

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

## VIRTUS ROMANA ALS STILFRAGE IN EINEM RÖMISCHEN FRESKENZYKLUS DER RENAISSANCE

Römische Tugendhelden wie Mucius Scaevola, Horatius Cocles oder Brutus waren seit der Protorenaissance beliebte *exempla virtutis*. An welchem Ort jedoch wäre die Darstellung altrömischer Tugenden angebracht als im Amtssitz der gewählten römischen Stadtregierung, dem Konservatorenpalast auf dem Kapitol?<sup>1</sup> Bevor dieser ab 1562 nach Entwürfen von Michelangelo völlig neu verkleidet wurde,<sup>2</sup> befand sich dort ein schlichtes, der Typologie quattrocentesker Kommunalpaläste folgendes Gebäude mit Arkadenportikus und Eckloggien zum Platz hin; so zeichnete es noch zwischen 1532 und 1535 Marten van Heemskerck (Abb. 1).<sup>3</sup> Auch der Senatorenpalast bewahrte noch sein mittelalterliches Aussehen; der den Konservatorenpalast als Pendant ergänzende Palazzo Nuovo entstand erst im 17. Jahrhundert.<sup>4</sup> Dieser prämicelangiotesken Fassade entsprach eine leicht gegenüber dem heutigen Zustand veränderte Raumaufteilung.<sup>5</sup> Die stadtseitige Loggia (»loggia del Cantone«), die unter anderem für repräsentative Bankette genutzt wurde,<sup>6</sup> wiederholte sich in gleicher Größe auf der Seite zum Senatorenpalast hin (»loggia della Madonna«), so daß damals die »Sala grande« um einiges kleiner war als die heutige, von Giuseppe Cesari, gen. Cavalier d'Arpino ausfreskierte »Sala degli Orazi e Curiazi«. In diesem Gebäude residierten die jeweils für drei Monate gewählten Vertre-

<sup>1</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf meine ausführliche Behandlung des Ausstattungsprogrammes dieses Palastes vor Michelangelo: SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24, 1988, S. 75-218.

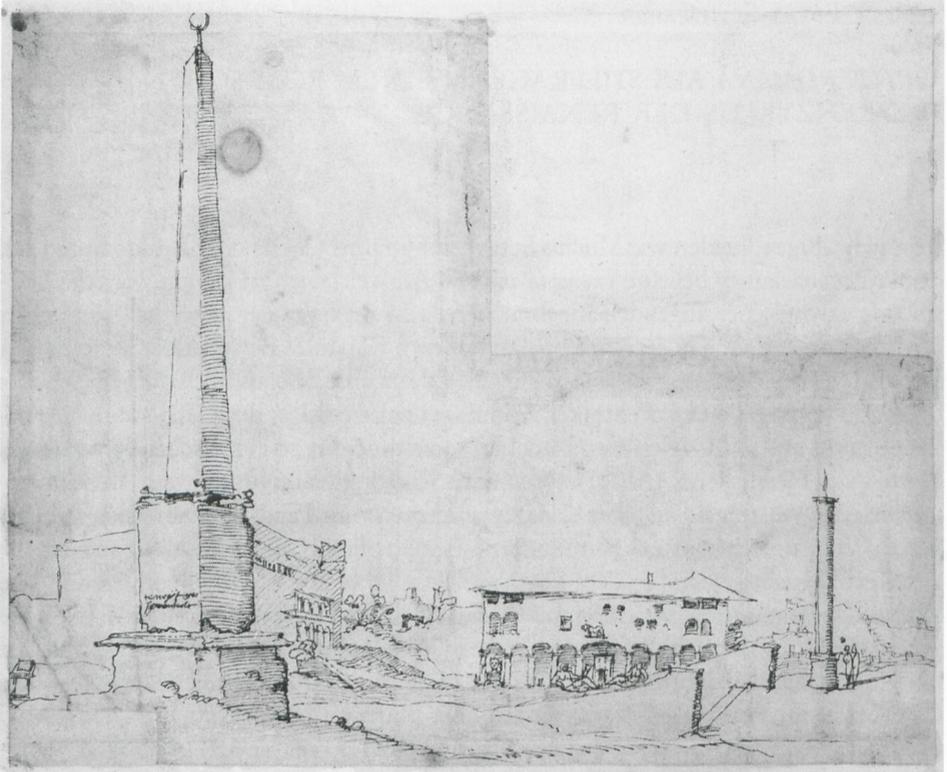
<sup>2</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 99, Anm. III mit älterer Literatur; in jüngerer Zeit ANNA BEDON, La realizzazione del Campidoglio micelangiotesco all'epoca di Sisto V e la situazione urbana della zona capitolina, in: LUIGI SPEZZAFERRO und ELISA TITTONI MONTI (Hgg.), Il Campidoglio e Sisto V, Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, Rom 1991, S. 76f. sowie CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Il palazzo dei Conservatori: forma e struttura, in: MARIA ELISA TITTONI (Hg.), Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio. Momenti di un grande restauro a Roma, Pisa 1997, S. 21-40.

<sup>3</sup> Zur Baugeschichte EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 94ff. und PATRIZIA MASINI, Il Palazzo dei Conservatori. Storia e decorazione, in: MARIA ELISA TITTONI (Hg.), Il Campidoglio all'epoca di Raffaello, Ausstellungskatalog Rom, Palazzo dei Conservatori, Mailand 1984, S. 17.

<sup>4</sup> Zum 1654 fertiggestellten Palazzo Nuovo s. KLAUS GÜTHLEIN, Der »Palazzo Nuovo« des Kapitols, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1985, S. 84-190 und SIMONA BENEDETTI, La fabbrica del Palazzo Nuovo di Campidoglio, le principali tappe ricostruttive del cantiere seicentesco, in: DIES., Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo, Rom 2001, S. 71-84; der Portikus des Palazzo Nuovo wurde erst ab 1719 nach Plänen von Alessandro Specchi errichtet, s. WOLFGANG LIEBENWEIN, Der Portikus Clemens' XI. und sein Statuenschmuck. Antikenrezeption und Kapitolsidee im frühen 18. Jahrhundert, in: HERBERT BECK [u. a.] (Hgg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Berlin 1981, S. 73-118.

<sup>5</sup> Grundriß in EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 95, Abb. 4.

<sup>6</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 101. Die Loggia entspricht der heutigen *Sala dei Trionfi*.



