgl. dies).

DEL MONTE

Vgl. Lanciani III p. 14—36; Raffaele Erculei Nuova Antologia 1890, Serie III. XXVI p. 83—106.

Die Villa wurde in den Jahren 1551 bis 1554 von Vignola angelegt und mit Antiken

ausgeschmückt. Sie gehörte zu gleichen Teilen Giovanni Mario (Giulio III) und Balduino del Monte. Beim Bau wurde zur Vergrößerung des Terrains von den umliegenden Vignen auch die des Antiquars Francesco bei S. Maria della Pace erworben (vgl. dies); die 100 scudi über den geforderten Preis, welche der Papst bezahlte, lassen vermuten, daß die Antiken, welche sich nach Aldrovandis Zeugnis in der Vigna befanden, im Kauf mit einbegriffen waren (Rechnung vom 3. März 1551 Lanciani III p. 15). Auch sonst erhält Francesco öfters Zahlungen für gelieferte Antiken (1552 und 1554, Lanciani III p. 20—22). Im übrigen hat vielleicht der Schatzmeister Julius III., Francesco Aspra (vgl. dies), einige der Statuen aus seiner Vigna an Porta Maggiore beigesteuert; die Hauptsache aber taten, soweit man nach den Rechnungen urteilen kann, die Kunsthändler, vor allem ein Bildhauer Leonardo, wohl derselbe, dessen Statuenlager Aldrovandi beschreibt (vgl. Sormani).

Unter dem Antikenbestand nahmen die Hermen und Köpfe die erste Stelle ein, Statuen waren in verhältnismäßig geringer Zahl vertreten. Wir kennen von diesen nur sehr wenige, die, welche Cavallieri und Vaccaria gestochen haben. Von diesen sind zwei (no. 124, 173) in den Pal. Altemps gelangt, die anderen (darunter no. 63) nicht zu verfolgen. Auch die Inschriften zeugen dafür, daß die Sammlung vereinzelt worden ist. Ein Teil der Marmorstatuen ist von Pius IV. zur Ausschmückung der Treppenanlage im Belvedere (vgl. dies) verwandt worden; aber auch hier fehlen genauere Angaben. Schon Amaduzzi wußte nichts mehr über den Verbleib der Statuen aus Villa Giulia und fragte darüber Visconti um Rat (Lanciani III p. 31).

NARO

Pompilio Naro besaß zu Aldrovandis Zeit (p. 193) eine sehr schöne Venusstatue, die in der Vigna Naro-Patrizzi (Lanciani III p. 102) am Pincio bei S. Trinità zum Vorschein gekommen war.

NEGRI

Domenico de' Negri hatte in seinem Hause bei San Marco (Bufalini C 2 „D. de Nigris") nach Aldrovandi (p. 259/60) die archaistische Münchener Tyche, eine liegende Nymphe und einen ruhenden Flußgott. Die Negri besaßen eine Vigna auf dem Esquilin, die 1558 unter Vorbehalt der evtl. gefundenen Antiken verpachtet wird (Lanciani III p. 157). Domenico wird 1562 als maestro delle strade genannt (Lanciani III p. 179).

Norcia vgl. Fusconi.

ORSINI

Von den Statuen der Orsini im Palaste an Campo di Fiore (bei Bufalini C 2 „Card. Coria"), die Albertini fol. Q II [62]^{v} u. 86^{v} 18—22 rühmt, haben wir leider keine genauere Kunde. Nach Albertini verdankt der Palast den Statuenschmuck dem Kardinal Pedro Isvalles aus Messina († 1511). Nach seinem Tode wurde der Palast an Kardinal Francesco Remolini († 1518) und dann an Agostino Chigi verkauft (Lanciani I p. 174). Über den Verbleib der Antiken erfahren wir nichts. Aldrovandi erwähnt den Palast nicht.

PALOSO

Im Hause des Antonio Paloso bei der Dogana (Bufalini C 2 „Dogana") kennt Aldrovandi p. 183/84 neben einer Menge von Köpfen einige bedeutende Statuen; das ein-

zige Stück, welches wir kennen, das Curtiusrelief, wurde kurz vorher in Tivoli gefunden und befand sich dann Ende des Jahrhunderts in fremdem Besitz. Ein Teil der Stücke stammt wohl aus der Vigna auf dem Palatin, die er 1542 an die Farnese veräußerte (Lanciani II p. 43).

PICCOLOMINI

Vgl. Michaelis zu Egger Escur. fol. 37 r. Francesco Piccolomini, 1460 Kardinal von Siena, 1503 22. IX. Papst Pius III., † 18. X. 1503, erbaute ca. 1480 seinen Palast an der Piazza di Siena (Bufalini C 2), an der Stelle von S. Andrea della Valle, den Albertini 88 v 23–24 mit seinem Hauptschmuck, der Graziengruppe, erwähnt: „Domus reve. Francisci Piccolominei Car. Senensis non longe est a praedicta (domus Ursinorum), in qua erant statuae Gratiar. positae" (vgl. zu dem Anachronismus S. 26). Diese Gruppe, welche der Kardinal später nach Siena transportieren ließ, stammte aus dem Besitze der Colonna. Gleicher Provenienz war der Hercules, den später der Kardinal Carpi besaß. Außerdem kennen wir noch aus einer mit Ortsangabe versehenen Zeichnung im Louvre die „nimpha, che parchin ver di lei gran vento mena", welche der Prospettivo st. 16 außer den Grazien erwähnt; es ist eine Artemis im Typus Colonna.

PODOCATTARO

Aldrovandi beschreibt einige Reliefs und die Statue eines „Phrixus" (no. 114) p. 144/45 „in casa di M. Carlo da Fano presso alla chiavica [di S. Lucia, wie sich aus den vorangegangenen Überschriften ergibt, bei Bufalini C 2 eingezeichnet] per andare à corte Savella, in casa dell' arcivescovo di Cipro". Es ist nicht klar, ob das Haus dem Carlo da Fano gehörte oder dem Erzbischof von Cypern, mit dem Livio Podocattaro gemeint ist. Jedenfalls handelt es sich wohl um die Reste der Sammlung, die der Bischof von Benevent Lodovico Podocattaro († 1504 25. VIII.) zusammengebracht hatte, wie sich aus den Bemerkungen der Inschriftsammler zu CIL VI 548 (das Grazienrelief, welches auch Aldrovandi hier erwähnt) ergibt.

PONTI

Die Sammlung Paolo Pontis, eines genuesischen Kaufmanns (Pighius), in der strada del popolo war ganz bedeutend. Aldrovandi (p. 193—197) nennt unter anderem über 20 Statuen, darunter den bärtigen Dionysos no. 95 und den kolossalen Eber, den die Medici erwarben. Der Besitzer verdankte diese Antiken seiner Vigna am Esquilin vor S. Lorenzo fuori le mura, deren Schätze auch Ligorio erwähnt (Lanciani III p. 160).

PORCARI

Vgl. Lanciani I p. 115—119. Die Sammlungen der Porcari in den Häusern bei S. Maria sopra Minerva waren, was Sarkophage anbetrifft, wohl die reichsten in Rom. Auch eine große Menge von Köpfen besaßen sie, dagegen verhältnismäßig wenige Statuen. Aldrovandi kennt zwei Sammlungen; die eine gehörte damals Giulio Porcari (sein Testament 4. IX. 1553, Jacovacci p. 1048). Sie war gegründet von seinem Großvater Francesco († 1489 oder 1490); ihre zahlreichen Inschriften kennen Giocondo, der Prospettivo st. 33 und Albertini fol. J III [35] v; von Statuen erwähnt Aldrovandi nur drei unbedeutende Stücke (p. 242—44). Wie die Inschriftsteine beweisen, ging die Sammlung zum größten Teil an die Pamfili über. Die zweite Sammlung gehörte noch damals ihrem

Gründer Metello Vario Porcari (1530 zum Conte Palatino ernannt, maestro della strade, † vor 1557 nach einer Urkunde bei Jacovacci p. 1049). 1549 bekam das Capitol Antiken im Werte von 2000 scudi, die er gefunden hatte (Lanciani II p. 78). Aldrovandi (p. 245—50) kennt ca. 10 Torsi und einige Statuen in seinem Stadthause und (p. 251) zwei Togati und zwei weibliche Gewandfiguren am Eingang zu einem Landgut an Porta Maggiore. Von Zeichnern haben nur die mit antiquarischen Interessen, Pighius, Berolinensis und ein Anonymus im Louvre die Sammlungen der Porcari gekannt. Statuen sind für uns nicht identifizierbar.

PORTA

Vgl. Baglione Vite p. 151—153 (ed. 1649). Die Familie della Porta spielt in der römischen Antikengeschichte eine große Rolle. Guglielmo begann seine Laufbahn in Rom damit, daß er die farnesischen Antiken ergänzte. Als Protégé Michelangelos wurde er auch im Belvedere beschäftigt und erhielt nach dem Tode Sebastianos († 1547) die Stelle des päpstlichen Siegelbewahrers (daher oft frate del Piombo in den Urkunden genannt) unter der Bedingung, daß er das Grabmal Pauls III. in S. Peter anfertige. In seinen späteren Jahren befaßte er sich mit der Nachbildung von Antiken in Bronze. In seinem Nachlaßinventar vom 2. Oktober 1578, das Bertolotti aufgefunden hat (bei Lanciani III p. 266 abgedruckt), werden Modelle, Formen und Güsse von den Rossen von Monte Cavallo, dem Apollo und dem Antinous vom Belvedere, dem Hercules und dem „Satyr" (wahrscheinlich mit dem Dionysoskinde) der Farnese erwähnt. Aldrovandi besuchte seine Wohnung in den Boteghe oscure, wo er aber nur ein paar minderwertige Stücke sah (p. 231—32). Als eigentlicher Antikenhändler wird Guglielmo nicht genannt.

