

Da vorzüglichen Handzeichnung
J. V. J.
3

DER AUTOR DES BEROLINENSIS

Mit zwölf Abbildungen auf drei Tafeln

Von P. G. HÜBNER

Der sog. Codex Berolinensis ist von allen Skizzenbüchern mit Antikenzeichnungen dasjenige, welches der kritischen Behandlung die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Es schwebt völlig in der Luft; man kennt den Autor nicht, und die wenigen Datierungsindizien, die sich aus einigen Zeichnungen herauspressen lassen, verlieren dadurch an Wert, daß die Einheitlichkeit des Albums starken Zweifeln unterliegt; denn nicht nur alle Arten der Technik, alle Grade von Flüchtigkeit und Genauigkeit sind unter den Zeichnungen vorhanden, sondern auch alle Stufen künstlerischer Entwicklung, von den unsicheren Versuchen des Anfängers bis zu der vollendeten Routine des erfahrenen Meisters, sind darin vertreten. Was soll man mit einem solchen Konglomerat ungewisser Elemente anfangen?

Die Gelehrten, welche den Band bei ihren Arbeiten benutzten, haben sich auf eine Untersuchung über Wert oder Unwert der Zeitangaben nie eingelassen und sich an die bisher unbewiesene Behauptung Schreibers gehalten, der Codex sei unter Gregor XIII. von Girolamo Ferrari angelegt worden¹). Das unsichere Gefühl indes, das man diesem Skizzenbuch gegenüber hatte, hat die Wirkung gehabt, daß man es nie recht benutzt hat; nicht einmal ein Inhaltsverzeichnis ist bisher publiziert worden, obgleich der Codex schon wegen der Menge seiner Zeichnungen in eine Reihe mit Coburgensis-Pighianus und Heemskerck gehört.

Es wird daher nicht überflüssig erscheinen, wenn ich die Probleme, die der Band bietet, hier eingehend behandle, zumal da ich hoffe, einiges zu ihrer endgültigen Lösung beitragen zu können.

Für eine solche Arbeit liegt das Heil in der peinlichsten Detailuntersuchung; man wird mir daher bei den folgenden Auseinandersetzungen gestatten, zunächst eine Menge von langweiligen und anscheinend unwesentlichen Kleinigkeiten auszubreiten.

DIE EINHEITLICHKEIT DES ALBUMS

Unser Codex, der sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet (Signatur: 79, D. 1) ist ein modernes Album in Querfolioformat, in das annähernd 200 Zeichnungen eingeklebt sind; manchmal so, daß man Vorder- und Rückseite betrachten kann, oft aber auch so, daß die Rückseite, obgleich sie nicht leer ist, verklebt ist. Wie gewöhnlich stehen auf diesen unsichtbaren Versoseiten die wichtigsten Dinge, die man in mühsamer Betrachtung gegen das Licht zu enträtseln gezwungen ist. Ebenso modern wie diese unpraktische Montierung (die übrigens allmählich beseitigt wird) ist auch die Numerierung der Zeichnungen. Sie ist von einer merkwürdigen Inkonsequenz; im allgemeinen hat sie das Prinzip, jedes gezeichnete Monument zu zählen (so z. B. Nr. 29—32, die auf einem Papierblatt gezeichnet sind), manchmal aber fällt sie aus der Rolle und zählt nur Vorder- und Rückseite eines Blattes (z. B. Nr. 154 und 155 mit je drei Zeichnungen) als besondere Nummern. Es ist jedoch besser nach dieser Zählung zu zitieren, als nach der noch moderneren Numerierung der einzelnen Albumblätter, zu der man der Klarheit halber doch immer noch die Nummer der Zeichnung hinzufügen müßte²).

Blättert man den Band durch, so sondern sich auf den ersten Blick eine Anzahl verschiedener Stilgruppen, von denen sich folgende herausheben (hier wird vor-

wiegend auf die Statuen exemplifiziert, mit deren Geschichte der Verfasser vertraut ist, und bei denen sich die stilistischen Verschiedenheiten auffälliger markieren):

A	B		
<i>Gruppe I:</i> Feder, ängstlich fest, leer, unsicher	<i>Gruppe II:</i> Feder, fest, gewandt, sehr sorgfältig ausgeführt	<i>Gruppe III:</i> Rötel- oder Bleistiftvorzeichnungen, unsorgfältig mit brauner Tinte ausgeführt	<i>Gruppe IV:</i> Feder, mit Sepia getuscht, flüchtig, locker
29 - 32 Sarkophag	24 Psaiphae-Sarkophag	17 a - b } zusammen-	126 } übereinstimmend
113 Sarkophag San Lorenzo	83 Sphinx	148 a - c } gehörig	171 } übereinstimmend
114 a - c	131 Sitzende Frau, ähnlich 179 a (I)	Sammlung Valle	172 Rs. der vorigen
121 - 124	132/33 Niobidenpädagog	72 a - b Pluto	160 } ähnlich 172
140 a - c	143 Ephesisch. Artemis, ähnlich zum Teil Gruppe III (Abb. 3)	134 }	159 } (Abb. 4)
141 Porträtbüsten	150/51	175 }	
154 a - b Statuen, eine aus dem Boschetto	161 (Abb. 2)	142	
155 a - c Statuen, Boschetto	162	158 ?	
177 a - c, Statuen, Boschetto und Belvedere	167	Nicht mit Feder ausgeführt:	
179 a - c (Abb. 1)	174	184 - 186 nur Rötel	
179 a ähnl. 131 (II)	181 Karyatide, ähnlich 131	145 nur Bleistift	

Zu II gehörig, nur Material Bleistift: 135, 136, 139 b, das Detail zu: 139 a (mit Sepia getuscht).

Am schärfsten sondert sich Gruppe I ab (Abb. 1)⁸⁾. Es sind Federskizzen, ziemlich fest und bestimmt, aber mit zaghaft unsicherer Hand ausgeführt. Auffallend und immer vorhanden sind die großen Augen, die sehr weit auseinanderstehen, so daß der Nasenrücken eine unverhältnismäßige Breite bekommt (die Abbildung gibt ein in dieser Beziehung wenig charakteristisches Blatt). Die Gesichter sind rund, schematisch und leblos, die Extremitäten oft anfängerhaft schlecht gebildet. In der Schattengebung finden sich nur schwache Ansätze zur Kreuzschraffur, meist ist eine zaghafte Parallelschraffur angewendet; selbst die Schatten der großen Faltenlinien sind nur durch kurze, dicke Querstriche gegeben. Die Zeichnungen sind sämtlich auf Foliobogen gleichen Formates mit einer braunschwarzen Tinte auf einer meist sorgfältig ausradierten Bleistiftvorzeichnung ausgeführt und tragen sämtlich ausführliche, offenbar gleichzeitige Beischriften, die wie die Zeichnungen eine akkurate, etwas steife Hand verraten (s. die Abb.). Charakteristisch ist die verhältnismäßige Größe der in der Zeile bleibenden Buchstaben; das a am Ende ist immer normal gebildet.

Fast ebenso bestimmt begrenzt ist Gruppe II (Abb. 2), eine Reihe sorgfältig ausgeführter Federzeichnungen, so sorgfältig (besonders 162), daß sie Vorlagen für den Stich zu sein scheinen. Sie sind mit ausgiebiger Kreuzschraffur vollkommen durchmodelliert, sicher und fest gezeichnet und verraten eine geübte Hand. Die beste und wohl späteste dieser Zeichnungen ist 162, während 167, 131, 181 und wohl

auch 174 früher und unsicherer sind. Beischrift ist nur einmal vorhanden, bei 143, und auch da nicht mit derselben Tinte wie die Zeichnung.

Gruppe III sind Zeichnungen, die in Rötels- oder Bleistift flüchtig ausgeführt und dann zum Teil mit einer braunen Tinte mehr oder weniger sorgfältig nachgezogen wurden und gleichzeitig eine Beischrift erhielten (Abb. 6). Die Schrift ist charakteristisch; sie ist gelenkiger wie die von I, das a am Ende ist immer wie ein o gebildet. Zwischen dieser Gruppe und II besteht eine Verbindung in der Zeichnung Nr. 143 (Abb. 3), deren oberer Teil offenbar dieselbe sehr sorgfältige und bestimmte Technik wie II zeigt, deren unterer Teil aber durchaus mit den flüchtigen Blättern der Gruppe III zusammengeht. III ist demnach nur als eine flüchtige Abart der sorgfältigen Zeichnungen von II anzusehen. Übrigens ist auch die Tinte bei verschiedenen Zeichnungen der Gruppe II (z. B. 161, 162) genau dieselbe braune, die bei 143 und überhaupt bei Gruppe III verwandt ist.