1. Marten van Heemskerck, Vedute des Kapitols mit Konservatorenpalast.  
Berlin, Kupferstichkabinett, Römisches Skizzenbuch II, fol. 72r

ter der Kommune Rom, die drei Konservatoren, sowie eine Reihe ihnen nachgeordneter Magistratsmitglieder.

Um Befugnisse und Machtanspruch dieser Beamten einordnen zu können, ist ein Blick auf die Vorgeschichte ihres Amtes unerlässlich. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts hatten die Konservatoren als Funktionsträger die *Banderesi* abgelöst und deren Gebäude übernommen, das um 1450 sein bis zum Eingriff Michelangelos bestehendes Aussehen erhalten hatte.<sup>7</sup> Die *Banderesi* waren die Anführer der »Felice Società dei Balestrieri e Pavesati«, die nach dem Sturz Cola di Rienzos die Stadt Rom nahezu allein regiert hatten. Im Kampf um kommunale Unabhängigkeit hatten sie manchen der fernweilenden Päpste die Stirn geboten und den seit alters her jeweils vom Papst bestimmten und diesem daher ergebenden Senator unter Kontrolle gehalten. Dieser Form kommunaler Autonomie wurde 1405 durch Innozenz VII. blutig ein Ende bereitet. Martin V., der 1420 den Papstszitz endgültig wieder nach Rom verlegte, war es schließlich, der drei Konservatoren als Verantwortliche der kommunalen Selbstverwaltung bestimmte und alsbald versuchte – ebenso wie seine Nachfolger – diese Beamten unter Umgehung der

<sup>7</sup> Zur Renovierung, die einem Neubau gleichkam, s. EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 94–97.

Wahlvorschriften ebenso zu ernennen wie den ohnehin von ihm abhängigen Senator. Dauerhafter innerer Friede war damit in Rom noch nicht eingekehrt. Auf der Grundlage der noch unter dem Einfluß Cola di Rienzos formulierten Stadtstatuten von 1363 flackerten die republikanischen Ansprüche der Römer immer wieder auf und nötigten den Päpsten des Quattrocento immer wieder Kompromisse ab. Den letzten Versuch, mit den Mitteln offener Gewalt die Souveränität der *Urbs* nach antikem Vorbild wiederherzustellen, unternahm 1453 Stefano Porcari mit einer Verschwörung gegen Nikolaus V. Danach ging der Kampf republikanisch-römischer Patrioten gegen die wohlorganisierte, politisch rasch erstarrte Kurie vorwiegend andere Wege, doch erst ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts konnte sich das Papsttum seiner absoluten Herrschaft über die Stadt Rom einigermaßen sicher sein. Just in der Zeit, als ihre Befugnisse endgültig unterzugehen drohten, demonstrierten die Konservatoren mit einem Freskenzyklus, der die subtile Aufstellung der von Sixtus IV. zuvor der Kommune überlassenen Antiken ergänzte, ihren Anspruch als Sachwalter römisch-republikanischer Gesinnung.

Eine 1469 unter Paul II. erarbeitete Statutenreform hatte ihnen mehr Kompetenzen und die Amtsaufsicht über den – wie immer vom Papst eingesetzten – Senator eingeräumt, was zwar ihrem wachsenden Selbstbewußtsein eine offizielle Grundlage, ihnen selbst aber wenig praktischen Machtzuwachs verschaffte.<sup>8</sup> Als zwei Jahre später Sixtus IV. unter Mißfallensbekundungen der römischen Bevölkerung den Papstthron bestieg, bestand eine seiner ersten Amtshandlungen darin, den Konservatoren und damit der Stadt Rom eine Reihe antiker Großbronzen zu vermachen. Die Fragmente einer kolossalen Statue Konstantins des Großen, die Bronzewölfin, der Dornauszieher und der sog. Camillus hatten bis dahin die mittelalterliche Residenz der Päpste, den Lateran geschmückt. An die berühmte Schenkung von 1471 erinnert bis heute eine Inschrift im Konservatorenpalast, deren Wortlaut<sup>9</sup> ein Indiz dafür liefert, wie der Papst den Vorgang interpretiert sehen wollte: Aus »übergroßer Güte« habe er beschlossen, »hervorragende Bronzebildwerke dem römischen Volk, aus dem sie hervorgegangen« seien, zurückzuerstatten und zu überlassen, als Denkmal früherer Erhabenheit und Größe. Daß diese Inschrift keine Formulierung ist, die von den Empfängern gewählt wurde, geht deutlich daraus hervor, daß im Anschluß an den eigentlichen Stiftungstext zuerst der amtierende päpstliche Kamerar, dann erst die Konservatoren, und zwar auch noch mit dem Beiwort *procurantes*, genannt werden, was ausdrücklich »für einen anderen verwaltend« bedeutet – und nicht aus eigener Souveränität, worauf die Konservatoren eminenten Wert legten. In keiner anderen kapitolinischen Inschrift bis zum

<sup>8</sup> Zur Geschichte der kommunalen Ämter s. auch MARIA DELL'ERA, Storia e istituzioni. 1471–1523, in: MARIA ELISA TITTONI (wie Anm. 3) S. 11–16; MICHELE FRANCESCHINI, I Conservatori della Camera Urbis: storia di un'istituzione, in: TITTONI (wie Anm. 2) S. 19–27 und SERGIO GUARINO, Il Palazzo dei Conservatori tra Quattro e Cinquecento, in: TITTONI (wie Anm. 2) S. 41–49.

<sup>9</sup> SIXTVS IIII PONTIFEX MAXIMVS OB IMMENSAM BENIGNITATEM AENEAS INSIGNES STATVAS PRISCAE EXCELLENTIAE VIRTVTISQVE MONVMENTVM ROMANO POPVLO VNDE EXORTE FVERE RESTITVENDAS CONDONANDASQVE CENSVIT LATINO DE VRSINIS CARDINALI CAMERARIO ADMINISTRANTE ET IOHANNE ALPERINO PHILIPPO PALOSCIO NICOLAO PINCIARONIQVE VRBIS CONSERVATORIBVS PROCVRANTIBVS ANNO SALVTIS NOSTRE MCCCCLXXI usw.

