

DER CODEX COBURGENSIS

ARCHÄOLOGISCHE ANTIKENZEICHNUNGEN
AUS DER MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS

HENNING WREDE

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALT

VORWORT 9

EINLEITUNG. 11

DER CODEX COBURGENSIS. 14

 I. KURZE BESCHREIBUNG UND ELEKTRONISCHE ZUGÄNGLICHKEIT DES CODEX 14

 II. DER CODEX IM 19. JAHRHUNDERT 15
 Die Erstveröffentlichung durch F. Matz und C. Robert 15 – J. Gerson, der Ankauf als Geschenk für Ernst II. von Sachsen-Coburg in Rom und mögliche Hintergründe 16 – Die Nummerierung und Inventarisierung der Zeichnungen in Coburg 17 – Die Montierung der Zeichnungen in einem deutschsprachigen Land und weitere Vorbereitungen für den Verkauf in Rom 18

 III. DIE AUS DEM ALBUM DER RENAISSANCE GELÖSTEN ZEICHNUNGEN. 23
 Das Ablösen der Zeichnungen aus dem Album 23 – Anschließende Aufbewahrung und folgende Beschädigungen 23 – Die aus dem Album übernommene Reihenfolge der Zeichnungen 24

 IV. EIN ALBUM AUS EINGEKLEBTEN ZEICHNUNGEN DES MITTLEREN 16. JAHRHUNDERTS 25
 Die Maße der Zeichnungen, Zeichenblätter und Untersatzbogen des Albums 25 – Die Anordnung der Zeichnungen auf den Bogenseiten des Albums 27 – Unterschiedliche Verfahren des Einklebens 30 – Beschnittene Zeichnungen, verlorene und einstige Gesamtzahl 31 – Indizien für eine ikonographische Anordnung der Zeichnungen 32

 V. INSCRIFTEN UND SCHRIFTLICHE ZUSÄTZE 34
 Die Inschriften 34 – Die Angaben der Standorte 37 – Identifizierungen und Kommentare 39 – Die Handschriften 41

 VI. DER AUFTRAG 43
 Die Auswahl der Denkmäler nach ikonographischen Themen 43 – Fortgeschrittene ikonographische Forschung und die Forderung nach exakter Dokumentation 46

 VII. WEITERE VORAUSSETZUNGEN FÜR DEN ZEICHNER 48
 Die Arbeitsmittel 48 – Das Papier: Wasserzeichen und Vorrat 48 – Die Aufbewahrungsorte der Denkmäler um 1550 und deren Zugänglichkeit 51

 VIII. DIE ARBEITSSCHRITTE DES ZEICHNERS 53
 Die Formate der Nachzeichnungen 53 – Die Einteilung des Zeichenpapiers 54 – Die Entwurfszeichnung 55 – Die detaillierte Vorzeichnung mit dem schwarzen Stift 56 – Die Federzeichnung im Atelier 59 – Die Lavierung 63 – Skizzen 65

IX. DER ZEICHNER ALS ARCHÄOLOGE 67
 Die Vernachlässigung der Reliefträger und die Konzentration auf den gegenständlichen Dekor 67 – Frontale und perspektivische Ansichten 69 – Die Berücksichtigungen von Fragmentierungen und Rissen 71 – Der Umgang mit älteren Ergänzungen 72 – Vor den Originalen oder nach Papiervorlagen 73 – Der Künstler als Ikonograph 75

X. VERSPRENGTE ORIGINALE DES COBURGENSISMEISTERS UND KOPIEN NACH DEN ZEICHNUNGEN DES ALBUMS 77
 Kopien im Codex Pighianus 78 – Kopien aus dem Besitz von Antoine Morillon (1522–1556) und Philips van Winghe (1560–1592) in Stockholm 83 – Kopien im Codex dal Pozzo und vereinzelte Nachzeichnungen 84

XI. DIE DATIERUNG DER COBURGER ZEICHNUNGEN 87

XII. DIE KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT DES MEISTERS DES CODEX COBURGENSIS 89

XIII. DIE GLIEDERUNGEN DES CODEX PIGHIANUS UND DES EINSTIGEN ALBUMS DER COBURGER ZEICHNUNGEN IM VERGLEICH 94
 Di magni 95 – *Di maiores* 97 – *Di minores* 98 – Mythen der Sterne und Bilder der Zeit 99 – Mythen griechischer Heroen und Sagen römischer Helden in chronologischer Abfolge 100 – Kulte 101 – Spiele 104 – Fragliche Abschnitte zur *vita privata* und zu Grabdenkmälern 105

XIV. DIE IKONOGRAPHISCHEN KENNTNISSE DES VERFASSERS 108
 Tabellarischer Überblick 110

XV. VERMUTUNGEN ÜBER VERFASSER, ORGANISATOR, AUFTRAGGEBER UND BESITZER 114
 Antoine Morillon (ca. 1520–1556), Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und Don Diego Hurtado de Mendoza (1503–1575) 114 – Stephanus Pighius (1520–1604), Morillon und Perrenot de Granvelle 119 – Perrenot de Granvelle und Hans Jakob Fugger (1516–1575) 122

XVI. DAS EINSTIGE ALBUM DER COBURGER ZEICHNUNGEN IN SEINER ZEIT 126
 Zur Vollständigkeit und zum nicht verwirklichten Plan der Publikation 126 – Die Wiedergewinnung der antiken Religion nach den Vorstellungen der Theologia prisca bei Morillon und Pighius 126 – Thematisch verwandte ikonographische Untersuchungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts 127 – Die Erforschung antiker Reliefs und besonders Sarkophagreliefs in der Renaissance 130 – Die Rückführung der mythologischen Ikonographie auf die griechische Kunst und die Auseinandersetzung mit der Form der Vorbilder 141

XVII. DIE REZEPTION UND WISSENSCHAFTSGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DER COBURGER ZEICHNUNGEN. 145

ANHÄNGE

Anhang 1: Die Standorte der antiken Vorbilder um 1550–1555 153

Anhang 2: Verzeichnis der im Album berücksichtigten und wahrscheinlich zutreffend
gedeuteten Götter, Heroen und Fabelwesen 155