Die Beischrift zu der Ephesischen Artemis Nr. 143 ist mit stumpferer Feder und hellerer Tinte als die Zeichnung selbst ausgeführt. Eine vollkommen identische, aber diesmal mit der Zeichnung gleichzeitige Unterschrift findet sich auf Nr. 126, die zu Gruppe IV gehört; beide stimmen so genau überein, daß sie unmittelbar hintereinander ausgeführt sein müssen. Der Zeichner erinnerte sich bei der Ausführung des Barbaren aus der Sammlung Farnese, daß dort auch die Ephesische Artemis, die er gezeichnet hatte, aufbewahrt werde, und brachte nun auch bei diesem Stück die Angabe des Aufbewahrungsortes an.

Gruppe II, III, IV schließen sich also zu einer Einheit (B) zusammen und stammen offenbar von einem Künstler; und in der Tat, vergleicht man Repräsentanten der verschiedenen Gruppen, wie 145, 149 b (zugehörige Rückseite der Rötelszeichnungen 148 a - c), 171, 174, 175, 185, so findet man dasjenige, was bei so weitgehenden Differenzen in der Technik und in der Qualität konstant bleiben kann, überall gleich; es haben z. B. alle der angeführten Figuren denselben sehr breiten Kopf, die großen Augenhöhlen, den breiten Nasenrücken.

Wenn wir nun aus diesen Zeichnungen die Entwicklung des Künstlers herauszulesen suchen, so darf dabei die Flüchtigkeit oder Sorgfältigkeit der Zeichnungen allerdings kein unbedingtes Kriterium für die zeitliche Ansetzung abgeben, wie Nr. 143 bewiesen hat. Doch ist die größere oder geringere Flüchtigkeit unzertrennbar von der stärkeren oder schwächeren Auflösung der Konturen und durch diese überhaupt erst bedingt. Wir befinden uns hier im letzten Stadium der Renaissance, wo die plastischen Prinzipien durch malerische verdrängt werden; daß ferner das Streben nach malerischer Wirkung bei geringeren Künstlern Unsorgfältigkeit und Verschlechterung der Qualität zur Folge hat, ist z. B. in der Kupferstichproduktion dieser Zeit ganz klar erkennbar. Wir haben also in den ängstlich festen, bestimmt umrissenen Zeichnungen wie 150, 132/33 die frühere Manier des Künstlers zu erkennen, während die meistens unsorgfältigen Blätter mit starker Auflösung der Konturen (z. B. 72) ein späteres Entwicklungsstadium repräsentieren. Die nach dieser Unterscheidung frühesten Blätter 150, 132/33, 174, 167/66 (sämtlich Gruppe II) sind alle mit einer grünlichen Tinte gezeichnet; daß der Zeichner diese wirklich eher im Gebrauch hatte als die braune, welche er bei Gruppe III anwandte, beweist Nr. 166, wo zu der Zeichnung mit grüner Tinte eine braune Beischrift hinzugefügt ist.

Vergleicht man nun Gruppe I (A) mit dem ganzen Komplex B, so scheint es trotz der beträchtlichen Differenzen in Technik und Schrift nicht ausgeschlossen, daß die verschiedenen Phasen künstlerischer Entwicklung, welche durch A und B repräsentiert werden, einer Persönlichkeit angehörten. Denn es finden sich zwischen

beiden Verbindungsglieder: die verhältnismäßig sicheren und durchmodellierten Zeichnungen 179 a-c, die durch Schrift, Format usw. untrennbar mit Gruppe I verbunden sind, nähern sich den Zeichnungen, die wir als die unentwickeltsten der Gruppe B bezeichnen mußten: 174, 181, 167, 131. Bei diesen ist die Kreuzschraffur noch recht zaghaft angewendet, und es finden sich auch noch die mit kurzen Querstrichen markierten Faltenschatten. Bei 174 und 179 a ist die Übereinstimmung des plumpen, breiten Gesichts mit der niedrigen Stirn besonders auffällig, und überhaupt hat A dieselben Eigentümlichkeiten des Gesichtstypus, die wir oben als gemeinsames Charakteristikum der Zeichnungen von B hervorgehoben haben. Nur für die Entwicklung der Schrift von A zu B fehlen die Bindeglieder; doch findet dies möglicherweise darin seine Erklärung, daß bei allen frühen Zeichnungen von B keine Beischrift vorhanden ist.

Man wird also den Komplex A als eine frühere Periode des Zeichners von B ansehen können, wenn sich auch sonst nichts gegen die Priorität von A einwenden läßt. Zu betonen ist jedoch, daß zwischen A und B immerhin ein größerer Abstand liegt, als zwischen den frühen und späten Zeichnungen in Komplex B; es müßte also ein längerer zeitlicher Zwischenraum zwischen A und B gelegen haben.

Außer diesen Zeichnungen des Anonymus A B finden sich in dem Bande eine Reihe ganz fremder Blätter (z. B. 170 und 144 a-c; diese letzteren zusammengehörig mit 168/69); ihre Zahl ist jedoch so verschwindend gering, daß sie zunächst einmal unbeachtet bleiben können. Dem Stil nach scheinen besonders die Feder-skizzen Nr. 144 noch in die erste Hälfte des Cinquecento zu gehören. Wann diese Zeichnungen unter die anderen Blätter, die das Gros des Bandes ausmachen, geraten sind und in welchem Verhältnis sie zu diesen stehen, wird später festzustellen sein.

DATIERUNG DER BLÄTTER

Daß die Zeichnungen der Gruppe A und B etwa um die Mitte des Cinquecento entstanden sind, ist aus dem Stil ja ohne weiteres erkennbar. Eine bestimmtere Datierung, die in diesem Falle sogar recht präzise ist, läßt sich aus den verwendeten Papiersorten gewinnen (vergl. Anm. 22). Einige Blätter nämlich haben als Wasserzeichen eine dreiteilige Blüte (Anm. 22, Nr. 2); dieses Papier ist ausschließlich in Rom 1545—1566 verwandt worden; auch bei dem öfters vorkommenden Papier mit den zwei sich kreuzenden Pfeilen (Anm. 22, Nr. 3) ist das letztbekannte Verwendungsdatum 1566; zu den Zeichnungen Nr. 15—17 (Stilgruppe B) und 29—32 (A) endlich ist ein sehr seltenes Papier verwandt worden (Anm. 22, Nr. 1); es hat als Wasserzeichen das Wappen von Fabriano und scheint 1563 oder kurz vorher in dieser Stadt fabriziert worden zu sein. Zu Urkunden verwendet ist es ausschließlich im Herstellungsort 1563, in Lucca 1564 und in Rom 1565—1566.

Doch liefern diese Hilfsmittel nur Wahrscheinlichkeitsgründe; sicher sind die zeitlichen Bestimmungen, die sich aus den Beischriften ergeben.

Die Erwähnung des Francesco Porcari Nr. 141 und 178 beweist, daß Gruppe A nach 1550 fällt, da Francesco erst nach dem Tode des jüngeren Giulio, der noch bei Aldrovandi als Besitzer erscheint, das Haus übernimmt⁴⁾. Die Vigna Ubaldini Nr. 125 ist zweifellos die, welche Uberto 1555 von den Sadoleti erwarb⁵⁾; ja es sind in den Zeichnungen der Gruppe A eine Reihe weiblicher Gewandstatuen enthalten, die sich in dem von Pius IV. von 1560 ab angelegten Boschetto befanden (Nr. 154 a, 155 a-c, 177 b-c). Das Jahr 1561, in dem drei dieser Statuen vom Papst

erworben wurden,⁶⁾ gibt eine genaue Grenze für das Datum nach unten hin. Eins dieser Stücke, die „Mnemosine“ 155 b wurde bei der Räumung des Belvedere durch Pius V. 1569 nach Florenz verschenkt,⁷⁾ woraus eine Abgrenzung nach oben resultiert; und da es nicht anzunehmen ist, daß der Papst, der in der bekannten Weise gegen die heidnischen Götzenbilder wütete, jemanden sie abzuzeichnen erlaubte, so ist offenbar dieses Blatt und somit die ganze Gruppe A noch unter seinem Vorgänger, also in den Jahren 1561—1565 entstanden.

Die Gruppe B dagegen ist unter Pius V. entstanden. Nicht mehr unter Pius IV. ist jedenfalls die mit der Ausführung in Tinte (vielleicht jedoch nicht mit der Vorzeichnung) gleichzeitige Beischrift zum Pariphaesarkophag Nr. 24 geschrieben: „Questo è un pilo di marmo scolpitovi dentro la presente storia come si puo ancora oggi vedere con le teste del detto a carte 61 e 62 detto pilo fu messo gia in belvedere da Pio III e di bella maniera dicono gli antiquari essere la storia di pasife quando fece fabricare la vacca per volersi congiugnere col toro“⁸⁾ (s. Abb. 9). Außerdem existiert ein einwandfreies Zeugnis dafür, daß der Zeichner unter Pius V. tätig war, in der gleichzeitigen Legende zu Nr. 72: „Alla vignia di m^{ro} jac^o da perugia fuor di porta pertusa oggi di Pio V.“ Man wird nicht ohne Grund über die Zeit Pius V. hinausgehen; die Grenze 1575 zu überschreiten verbietet die authentische Bemerkung zu Nr. 125: „Quest' e un coperchio di marmo d'un pilo, dove sono intagliate di basso rilievo le amazzone oggi nella casa di fra guglielmo del piombo in strada julia“ (mit brauner Tinte, unverkennbar von derselben Hand wie 72; vgl. die Abbildung bei Robert, Sarkophagreliefs II, Nr. 78). Guglielmo della Porta, nach 1547 Frate del piombo, gestorben vor 1578, vermietete im Mai 1575 sein Haus in strada Giulia an Nicolo Gaddi⁹⁾.