Ende des 16. Jahrhunderts wird vor den Konservatoren ein Kardinal genannt, und niemals bezeichnen sich die Konservatoren selbst als *procurantes*. Mit dieser Formulierung wollte der Papst eindeutig das Amt des Konservatoren als seiner Aufsicht unterstehend und von seiner Gnade gewährt interpretiert sehen. Stiftungstext und Inschrifttafel sind somit als ein vom Magistrat notwendig mit in Kauf zu nehmender Schenkungsbestandteil anzusehen und sagen daher nichts aus über den Geist, in dem die Konservatoren die Schenkung anzunehmen und zu verwenden gedachten. In der Tat bot ihnen die Übergabe mittelalterlicher Rechtszeichen – denn das waren die meisten dieser Antiken am alten Ort gewesen<sup>10</sup> – willkommenen Anlaß, ihren Palast gegenüber dem des Senators aufzuwerten und zugleich ihre Souveränitätsansprüche bildhaft darzustellen.<sup>11</sup>

Die Stadtregierung reproduzierte durch die Art und Weise ihrer öffentlichen Aufstellung in Kombination mit bereits vorhandenen antiken Inschriften und Hoheitszeichen nämlich auch die mittelalterliche machtsymbolische Aufladung dieser Antiken. So gelangte die Bronzewölfin, die sich bis zum Quattrocento im Portikus des Lateran befunden hatte und erst dann ihren Platz hoch oben an der Torre degli Annibaldi im Lateransbezirk erhielt,<sup>12</sup> wo sie auch als Gerichtszeichen diente, an die Fassade des Konservatorenpalastes oberhalb des Portikus (vgl. Abb. 1). Erst 1538, als die imperiale Reiterstatue des Marc Aurel seine nach Michelangelos Plänen den neu zu gestaltenden Platz beherrschende Position einnahm, mußte das republikanische Wahrzeichen Roms weichen, erhielt aber immer noch einen öffentlich wahrnehmbaren Platz: Wurde sie 1536 noch an der Fassade beschrieben, so befand sie sich 1544 in der rechten Fassadenloggia und 1550 in der heutigen »Sala della Lupa«, in die eigens drei Loggienbögen zur Stadt hin gebrochen worden waren.<sup>13</sup> Ebenso wurden die Fragmente des bronzenen Konstantinskolosses 1471 im Portikusbereich des Konservatorenpalastes aufgestellt, nicht etwa aus Unkenntnis der neueren antiquarischen Forschungen bezüglich dieser Antiken und ihrer wahren Bedeutung,<sup>14</sup> sondern weil sie nur kraft ihrer zwar legendären, aber historisch legitimierten Herrschaftsaura (die kolossalen Bronzefragmente hatten am Lateran beispielsweise die Weltherrschaft Roms symbolisiert) Teil einer Anordnung werden konnten, in welche die Konservatoren noch weitere Spolien aus dem mittelalterlichen Kapitolsbestand integrierten. So mußten die städtischen Eichmaße, eigentlich die Urnenbehälter Agrippinas und Neros, 1484 ihren seit dem Mittelalter angestammten Platz vor dem Senatorenpalast räumen, um ebenfalls unter dem Fassadenportikus des Konservatorenpalastes Aufstellung zu finden, zusammen mit einer Reihe von anti-

<sup>10</sup> Zur Bedeutung dieser Bronzen am Lateran während des Mittelalters s. INGO HERKLOTZ, Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1985, S. 1–44 und insbesondere für die Wölfin ARNOLD NESSELRATH, Simboli di Roma, in: Da Pisanello alla nascita dei musei capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, Ausstellungskatalog Rom Musei Capitolini, Rom 1988, S. 193–205, hier S. 200f. sowie PHILIP JACKS, The Antiquarian and the Myth of Antiquity, Cambridge 1993, S. 23–26.

<sup>11</sup> Zur Rivalität zwischen Senator und Konservatoren s. auch GÜTHLEIN (wie Anm. 4) S. 88–94.

<sup>12</sup> HERKLOTZ (wie Anm. 9) S. 17–21. Zur Überführung des Marc Aurel und Michelangelos Kapitolsprojekt s. BRUNO CONTARDI, Il progetto di Michelangelo, in: TITTONI (wie Anm. 2) S. 51–59.

<sup>13</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 98f.

<sup>14</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 112.

ken Inschriften, die bereits vorher ohne präzise Ortsangabe auf dem Hügel bezeugt sind.<sup>15</sup> Diese Inschriften gedenken der Instandsetzung von Straßen, Zirkusspielen, einer Handwerkerzunft und der Einteilung der römischen Beamten nach Stadtbezirken. Sie ließen sich ohne weiteres auf die Kompetenzen der Konservatoren beziehen. Bereits im Altertum mußten Edikte und Gesetze in Form von Tafeln (*tabulae*) auf dem Kapitol angebracht und damit rechtsverbindlich veröffentlicht werden.<sup>16</sup> Dieser Rechtsbrauch war der Renaissance ebenso wohlbekannt wie die Überlieferung, daß in Portiken auf dem Kapitol Kunstwerke untergebracht wurden.<sup>17</sup> So sorgten die Konservatoren auch dafür, daß spektakuläre Antikensammlungen wie der kolossale bronzene Herkules und, 1486, die Fragmente einer kolossalen Marmorstatue Konstantins d.Gr. in die öffentlichkeitswirksame Aufstellung integriert wurden.<sup>18</sup> Das antike Kapitol wurde damit in doppelter Hinsicht evoziert, zumal auch der Fassadenportikus des Konservatorenpalastes der vorgeschriebene Ort für rechtsverbindliche Statuten- und Gesetzesverkündung war; hinter ihm hatten die römischen Zünfte ihre Verwaltungssitze, hier führten die Konservatoren Aufsicht über die Zunftgerichtsbarkeit. Wiesen die ehemals lateranischen Bronzen den Portikus als Ort der Rechtshoheit aus, so erfüllten die mit ihnen aufgestellten Inschriften die Funktion einer Darstellung der kapitolinischen Verwaltung in ihrer Struktur und Tätigkeit, diese durch ihr Alter zugleich als Nachfolgerin der römischen *res publica* legitimierend. Erst im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wanderten eine Reihe der antiken Statuen und Fragmente nach und nach in das Innere des Palastes.