KATALOG

Aufbau der Einträge 159

Gliederung 160

Katalog 161

TAFELN 527

VERZEICHNISSE

Abkürzungen 698

Literaturverzeichnis 699

Abbildungsnachweis 720

KONKORDANZEN

1. Konkordanz zu dem Inventar der Handzeichnungen im Kupferstichkabinett
der Veste Coburg 722

2. Konkordanz zu dem Katalog bei Matz 1871 724

3. Konkordanz zu dem Ausstellungskatalog bei Wrede–Harprath 1986 726

REGISTER

1. Register der im Katalog herangezogenen Handzeichnungen des 15. bis 17. Jahrhunderts 727

2. Die heutigen Standorte der antiken Vorbilder 740

3. Die letzten bekannten Standorte der antiken Vorbilder 743

VORWORT

Die Anfänge dieser Arbeit über den Codex Coburgensis reichen bis in das Jahr 1981 zurück, als mich Dr. Joachim Kruse, damalige Direktor der Kunstsammlungen der Veste Coburg, mit seiner Publikation betraute. Zuvor hatte sie der Klassische Archäologe Prof. Dr. Wolfgang Züchner (1906–1981) beabsichtigt, dessen mir zur Verfügung gestellter Nachlass zwar keinen Text, aber gute Fotografien der Zeichnungen und ein Verzeichnis ihrer Maße (u. S. 25 Tabellen 5, 6) enthielt. Für die notwendige kunsthistorische Expertise gewann ich 1982 in Köln zunächst Dr. Dirk Kocks (1947–1986), der von dem Plan aber wenig später wegen anderweitiger Verpflichtungen absehen musste. Zu meinem Glück sagte Dr. Richard Harprath (1938–1995) noch im selben Jahr seine Mitarbeit zu, der die italienischen Zeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlungen in München betreute. Auf unseren gemeinsamen Antrag hin unterstützte die Deutsche Forschungsgemeinschaft die Publikation in den Jahren 1983–1987 und 1989.

Unsere Coburger Ausstellung *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch* und der zugehörige Auswahlkatalog der Zeichnungen erreichten 1986 ein Zwischenergebnis. Die Ausstellung ist vom 8.–10. September von dem internationalen Symposium *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock* begleitet worden, das die Gerda Henkel-Stiftung ermöglichte und dessen Akten Harprath und ich 1989 herausgaben. Hierbei ist es während der Ausstellung nach einem Intervall von über 100 Jahren zu einem Vergleich der Coburger Zeichnungen mit dem Codex Pighianus der Staatsbibliothek Preußischer

Kulturbesitz in Berlin gekommen, was wir seiner Ausleihe durch Dr. Tilo Brandis, dem damaligen Direktor ihrer Handschriftenabteilung, verdankten. Das Berliner Manuskript kopiert die Coburger Zeichnungen in großer Zahl, auch Verluste ihres einstigen Bestandes. Große Bedeutung hat es daneben, weil es die von seinem Verfasser, Stephanus Pighius, geplante Abfolge der Kopien noch heute bewahrt, wohingegen die einstige Anordnung der Coburger Originale spätestens bei ihrer Montierung im 19. Jahrhundert völlig aufgelöst wurde. Weil Pighius schließlich an der Organisation des Albums nachweislich mitwirkte, dem die Coburger Zeichnungen einst angehörten, hat die hier vorliegende Publikation immer wieder auf ihn und seine Handschrift zurückzukommen.

Bei seinem frühen Tod hinterließ mir Richard Harprath seine vor Ort ausgeführten Beschreibungen aller Coburger Zeichnungen, keinen weiteren Text, aber den Auftrag, die Publikation auf dieser Grundlage voranzutreiben. Hieran habe ich mich zunächst nicht gehalten, da ich seit der Mitte der neunziger Jahre das Winkelmann-Institut der Humboldt-Universität in Berlin zu leiten hatte. Erst seit dem zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends habe ich mich erneut konsequent um die Realisierung unseres gemeinsamen Planes bemüht. Hierbei ist es mir eine besondere Hilfe gewesen, dass der *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* der Humboldt-Universität und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften alle Zeichnungen beider Codices wenig zuvor kommentiert aufgenommen hatte. Detailstudien zu Antoine Morillon, dem vermutlichen Verfasser des

DER CODEX COBURGENSIS

I. KURZE BESCHREIBUNG UND ELEKTRONISCHE ZUGÄNGLICHKEIT DES CODEX

Die Kunstsammlungen der Veste Coburg bewahren den Codex Corburgensis im Kupferstichkabinett auf.⁷ Er umfasst 282 Zeichnungen von antiken Skulpturen einer Hand, die auf 221 Bogen montiert sind und in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom entstanden. Hinzu kommen der Sarkophag Karls d. Gr. in Aachen in einer Wiedergabe auf nördlichem Papier⁸ und Darstellungen von zwei antiken Münzen, auch sie auf abweichendem Papier und von anderer Hand.⁹ Die Rundplastik ist nur durch 18 Statuen, Torsos und Statuenbasen vertreten.¹⁰ Mit 222 Motiven¹¹ bilden antike Steinreliefs das eigentliche Thema. Sie umfassen so gut wie alle Gattungen: Architektur- und Staatsreliefs, Reliefs von Votiv- und Siegesmonumenten, Denkmäler des marmornen Ausstattungsluxus und des sepulkralen Bereichs. Mit etwa der Hälfte sind Sarkophagreliefs besonders betont vertreten.¹² Nach der von A. Nesselrath eingeführten Typologie der Antikenzeichnungen der Renaissance entspricht der Codex dem Corpus-Typus.¹³ International bekannt ist er für die archäolo-

gische Exaktheit der Nachzeichnungen. In der Regel dokumentieren sie den Erhaltungszustand der wiedergegebenen Denkmäler besser als andere Nachzeichnungen. Den Wert erhöht, dass sie 51 antike Vorbilder darstellen, die heute verschollen sind und 23 von ihnen sogar allein überliefern¹⁴, zu denen etwa die einzige bisher bekannte Statue des Flussgottes Po (Eridanus) oder die ausführlichste antike Darstellung von der Erschaffung der Pandora gehören¹⁵. In der Renaissance einzigartig ist die Sensibilität, mit der sich der Künstler auf hohem technischen Niveau in die unterschiedlichen Formen und Stile der antiken Skulpturen einfühlte. Treue der Dokumentation und Auswahl der Denkmäler lassen auf ein wissenschaftliches Anliegen des Auftraggebers zurückschließen.