Es ergibt sich also auch aus äußeren Indizien, daß Gruppe A der Zeichnungen einer früheren Zeit angehört als Gruppe B, so daß kein Bedenken mehr vorliegt, Gruppe A und B als Zeichnungen ein und desselben Künstlers zu betrachten, den wir nunmehr als Anonymus AB bezeichnen.

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES BEROLINENSIS

Bei der eben erwähnten Zeichnung des Pasiphaesarkophages Nr. 24 wurde die Klausel eingefügt, daß möglicherweise die Originalskizze nicht gleichzeitig mit der Ausführung und Beschriftung wäre; dieser Verdacht, welcher in mannigfachen Differenzen zwischen Vorzeichnung und Ausführung seinen Grund hat, liegt noch bei anderen Zeichnungen vor, und da bedeutende Unterschiede zwischen Originalskizze und Ausführung die Datierung modifizieren können, muß diese Frage genau geprüft werden.

Bei Gruppe A fällt Skizze, Ausführung und Beschriftung zusammen; ebenso sind offenbar die frühen und sorgfältigen Zeichnungen von B unmittelbar nach der Ausführung in Bleistift mit Tinte fertiggestellt worden. Dagegen gibt es unter den flüchtigen Blättern eine Reihe von solchen, deren Vollendung erst geraume Zeit nach der Skizzierung mit Rötel oder Bleistift erfolgt ist. Denn man kann manchmal überhaupt nicht mehr von einer Ausführung, sondern nur von einem rohen Nachziehen reden, was darauf schließen läßt, daß der Künstler schon das Interesse an dem Objekt verloren hatte und nur noch die Zeichnung einigermaßen sichtbar zu erhalten bestrebt war. So erklärt es sich auch nur, daß bei einigen Blättern ein Teil der Zeichnung nachgezogen ist, während der andere als zu langweilig oder schon zu verwischt belassen wurde wie er war, z. B. der Melissasarkophag

abgebildet bei Robert, III, Nr. 86, der Pasiphaesarkophag, ebenfalls bei Robert, III, Nr. 35 abgebildet, und die Profilansicht des Pluto Nr. 72 b. Es ist wichtig, hervorzuheben, daß alle diese flüchtigen Nachzeichnungen, und soweit Beischriften vorhanden sind, auch diese mit einer unverkennbaren, lebhaft braunen Tinte ausgeführt sind. Wegen ihrer großen Gleichartigkeit sind sie sicher ziemlich unmittelbar hintereinander entstanden.

Welche Zeit liegt nun zwischen Originalskizze und Ausführung? — Es ist wesentlich, daß die Ausführung und Beschriftung der Plutozeichnung zu den Arbeiten mit brauner Tinte gehört. Die Beischrift nennt Pius V. als lebend; sie deutet aber zugleich auch an, daß die Originalrötelskizze vor Pius V. entstanden ist. Denn wie soll man es sonst erklären, daß der Künstler sich notiert: „in der Vigna des Jacopo di Perugia, jetzt Pius V. gehörig“? Was sollte er sonst für ein Interesse an dem früheren Besitzer gehabt haben, als daß dieser es war, der ihm seinerzeit die Statue zeigte und ihm erlaubte sie abzuzeichnen? Die Originalskizze muß schon deshalb vor Pius V. entstanden sein, weil unter seinem Regime das Zeichnen verboten worden wäre. Noch viel weniger hätte der Künstler im Belvedere und im Boschetto seine Studien machen dürfen, und so sind auch die Originalskizzen zum Pasiphaesarkophag im Belvedere, der Kybele im Kasino Pio (Nr. 134) und der Mnemosine auf dem Treppenbau im Garten (Nr. 175), die sämtlich erst mit der braunen Tinte ausgeführt worden sind, aller Wahrscheinlichkeit nach noch unter Pius IV. gemacht worden.

Noch ein weiterer Beweis für die Entstehung der Originalskizzen vor 1565 ist vorhanden; es sind die Blätter Nr. 126 und 143, welche beide die identische Beischrift „Nel palazzo del cardinale S. Angniolo“ (s. Abb. 3) tragen; beide dargestellten Stücke wurden schon 1550 von Aldrovandi im Palazzo Farnese beschrieben und befinden sich noch heute in den farnesischen Sammlungen in Neapel. Kardinaldiakon von S. Angelo in Pescheria waren von den Farnese nur Alessandro 1534/35 und Ranuccio vom 7. Oktober 1546 bis 7. Februar 1565¹⁰⁾, von denen hier natürlich nur der zweite gemeint sein kann. Die Beischriften sind, wie oben erörtert, bei Gelegenheit der Tuschausführung der Barbarenzeichnung Nr. 126 aufgesetzt worden. Man würde danach selbst Ausführung und Beschriftung in die Zeit Pius IV. verlegen, wenn nicht glücklicherweise die Ephesische Artemis Nr. 143 mit der braunen Tinte ausgeführt wäre, deren Verwendungszeit unwiderleglich auf die Zeit nach 1566 bestimmt ist. Die Titulatur Ranuccios ist also offenbar eine Reminiszenz aus den Studientagen im Palazzo Farnese und gibt einen terminus ante quem nur für die Originalskizzen.

Wir müssen daher die oben gewonnene Datierung der Gruppe B, die ja ausschließlich auf Beischriften mit der braunen Tinte beruhte, dahin modifizieren, daß die Originalskizzen vielleicht alle noch vor 1566 entstanden sind, während die endgültige Ausführung und Beschriftung zwischen 1566 und 1572 stattgefunden hat.

Von den Arbeiten mit der braunen Tinte finden sich auf mehr als der Hälfte aller Blätter des Skizzenbuches Spuren; auch zu ganz fertigen älteren Zeichnungen sind noch Zusätze über Aufbewahrungsort usw. gemacht (z. B. Nr. 166, 68); es liegt also eine durchgreifende Überarbeitung der Zeichnungen vor, die der Künstler am Ende seiner zeichnerischen Tätigkeit, vielleicht zum Zwecke einer Publikation vornahm.

Zugleich mit dieser endgültigen Redaktion fand eine Ordnung der Blätter statt, deren Spuren wir noch mehrfach begegnen. Auf mehreren Blättern nämlich finden sich (meist auf der jetzt verklebten Rückseite) noch Reste einer Numerierung mit der bekannten braunen Tinte:

III	bei Nr. 126		
V	„ „	125	
XI	„ „	162	
XVI	„ „	54	verklebte Rücks.
XXXXVII	„ „	67	„ „
LXI[II	„ „	24	
LXXII[.	„ „	87	„ „
LXXIX	„ „	7	„ „
CII[.	„ „	43	
CX	„ „	127	„ „

Daß diese Numerierung gleichzeitig mit der Redaktion stattfand, wird dadurch bewiesen, daß eine der braunen Beischriften, wie Robert bemerkt hat, darauf Bezug nimmt. Bei der Zeichnung der Langseite des Pařphaesarkophags nämlich wird auf die Zeichnungen der beiden Kurzseiten „a carte 61 e 62“ verwiesen. Diese sind in unserem Skizzenbuch noch erhalten, doch sind die Nummern abgeschnitten; dagegen trägt die Zeichnung der Langseite selbst, wie oben angegeben, die Reste einer Ziffer, die offenbar als LXIII zu ergänzen ist.