Es handelte sich bei der ersten Aufstellung der sixtinischen Stiftung folglich zunächst keinesfalls um eine Museumsgründung bzw. gar die früheste Gründung eines öffentlichen Museums, wie immer noch häufig wiederholt wird, sondern um einen Akt politischer Selbstdarstellung.<sup>19</sup> In einer Epoche, in der die juristischen Aspekte einer öffentlichen Antikenaufstellung noch präsent waren,<sup>20</sup> mag es das Vorrecht des Papstes gewesen sein, diese zu verändern und sein Wunsch, damit dem Kapitol einen päpstlichen Stempel aufzudrücken.<sup>21</sup> Der Widerspruch zwischen der Formulierung des Stiftungstextes und der Aufstellung der empfangenen Gaben durch die Konservatoren deckt jedoch einen eigenständigen Impuls seitens der städtischen Amtsträger auf, nämlich

<sup>15</sup> Skizze der Aufstellung bei EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 112, Abb. 17.

<sup>16</sup> Hierzu auch HERKLOTZ (wie Anm. 10) S. 21.

<sup>17</sup> Vgl. LIEBENWEIN (wie Anm. 4) S. 95.

<sup>18</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 116–118 und MARIA ELISA TITTONI, La formazione delle collezioni capitoline di antichità fra cultura e politica, in: TITTONI (wie Anm. 3) S. 23–16.

<sup>19</sup> In EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 114–122 hatte ich dies eigentlich ausführlich belegt, doch wurde dieser Aufsatz hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt des Freskenprogramms und seiner Zuschreibung rezipiert. So interpretiert noch ANDREAS BEYER, Parthenope, Berlin 2000, S. 134f. die Aufstellung der Statuen als von Sixtus IV. geschaffenes Bildprogramm und gar noch als das »früheste übergreifende« in Rom (was angesichts der von ihm selbst zitierten PATRICIA FALGUIÈRES, La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVIIe siècle, in: Les Carrache et les décors profanes, Rom 1988, bes. S. 253–258, S. 270f., die bereits für frühere römische Antikensammlungen eine programmatische Aufstellungssystematik – z. B. bei Paul II. im Palazzo Venezia – nachweist und die Mentalität des römischen Adels in diesem Zusammenhang detailliert darlegt, zumindest problematisch ist).

<sup>20</sup> FALGUIÈRES (wie Anm. 19) S. 277.

<sup>21</sup> FALGUIÈRES (wie Anm. 19) S. 270 und S. 276–280.

dem päpstlichen Machtanspruch – auf dem Hügel selbst durch die Institution des Senators vertreten – einen stadtrömisch-republikanischen entgegenzusetzen. Die über dem Portikus angebrachte Bronzewölfin ersetzte das Löwensymbol des Senators (der qua Statut kein Römer sein durfte) und seiner Gerichtsbarkeit, als deren Symbol eine antike Löwe-Pferd-Gruppe vor dem Senatorenpalast stand.<sup>22</sup> Die Lupa übertrumpfte diese nun aber nicht als päpstliches Symbol,<sup>23</sup> sondern als ein originäres Zeugnis der vor-kaiserzeitlichen *res publica*, das zwischen 1492 und 1503 durch erneute Hinzufügung der Zwillinge Romulus und Remus wieder seine Authentizität als *Mater Romanorum* zurückerhielt.<sup>24</sup> Daß dieser Anspruch durchaus verstanden wurde, zeigt die Reaktion der kapitolinischen Konkurrenz: 1481 ließ der Senator die Sitzstatue Karls von Anjou, der als Repräsentant der guelfischen Kaiserpartei in den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts schließlich Senator auf Lebenszeit geworden war, restaurieren, mit einer Inschrift versehen und demonstrativ im großen Saal des Senatorenpalastes aufstellen.<sup>25</sup>

Mit der Aufstellung der von Sixtus geschenkten Statuen und älterer kapitolinischer Spolien war den Konservatoren die Rückintegration päpstlich-imperialer Insignien in einen republikanisch betonten Kontext gelungen, der seine deutlichere, diesmal weniger

<sup>22</sup> Zur Vollstreckung von Urteilen am »luoco del leone« auf der Freitreppe des Senatorenpalastes noch im 15. Jahrhundert s. EBERT-SCHIFFENER (wie Anm. 1) S. 92 und JACKS (wie Anm. 10) S. 58.

<sup>23</sup> So die interessante These bei NESSELRATH (wie Anm. 10) S. 201f. – noch vor Erscheinen von EBERT-SCHIFFENER (wie Anm. 1) verfaßt –, der zu Recht darauf hinweist, daß die Museumsgründungsthese bereits widerlegt sei, und ihm folgend ROSSELLA MAGRI, I Simboli di Roma nel Campidoglio del Quattrocento, Rom 1990, S. 9f., 11; die These von der »Eroberung« des Kapitols durch die päpstliche Macht setzt eine Interessensgleichheit zwischen Stifter und Empfänger aus, die, wie die Analyse der Stiftungsinnschrift im Zusammenwirken mit einer genauen Untersuchung der ersten Aufstellung, die Programmatik des unten besprochenen Freskenzyklus' und das Verhalten der Konservatoren bis mindestens 1511 zeigen – vgl. Anm. 66 – nicht bestand. ANGELA MARINO, Idoli e colossi: la statuarìa antica sulla piazza del Campidoglio da Sisto IV a Leone X, in: SILVIA DANESI SQUARZINA (Hg.), Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527 (Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento, Rom, 25.–30. November 1985), Mailand 1989, S. 237–247 lehnt die »Eroberungsthese« zu Recht ab, gelangt z. T. jedoch zu nicht ganz zutreffenden Schlußfolgerungen (z. B. aus Unkenntnis der Aufstellungsart der Wölfin am Lateran vor dem 15. Jahrhundert und der zugehörigen vorhergehenden Literatur). Doch noch SERENA ENSOLI VITTOZZI und CLAUDIA PARISI PRESICCE, Il reimpiego dell'antico sul colle capitolino sotto il pontificato di Sisto V, in: SPEZZAFERRO und TITTONI MONTI (wie Anm. 2) S. 85–115, hier S. 89 u. 110 wiederholen die These vom »kommunalen« Löwen und der »päpstlichen« Lupa. Dagegen ist zu beachten, daß LUCILLA DE LACHENAL, Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538, I, in: Bollettino d'arte, ser. 6, 75, 1990, Nr. 61, S. 1–52, hier S. 13–22 belegt, wie im 13. Jahrhundert zusammen mit dem Marc Aurel auch der – senatoriale – Löwe zum Symbol des Papsttums wurde. Die besonders enge Verbindung des Löwensymbols mit Karl von Anjou weist JACKS (wie Anm. 10) S. 58 nach.