In der Forschungsdatenbank des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* der Humboldt-Universität zu Berlin sind die Zeichnungen seit 1988 verzeichnet und seit 2006 über die Online-Datenbank ohne Zugangsbeschränkung konsultierbar.¹⁶

7 Sign. V 1239/15 bzw. Inv. Hz 2, 1–218.

8 Kat.-Nr. 179.

9 Kat.-Nr. 242. 243.

10 Kat.-Nr. 1–18.

11 Kat.-Nr. 19–239. 241

12 Kat.-Nr. 129–238.

13 Nesselrath 1986, 140–141.

14 Kat.-Nr. 5. 8. 10. 15. 27. 28. 45–48. 59. 60. 64. 98. 107. 161. 169. 173/173a. 174. 203. 210. 213. 217.

15 Kat.-Nr. 8. 174.

16 In der Datenbank unter www.census.de hat jede Zeichnung ihren individuellen CensusID-Eintrag, mit dessen Hilfe sie direkt anzusteuern ist. Im Druck wie digital haben einzelne Zeichnungen mit URL das folgende Format: <https://data.base.census.de/detail/60684> (Link zum Haupteintrag des Codex Coburgensis). Freundliche Mitteilung von Timo Strauch.

II. DER CODEX IM 19. JAHRHUNDERT

DIE ERSTVERÖFFENTLICHUNG DURCH FRIEDRICH MATZ D. Ä. UND KARL ROBERT

Die bisher einzige vollständige Publikation des Codex wird Friedrich Matz d. Ä. verdankt¹⁷, allerdings bietet sie keine Abbildungen. Er studierte ihn in den Pfingstferien 1871 in der Schlossbibliothek in Gotha.¹⁸ Bevor er von der Kupferstichsammlung in Coburg dorthin geschickt wurde, mussten seine Bogen erstmals durchgezählt und nummeriert werden. Dieses geschah unvollständig, da drei Bogen in Coburg verblieben¹⁹, weswegen Matz nur von einer Gesamtzahl von 212 ausging.²⁰ Wo ein Bogen verschiedene Zeichnungen enthielt (Abb. 1b), führte er eine Untergliederung mit arabischen Zahlen ein, also etwa Nr. 106,1–3 oder 177,1–4, die er neben den Zeichnungen auch schriftlich fixierte. Wie in dem hier vorliegenden Katalog gliederte Matz die Zeichnungen nach archäologischen Kriterien, nach Statuen und nach den unterschiedlichen Funktionen der reliefierten Denkmäler. Er beschrieb sie sehr knapp. Auf die Identifizierung der dargestellten Monumente folgen Nachweise älterer Publikationen und in bewundernswerter Weise häufig auch Angaben über die damaligen Aufstellungsorte. Hierbei kam ihm seine große Kenntnis zur Hilfe, die er jahrelang für seinen Katalog der über Rom verteilten antiken Skulpturen erworben hatte.²¹ Dass sehr viele Zeichnungen des Coburgensis im Codex Pighianus in Berlin kopiert sind, erkannte er spätestens bereits in den Pfingstferien, zumal er als Schüler von Otto Jahn mit dessen Veröffentlichung von 1868 vertraut war, sie sogar bald nach dem Erscheinen besprochen hatte.²² Um hierfür genauere Vorstellungen zu erlangen, wirkte er mit der Unterstützung des Preußischen Archäologischen Instituts in Berlin und einer ministeriellen Verfügung, dass der Codex Pighianus zu näherem Vergleich nach Gotha ausgeliehen wurde.²³ Hierzu ist es im August 1871 gekommen, wie einem Brief von Adolf Trendelenburg zu entnehmen ist.²⁴ Anschließend muss Matz seine Untersuchung schnell abge-

17 Matz 1871, 445–499.

18 Matz 1871, 445.

19 Robert 1885, 403.

20 Vgl. u. S. 17.

21 Matz–Duhn I–III (1881. 1882).

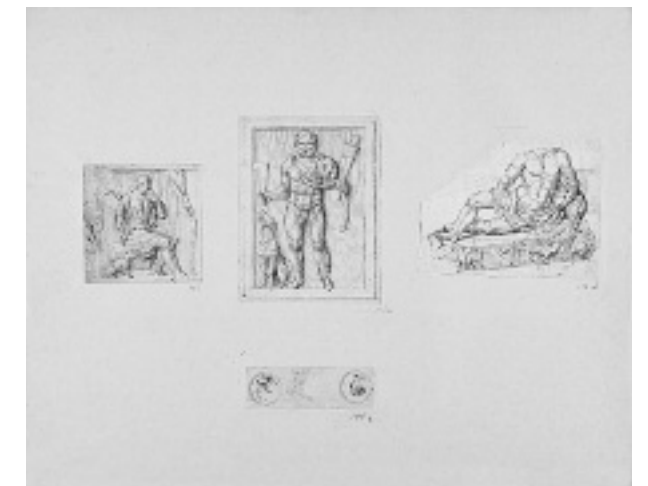


Abb. 1 Die Zeichnungen in ihrer unterschiedlichen heutigen Montierung:

1a Bogen mit einer Zeichnung und einem Wasserzeichen von 1806 (Inv. Hz. 2,1 mit Kat.-Nr. 27)

1b Bogen ohne Wasserzeichen mit bis zu vier Zeichnungen (Inv. Hz. 2,146. 146 a–c mit (Kat.-Nr. 176a. 48. 8. 243).

schlossen haben, denn mit einem Nachtrag vom November²⁵ erschien sie bereits in den Monatsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften für den September und Oktober des Jahres.