Auch von den Umschlägen der einzelnen Abteilungen der Zeichnungssammlung sind uns noch einige erhalten. So steht auf der Rückseite der Barbarenzeichnung Nr. 151 (alles mit der braunen Tinte von der Hand des Anonymus A B geschrieben)

„Mia mano antich e moderne“,

auf der verklebten Veroseite des Ikariosreliefs Nr. 69

„Disegni di Capitelli e di base
e scompartimenti antichi e moderni
e simile altre cose appartenenti
alla architettura“

und auf der Rückseite von 199, der Skizze des linken Teiles der Hochzeit des Amor und der Psyche in der Farnesina, die von einem fremden Zeichner herrührt,

„D D Moni Pili epitaffi et altre cose antiche.“¹¹⁾)

Das „mia mano antich e moderne“ ist ein neuer strikter Beweis dafür, daß es der Künstler selbst war, der die Ordnung vornahm. Die Hervorhebung des „mia mano“ läßt außerdem darauf schließen, daß auch manches von anderer Hand in der Sammlung war, wie ja auch der Umschlag zu den Sarkophagen und Inschriften eine fremde Zeichnung ist. Darauf deutet auch ein Verzeichnis von Zeichnungen und anderem Atelierinventar hin, das sich auf der jetzt unsichtbaren Rückseite von Nr. 144, auch einer fremden Zeichnung, findet. Es ist durch das Aufkleben sehr verwischt und zum Teil unleserlich geworden; soweit man urteilen kann, rührt es von der Hand A B her; bei gutem Licht kann man folgendes entziffern:

		P ³ bref
	braco de .. uno di cera nera	
	gorgo uno disegno	
A batista ischultore	... del ... de .. e la . aura	
Uno disegno d chausalini		
Uno disegno di michelanelo		
	[stesso . un disposto di lapis rosso	
Una istampa di roso	
Uno ischisto del uinci	certe testa di chauagli	
Diseni 3 da mia mano ritrati	uno dauto colorito	
	[dal anticho	

Uno disegno di mano di santi ...
 Una Madona di mano dadrea
 [di lapis roso
 pilastri
 e truei via tigoli
 ? agnolo di andre?

Die Zeichnung der „truei via tigoli“ ist im Berliner Album auf einer verklebten Rückseite, zerschnitten vorhanden; doch bezieht sich das Verzeichnis im allgemeinen nicht auf die Blätter unserer Sammlung; es beweist nur, daß sich der Künstler mit dem Sammeln von Zeichnungen, darunter auch solchen nach der Antike, beschäftigte.

Das Berliner Album stellt sich also dar als Rest einer Kollektion von Zeichnungen nach antiken (und einigen modernen) Monumenten aus dem VII. Jahrzehnt des Cinquecento; weitaus die meisten Blätter sind Zeichnungen des Sammlers selbst; sie sind wohl alle noch unter Pius IV. (1560—65) entstanden, während die endgültige Überarbeitung in der Zeit Pius V. (1566—72) stattgefunden hat.

DIE FERRARITRADITION

Bei diesem Resultat beruhigt sich die Antikengeschichte; ihr genügt die sichere, präzise Datierung; die Kunstgeschichte setzt hier ein mit der Frage nach dem Autor.

Aus den Zeichnungen selbst ergibt sich, daß der Künstler ein Meister zweiten bis dritten Ranges war, der unter Pius IV. und V. in Rom arbeitete. Daß seine Heimat Oberitalien war, darauf deuten verschiedene Monumente aus Pisa, die er gezeichnet hat, hin. Am wichtigsten ist der Löwe Nr. 43, der im Stil vollkommen mit dem Sarkophag bei Fra Guglielmo Nr. 125 übereinstimmt; auch Nr. 23 und 119 sind nach Roberts Eintragung im Skizzenbuche Sarkophagstücke aus Pisa, was für 119 auch aus der Unterschrift hervorgeht: doch haben diese beiden Zeichnungen mit den Stilgruppen AB nur geringen Zusammenhang.

Schreiber (vgl. oben Anm. 1) hat Girolamo Ferrari aus Genua als Autor bezeichnet, auf Grund der Worte, die jemand unter den Titel einer jener Abteilungen, nämlich auf die Rückseite von Nr. 199 setzte:

„Di Mano di Girolamo Ferrari Genouese pittore“.

Der Zusatz ist mit anderer Tinte als die erste Zeile geschrieben und rührt kaum vom Anonymus AB her, der z. B. nicht ein einziges Mal die hier vorkommende Ligatur zwischen e und s angewendet hat; er geht aber wohl noch ins XVI. Jahrhundert zurück. Da ein obskurer Künstler als Autor genannt wird, so ist die Beschreibung sehr vertrauenerweckend.

Girolamo Ferrari ist offenbar der bei Nagler K.L. IV, S. 290 genannte Maler, der sich in der Schule des Lanino di Vercelli bildete und von dem sich einige Tafelbilder finden sollen. Es ist keiner der bei Soprani erwähnten Ferrari; er ist auch nicht identisch mit dem Bildhauer Girolamo Ferrari, der bei Baruffaldi, Pittori e scultori Ferraresi Bd. II, S. 587 und Bd. I, S. 237 nota erwähnt wird. Dagegen existiert eine Nachricht über einen „pictor Hieronymus“, die sich allem, was wir über den Zeichner AB wissen, vortrefflich einfügt. Es ist die Rechnung bei Bertolotti, Artisti Lombardi in Roma I, S. 115, wo am 1. Januar 1563 einem „Hieronymus

pictor“ zusammen mit Lorenzo Costa, Federigo Zuccari u. a. ein gewisser Betrag für Arbeiten im Casino Pio („in stantiis novis viridarij vaticani Belvedere appellatis“) ausgezahlt wird. Nun hat ja unser Anonymus bekanntlich in denselben Jahren im Belvedere und im Casino Pio gezeichnet; nichtsdestoweniger führt dieser Weg in die Irre, denn dieser „Hieronimus“ ist, wie mir Herr Dr. Friedländer gütigerweise mitteilt, Girolamo da Fano, und ein Girolamo Ferrari kommt in den vatikanischen Rechnungen dieser Jahre überhaupt nicht vor.

Es bleibt uns also nichts weiter als die trübe Aussicht, daß sich von jenem Girolamo Ferrari vielleicht einmal beglaubigte Arbeiten und urkundliche Nachrichten finden werden, aus denen wir soviel über seinen Stil und seine Lebensverhältnisse erfahren, daß wir entscheiden können, ob er der Autor unserer Zeichnungen sein kann.

Sehen wir uns inzwischen nach den verwandten Zeichnungen um, ob sich aus diesen nicht einige Aufschlüsse über unseren Anonymus gewinnen lassen.

DIE FLORENTINER ZEICHNUNGEN

Unter den Zeichnungen der Uffizien befindet sich eine Mappe mit Aufnahmen römischer Ruinen, die in einem gewissen Zusammenhang mit unseren Zeichnungen stehen. Es ist eine Kollektion von etwa 80 Skizzen (Nr. 2503—83), die untereinander stilistisch vollkommen übereinstimmen und deshalb ungefähr gleichzeitig von ein und demselben Künstler ausgeführt sein müssen. Da sie die Kennzeichen des beginnenden Barocks tragen, sind sie nach der Mitte des Cinquecento zu datieren; durch eine Beischrift werden sie sogar ganz präzise wie der Berliner Anonymus auf das Pontifikat Pius IV. fixiert. Diese Beischrift befindet sich auf Nr. 2575 und lautet: „Questo è il piedistallo sotto alle colonne del arco di settimio Severo imp. oggi tutto ricoperto al tempo fu scoperto al tempo di Papa Pio III nel 1563 dal quale furono prese le misure e ricoperto nel medesimo anno che impediva la strada che viene dal campidoglio e va al foro Romano (vgl. Abb. 11). Auch die Papiersorten, welche die gleichen sind wie im Berolinensis, bestätigen diese Datierung (vgl. Anm. 22). Ja die Übereinstimmungen gehen noch viel weiter; auch bei den Florentiner Zeichnungen waren die Originalskizzen mit Bleistift oder Rötel ausgeführt und wurden später mehr oder weniger roh mit Tinte nachgezogen oder auch mit Sepia laviert. Die Abbildungen 4, 8 und 6, 7 werden die vollkommene Identität der Technik und der Strichführung beweisen. Die Beischriften der Florentiner Zeichnungen, von denen Abbildung 10 eine Probe gibt, entsprechen genau denen des Berliner Anonymus im Stadium B (vgl. Abb. 9); man findet die oben hervorgehobenen Charakteristika der Schrift leicht wieder. Leider läßt sich durch Photographien nicht die frappanteste Übereinstimmung belegen, daß nämlich bei fast allen Blättern der Uffizien die bekannte braune Tinte des Berliner Anonymus verwandt ist.

Aus alledem ist der Schluß zu ziehen, daß die Florentiner und Berliner Zeichnungen von demselben Künstler ausgeführt sind.

Es ist beinahe unnötig, diese Folgerung durch den Hinweis auf einige Skizzen zu erhärten, die sich auf den (auch hier meist verklebten) Rückseiten mehrerer Ruinenzeichnungen befinden und die völlige Pendanten zu Blättern des Berliner Bandes bilden. So ist auf der Versoseite von 2565 eine viereckige Ara mit Ähren tragenden und Ähren schneidenden Erosen gezeichnet, auf der Rückseite von 2567 ein Cippus mit der Beischrift „alla vignia del R^{mo} di Carpi“ (die der auf dem Ber-

liner Blatt, Abb. 6, gleicht), endlich auf dem Verso von 2572 (Abb. 8) ein Grabaltar mit Matrone und 2 Kindern (Abb. 7); alles Zeichnungen, die man sofort als Bestandteile des Berliner Bandes ansprechen würde. Auch Blätter lediglich mit Reliefs sind in die Florentiner Kollektion gelangt: so z. B. die schon angeführte Zeichnung der Basisreliefs des Septimius Severus-Bogens (Abb. 11).