<sup>24</sup> Zur Eingrenzung der traditionellen Datierung der Ergänzung und einer möglichen Autorschaft Cristoforo Solaris s. EBERT-SCHIFFENER (wie Anm. 1) S. 119 (bei NESSELRATH (wie Anm. 9) S. 200 und ebd. S. 224 [Katalogeintrag Rossella Magri] aus dem in Anm. 23 genannten Grund nicht berücksichtigt).

<sup>25</sup> EBERT-SCHIFFENER (wie Anm. 1) S. 78, 116f., zur Machtkonkurrenz mit dem Senator S. 104–106, III. Zur Konkurrenz von Konservatoren und Senator um Gerichtsbarkeitskompetenzen sowie Abgrenzungskämpfe mit der päpstlichen Gerichtsbarkeit – Rivalitäten, die erst von Sixtus V. klar geregelt wurden – s. VERA VITA SPAGNUOLO, Il Tribunale dei Conservatori al tempo di Sisto V. Profilo archivistico-istituzionale, in: SPEZZAFERRO und TITTONI MONTI (wie Anm. 2) S. 42–45 und ebd. AUGUSTO POMPEO, I Tribunali del Senatore e del Governatore a Roma durante il pontificato di Sisto V., S. 46–49.

funktionale als moralische Ausformulierung in einem Freskenzyklus des *piano nobile* ihres Amtssitzes finden sollte. Von dieser frühesten uns bekannten Ausmalung sind nur diejenige der ›Sala delle guerre puniche‹ (Abb. 2) vollständig und die der heutigen ›Sala della Lupa‹ fragmentarisch (Abb. 3) erhalten. Erstmals erwähnt wird eine Ausmalung 1505 im Reisebericht eines venezianischen Gesandten, der auch den Namen des Malers überliefert: Jacopo Ripanda.<sup>26</sup> Ein langes, 1521 von einem Silvanus Germanicus (also wohl einem Deutschen) verfaßtes Gedicht erlaubte es mir vor Jahren, den Zyklus inhaltlich zu bestimmen bzw. zu rekonstruieren.<sup>27</sup> Der erste Raum, den man bei einem Besuch betrat, die ›Sala grande‹ oder ›prima sala‹, war mit Darstellungen von Ereignissen aus der sog. Kindheit Roms geschmückt, von der Auffindung der Zwillinge Romulus und Remus über die Gründung der Stadt, den Raub der Sabinerinnen und die Einführung der Religion durch Numa Pompilius bis zum Selbstmord der Lucretia und der Vertreibung der Könige durch Brutus. Als Giuseppe Cesari 1595 den Auftrag erhielt, hier einen neuen Freskenzyklus auszuführen (den er erst 1639 fertigstellen sollte), sah der dem Vertrag unmittelbar folgende detaillierte Programmwurf erneut ganz ähnliche Themen vor.<sup>28</sup> Der zweite Raum, die heutige ›Sala dei Capitani‹, zeigte

<sup>26</sup> Der Name in der Quelle verballhornt; s. EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 123. Zur venezianischen Gesandtschaft und zur Auswertung der Quelle ausführlich VINCENZO FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turin 1992, S. 32–36. JOHANNES LEENDERD DE JONG, *Staatsvorming en beeldvorming. Pauselijke propaganda in de Engelenburcht en het Conservatorenpaleis in Rome*, in: AREND H. HUUSSEN JR. und BRAM KEMPERS (Hgg.), *In opdracht van de Staat. Opstellen over mecenaat en kunst van de Griekse polis tot de Nederlandse natie*, Groningen 1994, S. 65–79, hier S. 70 hält den Anführer der Gesandtschaft, Bernardo Bembo, für den Autor, Farinella hingegen einen mitreisenden Sekretär.

<sup>27</sup> Da mein Text 1983 zum Druck eingereicht wurde, konnte ich, anders als FARINELLA (wie Anm. 26) S. 95, n. 9 unterstellt, MASINI (wie Anm. 3) in EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) nicht berücksichtigen. In einer kurz vor Drucklegung hinzugefügten Anm. 205 auf S. 127 habe ich darauf hingewiesen, daß Patrizia Masini ebenfalls auf das Gedicht des Silvanus Germanicus hinweist (dessen Entdeckung in Wahrheit auf HANS HENRIK BRUMMER und TORE JANSON, *Art, Literature and Politics: an Episode in the Roman Renaissance*, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 45, 1976, S. 79–93 zurückgeht, wie bei mir stets angegeben); im übrigen publizierte Masini die Quelle nicht und wertete sie noch nicht einmal so weit aus, daß die Bildlegenden den richtigen Bildsujets angepaßt wurden; auch fehlt jede stilistische und ikonographische Interpretation der Fresken. Zu Silvanus Germanicus weitere Angaben bei FARINELLA ebd., S. 85 und S. 95, n. 12. Nicht zugänglich war mir JOHANNES LEENDERD DE JONG, *De Oudheid in Fresco. De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370–1555* (Diss. R. U. Leiden 1987), sowie DERS., *Schilderingen en beschrijvingen. Een reconstructie van enkele werken van Jacopo Ripanda*, in: *Spiegel Historiaal* 24, 1989, S. 21–23, die leider auch sonst in der Ripanda- und Kapitolliteratur nicht rezipiert wurden. Zu Germanicus' Gedicht s. DE JONG (wie Anm. 26) S. 71f., 75f.