Dies Geschäft betrieb sein Neffe Tommaso († 1618), der z. B. 1565 an den Papst den Aelius Aristides (no. 235) und 1569 an den Kardinal Este (Lanciani III p. 266) einen Dionysostorso verkaufte. Er hatte eine solche Menge von Statuen, erzählt Baglione, daß er sich für den größten Mann der Welt hielt und Luftschlösser zu bauen anfing; er schätzte seine Statuen auf 60000 scudi — beiläufig eine Summe, für die man fast alle Statuen Roms hätte kaufen können —; und als er starb, waren sie nicht 6000 wert. Als Aldrovandi in seinem Hause bei S. Macuto war — wenn er der Tommaso scultore presso a S. Macuto ist (dagegen Bertolotti Art. Lombardi in Roma I p. 156) —, hatte er jedenfalls erst einen bescheidenen Grund zu seiner Sammlung mit zwei Faustinenköpfen gelegt.

Daß der Giacomo scultore bei Aldrovandi p. 198 der bekannte Architekt aus der Familie der Porta war, ist unwahrscheinlich.

RADICIBUS

Die Sammlung des Pietro de Radicibus mit einigen bemerkenswerten Statuen befand sich nach Aldrovandi (p. 139—140) in einem Hause im Borgo; die Stücke waren aber in einer Vigna von porta Maggiore gefunden, die bei Bufalini A 3 als „Vin. Equitis Petri Radicis Veron. Antiquitatibus referta" eingezeichnet ist. Die Stücke wurden vereinzelt; eins, die Dionysosgruppe no. 98, kam nach Florenz.

RIARIO

Vgl. Lanciani I p. 94. Der Palazzo S. Giorgio, die spätere Cancellaria, wurde seit

ca. 1490 vom Kardinal Camerlengo Raffael Riario († 1521) erbaut und mit Statuen ausgeschmückt; vgl. Albertini fol. 86 v 13–17. Zum ältesten Bestand gehören offenbar die beiden kolossalen „Musen"figuren im Hofe, die schon der Prospettivo st. 28 zu kennen scheint. Als Aldrovandi den Palast beschrieb (p. 165—167), befanden sich besonders in der Garderobe des Kardinals Farnese eine große Menge antiker Köpfe (über 50) und Torsi. Von ganzen Statuen nennt er außer den Musen nur einen knieenden Cupido und zwei Knaben mit Urnen.

Wieviel von alledem alter Bestand war, wissen wir nicht. Es ist anzunehmen, daß einiges in den Palazzo Farnese wanderte; die beiden Kolossalstatuen holte sich erst Pius VI. in sein Museum.

RIDOLFI

Diese Sammlung, von Kardinal Nicolao Ridolfi (1517 Kardinal, Erzbischof von Florenz, † 20. Januar, nach Cristofori 1. Februar 1550) angelegt, im Palast bei S. Apollinare (CIL VI 385/86), enthielt 1550 neben einer großen Menge von Köpfen vier offenbar ganz bedeutende Statuen: einen Mercur, Bacchus, Hercules und eine Diana (Aldrovandi p. 292—95). Vgl. S. 30.

ROVERE

Vgl. Michaelis zu Egger Escur. fol. 53 r. Giuliano della Rovere, als Papst Julius II. Gründer der belvederischen Sammlung, hatte, wie Albertini (85 r/v) bezeugt, in dem von ihm restaurierten Palast an SS. Apostoli eine Reihe von Statuen aufgestellt. Das einzige Stück aus seinem Besitz allerdings, welches wir kennen, der Apoll vom Belvedere, befand sich im Garten bei S. Pietro in Vincoli, deren Großpönitentiar der Kardinal seit 1471 war. Möglicherweise stammen auch die Venus Felix und die Antaeusgruppe, welche mit dem Apollo den ältesten Bestand des Belvedere bildeten, aus der Sammlung des Kardinals.

ROSSI

Die Sammlung Rossi, in dem Stammhaus der Familie bei S. Eustachio, erwähnt von Albertini Q III [63] r, hat Claude Bellièvre kurz beschrieben (Lanciani I p. 176); sie war so bedeutend, daß sie den Neid Raffaels erregte (Lanciani I p. 166). Ihr Gründer war wohl Giovanni Rossi, Bischof von Alatri (Jacovacci p. 376; † vor 1513). Leider können wir uns mit Ausnahme des Neptun (no. 18) von keinem Stücke der Sammlung eine Vorstellung machen.

RUFFINI

Die Antiken stammen offenbar von Mario Ruffini, 1514 Bischof von Salerno, 1547 von Melfi, † 1548, „prefecto del castello sant' Angelo et della fortificatione di burgo" (Lanciani II p. 102 sqq). Obgleich immer bestimmt wird, daß die bei dem Bau der Befestigungen gefundenen Statuen der camera apostolica gehören sollen, werden seine Antiken doch zum Teil aus diesen Ausgrabungen herrühren; einige andere stammen (was Aldrovandi für einen Kopf bezeugt) aus der berühmten Villa Ruffinella in Frascati und wohl auch aus der Vigna auf dem Aventin, die 1559 an Cristoforo Cenci veräußert wurde (Jacovacci p. 430). Die Sammlung wird von Aldrovandi beschrieben p. 180—181. Sie gehörte damals Alessandro, 1548—1574 Bischof von Melfi, der an Piazza S. Luigi wohnte. Die Hauptstücke waren der Caesar und der Augustus, die später als verfallene Kaution

in den Besitz der Stadt Rom kamen (vgl. no. 220/21).

Rustici vgl. Valle.

SABINI

Aldrovandi beschreibt p. 254 sq „in casa di maestro Julio di Sabini scultore, pure presso l'Arco di Camillo", eines der Bildhauer, die niemals zu einem Namen gelangt sind, eine Reihe von Büsten und eine Statuette. Zu dieser letzten bemerkt er: „dice essere del Cardinale di Parigi" (Bellay). Ebenso wurde ihm von anderen Stücken gesagt, sie gehörten M. Latino Juvenale und M. Curtio Fraiapane. Ob es sich hier um Sachen handelt, die Giulio ergänzen sollte, oder um verkaufte Objekte, welche von den Käufern noch nicht abgeholt waren, ist nicht klar. Wahrscheinlicher ist das letztere. Ebenso sind die übrigen Stücke wohl als das kleine Verkaufslager eines Antiquars anzusehen.

SALVIATI

Der Besitzer des Hauses im Borgo, in dem Aldrovandi p. 138 einen nackten Hercules erwähnt, war Kardinal Giovanni Salviati, † 1553 28. X.; er hatte bei der Farnesina eine Vigna (Bufalini D 2).

SANTACROCE

Die Sammlung ist offenbar von Prospero Santacroce gegründet worden, der von den Inschriftsammlern des 15. Jahrhunderts oft erwähnt wird (Testament vom 14. Mai 1511 bei Jacovacci p. 245). Die Paläste der Santacroce an Piazza Giulia „cum monumentis priscorum Romanorum" erwähnt auch Albertini fol. 88 r 26—27, und ebenso ist die Sammlung beim Prospettivo durch den Bacchus Martinori no. 124 (stanza 35) vertreten.

Diese letzterwähnte Bacchusstatue befand sich in dem Hause, das um die Mitte des Jahrhunderts Valerio della Croce gehörte. Es barg die bedeutendste unter den Sammlungen der Santacroce; wir kennen sie ziemlich genau dank der ausführlichen Beschreibung Aldrovandis (p. 236 bis 239) und den zahlreichen Zeichnungen, die beweisen, daß der Palast den Künstlern immer zugänglich war. Am wichtigsten unter diesen ist ein Blatt von Heemskerck (I 29 v; Tafel IV b), das eine Ansicht des Hofes mit der Amazone Patrizzi, dem Bacchus Martinori, der Mithrasgruppe und dem berühmten Torso (no. 180) zeigt, den Heemskerck größer wiederholt hat und den der Cambridger Anonymus von drei Seiten zeichnete. Das scheinen, nach der Beschreibung Aldrovandis zu urteilen, von Statuen die besten Stücke gewesen zu sein.

Valerio besaß noch ein anderes Haus in der Nachbarschaft mit einem männlichen Torso (Aldrovandi p. 239) und eine Vigna auf dem Aventin bei S. Prisca, in der sich 1550 fünf Statuen befanden, von denen wir keine genaue Vorstellung haben (Aldrovandi p. 232).

In den Häusern des Honofrio und des Giacomo Santacroce befanden sich keine nennenswerten Statuen; nur vor dem Portal des Honofrio sah Aldrovandi (p. 239) einen männlichen Torso, den Michelangelo sehr schätzte, uns leider unbekannt.

SANTAFIORE

Aldrovandi erwähnt „in casa del reverendissimo S. Fiore presso la chiavica di S. Lucia" einen Putto mit Urne. Der hier in Frage stehende ist wohl Alessandro Santafiore, der in Urkunden von 1557 (Lanciani

III p. 29) und 1558 (Lanciani II p. 23) erwähnt wird.

SASSI

Vgl. Michaelis, Archäolog. Jahrbuch VI 1891, p. 170.

Schon Albertini Q II [62] v sagt: „In domo saxea apud parionem sunt statuae pulcherrimae marmoreae ex porphiretico lapide sculptae cum capite et titulo magni Pompei"; vgl. auch 88 v 13. Besonders wegen dieser Porphyrstatuen war die Sammlung außerordentlich berühmt. Die beste Vorstellung von ihr gibt uns eine Zeichnung Heemskercks im Berliner Kupferstichkabinett (Tafel IVa); die Jahreszahl 1555, welche sie trägt, ist zweifellos später aufgesetzt und zwar nach dem Datum des Stiches von Cuernhaert, der diese Zeichnung im Gegensinn reproduziert (vgl. auch S. 54). Das Blatt gibt den Zustand der Sammlung etwa im Jahre 1535, als auch Aspertini ihre Antiken zeichnete, wieder. Den Ehrenplatz nimmt die sitzende „Roma" aus Porphyr (no. 80) ein; zu beiden Seiten sind der stehende „Hermaphrodit" aus Basalt (no. 84) und der „Marc Aurel" (no. 74) aufgestellt, im Hintergrund die Venus Genitrix in einer Nische; an der Wand sieht man das Ikariosrelief und oben den „Pompeius"kopf Albertinis. Die Torsi in den Nischen haben Heemskerck und Aspertini, vielleicht auch Lombard z. T. einzeln gezeichnet. Kurz darauf (1536) sah Fichard die Sammlung (p. 69 sq). Auch Vasari rühmt die Porphyrstatuen (I 109 ed. Milanesi; zitiert bei no. 80). Er gibt an, daß sie mit den anderen Stücken in den Palazzo Farnese gekommen seien. In der Tat lassen sich die wichtigen Stücke der Sammlung Sassi in der Aldrovandischen Beschreibung des Palazzo Farnese wiederfinden, und Lanciani ist es gelungen, den Kaufvertrag vom 26. Juni 1546 aufzufinden, kraft dessen Desiderio und Fabio Sassi an Ottavio Farnese für den Preis von 1000 scudi in Gold die beiden Apollostatuen, den „Marc Aurel", die Venus Genitrix, das Ikariosrelief, den Pompeiuskopf und fünf Torsi verkauften (abgedruckt Lanciani I p. 177). Somit sind wir über den Bestand der Sammlung Sassi am besten unter allen Sammlungen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts unterrichtet. Vgl. Farnese.