Dieses Blatt ist noch in anderer Beziehung interessant. Denn aus der oben mitgeteilten Legende ist zu schließen, daß zwischen dem Vermessen und der Beschrift, also auch zwischen der Aufnahme der Rötelskizze im Jahre 1563 und der Ausführung mit Tinte eine geraume Zeit gelegen hat; ja die endgültige Ausführung hat überhaupt nicht mehr unter Pius IV. stattgefunden, da sonst nicht „al tempo di Papa Pio III.“ gesagt wäre: genau das gleiche Resultat also, wie wir es für die Berliner Blätter aus den Zeichnungen des Pasiphaesarkophages und der Pluto-statue gewonnen hatten.

Der Gedanke liegt nahe, daß wir eben auch hier Reste jener Zeichnungssammlung vor uns haben, deren Zusammenstellung der Künstler unter Pius V. vornahm.

Dem ist in der Tat so. Denn auch bei diesen Blättern hat sich, abgesehen von den vielfachen sonstigen Spuren der Arbeit mit der braunen Tinte, manchmal die Numerierung erhalten, die der Zeichner ihnen bei der Ordnung gab:

LII auf Nr. 2567 v^o
 LIX „ „ 2556
 LX „ „ 2559 (Abb. 12).¹²⁾

Es hat sich bisher folgendes ergeben: Die Berliner und Florentiner Zeichnungen bilden einen großen Komplex; sie sind Reste ein und derselben Sammlung, deren Entstehung unter Pius IV. fällt, während die endgültige Redaktion erst unter dem Pontifikat Pius V. vorgenommen wurde.

Wir stehen nun wieder an jenem Punkte, wo sich die Frage erhebt: Wer ist der Autor dieser Zeichnungen?

DER AUTOR: GIOVANANTONIO DOSIO

Ich habe schon früher, ohne jedoch dafür einen Beweis zu erbringen, seinen Namen genannt¹³⁾: es ist der Florentiner Giovanantonio Dosio. Damals stützte sich die Attribution nur auf die in der „Architektur von Toskana“ (Bd. IX, 1) und bei Pini-Milanesi¹⁴⁾ reproduzierten Architekturzeichnungen und Schriftproben; jetzt ist durch die Angliederung der Florentiner Ruinenzeichnungen jeder Zweifel beseitigt, denn diese sind längst als Arbeiten Dosios bekannt und als solche auch so gut wie möglich beglaubigt. Über 40 dieser Blätter sind nämlich unmittelbar nach ihrer Ausführung, 1569, gestochen und unter folgendem Titel herausgegeben worden: (voran geht die Widmung an Cosimo Medici) „Urbis Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae summa cum diligentia a Joanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Jo. Baptista de Cavalieriis aeneis tabulis incisis Repraesentatae M. D. LXIX. Kal. Mai.“¹⁵⁾

Aus den Angaben des Titelblattes gewinnen wir auch einen wertvollen Terminus für unsere Zeichnungen: da die Beschriftung der Skizzen natürlich vor dem Stich stattfand, so muß die Ordnung und letzte Redaktion vor dem 1. Mai 1569 stattgefunden haben.

Über das Leben Dosios haben wir glücklicherweise einige literarische Notizen, die auch seine zeichnerische Tätigkeit in Rom nicht unerwähnt lassen. Es ist die Lebensbeschreibung, die Borghini in seinem „Riposo“ gibt; sie ist mehr als 25 Jahre

vor Dosios Tode verfaßt, hat also einen gewissen Anspruch auf Glaubwürdigkeit¹⁶). Borghini erzählt folgendes: „Giovanantonio di Giovambatista Dosio nacque in Firenze l'anno della salutifera incarnazione del figliuol di Dio 1533, e l'anno 1548 essendo molti anni prima morto il padre, si trasferì a Roma, e si pose all' arte dell'oefice; e passato uno anno, non gli piacendo tal mestiere, si accomodò con Raffaello di Montelupo (1549), col quale stette insieme al diciottesimo anno dell'età sua (1551), nel qual tempo 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. La prima opera, che egli facesse di marmo, fu una statua, figurata per la Speranza, la quale è in Santo Apostolo di Roma alla sepoltura di Giulio del Vecchio (1556)¹⁷). Si diede poi a restaurare anticaglie, e a lavorare di stucchi, per guadagnare il vivere, essendo poverissimo: e nel boschetto di Belvedere a tempo di Papa Pio IV. fece molte statue di stucco, e figure di mezzo rilievo, e istorie, e racconciò molte statue di marmo. Andò poi als servizio del Gig. Torquato Conti“ ecc.¹⁸). Die letzte Angabe paßt ausgezeichnet zu dem, was wir aus den Zeichnungen selbst erfahren hatten; außer den zahlreichen Statuen und Reliefs des Belvedere hat der Künstler überdies auch einmal eine Vedute des ganzen Gartens gezeichnet, auf der man Arbeiter beim Transport von Baumaterialien für das Casino Pio sieht (Abb. 12)¹⁹). Dagegen verlegt Borghini die zeichnerische Tätigkeit Dosios in die Zeit nach seiner Trennung von Raffaello da Montelupo und vor seiner Beschäftigung im Belvedere, also in die 50er Jahre, während wir aus den Zeichnungen geschlossen hatten, daß sie sich über das VII. Jahrzehnt erstreckte. Doch müssen wir in diesem Falle den Zeichnungen mehr Glauben schenken, da sie uns eine Reihe von vollkommen sicheren Daten aus der Zeit von 1561—69 geben; die chronologische Ungenauigkeit Borghinis ist ja auch sehr geringfügig²⁰).

Die Girolamo Ferrari-Inschrift findet eine ganz harmlose Erklärung: der Schreiber hat offenbar nicht den Inhalt des einen Umschlages oder der ganzen Kollektion als Werk Ferraris bezeichnen wollen, sondern nur die eine Zeichnung, auf deren Rückseite eben die Inschrift steht; wie schon hervorgehoben, ist diese Zeichnung von den Dosioblättern im Stil total verschieden.

Die Resultate unserer Untersuchung sind folgende: Giovanantonio Dosio hat in der Zeit von etwa 1561—65 in einigen hundert Blättern die Monumente Roms gezeichnet; mehrere Jahre später, kurz vor 1569, unternahm er — vielleicht weil sich ihm die Möglichkeit bot, sie zu publizieren — eine durchgreifende Revision seiner Zeichnungen, frischte sie auf, versah die Objekte mit Ortsnotizen und stellte seine Blätter samt einigen dazu passenden von fremder Hand in einer Kollektion zusammen. Ansehnliche Reste derselben haben sich in den Uffizien (Architektur) und im Berliner Kupferstichkabinett (Skulpturen) erhalten; vieles ist verloren, manches findet sich vielleicht noch in den großen Sammlungen.

Die für uns verlorenen Blätter haben jedoch möglicherweise eine Spur hinterlassen.

Es wäre an sich sonderbar, daß Cavalieri zu seinen Statuenstichen sich nie des Vorrates an Statuenzeichnungen, die Dosio angesammelt hatte, bedient haben sollte, wo er doch mit dem Zeichner in enger geschäftlicher Verbindung stand. Nun finden sich in der zweiten Serie Cavalieris, die etwa 1579 erschien, eine Anzahl von Stichen, die stilistisch eine Sonderstellung einnehmen; es sind Nr. 15 (Abb. 5), 64, 66, 77 und 86. Sie haben nichts von der barocken Wüstheit der anderen

Statuen; statt der rundlich malerischen, weichlich schwammigen Gewandbehandlung haben diese Blätter eine straffe, bestimmte, plastische Faltengebung, die stark an Stilgruppe II der Dosiozeichnungen erinnert (vgl. auch den Gesichtsausdruck). Andererseits ist es von einer dieser Statuen, der Pudicitia Nr. 15, sehr wahrscheinlich, daß sie schon 1566 aufs Kapitol verbracht wurde²¹⁾, während sie sich bei Cavalieri laut Beischrift noch im Belvederegarten befindet; es scheint also eine Zeichnung zugrunde zu liegen, die noch unter Pius IV. angefertigt wurde. Sollte es sich hier nicht um verlorene Zeichnungen Dosios handeln?

Der Ertrag dieser mühseligen Untersuchung lohnt ihre Mühe: wir haben in den Zeichnungen Dosios eine Quelle für die Geschichte der antiken Monumente Roms erschlossen, wie sie in gleichem Umfang und von gleicher Vielseitigkeit nur noch in den Skizzenbüchern Martin van Heemskercks und in den Stichen des Laferischen Speculum existiert.

VERZEICHNIS DER VON DOSIO GEZEICHNETEN ANTIKEN STATUEN (BERLINER SKB.)