<sup>28</sup> Daß die in EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 128 versuchte Rekonstruktion der Verteilung der Themen auf die verschiedenen Wände bei FARINELLA (wie Anm. 26) S. 97, n. 24 als »rein hypothetisch« bezeichnet wird, stimmt zwar insofern, als ich ebendort auf die Schwierigkeiten ausführlich hinwies und zur Nachprüfbarkeit eine aufwendige Synopse publizierte (die Farinella ausgiebig benutzt und daher in n. 20 als »nützlich« bezeichnet), sie wird aber nicht deshalb unbrauchbar, weil meine Annahmen zur Felderanzahl (für den *salone*: sieben, s. unten) falsch seien; seine diesbezüglichen Annahmen – S. 95, n. 3 und S. 97, n. 24 –, daß im Programmwurf vom 19. II. 1595 die Erwähnung von »ursprünglich sieben Feldern« des ersten, großen Saales (»li sette quadri ne quali era già stato diviso il Salone«) sich auf einen nicht erhaltenen (und daher bislang ebenfalls nicht belegbaren) Entwurf Cesaris beziehen, schließen immer noch nicht aus, daß damit auf die Einteilung des frühen Cinquecento Bezug genommen wurde. Bei HERWARTH RÖTTGEN, *Il Cavalier*



2. Sala delle Guerre puniche. Rom, Konservatorenpalast



3. Sala della Lupa. Rom, Konservatorenpalast

Beispiele römischer Staatstugenden und Tapferkeit, von der Gerechtigkeit des Brutus über Horatius Cocles, Mucius Scaevola, Virginia und Camillus bis zu den Samniterkriegen. Diese Themen wurden 1587–1594 von Tommaso Laureti in Fresken erneuert, die den Saal noch heute zieren.<sup>29</sup> Zwei weitere Räume zeigten – und zeigen noch – den Aufstieg Roms zur Weltmacht in den punischen Kriegen, im gallo-griechischen und im makedonischen Krieg. Der venezianische Besucher des Jahres 1505 kann nur die heute verlorenen Fresken des ersten oder der ersten beiden Räume gesehen haben,<sup>30</sup> denn die gemalten Wappen in der Sockelzone der ›Sala delle guerre puniche‹ geben als Entstehungszeitraum dieser Fresken die Jahre 1507 und 1508 an, während die ›Sala della Lupa‹ zwischen 1508 und 1513 ausgemalt wurde, vermutlich nach weiterer, diesmal kurzer Unterbrechung, 1509/10.<sup>31</sup> Da außerdem eine in die Jahre 1585–87 datierbare Quelle noch vier Szenen der ›Sala grande‹ beschreibt und erwähnt, daß dort Wappen Alexanders VI. angebracht gewesen seien, muß deren Ausmalung bereits vor dessen Tod im August 1503 begonnen worden sein.<sup>32</sup> Es wäre gut möglich, daß der Beginn der Ausmalung im Hinblick auf das Heilige Jahr 1500 als kommunal-republikanisches Gegenstück zu den päpstlichen Jubiläumsaufträgen in Angriff genommen wurde.<sup>33</sup>

Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna, Rom 2002, S. 62–66, 188–191, 293–296, Nr. 63 (mit Wiedergabe sämtlicher Dokumente) findet sich keinerlei Hinweis auf einen solchen Gesamtentwurf, hingegen der Beleg, daß die Konservatoren erst zehn Tage vor dieser Programmfestlegung den Künstler ausgewählt hatten. Das läßt Farinellas Interpretation des Passus nicht fundierter erscheinen.

<sup>29</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 130 und ELISA TITTONI MONTI, Gli affreschi del periodo sistino in Campidoglio: Tommaso Laureti nella Sala dei Capitani, in: SPEZZAFERRO und TITTONI MONTI (wie Anm. 2) S. 137–140, die als einzige in diesem Katalog meinen Aufsatz teilweise rezipiert; dafür ist in diesem Zusammenhang nachzutragen ROGER C. AIKIN, The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V., Diss. Univ. of California, Berkeley 1977, hier S. 84, den kein Autor des Ausstellungskataloges berücksichtigt.

<sup>30</sup> FARINELLA (wie Anm. 26) S. 91 und 121, n. 58 plädiert für eine Fertigstellung der beiden ersten Räume zu spätestens diesem Zeitpunkt.

<sup>31</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 192. Zwischen 1505 und 1507 arbeitete Ripanda an einem verlorenen Grisaille-Zyklus für Kardinal Santoro, s. Anm. 56. Die Arbeiten in der ›Sala della Lupa‹ datiert FARINELLA (wie Anm. 26) S. 91f. auf das Jahr 1508/09, da er eine stilistische Nähe der Zeichnung mit dem ›Triumph Scipios‹ im Louvre zu den Fresken dieses Saales konstatiert und sie erneut als Entwurf für einen weiteren, fünften Saal interpretiert; da das Blatt 1509/10 Marcantonio Raimondi als Stichvorlage überlassen worden sei (S. 71f.), schließt er daraus, daß man sich zuvor wegen der unbefriedigenden künstlerischen Qualität der Fresken in der ›Sala della Lupa‹ von dem Maler getrennt und das Projekt aufgegeben habe. Nach wie vor – s. EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 184–186 – halte ich die stilistische Affinität dieses Blattes jedoch mit den früheren Fresken der ›Sala delle guerre puniche‹ für augenscheinlicher; so auch MARZIA FAIETTI und KONRAD OBERHUBER, Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento, in: Ricerche di storia dell'arte 33, 1988, S. 55–72, hier S. 61 und DIES. (Hgg.), Humanismus in Bologna 1490–1510, Ausstellungskatalog Wien, Graphische Sammlung Albertina, Bologna 1988, S. 166–168 (Nr. 37, Marzia Faietti) und S. 310f. (Nr. 92, Sybille Ebert-Schifferer). Insofern läßt sich m. E. aus der Zeichnung keine zwingende neue Datierung der Fresken ableiten, zumal ihre Funktion als Entwurf für einen weiteren Saal nicht belegt werden kann. Hierzu auch MICHAEL BURY, Rezension zu: FAIETTI und OBERHUBER, Humanismus, in: Burlington Magazine 131, 1989, S. 854.

<sup>32</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 126f., 130 und Anhang XI. Die Quelle auch zitiert bei FARINELLA (wie Anm. 26) S. 83f., der mir S. 95, n. 8 unzutreffenderweise (vielleicht aus Verständnisschwierigkeiten des Deutschen heraus) unterstellt, ich hätte diese Quelle »hastig als unzuverlässig abgetan«.

<sup>33</sup> So argumentiert FARINELLA (wie Anm. 26) S. 92–94.