22 F. Matz, AdI 41, 1869, 71 f.

23 Matz 1871, 449.

24 Brief an Wilhelm Henzen vom 22. 8. 1871, Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.

25 Matz 1871, 499.

Tabelle 5: Maße der längeren Seiten

cm	9	10	11	12	13	14	15
Anzahl	1	2	5	8	–	6	1
cm	16	17	18	19	20	21	22
Anzahl	5	8	5	5	5	9	8
cm	23	24	25	26	27	28	29
Anzahl	10	6	8	2	10	3	3
cm	30	31	32	33	34	35	36
Anzahl	3	4	8	3	6	6	6
cm	37	38	39	40	41	42	43
Anzahl	6	5	7	10	17	29	57
cm					54	55	56
Anzahl					1	2	1

Tabelle 6: Maße der kürzeren Seiten

cm	3	4	5	6	7	8	9
Anzahl	1	–	1	–	–	5	11
cm	10	11	12	13	14	15	16
Anzahl	14	34	39	52	25	15	19
cm	17	18	19	20	21	22	23
Anzahl	14	14	9	5	6	2	1
cm	24	25	26	27	28		
Anzahl	–	2	3	–	2		
cm					37	39	41
Anzahl					1	1	1

nis auf einen hohen Anteil an antiken Relieffriesen. Kleinere Formate unter 200 cm² sind nur in acht Fällen nachzuweisen⁹⁰, insofern die später abgeschnittenen Zusätze zu größeren Darstellungen unberücksichtigt bleiben. Gegeben sind zusammenfassende Skizzen, Teile rundplastischer Vorbilder, Reliefs von höchstens zwei Figuren und aus anderen Zusammenstellungen übernommene Münzen. Die niedrige Zahl charakterisiert das Kernanliegen des Codex erneut, vielfigurige Reliefs in ikonographisch lesbarer Größe zu sammeln.

Die Untersatzbogen des Albums müssen dem Format der Zeichenblätter zumindest weitgehend entsprochen haben. Große Zeichnungen konnten unverändert eingelegt oder eingeklebt werden, zerschnittene lassen sich zu einer Größe rekonstruieren, die den Untersatz-

blättern des Albums entsprach.⁹¹ Die übergroßen Darstellungen des Himmelsglobus Farnese (Nr. **3a–c** Taf. 5,1.3–4) mussten an den Rändern breit eingeschlagen werden wie ursprünglich auch im Codex Pighianus. Dessen Bogen von 43,3 x 28,2 cm⁹² entsprach bis auf die wenigen Millimeter dem Format des einstigen Albums der Coburger Zeichnungen, die bei der Bindung beschnitten wurden. Die gleiche Größe war notwendig, um die vielen Kopien nach den Coburger Originalen aufzunehmen.

90 Nr. **1. 6. 8. 65. 69. 112. 239. 243.**
91 Wrede–Harprath 1986, Abb. 9, 2.5.
92 Gröschel 1988, 72.

DIE ANORDNUNG DER ZEICHNUNGEN AUF DEN
UNTERSATZSEITEN DES ALBUMS

Ob die Zeichnungen den Bogen des Albums beidseitig aufgelegt wurden, ist nicht mehr zu ermitteln. Nur Nr. **97** und **97a** (Taf. 72,1–2) zeigen Zeichnungen auf Recto und Verso. Das kaum über 20 cm hohe Blatt zeigt die beiden Seitenreliefs eines Monopodiums und wurde ohne weitere Veränderungen in die Mappe eingelegt. In seinem allein vergleichbaren zweiten Teil nutzt der Pighianus beidseitig genutzte Folios gleichfalls nur ausnahmsweise.

Aus dem heutigen Zustand des Codex Coburgensis sind drei Schemata für die einstige Aufteilung der Untersatzbogen zu ermitteln.⁹³ Nur ein Monument schmückt sie bei dem Ersten (Schema 1a Abb. 4). Hier ist eine zusätzliche Unterscheidung möglich, wo sich die Wiedergabe auf zwei Streifen verteilt (Schema 1b Abb. 5). Bei Schema 2 können die Zeichnungen derselben Vorlage oder von zwei Monumenten übereinander (2b Abb. 7), nebeneinander (2a Abb. 6) oder diagonal zueinander (2c Abb. 8) stehen. Schema 3 vereint die Darstellungen von drei oder mehr Monumenten auf einer Seite (Abb. 9a–b).

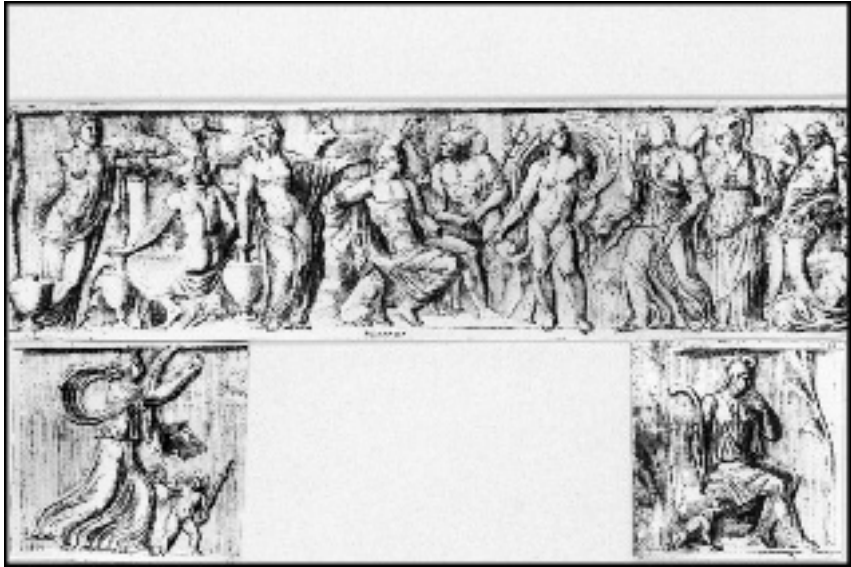
24 Bogen mit 24 Zeichnungen⁹⁴ folgen Schema 1. Für 24 weitere Untersatzseiten ist die Variante 1b aus 37 Zeichnungen zu erschließen, die bei der Auflösung



Abb. 4–9 Die Aufteilung der Zeichnungen auf den einstigen Untersatzbogen des Albums

Abb. 4 oben Eine Zeichnung pro Bogen (Schema 1a, Opfer M. Aurels, Kat. Nr. **25**)

Abb. 5 Eine Zeichnung in zwei Registerstreifen pro Bogen (Schema 1b, Parissarkophag Kat.-Nr. **176**)



93 Eine geringere Systematisierung vereinfacht hier die komplizierteren Ausführungen bei Wrede–Harprath 1986, 41 Abb. 19,1–5.