(Eine eingehende Behandlung der Reliefs ist von anderer Seite binnen kurzem zu erwarten.)

Nr. der Zeichnung		aus Sammlung	jetzt	Abbildung od. Katalognummer*)
17 a	Barbar	Valle	?	—
17 b	Panzerstatue	Valle Capranica	Florenz, P. Pitti	R III 162,5
72 a b	Pluto sitzend	Vigna Pio V.	?	R II 20,2
83	Ägypt. Löwe	Capitol	Rom, Mus. Capitol.	—
114 a	Muse	Valle	?	—
114 b c	Muse sitzend	Valle	?	—
126	Barbar	Farnese	Neapel, Mus. Naz.	Cl-R 519,6
131	Frau sitzend	?	Wilton House	Cl-R 257,1
132/3	Niobidenpädagoge	?	Ny Carlsberg	Röm.M.XXVI, T.15
134	Kybele	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	Cl-R 182,3
135	Venus von Arles (Replik)	Cesi	Paris, Louvre	Cl-R 173,8
136	Weibl. Gewandst.	?	Vatikan?	Cl-R 565,4?
139 a b	Imperator	?	Rom, V. Albani	Cl-R 274,1
140 a	Hygieia	Bufali	Florenz, P. Pitti	Cl-R 292,3
140 b	Muse	Bufali	Florenz, Uffizi	Cl-R 271,4
140 c	„Niobide“	Bufali	Florenz, Uffizi	Cl-R 313,3.6
142	Athena	?	?	—
143	Ephes. Artemis	Farnese	Neapel, Mus. Naz.	Cl-R 302,2
144 a	Constantin	Capitol	Rom, Piazza del Campidoglio	Cl-R 604,5
144 b	Weibl. Gewandst.	Vatikan	?	—
144 c	Weibl. Gewandst.	?	?	—
145	= 140 a	—	—	—
148 a	Togatus	Valle Capranica	Florenz?	—

(*) Die Abkürzungen dieser Rubrik sind folgende: Cl-R = Reinach Répertoire de la statuaire I (Clarac de poche); R = Reinach Répertoire de la statuaire II, III; D = Dütschke Antike Bildwerke in Oberitalien.

Nr. der Zeichnung		aus Sammlung	jetzt	Abbildung od. Katalognummer*)
148b	Togatus	Valle Capranica	Florenz?	—
148c	Panzerstatue	Valle Capranica	Florenz, Uffizi	R III 162,7
150	Barbar	Valle Capranica	Florenz, G. Boboli	D II 69/70?
151	Barbar	?	Paris, Louvre?	Cl-R 167,6?
154a	„Pudicitia“	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	R II 687,2
154b	Panzerstatue	Ubal dini	?	—
155a	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Vatikan?	Cl-R 256,8?
155b	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Florenz	Cl-R 600,6
155c	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Vatikan?	Cl-R 204,7?
158	Togatus	?	?	—
159	Hecate	Boccabella?	London, Brit. Mus.	Cl-R 295,4
160	Augustus	Ruffini-Capitol	Conservatorenpal.	Cl-R 560,1
161	Amazone	?	Wilton House	Cl-R 482,1
162	Herkules	Valle Rustici	Florenz Uffizi	Cl-R 474,1
167	Weibl. Gewandst.	?	?	—
170a	Isispriesterin	?	?	—
170b	Fortuna	?	?	—
171	Weibl. Gewandst.	Valle Capranica	Florenz, Loggia de ³	Cl-R 455,6
172a b	Weibl. Gewandst.	Valle Capranica	Florenz, Loggia de ³ Lanzi	R II 655,9
175	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Vatikan	Cl-R 256,1
177a	Venus Felix	Belvedere	Vatikan	Cl-R 327,1
177b	„Fides“	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	R II 687,7
177c	„Iuventas“	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	R II 687,5
179a	Demeter	?	?	—
179b	Daphnisgruppe	Cesi	Rom, Mus. Naz.	Cl-R 414,3
181a b	Karyatide	?	Vatikan, Braccio Nuovo	Cl-R 219,4
184	Satyr	?	?	—
185	„Hera“	?	Ince Blundell	Cl-R 203,3
186	Nymphe	?	Mus. Torloni	Cl-R 438,1

ANMERKUNGEN

(1) Conze in der Festschrift für Curtius 1884, p. 101: „Genauerer hat Herr Schreiber ermittelt und mir in eingehender Darlegung zur Verfügung gestellt. Darnach sind jene Zeichnungen ... von dem Genovesen Girolamo Ferrari unter Gregor XIII. (1572—1583) in Rom angefertigt“. Robert (Sarkophagreliefs II, p. XI) schließt sich diesem Urteil an; ebenso Reinaud (L'Album de Pierre Jacques, p. 18). Michaelis hielt ebenfalls an dieser Datierung fest, glaubte aber an die Ausführung von verschiedenen Künstlern (briefliche Mitteilung).

(2) Dies Verfahren ist hier befolgt; in den Fällen, wo mehrere Monumente unter einer Nummer zusammengefaßt sind, sind dieselben durch a, b, c unterschieden. Es dürfte sich empfehlen, diese Zitierweise allgemein zu wählen, da sich nur dadurch die eindeutige Bezeichnung eines Stückes erzielen läßt.

(3) Die Vorlagen zu beinahe allen Abbildungen aus dem Berolinensis verdanke ich Herrn G. Dehn.

(4) Das Stemma der Familie bei Lanciani Storia degli scavi di Roma I, p. 116.

(*) Siehe Fußnote auf S. 364.

- (5) Lanciani Storia degli scavi di Roma III, p. 181: „Vigna del Sadoletto... era stata donata dal cardinale Giacomo a suo nipote Camillo il 18. Ottobre 1547. Otto anni dopo, ai 10 di giuguo, Camillo la vendeva a Roberto o Uberto Ubaldini banchiere e tesoriere di papa Paolo IV, al prezzo di scudi 1150“.
- (6) Ich begnüge mich damit, die urkundlichen Belege für eine dieser drei Statuen, diejenige, welche als Stilprobe für Gruppe A wiedergegeben ist (Nr. 177c, Abb. 1), hierher zu setzen.

Die Beischrift unter dem Sessel besagt: „La venere col cupido sono in belvedere e le altre 2 Figure (unter denen sich die unsere befindet) sono nel boschetto“. Die Inschrift an der Basis „Iuventas“ ermöglicht die sichere Identifizierung mit Nr. 81 des Inventars der von Pius V. 1566 proskribierten belvederischen Statuen: Gioventù, a sedere (bei Michaelis Jahrbuch des Archäol. Instituts 1890, p. 62). Sie stand damals wie noch heute neben der Kybele über dem Wasserbecken des Casino Pio und ist später auch von Cavalieri (A 14) mit der Unterschrift: „Iuventas dea è marmore in Pontificis viridario Romae“ gestochen worden. Es ist ganz sicher, daß es sich um dieses Stück in einer Rechnung vom Anfang des Jahres 1561 handelt, wo es heißt: „piu altri scudi cento a m^o Nicolo scarpellino per pagamento di tre statue antiche pel Boschetto cioè l'una di Joventa che siede grande più del naturale vestita di veli sottillissimi...“ (Lanciani Storia degli scavi di Roma III, p. 226). Der Bildhauer übrigens ist Nicolao Longhi da Vegiù, der bei den Arbeiten am Casino oft genannt wird; in einer Urkunde von 1576 heißt es, er wohne „ad plateam de Cavalieri“ (Lanciani Storia p. 219). Die älteste Zeichnung dieses Stückes findet sich bei Heemskerck.

(7) Da die Statue auf der Basis die Inschrift „Mnemosine“ trägt, ist sie in dem Inventar der 1566 verschenkten Statuen zweifellos als solche bezeichnet. Die drei so benannten Statuen aber (Nr. 92, 107, 115 bei Michaelis, Archäol. Jahrbuch 1890, p. 62) wurden alle nach Florenz geschickt (vgl. Michaelis a. a. O., p. 66); im September 1569 waren sie schon abgesandt.

(8) Robert, der diese Beischrift im Text zu Sarkophagreliefs III No. 35, abdruckt, liest „giu“, wodurch der Datierungsanhalt verloren ginge; doch ist das sinnvollere „gia“ ganz deutlich erkennbar.

(9) Vgl. Baglione Vite (1649), p. 151—153 und Lanciani Storia degli scavi III, p. 265/66; dort auch das von Bertolotti aufgefundene Nachlaßinventar vom 2. Oktober 1578 abgedruckt.

(10) Vgl. Cristofori, Storia dei Cardinali di Santa Romana Chiesa (Roma 1888), p. 350.

(11) Die unsicheren Buchstaben sind durch einen darunter gesetzten Punkt kenntlich gemacht. Die Buchstaben vor „Moni“ sind fast ganz abgeschnitten, doch sind sie offenbar als „D D“ zu ergänzen, womit die Dedikationsinschriften gemeint sind.