Aus welcher Zeit die Sammlung datiert, ist ungewiß; im Stadtteil Parione war die aus Florenz eingewanderte Familie schon 1480 ansässig (Lanciani I p. 177/78); der 1519 in S. Tommaso in Parione bestattete Benedetto Sassi, Canonicus von S. Peter (Jacovacci p. 392) dürfte am ehesten der Gründer gewesen sein.

SARMONETA

Aldrovandi p. 198 beschreibt „in casa del reverendiss. di Sarmoneta presso a l'orso" (der bekannte Albergo dell' Orso) einen Panzertorso, einen Hercules, einen Togatus und eine Nymphe. Der Kardinal Sarmoneta besaß eine Vigna am Quirinal, deren Portal Vignola in den Cinque Ordini tav. XXXXIIII gibt.

SAULI

„In casa dell' arcivescovo Sauli presso Agona" erwähnt Aldrovandi p. 180 einen Cicerokopf und eine weibliche Gewandfigur; gemeint ist Girolamo Sauli, 1540—1550 Erzbischof von Bari, dann Genua, 20. VII. bis 28. XII. 1555 Schatzmeister Pauls IV., † 1559. 1550 wird ihm eine Ausgrabungserlaubnis erteilt (Lanciani III p. 6).

SAVELLI

Die „casa de' Savelli" im Theater des Marcellus (heute Pal. Orsini) erwähnt schon Rucellai (p. 577 Marcotti); der Prospettivo (st. 31) rühmt einen Knaben auf Gans im Garten des Kardinals (no. 269); Albertini sah dort zwei Sarkophage, darunter den berühmten Herculessarkophag Robert III 126 (Q II [62]^{v}, 88^{v} 1–6); vgl. Tafel XIIa. Aldrovandi (p. 232—234) kennt nicht mehr den Knaben mit der Gans, überhaupt kennt er außer zwei gefangenen Barbaren keine Statuen, dagegen eine Anzahl Reliefs und Sarkophage „nel palagio del reverendiss. Savelli che e nel Theatro di Marcello su la Piazza Montanara". (Gemeint ist Kardinal Jacopo Savelli, † 1587.) Außer dem oft aufgenommenen Herculessarkophag ist nur das Ikariosrelief von Pierre Jacques und dem Berliner Anonymus gezeichnet worden. Diese beiden Stücke wurden später von den Orsini an den Kunsthändler Vitali verkauft und kamen ins Museo Torlonia. In den 80er Jahren scheint der Palast, nach Franzinis Abbildungen zu schließen, an Statuen sehr reich gewesen zu sein. Vgl. Unbekannte Sammlung.

SERLUPI

Gregorio Serlupi († 1554 nach Forcella I p. 171 no. 651), einer von den drei Conservatoren, die sich an der unter Paul III. im Capitol aufgestellten Minervastatue verewigten (Forcella I p. 33 no. 43), besaß in seinem Hause bei S. Angelo in Pescaria einen sehr schönen Vespasianskopf (Aldrovandi p. 234).

Sermoneti siehe Sarmoneta.

SILVESTRI

Die Sammlung des Eurialo Silvestri, des Kämmerers von Paul III. (zuerst in diesem Amt erwähnt 1539; Lanciani II p. 510) stammte aus Nachgrabungen in dem Gebiet der Maxentiusbasilica, damals „Templum Pacis" (vgl. Lanciani II p. 210 sqq). 1548 mietet Eurialo einen Palast an piazza de' Caprettari beim Pantheon; seine Antiken waren jedoch nur in dem Hause und dem Garten bei der Maxentiusbasilica aufgestellt, wo sie Aldrovandi p. 276—80 beschreibt. Die Sammlung war sehr beträchtlich; Aldrovandi nennt über 20 Statuen. Der Garten mit dem Hause wird 1567 von den Erben Eurialos an Ottaviano Alessandro Medici verkauft; vorher waren wohl die Antiken veräußert worden. Jedenfalls sind sie nicht in den Besitz des Alessandro übergegangen, wie Lanciani meint; man braucht nur das Inventar von 1574 (bei Lanciani II p. 213 sq) mit der Beschreibung Aldrovandis zu vergleichen, um zu sehen, daß der Antikenvorrat ein anderer ist. Über die Schicksale des Gartens vgl. Lanciani a. a. O.; über die Sammlung, aus der wir zwei Stücke kennen (no. 116, 125), war nichts weiteres zu ermitteln.

SODERINI

Die „Domus de Sotherinis a Reveren. Francisco Florentie Card. Vulterrano († 1524) constructa" (Albertini fol. 89^{r} 3–4) lag am Mausoleum des Augustus (Bufalini C 1). Aus den Ruinen dieses Mausoleums stammen wohl auch die meisten Antiken, die beim Bau des Palastes unter Kardinal Francesco und bei späteren Ausgrabungen (vgl. Lanciani II p. 15) zum Vorschein gekommen sein werden; anderes, wenigstens Inschriften, wurde z. B. aus der Sammlung Angelera (Lanciani I p. 103) erworben. Aldrovandi beschreibt die Antiken p. 199–201 „in casa di Mons. Francesco Soderini". Es befanden sich damals neben berühmten Sarkophagen

und Reliefs etwa ein Dutzend Statuen im Palaste, unter ihnen der Pasquino, den Cosimo I. 1570 mit nach Florenz nahm (no. 150).

1570 besaß Paolo Antonio den Palast; zu Aldrovandis Zeiten wohnte er in einem anderen Hause in der Nähe (p. 198).

Die Stücke wurden vereinzelt; wir kennen außer dem Pasquino noch einen Asklepios und einen Imperator durch die Zeichnungen des Pierre Jacques (no. 12, 227).

SORMANI

Aldrovandi p. 252—54 beschreibt im Atelier des Bildhauers Lionardo beim Bogen des Camillus neben vielen Büsten verschiedene Hercules-, Bacchus-, Venus- und Lucreziafiguren, die der Meister offenbar zum Verkauf auf Lager hielt. So hatte z. B. Sebastiano Gualtieri einen Mercur von ihm gekauft, der noch 1567 nach seinem Tode bei Leonardo stand (Lanciani II p. 224). Es ist offenbar derselbe Leonardo, der mit Restaurationsarbeiten im Belvedere beschäftigt ist und in den Rechnungen von 1551 öfters genannt wird (Lanciani III p. 38). Lanciani hat diesen Bildhauer mit dem Leonardo Sormani identifiziert, der in den Jahren 1567/68 das Grabmal des Rodolfo Pio da Carpi machte (Lanciani III p. 184/85). Mit Recht, denn Soprani, der sein Leben beschreibt, berichtet, daß er eine Sammlung von antiken Statuen in seinem Hause beim Bogen des Camillus besessen habe („terminò in Roma i suoi giorni in una casa presso l'Arco di Camillo, nella quale radunate haveva molte statue antiche, e di gran valore" Soprani Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi Genova 1674 p. 56). Ihr Verbleib läßt sich natürlich nicht feststellen.

STAGLIA

Den Sammlungen eines Mariano Stalla widmet der Prospettivo zwei Stanzen (17/18). Er besaß einen liegenden Hermaphroditen, vielleicht den, welchen Ghiberti 1440 in Rom sah (no. 131). Gori zitiert eine Chronik, die unter dem Datum des 8. Juni 1484 bemerkt „Vittorio de Janni de Victorio amazzò Mariano Stalla, ch' era Capo-rione di S. Eustachio". Zwei Jahre früher erscheint derselbe Mariano in einem Vertrag mit Giuliano Galli (4. V. 1482; Jacovacci bei Galli). Auf dem Plan Bufalinis ist bei Porta Maggiore (A 3) eine „Vin. Laurentii Stallae" eingetragen. Vielleicht handelt es sich um die Reste der alten Sammlung, wenn der Kardinal Este eine Commodusstatue von Nicolo Staglia erwirbt (Lanciani III p. 190).

STAGNI

Nicolo Stagni hatte in seinem Hause beim Bogen des Camillus außer einer Menge antiker Torsi und anderer Fragmente die Statuen eines Hercules und eines Neptun, welche in seiner Vigna bei den Sette Sale auf dem Esquilin gefunden worden waren (Aldrovandi p. 251).