94 Nr. **3. 3a–c. 21. 22. 25. 25a. 43c. 63. 64. 77. 87. 96. 96a. 96b. 97. 97a. 158. 219. 220. 229. 229a.**

GLIEDERUNG

Die Gliederung folgt der antiken Funktion der Vorbilder.
Angeschlossen sind wenige nicht vollendete Zeichnungen und Zeichnungen nach nicht antiken Motiven.

I.	ANTIKE STEINDENKMÄLER.....	161
I, 1.	RUNDPLASTISCHE SKULPTUREN	161
I, 2.	RELIEFS	179
I, 2, 1	Reliefs von Staatsmonumenten	179
I, 2, 2	Reliefs architektonischer Funktion	190
I, 3.	VOTIV- UND SIEGESMONUMENTE	205
I, 3, 1	Weihreliefs.....	205
I, 3, 2	Altäre oder Votivbasen	216
I, 3, 3	Denkmäler für Athleten	228
I, 4.	DENKMÄLER DER MARMORNEN AUSSTATTUNKUNST	230
I, 4, 1	Schmuckreliefs.....	230
I, 4, 2	Viereckige und runde Schmuckaltäre und Schmuckbasen	239
I, 4, 3	Dreifüße und Dreifußbasen	247
I, 4, 4	Kandelaberbasen	255
I, 4, 5	Marmorgefäße	266
I, 4, 6	Puteale.....	271
I, 4, 7	Sonnenuhr.....	279
I, 4, 8	Trapezophoren.....	283
I, 5.	GRABDENKMÄLER	287
I, 5, 1	Grabreliefs.....	287
I, 5, 2	Grabaltäre	298
I, 5, 3	Aschenurnen.....	328
I, 5, 4	Sarkophage	331
I, 5, 4, 1	Sarkophage mit Darstellungen der Vita Humana	331
I, 5, 4, 2	Mythologische Sarkophage	344
I, 5, 4, 3	Dionysische Sarkophage	426
I, 5, 4, 4	Erotensarkophage	468
I, 5, 4, 5	Jahreszeitensarkophage	481
I, 5, 4, 6	Meerwesensarkophage	488
I, 5, 4, 7	Musensarkophage	498
I, 5, 4, 8	Girlandensarkophage.....	515
I, 5, 4, 9	Christlicher Sarkophag.....	520
I, 6.	RELIEFFRAGMENT FRAGLICHER FUNKTION	522
I, 7.	ANTIKE SKULPTUREN AUF NICHT VOLLENDETEN STIFTZEICHNUNGEN	523
II.	ANTIKE MÜNZEN	525
III.	NACHANTIKE MOTIVE.....	526

I. ANTIKE STEINSKULPTUREN

I, 1. RUNDPLASTISCHE SKULPTUREN

1. TORSO DES AION ODER SOL MIT ZODIAKUS (TAF. 3,1)	1a. BALTEUS MIT EINEM ZODIAKUS DEKORIERT (TAF. 3,2)
Inv. Hz. 2,203a; Matz 1871, Nr. 11; CensusID 58581	Inv. Hz. 2,142 rechts; Matz 1871, Nr. 12; CensusID 58580
Vatikan, Mus. Chiaramonti, Inv. 1367; H 0,91 m (Taf. 2,1)	34 x 473 mm, Feder in Braun, graubläuliche Lavierung in zwei Stärkegraden über Spuren von schwarzem Stift. Wz.: Pfeilspitze, Längsdrähte verlaufen diagonal.
170 x 106 mm, untere l. Ecke abgeschrägt, um dem Albumblatt eine weitere Zeichnung unten l. hinzuzufügen (vgl. o. S. 27–28). Feder in Gelbbraun, in mehreren Stärkegraden grau laviert, darunter Spuren schwarzen Stifts. Kein Wz., Längsdrähte horizontal.	Die Detailzeichnung des Zodiakus von Nr. 1 ist in Anlehnung an das dort als Schwert-Balteus getragene Band leicht verzogen wiedergegeben. Von den Fischen (oben) bis zum Widder (unten) folgen die 12 Tierkreiszeichen dem Verlauf des Jahres. Der niederbrechende Stier und der nach l. laufende Widder weichen von der Vorlage leicht ab.
Torso einer nackten männlichen Statue in einst ponderierendem Stand mit l. Stand- und r. Spielbein. Zufolge der Schulteransätze waren beide Arme vom Körper abgehoben. Ein Zodiakus-Band verläuft von der r. Schulter zur l. Hüfte und gibt 12 Felder für die Zodiakos an. Von ihnen sind nur die obersten drei in Umrissen angedeutet. Am l. Oberschenkel der Rest einer Stütze. Kraftvolle dunkle Lavierung und Federschraffen verstärken die Modellierung gegenüber dem Original erheblich, wobei Glanzeffekte entstehen.	Die für den Bogen zu breite Zeichnung wurde auf der Diagonale des Zeichenblattes ausgeführt. Da für das Album gleichfalls zu groß, ist sie in der Mitte gefaltet und an beiden Schmalseiten mit breitem Verstrich aufgeklebt worden. Auf dem Verso schimmelfleckig wie Nr. 1. Passepartout von gelblichem Papier, auf ihm zusammen mit Nr. 84 und 37 durch feste weiße Streifen fensterartig montiert.
Auf der Brust ein roter Farbfleck. Die l. obere Ecke ist mehrfach geknickt, die Rückseite von Schimmel gefleckt. Auf gelblichem Passepartout-Papier zusammen mit Nr. 132. 212a und 98 aufgezo-gen und mit festen weißen Papierstreifen fensterartig montiert.	Der Torso des 2. Jhs. n. Chr. ist bei der Ausschachtung der Fundamente für das Teatro Valle (1819–1822) gefunden worden (Amelung), bereits 1823 verkauften ihn die Capranica an den Vatikan (Uncini). Übereinstimmungen bei den Bruchflächen und bei dem Stützenrest gewährleisten die von Amelung bezweifelte Identität mit der gezeichneten Skulptur. Vermutlich gehörte sie der Sammlung Valle-Capranica um 1550 an, als der Meister des Codex Coburgensis sie sah, gelangte dann aber wieder unter die Erde. Im Bereich der

28b. L. NICHT ANPASSENDER BEGINN DES FRIESES VON 28 UND 28A MIT AUSRUHENDEM HEROS UND MÄDCHEN (TAF. 20,2)

Inv. Hz 2,177a; Matz 1871, Nr. 57; CensusID 58533

129 x 153 mm; Feder in Dunkelbraun über schwarzem Stift, in mehreren Stärkegraden grau laviert; r. obere Ecke unregelmäßig ausgerissen, in Höhe der Waden eine Hilfshorizontale in schwarzem Stift.