Von der Abteilung der architektonischen Zeichnungen, deren Umschlag vorhanden ist, haben sich Reste in Nr. 43, 44, 86 und auf einigen verklebten Rückseiten erhalten.

(12) Auch sonst befinden sich noch Bestandteile dieser Zeichnungssammlung in den Uffizien, z. B. Nr. 14841 und 14796 (in der Mappe mit Zeichnungen nach der Antike): auf dem ersten Blatte sind vier Köpfe in Rötel gezeichnet, unter denen, wie öfters in Berlin, die Maße angegeben sind „8' alta“ u. ä.; das andere, mit einer weiblichen Gewandfigur und einem Athenatorso auf der Vorderseite, trägt auf dem Verso die zu einem anderen Blatte gehörige Inschrift: „Vestigie del Tempio di Bacco fuor di Porta Sta Agnese, oggi si dice Porta Pia in alta semita“ (wodurch übrigens die Zeichnung in die Zeit bald nach 1564 fixiert wird); es ist deshalb interessant, weil es einen starken psychologischen Beweis für unsere Deduktionen liefert: Direktor Ferri nämlich hat, wie er mir freundlicherweise mitteilte, lediglich wegen der frappanten Übereinstimmung der Schriftzüge, schon längst dies Blatt dem Zeichner der römischen Ruinen zugeschrieben.

Es muß übrigens noch einmal hervorgehoben werden, daß diese Florentiner Zeichnungen den verschiedenen Formen der Stilgruppe B angehören, während sich zu den Zeichnungen der Stilgruppe A nichts hinzugefunden hat; doch darf dieser Umstand nicht benutzt werden, um die frühen Zeichnungen dem Anonymus abzusprechen.

(13) Revue archéol. XIII 1909, p. 82.

(14) Scrittura degli artisti italiani Nr. 239; Notariatskontrakt von 1576.

(15) Das Buch enthält 50 Tafeln incl. Titelblatt. Da die Vorlagen oft von den Stichen abweichen, sind auch die gestochenen Blätter nicht wertlos; 20 derselben sind eben jetzt von Bartoli in den Cento vedute di Roma (Alinari) in guten Lichtdrucken reproduziert worden. In Ermangelung eines entsprechenden Registers bei Bartoli zähle ich hier die von ihm abgebildeten Nummern auf: 2502 tav. XXVII — 2504 tav. LXI — 2515 tav. XXXVII — 2528 tav. XLIII — 2531 tav. XV — 2532 tav. LVI — 2533 tav. LXX — 2536 tav. XC — 2537 tav. XXXIX — 2539 tav. XLV — 2547 tav. LXXVII — 2548 tav. LXXVIII

— 2556 tav. XIX — 2558 tav. LXVII — 2561 tav. XIV — 2563 tav. LXVI — 5565 tav. XLI — 2567 tav. VII — 2572 tav. VI — 2573 tav. LXXVI.

(16) Einen „gewissen“ Anspruch auf Zuverlässigkeit, da z. B. gleich als Geburtsort von anderen Quellen nicht Florenz, sondern San Gimignano genannt wird (vgl. Pini-Milanesi).

(17) Das Grabmal wurde 1556 von Giulio del Vecchio „sibi suisque posteris“ gesetzt; vgl. Forcella *Iscrizioni delle chiese di Roma II*, Nr. 724.

(18) Borghini, *Il riposo*, Firenze 1584, p. 601. Nach Pini-Milanesi starb der Künstler nach 1609.

(19) Auf Bleistiftvorzeichnung mit der kräftig braunen Tinte ausgeführt; auch dieses Blatt ist also ein Beleg für die spätere Ausführung der unter Pius IV. entstandenen Skizzen.

Daß die Zeichnung aus der Zeit der Bautätigkeit Pius IV. stammt, ist ja klar; der Transport der Baumaterialien auf dem Wege zum Tore links hinaus kann nur nach dem Casino im Boschetto gehen. Möglicherweise ist das Blatt auch für die Geschichte der anderen Bauten Pius IV., die hier erst zum Teil vollendet erscheinen, instruktiv und läßt sich ganz präzise datieren. Von den zahlreichen antiken Statuen, mit denen bei Pius' Tode der Treppentbau und die Terrassen geschmückt waren, ist hier noch keine Spur zu sehen.

(20) Ein Moment scheint allerdings für Borghini zu sprechen: In der Beischrift zu Nr. 2504 der Florentiner Zeichnungen wird noch der alte Name der Kirche S. Maria del Sole — „alle carrozze“ — genannt, obgleich die Umtaufung 1560 stattfand. Bartoli (Text zu tav. LXI) datiert deshalb dieses Blatt vor dieses Jahr. Doch ist es sogar natürlicher, daß der Künstler die Kirche mit dem alten, ihm seit Jahren vertrauten Namen nennt.

Sollte es übrigens glücken, einen vollgültigen Beweis für die Entstehung eines Blattes der Stilgruppe B vor 1561 zu erbringen, so wäre damit bewiesen, daß die Zeichnungen der Gruppe A nicht von Dosio sind. Denn diese Blätter müssen früher sein als selbst die Originalentwürfe der Gruppe B, sofern sie von Dosio herrühren. Da aber mit Frühjahr 1561 ein terminus post quem für Gruppe A gegeben ist, so würde aus jenem Nachweis die Priorität von Gruppe B folgen.

(21) Das Stück bei Caval. ist ohne Zweifel identisch mit der Statue auf der Treppe des Capitolinischen Museums (Righetti 252, Clarac-Reinach 449, 3); sie mißt 10 Palmen, ist also offenbar die „Pudizizia intiera palmi 10“, Nr. 1 des Inventars der 1566 von Pius V. an das römische Volk geschenkten Statuen (vgl. *Archäol. Jahrbuch* 1890, p. 60; *Michaelis Coll. capitol.*, p. 38, Nr. 1).

Es besteht übrigens die Möglichkeit, daß die Statue erst später aufs Kapitol geschafft wurde; doch ist die oben gegebene Erklärung die wahrscheinlichere.

(22) Zur Feststellung der Wasserzeichen und Papiersorten diente das ausgezeichnete Werk von C. M. Briquet: *Les Filigranes. Dictionnaire historique de marques des papier. I—IV. Genève* 1907.

Ich stelle hier die Wasserzeichen zusammen, die mir bei einer flüchtigen Befruchtung der Berliner und Florentiner Blätter aufgefallen sind:

1. Schmied, in der einen, erhobenen Hand Hammer, in der anderen, gesenkten Ambos; die ganze Figur 5,5 cm hoch, Papierrippe ca. 2,5 cm breit.
Briquet 7558. — Verwandt in Fabriano 1563, Lucca 1564, Rom 1565—1566. Fabriziert höchstwahrscheinlich in Fabriano, dessen Wappen es trägt. — Berlin Nr. 15/17 (Stilgruppe B), 29/32 (A).
2. Blüte, dreiteilig, ohne Kreis. Höhe 64,6 cm, Breite 3,3 cm; Papierrippe ca. 2,3 cm.
Typ Briquet 6683/84. Verwandt ausschließlich in Rom 1545—1566. — Berlin 127, 161 (?).
3. Zwei Pfeile, sich kreuzend, darüber Stern. Länge der Pfeile 7,8 cm, Entfernung der Pfeilspitzen 4,4 cm, Durchmesser des Sterns ca. 2,3 cm; Papierrippe ca. 2,8 cm.
Briquet 6298/99. Verwandt in Augsburg 1554, Florenz 1518—1528, Pistoia 1524—1540, Rom 1527—1566. — Berlin 18, 26, 63.
4. Armbrust im Kreis. Durchmesser des Kreises 4,4 cm; Papierrippe ca. 2,8 cm.
Briquet 748. Einzige ihm bekannte Verwendung: Rom 1505. — Berlin 154, 179 (beide Gruppe A); Florenz 2567.
5. Leiter in oblongem Vierpaß, darauf Kreuz. Vierpaß breit 4,8 cm, lang mit Kreuz 8,8 cm; Papierrippe ca. 2,5 cm.
Briquet 5930. Verwandt in Fabriano 1548, Lucca 1560. — Berlin 40.
6. Großer Stern im Kreis, darüber kleinerer. Durchmesser des Kreises 4,5 cm; Papierrippe ca. 2,6 cm. Bei Briquet nicht vorhanden. — Berlin 89, 116, 132 (Niobidenpädagoge); Florenz 2530, 2560, 2572, 2579.
7. Lilienwappen. Nicht festzustellen. — Berlin 24.