STAMPA

Die Gebrüder Stampa, Giovan Antonio und Vincenzo, aus einer Schneiderfamilie, scheinen Antiquare der schlimmsten Sorte gewesen zu sein. Giovan Antonio war 1554 angeklagt, den Architekten Bartolomeo Baronino ermordet zu haben, um in seine Stelle beim Bau der Villa Giulia eintreten zu können, überstand aber die Folter und mußte wegen Mangels an Beweisgründen freigelassen werden (Lanciani III p. 267). Giovan Antonio tritt dann erst wieder 1565 als Lieferant von Statuen für das Boschetto

auf (Lanciani III p. 220); 1573 bietet er gemeinsam mit seinem Bruder dem Herzog Alfons II. von Ferrara eine Sammlung von 291 Stücken zum Kauf an, bezeichnenderweise durch Vermittlung Pirro Ligorios. Aus den hochtönenden, lügenhaften Bezeichnungen der Statuen in dem Inventar, das sie dem Herzog sandten (Doc. ined. II p. 163 bis 170), läßt sich so recht ihr betrügerisches Geschäftsgebaren erkennen. Mit Herzog Alfons Geschäfte zu machen, konnten sie um so eher hoffen, als Vincenzo lange Jahre hindurch das Faktotum des Kardinals Ippolito, Alfonsos Bruder, gewesen war (Lanciani III p. 268); er leitete dessen Ausgrabungen in Tivoli und nahm nach seinem Tode die Statueninventare auf (Doc. ined. II p. 192; vgl. Sammlung Este). Dieser Vincenzo, offenbar der bedeutendere der beiden Brüder, der noch 1583 zwei Statuen ans Capitol verkauft (Lanciani II p. 88), hatte schon 1550 ein ansehnliches Lager von Köpfen und geringen Statuen in seinem Hause an Piazza del Flisco „ò del Cardinal Trivultio" (vgl. Lanciani III p. 268), das Aldrovandi p. 171 bis 173 beschreibt.

Thomaso scultore vgl. Porta.

UBALDINI

Vgl. Lanciani Storia degli scavi III p. 192 bis 195. In der Vigna der Ubaldini hat Dosio (vgl. no. 225) gezeichnet. Sie lag auf dem Quirinal hinter der Villa Este (vgl. Lanciani Forma Urbis Romae 16) und gehörte um die Mitte des Jahrhunderts den Sadoleti; am 10. Juni 1555 kaufte sie Roberto Ubaldini, ein Florentiner, Bankier und eine Zeit lang päpstlicher Schatzmeister, † 1570. In den Jahren nach 1555, besonders 1558, scheinen die großen Funde gemacht worden zu sein, von denen Ligorio und andere Inschriftsammler berichten. Einige Stücke waren auch schon vor 1555 zutage gekommen (vgl. CIL VI 334). Die nachweisbaren Stücke kamen zum größten Teil nach Florenz, der Heimat der Familie.

URZATTI

Der Desiderio Urzatti, in dessen Hause beim Pantheon Aldrovandi p. 195 eine Anzahl von Statuen und Torsi erwähnt, ist sonst nicht bekannt.

VALLE

Bei den Sammlungen der Familie Valle kann ich auf die ausführliche Darstellung von Michaelis im Archäol. Jahrbuch VI 1891 p. 218—238 verweisen.

Zu dem dort in mustergültiger Weise verwerteten Material sind inzwischen die zahlreichen Zeichnungen des Pierre Jacques und des Aspertini, einige aus dem Lombardalbum in Brüssel, dem Berolinensis und dem Skizzenbuch des Francisco de Hollanda hinzugekommen, die manche Berichtigung im einzelnen veranlaßt haben, welche bei der betreffenden Nummer des Katalogs bemerkt ist. Zu der Geschichte der Paläste und des Statuenschmucks im allgemeinen ist nicht viel Neues hinzugefunden worden.

Die Sammlungen der Familie della Valle, welche seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts in der contrada della Valle ansässig war, waren im wesentlichen auf drei Häuser verteilt.

Das älteste der drei, zu Ende des 15. Jahrhunderts Lello della Valle gehörig, zur Zeit Aldrovandis von Valerio bewohnt, hatte seinen Antikenschmuck schon im Quattrocento. Wenigstens sind die Hauptstücke, die beiden Panstatuen, in einem Skizzenbuch

vom Ende des Jahrhunderts gezeichnet (Detailstudien Abb. 13) und werden auch vom Prospettivo beschrieben. Sie waren an den Pfeilern der Hofloggia aufgestellt, wie wir aus einer Vedute Heemskercks (II 20r, Tafel VI a) lernen. Auf dieser Ansicht sieht man von Antiken noch eine große Flußgottmaske in der Mitte des Raumes, deren Augen- und Mundöffnungen offenbar zum Ablauf des Regenwassers dienen sollten (eine moderne Maske zu gleichem Zweck z. B. im Hof von Caprarola), ein paar an den Wänden aufgestellte Sarkophage und eine Reihe von Reliefs, die als Fries über den Bögen der Loggia eingelassen sind. Sonst befanden sich in dem Hause zu Aldrovandis Zeit (vgl. seine Beschreibung p. 216—17) noch 400 Köpfe.

Weit bedeutender waren die Sammlungen der beiden anderen Paläste, deren Schöpfer der Kardinal Andrea della Valle war (geb. 1463, 1496 Bischof, 1517 6. VII. Kardinal, 1534 12. IX. gest.). Der erste Palast, von dessen Antikenhof wir keinerlei Ansichten besitzen, der uns jedoch in natura erhalten ist, wurde anscheinend unter Julius II. erbaut. Es ist der heutige Palazzo Bufalo gegenüber S. Andrea della Valle. Das Baudatum erschließt Michaelis daraus, daß der Prospettivo ihn nicht erwähnt, während Albertini den neuen, mit Statuen und Gemälden geschmückten Palast der Valle unter den Häusern der Kardinäle aufzählt (88v 13—14, auch 62v). In der Tat ist der ältere, östliche Teil des Palastes, der den Statuenhof enthält, zum mindesten vor 1517 vollendet worden; denn während der westliche Teil über den Fenstern die Inschrift „Andreas Car. de Valle“ aufweist, findet sich in dem Statuenhof und über dem gleichzeitigen Nordportal nur das Bischofswappen und die Inschrift: „Andreas de Valle Eps Miletēn“. An der Nordfassade markieren sich die zwei Bauperioden in der Verschiedenheit der Fensterumrahmungen und der Inschriften am deutlichsten. Mag sich nun Albertini auf diesen Bau beziehen oder nicht, soviel ist sicher, daß der Hof mit seinem Statuenschmuck um 1515 schon vorhanden war. Da die Architektur unverändert erhalten ist und Aldrovandi uns eine genaue Beschreibung der darin aufgestellten Statuen hinterlassen hat (p. 212—16), die überdies durch einige Blätter aus dem Skizzenbuche Aspertinis (s. oben S. 51) in wünschenswerter Weise illustriert wird, so können wir uns eine vollkommene Vorstellung der ganzen Anlage machen, welche die erste ihrer Art in Rom gewesen zu sein scheint (vgl. oben S. 73). Der Name des Architekten, der sie geschaffen hat, ist uns leider nicht überliefert. — Nach dem Tode des Kardinals Andrea ging dieser Palast an einen seiner Neffen, Quinzio de' Rustici (Bischof 1523, † 1566), über, der auch bei Aldrovandi als Besitzer genannt wird. Nach ihm ist die Sammlung des Palastes zur Unterscheidung von den anderen hier Valle-Rustici genannt worden. Ihre späteren Schicksale vereinigen sich mit denen des dritten Palastes.

Diesen ließ der Kardinal Andrea von ca. 1520 an durch Lorenzetto gegenüber dem alten Palast erbauen und mit einem ähnlichen, nur viel größeren Statuenhof ausstatten. Vasari berichtet folgendermaßen über den Bau: „e nella Valle (fece il Lorenzo) la facciata di dentro; e così il disegno delle stalle ed il giardino di sopra, per Andrea cardinale della Valle; dove accomodò nel partimento di quell' opera colonne, base e capitegli antichi; e spartì attorno, per basamento di tutta quell' opera, pili antichi pieni

di storie; e più alto fece sotto certe nicchione un altro fregio di rottami di cose antiche, e di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, . . . (folgt ein Passus über die Ergänzung der Statuen, welche hier von Lorenzetto zum ersten Mal durchgeführt worden sein soll). Ma tornando al giardino detto, fu posto sopra le nicchie la fregiatura che vi si vede di storie antiche di mezzo rilievo bellissime e rarissime . . ." (Vasari ed. Milanesi IV p. 579 sq). Fichard sah 1536 den Bau noch im Gange, den Statuenhof aber der Vollendung nahe (sein Bericht mitgeteilt von Michaelis p. 227). Dieser ist uns leider nicht erhalten, da der nördliche Teil des Palastes dem Teatro Valle weichen mußte — der südliche steht noch (vgl. Letarouilly Edifices de Rome I pl. 21) —; doch haben wir in einem Stich von Kock, der aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine verlorene Zeichnung Heemskercks zurückgeht, eine genaue Ansicht des Ganzen (Tafel Va) und in einem wenig später entstandenen Blatt des Francisco de Hollanda (fol. 54 r, Tafel Vb) ein noch detaillierteres Bild der rechten Wand. Die ausführliche Beschreibung Aldrovandis (p. 217—221) gibt demgegenüber nicht viel Neues. Auch zu seiner Zeit war der Bau noch unvollendet, wohl ungefähr in demselben Zustand, wie ihn der Kardinal Andrea bei seinem Tode 1534 hinterlassen hatte; nur die Ausfüllung der Nischen und die Aufräumung des Hofes hatten einige Fortschritte gemacht.

Besitzer des Palastes war damals Camillo Capranica († nach 1554), der eine Nichte Andreas zur Frau hatte. Der Name seiner Familie hat sich an den Palast geheftet, und dementsprechend ist die Sammlung hier als Valle-Capranica bezeichnet worden.

Im ganzen genommen kann man behaupten, daß die Sammlungen der Familie Valle an Zahl und Qualität die bedeutendsten gewesen sind, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts existierten. Es gibt aus der Zeit von 1500 bis 1580 keine Stichsammlung, kein Skizzenbuch und keine Schrift, wenn sie sich mit den Privatsammlungen überhaupt beschäftigt, wo nicht die Valleschen Sammlungen vertreten wären.