Kein Wz., horizontale Längsdrähte wie bei **28** und **28a**.

Ein junger, bis auf die Chlamys nackter Heros steht betont auf dem l. Bein, stützt sich mit der erhobenen R. auf einen langen Speer und dreht sich zu dieser Seite. Sein vom Mantel bedeckter l. Arm liegt auf dem Rücken. Der stark bestoßene Kopf neigt sich geringfügig dem kleinen, l. von ihm stehenden Mädchen zu, dessen l. Hand den Schaft des Speers gleichfalls umgreift. Der schlecht erhaltene andere Arm überquert den Leib. Es ist in einen langen Chiton und einen Mantel gekleidet, der die Brust mit herabhängendem Überschlag frei lässt. Auch sein Gesicht ist zerstört. Das Oval über ihm deutet einen Kranz oder ein Diadem an.

Dieselbe ausführende Hand wie bei Nr. **28** und **28a**.

Im Album einst vermutlich unter **28** und gegenüber **28a** eingeklebt, was rückwärts Spuren an der l. Kante hinterließ. Nach dem Ablösen mit später verschmutzten Falten geknittert; Stockflecken am Kopf des Mädchens.

In chamoisfarbenem Papier als Passepartout zusammen mit **120** und **113** fensterartig montiert, hierbei rückwärts mit Streifen aus Zeitungspapier befestigt.

Von den drei Fragmenten ist nur das **28b** geradlinig begrenzt, ist der gerade l. Rand bei **28a** vom Zeichner irrig ausgeführt worden. R. weisen sie ganz unregelmäßige und betont breite Bruchkanten auf. Sie haben dieselbe Höhe und oben ein übereinstimmendes Profil, sollten unten in das Gebälk eingeklinkt werden. Die weit verteilten und überwiegend frontalen Figuren stimmen auch stilistisch überein. Die des r. Fragments auf **28** und **28a** bieten der Deutung keine größere Schwierigkeit. Die Sommerhore hat Parallelen auf Campanaplatten und in der arretinischen Reliefkeramik (Rauch Taf. 10,2; 11, 1.2). Auf einem Peleus-Thetis-Sarkophag der Villa Albani (Gasparri Taf. 7) trägt sie stabartig fallende Blumengirlanden, welche **28a** auf die Frühlingshore überträgt. Pan führt die Horen auch sonst an (Machaira Nr. 31 f.). Bei dem breiteren Fragment von Nr. **28** wendet sich der Heros von der Frauengruppe ab, weswegen der Gedanke an Theseus nahe

liegt, der Ariadne auf Naxos zurückgelassen hat, doch weichen ihre weiteren Darstellungen typologisch ab. Zwei nebeneinander liegende Frauen auf einer Insel sind seit dem 2. Jahrhundert daneben auch das zentrale Motiv einer Ikonographie, bei der sich der beteiligte Gott oder Heros den Frauen aber zuwendet: Andreae 153–162 Taf. 73–75, 80; Wrede 1981, 122 f. Taf. 25,3. Möglicherweise begegnet der Heros auf dem Fragment **28b** wieder, ist aber auch hier nicht eindeutig zu benennen, weil der Griff des Mädchens an seinen Speer ein außerordentlich seltenes Motiv ist. Die einzige mir bekannte Parallele erbringt ein pompejanisches Wandbild mit Theseus und den geretteten Kindern Athens: L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Darmstadt 1960) 11 Abb. 8. Der Heros wäre also ein zweites Mal wiedergegeben, hier bei einer früheren Tat. Entsprechend setzte der Fries bei der l. geraden Begrenzung von **28b** ein. Pan und die Horen könnten mit einer sonst fehlenden dritten Szene verbunden sein, in der Dionysus Ariadne auffindet. Nach der Sonderform des Papiers befanden sich die Vorbilder der drei Zeichnungen nahe dem Palazzo Porcari, vgl. o. S. 48.

Die Verteilung der Heroen und Heroinnen auf felsiges Gelände erinnert an augusteische Reliefs, denen auch der Klassizismus des Frieses nahe steht: Zanker 1987, 255 Abb. 200B; 311 Abb. 246.

Lit.: Alle drei Zeichnungen hat bisher nur Matz 1871, 470 f. Nr. 57; 498 f. Nr. 246 besprochen. Die Lit. zu den Vergleichen bei: Andreae 1963, 139–162 Taf. 73–80; LIMC V (1990) 506 Nr. 31 f. s. v. Horai (V. Machaira); Villa Albani III (1992) 33–44 Nr. 260 Taf. 7 (C. Gasparri); M. Rauch, Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs (Rahden, Westf. 1999) 78 f. Typus I Taf. 10,2; 11, 1.2.

29. ARKADENFRIES MIT DURCHBLICK AUF JAGENDE EROTEN (TAF. 21,I)

Spur einer älteren Nummerierung möglicherweise r. unten, vgl. Nr. **56** und **173**

Inv. Hz. 2,16; Matz 1871, Nr. 19; CensusID 58678

Vatikan, Mus. Chiaramonti LI 6 (Inv. 2049); H 0,23 m (Taf. 21,3)

156 x 432 mm; Feder in Dunkelbraun über schwarzem Stift, grau-bläulich laviert; unten eine Hilfshorizontale in schwarzem Stift. Wz.: Anker im Kreis, l. von ihm Stern; Längsdrähte verlaufen horizontal.

Das wiedergegebene, schmale Relief war l. gebrochen, obwohl das untere Profil kanonisch abschließt. Nach

r. wurde die Zeichnung auf einem verlorenen Blatt fortgesetzt, welches die Kopie des Codex Pighianus Fol. 365v überliefert. In zarter, verspielter Architektur sind vier Arkaden wiedergegeben, die abwechselnd von schlanken Vasen und bärtigen Hermen getragen werden. Die Bogen werden von einem hauchfeinen Zahnschnitt und einem dünnen Perlstab dekoriert. In den Bogenzwickeln wechseln Bukranien und Amphoren ab. Von den Bogenscheiteln hängen tragische Masken herab, eine Patera vor Kornähren und eine schlanke Nestoris, sie alle von flatternden Bändern umgeben. Die breiten Bogenstellungen erlauben den Durchblick auf Jagdszenen: l. ein behelmter Amor, der seinen Hund antreibt, darauf eine Gruppe von Hirsch und Hirschkuh und weiter r. ein Eber, der verwundet die Flucht über einen von ihm getöteten Hund vor einem Putto ergreift.