Abb. 1. Berolinensis 177 c (Stilgruppe A)



Abb. 2. Berolinensis 161 (Stilgruppe B [II])

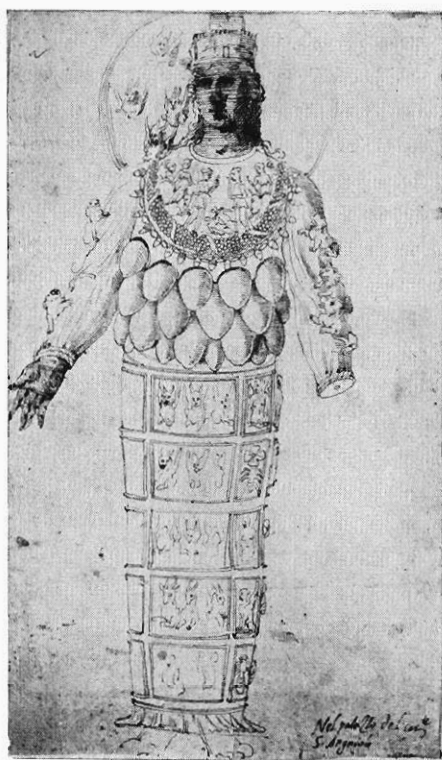


Abb. 3. Berolinensis 143 (Stilgruppe B [II, III])



Abb. 4. Berolinensis 159 (Stilgruppe B [IV])



Abb. 5. Cavalieri A 15 (nach einer Zeichnung Dosios?)

Zu: P. G. HÜBNER, DER AUTOR DES BEROLINENSIS



Abb. 6. Berolinensis 68 (Stilgruppe B [III])

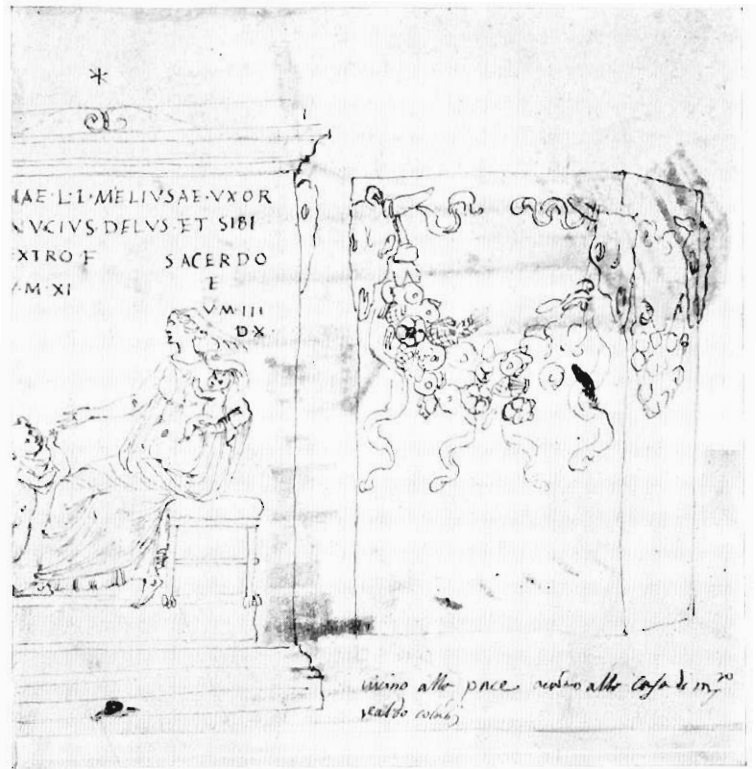


Abb. 7. Florenz, Uffizi Nr. 2572 Rück.

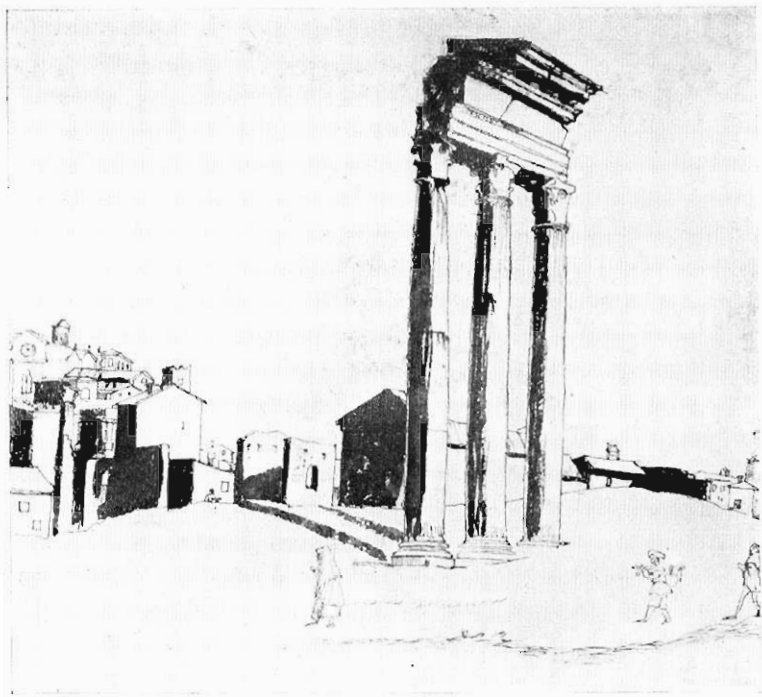


Abb. 8. Florenz, Uffizi Nr. 2572 Vorders.

Zu: P. G. HÜBNER, DER AUTOR DES BEROLINENSIS

Questo è un pila di marmo scolpita dentro la presete porta
 come si può ancora oggi vedere in le reste del detto acore di
 or detto pila fu messo gir in bel vedere da Primi ed è bello
 mantena dicono gli antiquarij essere la turca di pasife quando
 fece fabricare la uasa per volersi congiungere col Toro

Abb. 9. Schriftprobe von Berolinensis 24

una veduta delle Therme antichiane per di sotto
 A. Colonna compagnia a quello che è in sala piazza
 Di S. Trinita di Firenze

Abb. 10. Schriftprobe von Uffizi Nr. 2563

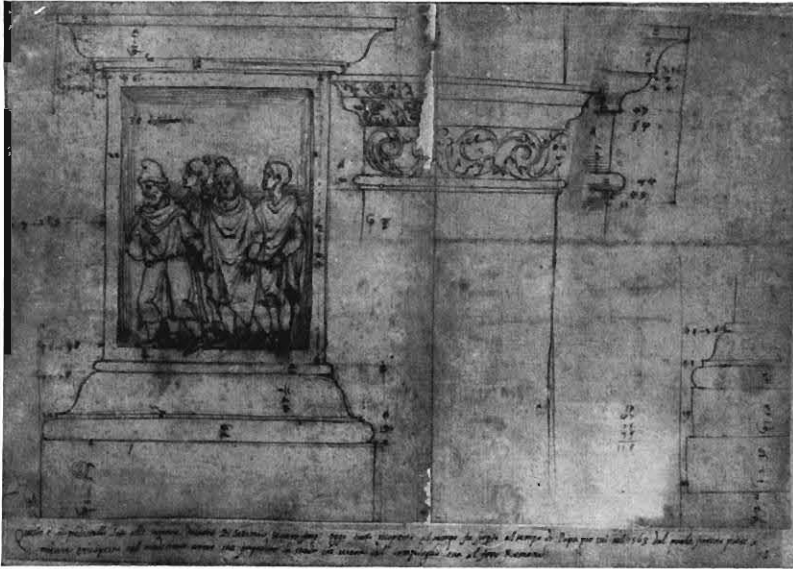


Abb. 11. Florenz, Uffizi Nr. 2575

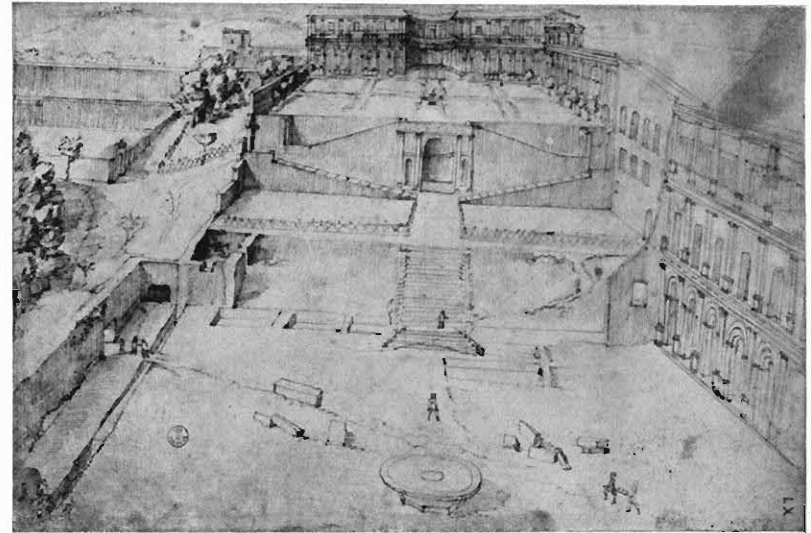


Abb. 12. Florenz, Uffizi Nr. 2559

Zu: P. G. HÜBNER, DER AUTOR DES BEROLINENSIS