Doch sollte der Glanz nicht lange dauern. Auch der Palazzo Rustici kam durch Erbschaft an die Familie Capranica. Im Jahre 1584 waren beide Paläste mit ihren Sammlungen im Besitz dreier Enkel des Camillo Capranica: Paolo, Domenico, Ottaviano. Diese drei Brüder boten im genannten Jahre, um ihre Schwester Faustina ausstatten zu können, die Antikensammlungen zum Verkauf aus und erwirkten ein päpstliches Breve, welches die Fideikommißbestimmung der Unveräußerlichkeit aufhob. Der Käufer fand sich in der Gestalt des jungen Kardinals Ferdinando de' Medici, der für den lächerlich geringen Preis von 4000 Dukaten fast sämtliche Antiken der beiden Paläste erwarb. Bei dieser Gelegenheit wurde ein Inventar angefertigt, welches wir zum Überfluß außer dem sonstigen Material ebenfalls besitzen (das römische Exemplar abgedruckt in den Documenti Inediti IV p. 377 sqq).

Die Statuen und Reliefs kamen fast alle in die neue Villa der Medici auf dem Pincio, von wo sie zum größten Teil im 18. Jahrhundert nach Florenz wanderten. Wir sind also bei den Valleschen Antiken in einer ähnlich glücklichen Lage wie bei den Farnesischen: wir können die Stücke aus einer Hand in die andere bis in die heutigen Museen verfolgen.

Das Haus Valle mit den Panstatuen blieb lange Zeit unverändert, bis ca. 1734 Cle-

mens XII. diese letzten beiden berühmten Stücke für das Capitolinische Museum erwarb.

UNBEKANNTE SAMMLUNGEN

Einen bislang unbekannten Statuengarten stellt fol. 47 r im Skizzenbuch I des Heemskerck dar (Tafel VII b); vgl. Detailstudien p. 313 sq. Nachweisbar sind von den gezeichneten Stücken nur zwei. Erstens die Amazone Pembroke, die sich 1589 (Franzini d 15) in casa Savelli befand. Doch ist es unmöglich, daß der dargestellte Garten der Savellische ist, da Aldrovandi nichts von den Stücken, die man hier sieht, erwähnt.

Die Amazone ist vielmehr erst zwischen 1550 und 1589 zusammen mit den zahlreichen anderen neuen Statuen, die wir aus Franzini kennen lernen, in die Sammlung Savelli gekommen. — Das andere identifizierte Stück weist auf die Sammlung des Kardinals Carpi hin; es ist der Cippus rechts im Vordergrunde, in dem Robert den Grabaltar des Ogulnius Rhodo erkannt hat (jetzt im Pal. Barberini; Corpus Inscr. Lat. VI n. 23422). Er befand sich nach dem Zeugnis der Inschriftkopisten um die Mitte des Jahrhunderts „in hortis Carpensibus in monte Quirinali". Doch hat dieser Statuengarten aller Wahrscheinlichkeit nach zu Heemskercks Zeiten noch nicht bestanden (vgl. Carpi).

Das zweite Statuenfragment, die Amazone mit dem über ihr stehenden Krieger, ist anscheinend verschollen; vielleicht verhilft eine Identifizierung der beiden anderen Cippen und der Brunnenmündung zur Feststellung der Örtlichkeit.

Ebensowenig vermag ich etwas Bestimmtes über die Lokalität des Tafel VII a abgebildeten Kockschen Stiches auszusagen.

Die mannigfachen Spuren, auf die verschiedene Identifikationen einzelner Stücke führen, erweisen sich schließlich immer als wertlos. Den sichersten Anhaltspunkt bieten noch die drei zu beiden Seiten der Mauerlücke sichtbaren sitzenden weiblichen Gewandstatuen; es sind zweifellos Stücke der Musengruppe aus der Hadriansvilla, die sich zu Heemskercks Zeit in der Villa Madama befanden (vgl. dies), von deren fernerem Verbleib im 16. Jahrhundert wir jedoch nichts wissen. Aus Villa Madama stammt die Vedute nicht; doch handelt es sich, wie der Blick durch die Mauerlücke zeigt, um einen Garten außerhalb der bewohnten Stadt, etwa auf dem Aventin oder dem Quirinal. Der Stich ist aller Wahrscheinlichkeit nach etwa gleichzeitig mit den anderen Kockschen Antikenhofveduten, zwischen 1550 und 1560, entstanden. Die Vorlage kann früheren Datums sein; das Arrangement der Vedute gemahnt an Heemskerck.

INHALTSÜBERSICHT

EINLEITUNG S. 1—7

ARBEITSPLAN · ZIEL UND METHODE

Vernachlässigung des Studiums der Antikengeschichte S. 3 — Methodisches Programm: Die Antikengeschichte als Selbstzweck S. 4 — Beschränkung der Aufgabe auf die Geschichte der vornehmsten Monumentenklasse in der wichtigsten Epoche S. 5 — Provisorischer Charakter der Publikation: Materialsammlung in Katalogform S. 5 — Vorarbeiten S. 6 — Genaue zeitliche Begrenzung der Arbeit S. 6.

DIE QUELLEN S. 9—68

QUALITÄT UDD ERGIEBIGKEIT DER QUELLEN S. 11—17

Die Quellen für das 15. Jahrhundert S. 11 — Die Quellen für das 16. Jahrhundert: Literarische Quellen S. 13, Stiche S. 15, Skizzenbücher S. 16.

OBJEKTIVITÄT DER QUELLEN S. 17—20

Die „objektiven" Quellen S. 17 — Prinzipien der Auswahl bei den subjektiven Quellen S. 18 — Relative Vollständigkeit des vorliegenden Katalogs S. 19.

BEMERKUNGEN ÜBER DATIERUNG UND WERT DER EINZELNEN QUELLEN S. 21—68

A. Die literarischen Quellen

Mirabilia S. 21 — Stadtpläne S. 21 — Poggio S. 23 — Biondo S. 23 — Rucellai S. 23 — Muffel S. 24 — Prospettivo S. 24 — Albertini S. 26 — Fulvio 1513 S. 26 — Bellièvre S. 27 — Albèri S. 27 — Fulvio 1527 S. 27 — Marliani 1534 S. 28 — Fauno S. 29 — Aldrovandi S. 29 — Augsburger Anonymus S. 32 — Andere Schriften S. 33.

B. Die Kupferstiche

Marc Anton und seine Schule S. 34 — Die Speculumstecher (Lafreri, Dughet, Salamanca; Beatrizet, Bos, Cort, Diana Sculptor, Perret, Lauri) S. 34 — Cavallieri S. 38 — Vaccaria (Cherubino Alberti, Orazio de Santis) S. 43 — Franzini S. 47.

C. Die Skizzenbücher

Escurialensis S. 47 — Aspertini (Wolfegg, London I und II) S. 49 — Heemskerck (Berlin I und II) S. 52 — Francisco de Hollanda S. 55 — Baseler Anonymus S. 57 — Coburgensis-Pighianus S. 58 — Melchior Lorch S. 59 — Cambridge S. 59 — Marten de Vos S. 61 — Peruzzi Siena S. 62 — Lombard S. 64 — Dosio (Berlin, Uffizien) S. 64 — Pierre Jacques S. 66.

DIE SAMMLUNGEN S. 69—120

ALLGEMEINES S. 71—75

Die Anfänge im 15. Jahrhundert S. 71 — Gründung der großen Sammlungen zu Anfang des Cinquecento S. 72 — Entwicklung des Kunsthandels S. 73 — Die fortschreitende Zentralisation des Antikenbestandes S. 74 — Zustand am Ende des Jahrhunderts S. 75.

BEMERKUNGEN ZUR GESCHICHTE DER EINZELNEN SAMMLUNGEN S. 76—120

Capitol S. 77 — Lateran S. 78 — Belvedere S. 78.

Alberichi S. 81 — Altieri S. 81 — Altoviti S. 82 — Amodei S. 82 — Aragonio S. 82 — Archinto S. 82 — Ardiccio S. 82 — Aspra S. 83 — Bellay S. 83 — Boccabella S. 83 — Branca S. 83 — Bufali S. 83 — Buzi S. 84 — Caffarelli S. 84 — Capocci S. 84 — Capodiferro S. 85 — Caraffa S. 85 — Carpi S. 85 — Castro S. 86 — Cavalieri S. 86 — Celsi S. 86 — Cesarini S. 87 — Cesi S. 87 — Cevoli S. 88 — Chigi S. 88 — Ciampolini S. 89 — Colocci S. 89 — Colonna S. 90 — Cupi S. 90 — Dandini S. 90 — Delfini S. 90 — Este S. 90 — Fabii S. 95 — Fano S. 95 — Faratini S. 95 — Farnese S. 96 — Fraiapane S. 98 — Francesco ragattiero S. 98 — Fusconi da Norcia S. 98 — Gabrielli S. 99 — Gaddi S. 99 — Galletti S. 100 — Galli S. 100 — Giacomelli S. 101 — Grandi S. 101 — Griffonetti S. 101 — Grimani S. 101 — Guisa S. 102 — Juvenale S. 102 — Lisca S. 103 — Macaroni S. 103 — Maffei S. 103 — Magarozzi S. 104 — Manilio S. 104 — Massimi S. 104 — Mattei S. 104 — Medici (Palazzo Madama, Villa Madama)

S. 105 — Mellini S. 108 — Mignanelli S. 108 — Del Monte S. 108 — Naro S. 109 — Negri S. 109 — Orsini S. 109 — Paloso S. 109 — Piccolomini S. 110 — Podocattaro S. 110 — Ponti S. 110 — Porcari S. 110 — Porta S. 111 — Radicibus S. 111 — Riario S. 111 — Ridolfi S. 112 — Rovere S. 112 — Rossi S. 112 — Ruffini S. 112 — Sabini S. 113 — Salviati S. 113 — Santacroce S. 113 — Santafiore S. 113 — Sassi S. 114 — Sarmoneta S. 114 — Sauli S. 114 — Savelli S. 115 — Serlupi S. 115 — Silvestri S. 115 — Soderini S. 115 — Sormani S. 116 — Staglia S. 116 — Stagni S. 116 — Stampa S. 116 — Ubaldini S. 117 — Urzatti S. 117 — Valle (Lello della Valle, Valle-Rustici, Valle-Capranica) S. 117 — Unbekannte Sammlungen S. 120.