Der Meister des Codex Coburgensis hat die Vielzahl der Details mit Freude und Akribie festgehalten. Wie bei ähnlichen Motiven (Vgl. o. S. 61–62) bevorzugte er die Feder zur Ausführung, lavierte er nur zurückhaltend. Hierdurch gewann er ein schärferes Bild als die Vorlage es anbot. Proportional vergrößerte er ihr gegenüber Figuren und Gegenstände. Kleine Pentimenti bei den Speer haltenden Händen der Knaben.

War im Album beiderseits aufgeklebt, dessen Papier in den Ecken noch anhaftet. Rückseitig oben ein kolbenförmiger Abdruck, wie er sich bei Nr. **29a** und dionysischen Zeichnungen wie **91b** wiederfindet, strockfleckig.

Im Passepartout von Im-Hof-Papier rückseitig mit Streifen aus Japanpapier montiert.

29a. L. VERSCHOLLENES FRAGMENT DES ARKADENFRIESES VON NR. 29 (TAF. 21,2)

Inv. Hz 2,128 l.; Matz 1871, Nr. 19; CensusID 58679

152 x 432 mm (Nr. **29a** und **59**), Feder in Braun über Spuren schwarzen Stifts, grau laviert; ein gelber Punkt unter dem Wz. Wz.: Anker im Kreis, l. von ihm Stern als Beizeichen; die Längsdrähte verlaufen horizontal.

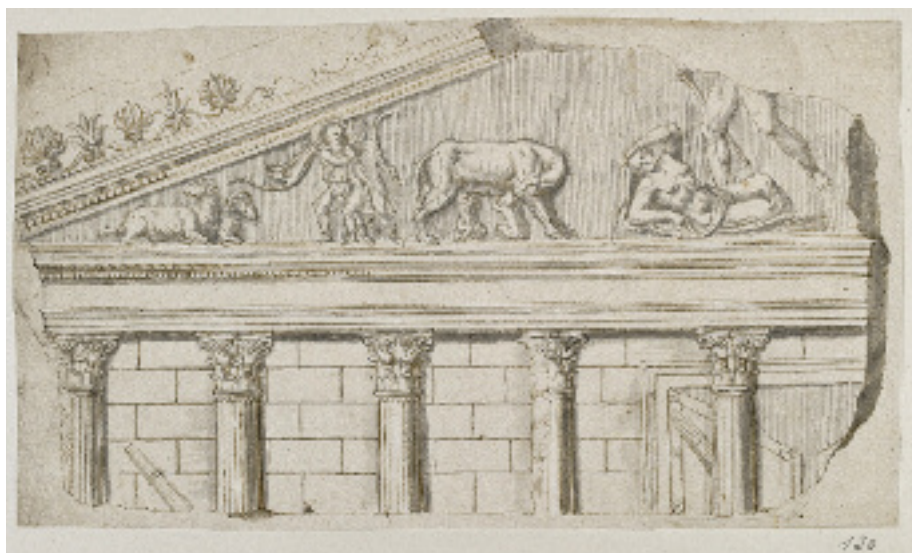
Die Zeichnung greift l. die vasenförmige Stütze und einen Teil des Hundes von Codex Pighianus Fol. 365v r. außen auf. Zufolge der unregelmäßigen Begrenzungslinie r. außen war das Original hier gebrochen, obwohl oben kein weiterer Bogen ansetzt. Aus ökonomischen Gründen fehlen die unteren und oberen Abschlussprofile wie bei weiteren kurzen Zusätzen zu breiten Zeichnungen, welche die Länge des Blatts in Anspruch nahmen. Der Künstler ging wohl davon aus,

dass die Zeichnung ausgeschnitten und unter Nr. **29** angeordnet würde. Das unterblieb, weil sich für den motivarmen Rundaltar (Nr. **59**) der r. Blattseite kein ikonographisch passenderer Ort fand. Gleichfalls fortgelassen ist der Ornamentdekor der Archivolten. Die gegenständliche Darstellung ist mit derselben Liebe und graphischen Klarheit ausgebreitet wie bei **29**. Von den Bogenscheiteln hängen komische Masken und *cymbala* herab. Im Durchblick sprengen zwei erregte Steinböcke auf ein Erogenpaar zu, das ein erlegtes Zicklein davonträgt.

Im Album an beiden Schmalseiten aufgeklebt; durch Wasser beim Ablösen gewellt und stark schimmelfleckig, hinten ein ähnlicher Abdruck wie bei **29**; vier Nadellöcher über und r. neben dem Rundaltar.

In gelblichem Papier als Passepartout fensterartig montiert, rückwärts mit Streifen aus dem gleichen Papier hinterfangen.