4. Jacopo Ripanda und Werkstatt, Triumph Roms über Sizilien.  
Rom, Konservatorenpalast, Sala delle Guerre puniche

Beim Betreten der ›Sala delle guerre puniche‹ erblickte der Besucher als erstes die Wand mit dem ›Triumph Roms über Sizilien‹ (Abb. 4). Die dem Fresko zugrundeliegende historische Begebenheit ist der Seesieg der römischen Flotte bei den aegatischen Inseln unter dem Konsul Gaius Lutatius Catulus im Jahre 241 v. Chr.,<sup>34</sup> der zum Abschluß des 1. Punischen Krieges und der Abtretung Siziliens an Rom führte. Rom hatte damit seine erste Provinz gewonnen. Hier finden sich drei Ereignisse und drei Schauplätze vereint: die aegatischen Inseln mit der Darstellung der Seeschlacht, die Überbringung der Siegesbotschaft auf dem Festland und schließlich der Triumph vor den Toren Roms. Dieser Siegeszug ist aufgeteilt in den eigentlichen Triumphzug mit der Gestalt der siegreichen Roma auf ihrem Wagen und in die Darstellung des Siegers, nämlich Lutatius Catulus. Das Fresko zielt nicht auf die realistische Rekonstruktion

<sup>34</sup> FARINELLA (wie Anm. 26) S. 96f., n. 18 argumentiert u.a., der Triumphator ähnele dem an der gegenüberliegenden Wand dargestellten Lutatius Catulus nicht; da er außerdem die »Seeschlacht« – s. unten – präzise als diejenige bei den aegatischen Inseln interpretiert sehen will, ergäbe sich seiner Meinung nach hier eine Darstellung des Gaius Duilius mit der Seeschlacht von Milazzo am rechten Bildrand und damit eine historische Reihenfolge auf den Wänden; dem steht entgegen, daß damit nicht erklärt wird, warum sich im Zusammenhang mit dem »Triumph«-Fresko der Vertragstext des Lutatius Catulus findet – den er nicht berücksichtigt – und daß er (S. 96, n. 17) dem Gedicht des Germanicus in Zeile 533 bei der Erwähnung des Seeschlachtsfreskos einen bislang nicht beweisbaren Druckfehler unterstellen muß, um diese Passage ebenfalls auf das Triumphfresko beziehen zu können.

eines antiken Triumphzuges ab. Es entwickelt vielmehr inhaltlich die Tradition allegorischer *Trionfi* des 15. Jahrhunderts weiter, in dem es die Personifizierung eines Staates auf einem noch sehr quattrocentesken Carro einherfahren läßt. Hier kam es dem Maler offenbar weniger auf die Persönlichkeit des Siegers an als auf die Glorifizierung der siegreichen Stadt. Eben dies mag der Grund für die Anbringung dieser Darstellung gerade an der Seite des Raumes sein, die beim Eintritt auf einem »normal« beginnenden Rundgang als erste ins Auge fällt. Zwischen den gemalten Nischen unterhalb des Freskos – auf die wir noch zurückkommen werden – verlaufen Reste einer Inschrift: »(BEL)LVM. QVOD RO (MANI PER) IIII ET XX · AN/NOS · CVM CA(RTA / GINE)NSIVBS · GES/SERV NT« (»Der Krieg, den die Römer 24 Jahre lang mit den Karthagern führten«). Dies bestätigt die Interpretation des Freskos als eine Art Allegorie auf einen langen, schließlich mit einem bedeutenden Sieg abgeschlossenen Krieg. Eine weitere Inschrift befindet sich am Sockel des rechten Scheinpilasters; sie gibt den bei Polybios überlieferten Wortlaut des endgültigen Friedensvertrages zwischen Rom und Karthago wieder. Die ursprünglich von Lutatius Catulus ausgehandelten Bedingungen waren nämlich vom Senat als zu milde abgelehnt und in einer zweiten Verhandlung neu, und für Karthago verschärft, festgelegt worden. Das Fresko kann also gleichsam als Illustration dieses als *tabula* gemalten Rechtsdokuments gesehen werden.

In diesem Zusammenhang wird meines Wissens erstmals in monumentalem Maßstab die Ikonographie der personifizierten Roma festgelegt. Sie beruht auf antiken Münzbildern mit Darstellungen der sitzenden behelmteten Roma mit einer kleinen Viktoria in der Rechten.<sup>35</sup> Nach einer solchen Münze aus neronischer Zeit hatte kurz nach 1500 der Meister IB mit dem Vogel einen »Roma«-Stich angefertigt, der wegen seiner Beliebtheit mehrfach kopiert wurde. Wie auf dem Fresko ist Roma auf dem Stich nach links gewendet und hält mit der Rechten eine Victoria-Statuette empor. Der Autor des Stiches konnte mittlerweile als jener Giovanni Battista Palumba identifiziert werden,<sup>36</sup> der wie auch Ripanda damals in Rom in denselben Zirkeln von Antikenenthusiasten um die »Accademia romana« herum verkehrte, zu denen z.B. auch der Bildhauer Andrea Bregno – der den Maler testamentarisch als Miterben seiner Antikensammlung einsetzte<sup>37</sup> – und der Kardinal Raffaele Riario – der Ripanda im Anschluß an diesen Zyklus nachweislich zwei Aufträge erteilte – gehörten. In unmittelbarer zeitlicher Nähe wurde also hier das neue Roma-Bild im Druck vertrieben und an einem öffentlichen Repräsentationsort monumental in Szene gesetzt.

Unmittelbar mit dem Triumphfresko zusammen hängt dasjenige der Fensterwand mit der Darstellung einer Seeschlacht, die lange als Darstellung der Schlacht bei den

<sup>35</sup> Auf antike Münzbilder weist auch FARINELLA (wie Anm. 26) S. 71 hin, außerdem auch auf das zeitgenössische Festwesen.

<sup>36</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 136f., FARINELLA (wie Anm. 26) S. 37f.

<sup>37</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 180, 191. Zu Bregnos Testament s. SILVIA MADDALO, »andrea scarpellino« antiquario: lo studio dell'Antico nella bottega di Andrea Bregno, in: DANESI SQUARZINA (wie Anm. 23) S. 230f.



5. Jacopo Ripanda und Werkstatt, Seeschlacht. Rom, Konservatorenpalast, Sala delle Guerre puniche

Aegaden galt (Abb. 5).<sup>38</sup> Über den Meeresherrn Neptun und Amphitrite sind zwei feindliche Flotten dargestellt, links die Punier – an den Turbanen erkenntlich –, rechts die Römer. Zu einem Gefecht im eigentlichen Sinne kommt es nur zwischen zwei Schiffen, die in der Bildmitte eher symbolisch zusammenstoßen. Da jeder für die Darstellung einer bestimmten historischen Seeschlacht zweckdienliche topographische Hinweis fehlt, handelt es sich hier eher um eine allgemeingültige Darstellung des punischen Krieges zur See. Auch Silvanus Germanicus spricht in seinen Versen nur generell von einem »Seekrieg«. Da der Aufstieg Roms zur Seemacht, eine Folge der punischen Kriege, die Voraussetzung für die spätere Position als Weltmacht bildete, kommt diesem Moment eine ebenso große Bedeutung zu wie der Gewinnung der ersten Provinz.