INHALTSÜBERSICHT S. 121—123

VERZEICHNIS DER TAFELN S. 124—125

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

		TAFEL
Aspertini		
Londoner Skizzenbuch I:		
40 links	Statuen aus casa Sassi	IX c
Heemskerck		
Berliner Skizzenbuch I:		
3 v	Hof in casa Maffei	VI b
5 r	Loggia im Palazzo Madama	III a
24 r	Terrasse der Villa Madama	I b
25 r	Giardino Cesi	I a
27 r	Oberer Teil des Hofes in casa Galli	II a
29 v	Hof in casa Santacroce	IV b
47 r	Unbekannter Statuengarten	VII b
51 v	Torsi aus casa Sassi	XI c
72 r	Unterer Teil des Hofes in casa Galli	II b
Berliner Skizzenbuch II:		
20 r	Hof im Hause Lello della Valles	VI a
48 r	Loggia im Palazzo Madama	III b
Einzelne Zeichnung in Berlin KK.		
	Hof der casa Sassi	IV a
Stiche Kocks nach verlorenen Zeichnungen Heemskercks:		
	Statuenhof Valle-Capranica	V a
?	Unbekannter Statuengarten	VII a
Francisco de Hollanda		
Skizzenbuch im Escorial:		
26 r	Aus giardino Cesi	X a
50 r	Nil im Belvedere	X b
54 r	Rechte Wand im Statuenhof Valle-Capranica	V b

		TAFEL
Baseler Skizzenbuch		
10	Tyche mit Füllhorn	IX a
19	Verschiedene Statuen	XII c
Cambridger Skizzenbuch		
39	Torso aus Palazzo Madama	XI a
Lombard		
Album in Brüssel:		
46	Apollo Sassi	XI b
66v	Platte vom Herkulessarkophag Savelli	XII a
99	Tyche mit Füllhorn	IX b
Dosio		
Berliner Skizzenbuch:		*)
24	Pasiphaesarkophag im Belvedere, Beischrift	A 1
68	Kandelaberbasis aus Vigna Carpi	A 2
132	Niobidenpaedagoge Ny Carlsberg	XII b
143	Ephesische Artemis	A 4
159	Hekate	A 3
Blätter in den Uffizien:		
2563	Caracallathermen, Beischrift	B 1
2572 Vorderseite	Grabara	B 2
2572 Rückseite	Säulen des Castortempels	B 3
Cavallieri		
Liber 1, vor 1570 (1)		
30 (= A 56)	Urania Este	VIII b
Liber I II, vor 1580 (A)		
62	Satyr aus Villa Giulia	VIII c
Liber III IV, 1594 (B)		
9	Niobe Medici	VIII d
Vaccaria		
	Satyr aus Villa Giulia	VIII a

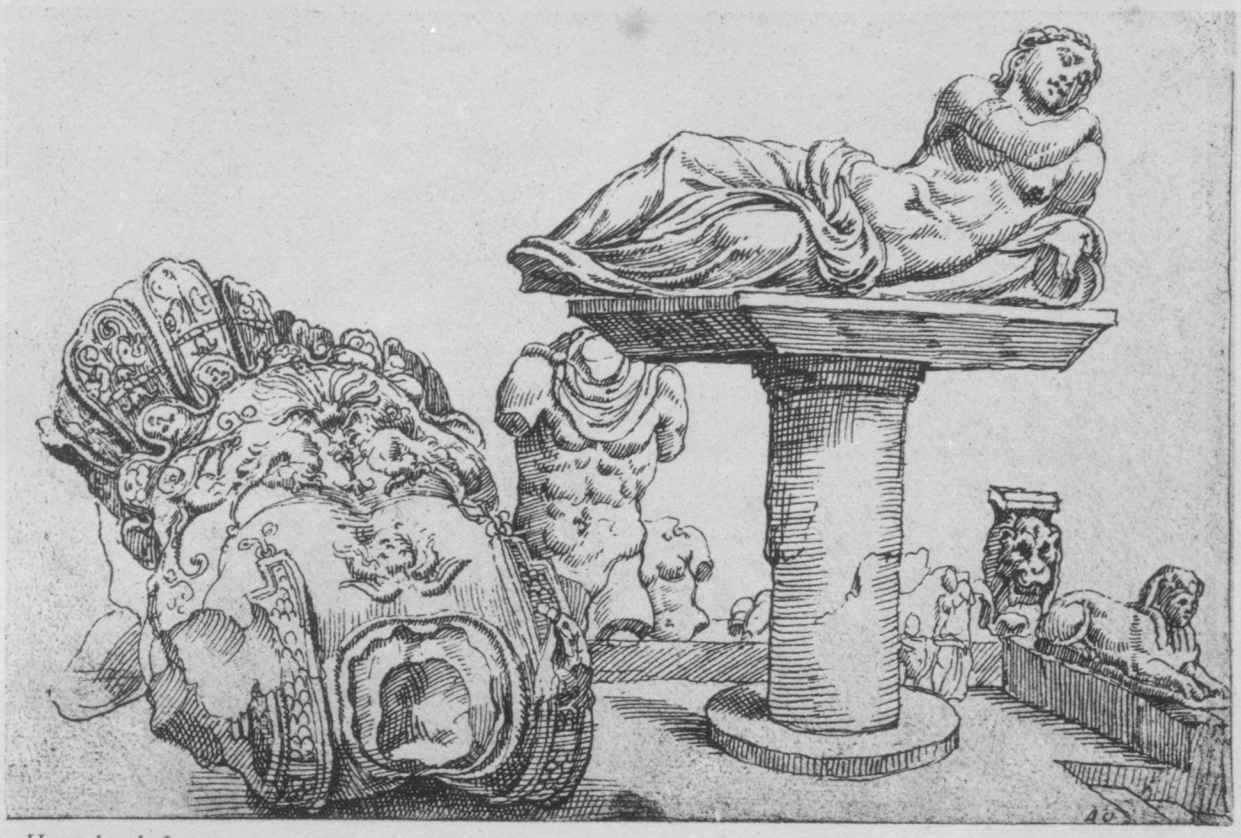
*) Tafel A und B im Text hinter Seite 64.