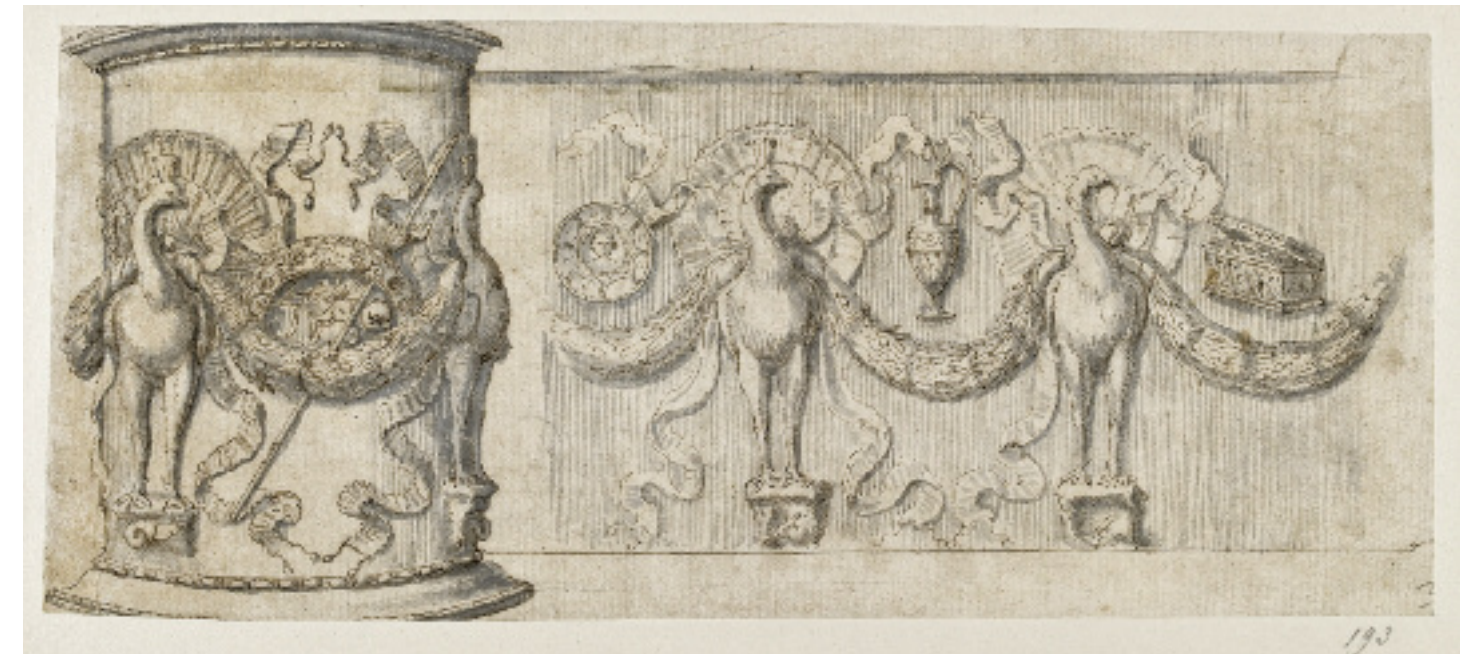
Im Codex Pighianus sind Nr. **29** und **29a** auf Folio 367r und 366v kopiert (Jahn Nr. 34), nach einer verlorenen Vorlage des einstigen Albums dazu der mittlere Teil des gezeichneten Frieses auf Folio 365v. Mit Inv. K III 3 des Teyler Museums in Haarlem (Tyll van Se-rooskerken 2000, 487 Nr. 536) aus dem Besitz Christinas von Schweden ist eine möglicherweise eigenhändige Kopie des Coburgensismeisters nach den ersten drei Arkaden von Nr. **29** erhalten. Allerdings wirkt sie bei schwächerer Lavierung etwas flach. Weitere Nachzeichnungen des 16.–18. Jhs. sind nicht gegeben, weswegen der einstige Aufbewahrungsort nicht nachzuweisen ist. Nr. **29**, Fol. 365v und **29a** überliefern einen Fries mit 10 Arkaden, von deren Scheiteln abwechselnd Masken und Kultgeräte herabhängen. Bis zur sechsten Arkade auf Fol. 365v wird jeder Bogen l. von einer bärtigen Herme, r. von einer schlanken alabastron-förmigen Vase gestützt. Jeden Bogenzwickel über den Hermen schmückt ein Bukranion, den Zwickel über den Vasen eine Amphore. Die Arkaden acht bis zehn auf Fol. 365v und Nr. **29a** verändern die Sequenz gegenläufig. Hermen und Bukranien befinden sich nun also auf der r. Seite, l. hingegen Vasen-Stützen und Amphoren. Die Veränderung erfordert ein abweichendes zentrales Motiv in der Mitte des Frieses, an dem sich der Wechsel der Anordnung vollzieht. Dieses ist bei der mittig stark zerstörten siebten Arkade auf Fol. 365v gegeben, die von zwei Hermen unter Bukranien gerahmt wird. Zuerst hat das Gasparri bei seiner erschöpfenden Behandlung des Frieses festgestellt. Wie bereits Jahn 1868, 182 erkannte, sind Fragmente des antiken Originals im Museo Chiaramonti des Vatikans und in der Antikensammlung der Staatlichen Museen in Berlin



Giebel des kapitolinischen Jupitertempels, Detail von Taf. 17,1. 2:
1. Kat. 25a (Inv. Hz. 2,122) – 2. Rom, Konservatorenpalast
Verschollenes Relieffragment mit einer Tempelfront:
3. Kat. 23 (Inv. Hz. 2,130)



Opfer M. Aurels an die kapitolinische Göttertrias:
1. Kat. 25 (Inv. Hz. 2,68) – 2. Rom, Konservatorenpalast
Tempelfront wie auf Taf. 16,3:
3. Rom, Palazzo Massimo



Altar des C. Vibius Fronto für Herkules:
1. Kat. 53 (Inv. Hz. 2,211) – 2. Rom, Kapitolisches Museum
Verschollener Altar für Isis und Fortuna:
3. Kat. 55 (Inv. Hz. 2,113a)

Verschollene Basis zur Ehrung eines griechischen Athleten:
4. Kat. 60 (Inv. Hz. 2,161)

Verschollener Altar für Juno:
1. Kat. 56 (Inv. Hz. 2,193)
Verschollener Altar für Laren, Merkur und Herkules:
2. Kat. 58 (Inv. Hz. 2,164)

Verschollenes Relief mit Preiskränzen für einen Ringer:
3. Kat. 61 (Inv. Hz. 2,184)



Clipeus-Sarkophag mit Apollo und Minerva:
1. Vatikan, Cortile della Pigna

Zweizeuiger Endymionsarkophag:
3. Rom, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi

Sarkophagplatte, Sage von Cleobis und Biton:
2. Venedig, Museo Archeologico Nazionale

Clipeus-Sarkophag wie Taf. 102,1:
1. Kat. **144** (Inv. Hz. 2,121)

Sarkophagplatte wie Taf. 102,2:
2. Kat. **146** (Inv. Hz. 2,65)

Endymionsarkophag wie Taf. 102,3:
3. Kat. **148** (Inv. Hz. 2,206)



Dionysischer Wannensarkophag:

1. Vorderseite Kat. **186** (Inv. Hz. 2,53) – 2. 4.–5. Amsterdam, Allard Pierson Museum – 3. R. Wannenrundung und Teil der Rückseite Kat. **186a** (Inv. Hz. 2,46)