Gedruckt in 300 nummerierten Exemplaren

No. 41

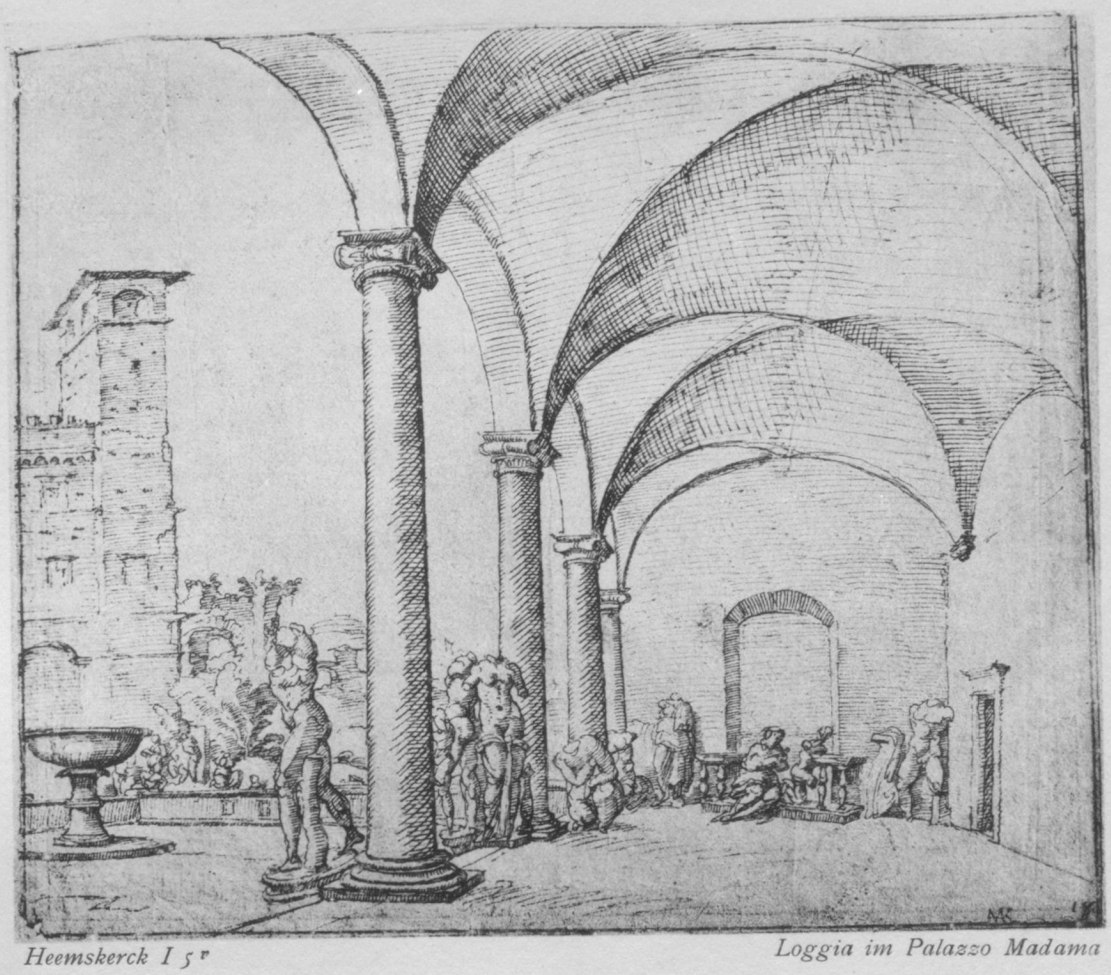
Heemskerck I 25ᵛ — *Giardino Cesi*

Heemskerck I 24ᵛ — *Terrasse der Villa Madama*

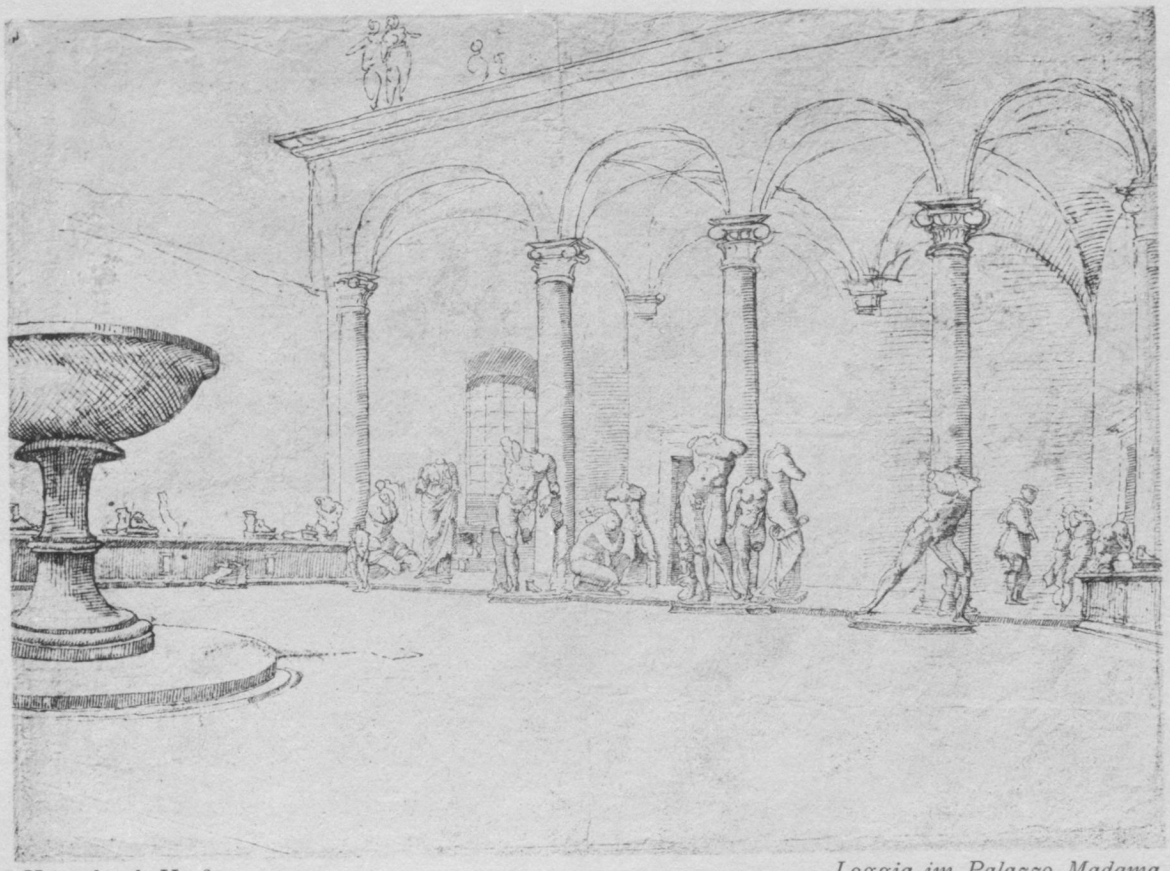


Heemskerck I 27ᵛ — *Hof der casa Galli*

Heemskerck I 72ᵛ — *Hof der casa Galli*

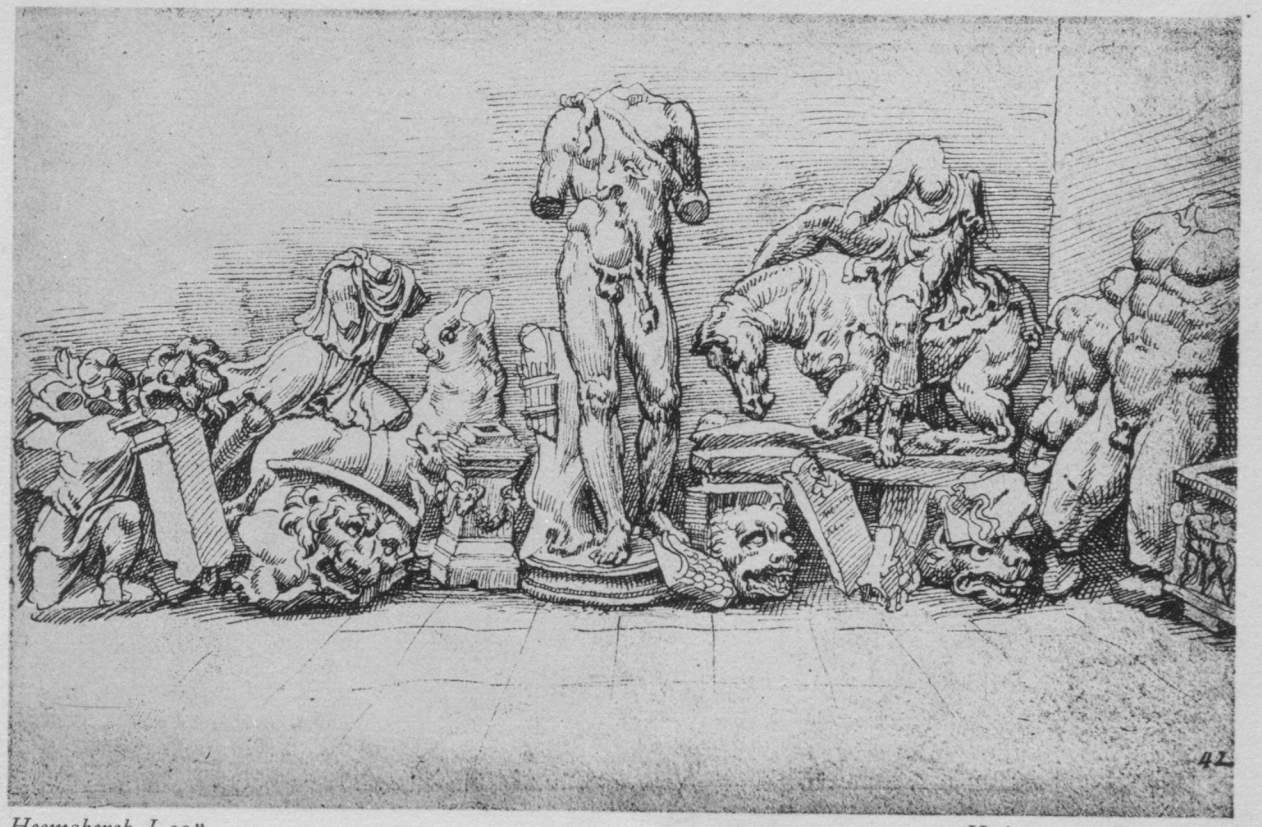


Heemskerck I 5ʳ — *Loggia im Palazzo Madama*



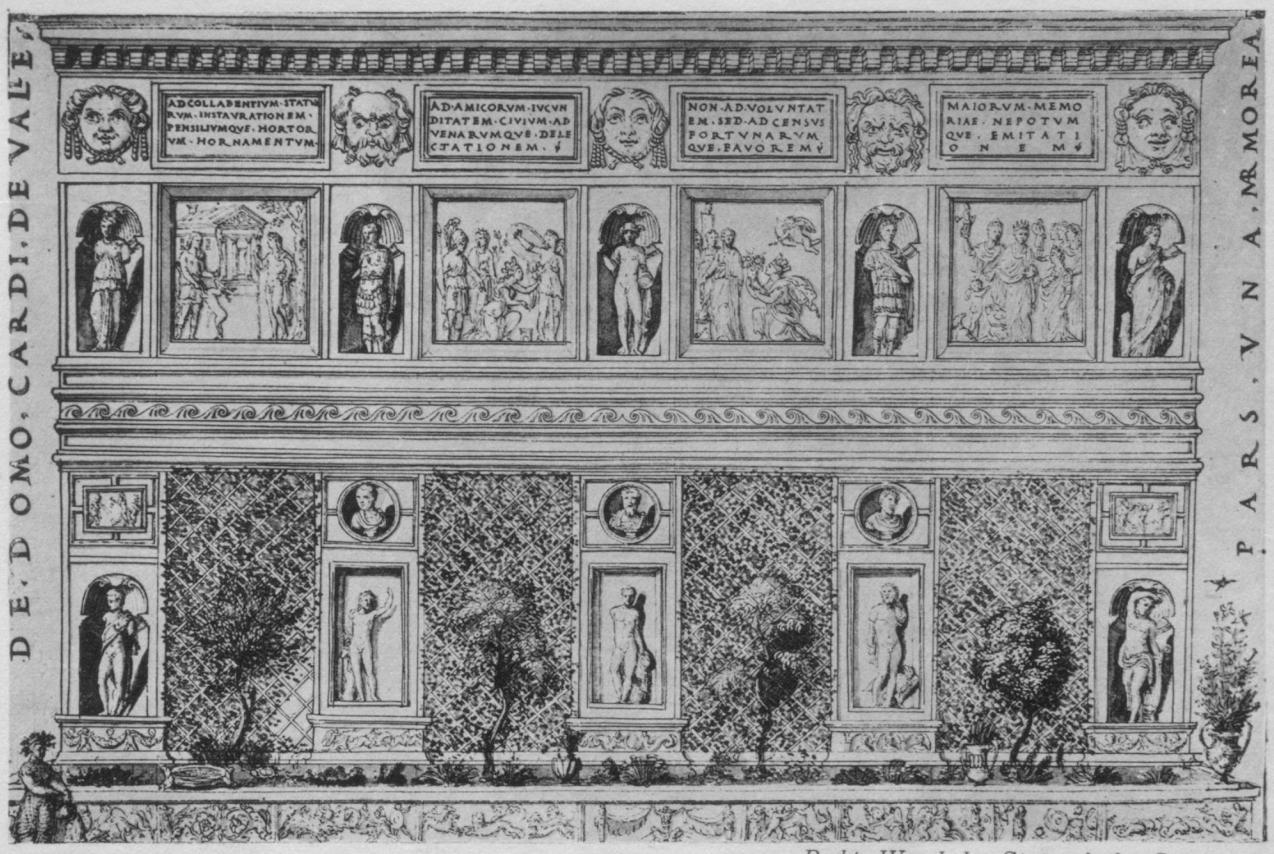
Heemskerck II 48ʳ — *Loggia im Palazzo Madama*

Heemskerck — *Hof der casa Sassi*



Heemskerck I 29v — *Hof in casa Santacroce*

Kock (nach Heemskerck) — *Statuenhof Valle-Capranica*



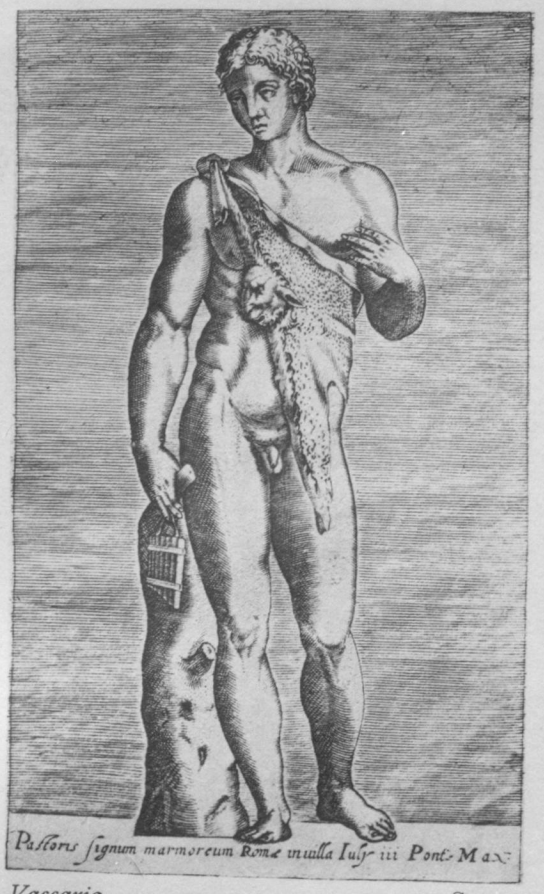
Francisco de Hollanda 54v — *Rechte Wand des Statuenhofes Capranica*

Heemskerck II 20v — *Hof im Hause Lello della Valles*

Heemskerck I 3v — *Hof in casa Maffei*

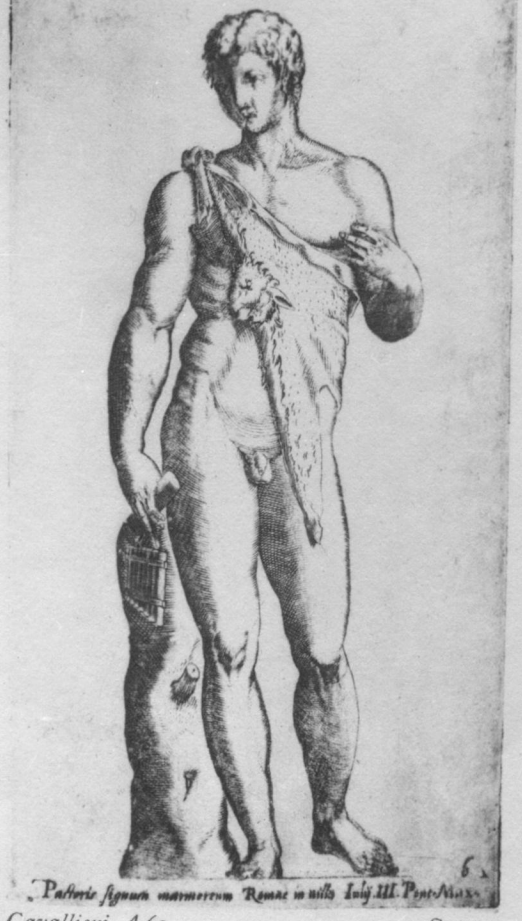
Kock (nach Heemskerck?) — *Unbekannter Statuengarten*

Heemskerck I 47ᵛ — *Unbekannter Statuengarten*



Vaccaria — *Satyr*

Cavallieri A 56 (=1 30) — *Urania*



Cavallieri A 62 — *Satyr*

Cavallieri B 9 — *Niobe*

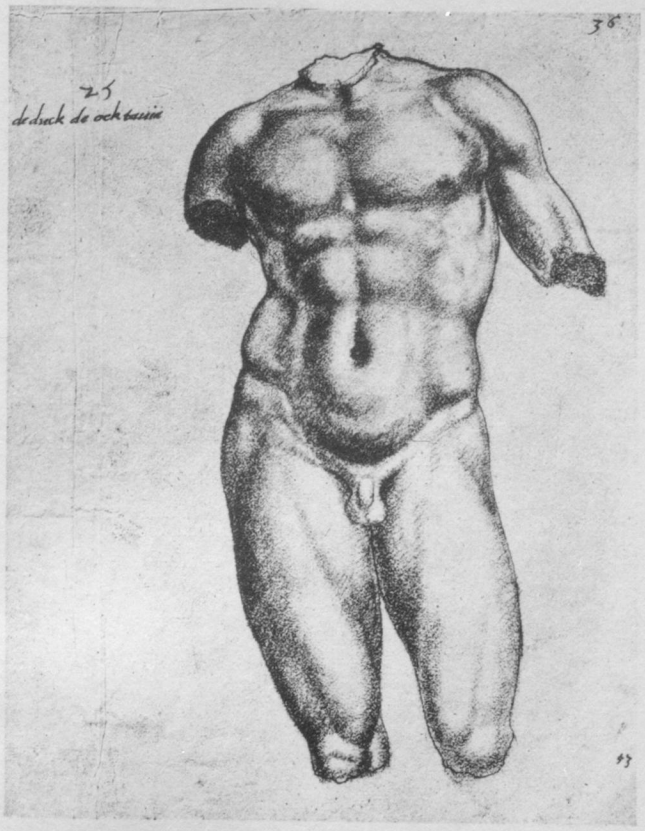
Baseler Skb. 10 — *Tyche*

‹Lombard› 99 — *Tyche*

Aspertini I 40 l — *Statuen aus casa Sassi*

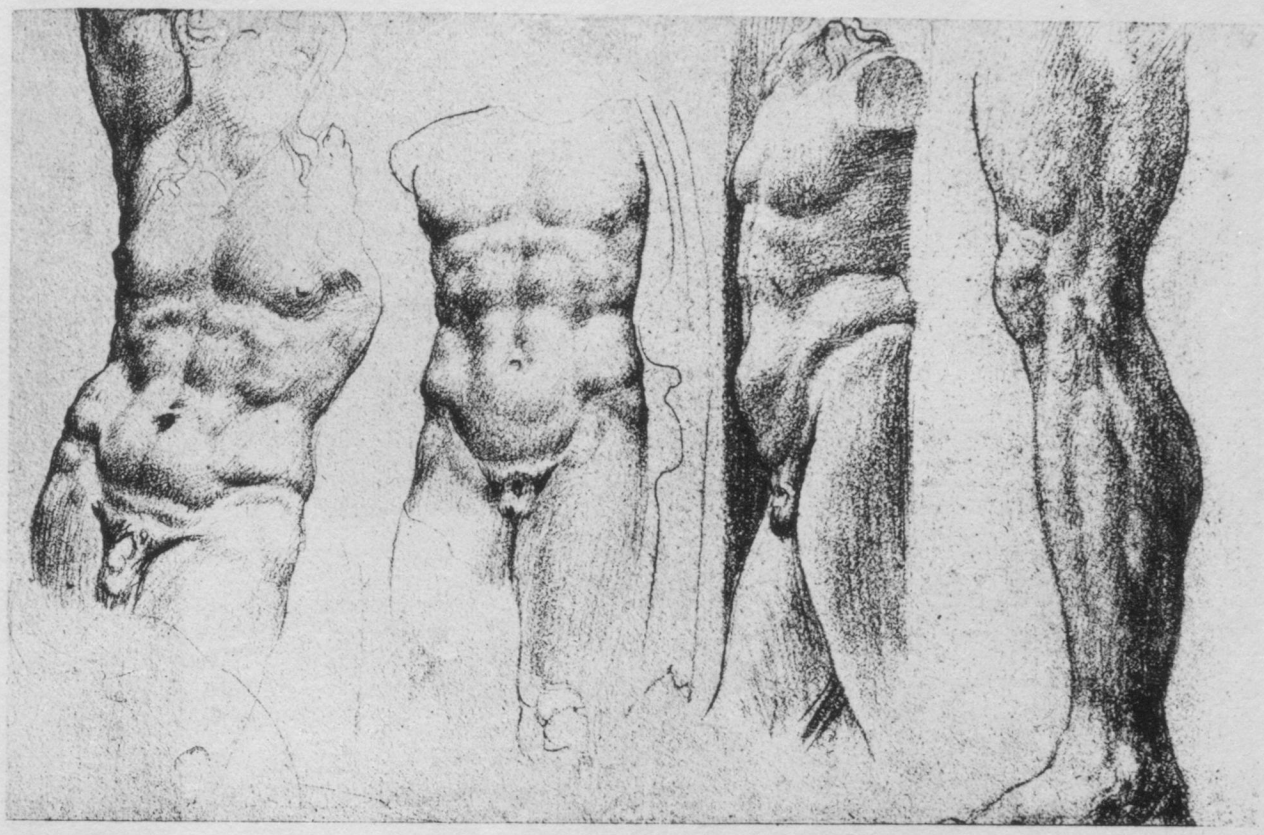
Francisco de Hollanda 26ᵛ — *Aus giardino Cesi*

Francisco de Hollanda 50ᵛ — *Nil im Belvedere*



Cambridger Skb. 39 — *Torso aus Pal. Madama*

‚Lombard' 46 — *Apollo Sassi*



Heemskerck I 51v — *Torsi aus casa Sassi*

Lombard 66v — *Sark. Savelli*

Dosio Berlin 161 — *Niobidenpaedagoge*

Baseler Skb. 19 — *Statuen aus Pal. Madama u. a.*

AGNOLETTO ANTONIO
LEGATORIA LIBRI
Via P. A. Micheli, 40/B
ROMA