Damit hängt auch die Episode des Freskos der Eingangswand zusammen, die »Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus mit der karthagischen Delegation unter Hamilkar« (Abb. 6). Auf dem Postament in der Bildmitte befindet sich eine Inschrift, die genau den Vorgang bezeichnet, wie ihn auch Polybios vor dem endgültigen Friedensvertrag (der ja, wie erwähnt, auf dem gemalten Sockel rechts des Triumph-Freskos wiedergegeben ist) schildert: »Nach Beendigung des ersten punischen Krieges wird im Jahre 512 nach Gründung der Stadt von Lutatius Catulus ein Präliminarfriede mit einem Vertrag

<sup>38</sup> FARINELLA (wie Anm. 26) S. 96, n. 17 plädiert dafür, bei dieser Benennung zu bleiben, s. hierzu aber Anm. 34.



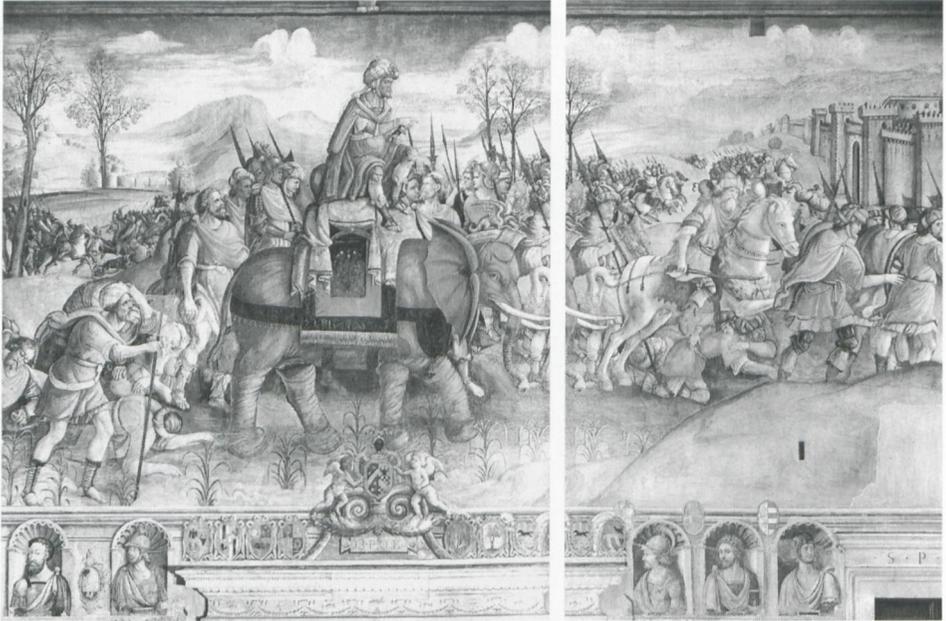
6. Jacopo Ripanda und Werkstatt, Friedensverhandlungen des Lutatius Catulus.  
Rom, Konservatorenpalast, Sala delle Guerre puniche

mit den Karthagern auf dem Forum besiegelt.«<sup>39</sup> Dieses Fresko steht also in engem Zusammenhang mit der gegenüberliegenden Triumph-Darstellung und stellt dessen historische Vorstufe, den eigentlichen ›Fedus Lutatii‹, dar. Hier wird dem Held des Geschehens persönlich gehuldigt, auf seiner Entsprechung wird das politische Ergebnis gezeigt, das sich erst aus dem Zusammenwirken eines tugendhaften einzelnen Staatsbeamten und dem Eingreifen des SPQR, dem Staatskörper der *Res publica*, ergibt.

Den Inhalt des vierten Gemäldes (vgl. Abb. 2; Abb. 7, 8) erläutert eine Inschrift am linken gemalten Pilaster, die mitteilt, daß Hannibal, in Italien angelangt, den Römern schwere Niederlagen beigebracht habe. Beim Vergleich zwischen den Darstellungen des Freskos und Livius,<sup>40</sup> dem auch Germanicus folgt, wird klar, daß das Hauptgeschehen wortwörtlich den entbehrungsreichen Zug der Punier durch die Arnosümpfe wiedergibt (Abb. 7), während die Nebenhandlungen die Provokationsgefechte und Stadteroberungen (Abb. 8) vor und nach der Schlacht am Trasimenischen See darstellen. Livius berichtet nämlich, daß Hannibal bei der Durchquerung der Arnosümpfe auf einem Auge erblindete und große Verluste an Menschen und Tieren hinnehmen mußte. Von seinen Kampfelefanten habe nur einer überlebt, den er schließlich als Reittier benutzt

<sup>39</sup> EXACTO PRIMO BELLO PVNICO / PACIS INITIAE / CVM CARTAGINENSIBVS / PER / Q. LVTTIVM CATVLVM CONS / IN FORO / PACTA SANCIVNTVR / ANNO AB VRBE CONDITA / DXII.

<sup>40</sup> Titus Livius, *Ab urbe condita*, XII, 2–4.



7/8. Jacopo Ripanda und Werkstatt, Hannibal in Italien. (linke/rechte Hälfte).  
Rom, Konservatorenpalast, Sala delle Guerre puniche

habe, um in der Höhe sein gesundes Auge vor den Sumpfdünsten zu schützen (vgl. Abb. 7). Die Bildunterschrift betont, daß erst aus dem Lernprozeß, den die Niederlagen gegen Hannibal ausgelöst hätten, *virtus* und *constantia* der Römer gestärkt hervorgegangen seien. Die Abbildung einer römischen Niederlage, schon gar der furchtbaren am Trasimenischen See, wurde jedoch vermieden. In die Mitte rückte die für Rom weniger schimpfliche von Hannibals Sumpfdurchquerung, die zugleich die Möglichkeit bot, die Bedrohung in Gestalt eines fremdartigen und furchterregenden Tieres zu personifizieren, während der Feldherr, der Rom so zu schaffen gemacht hatte, in angeschlagenem Zustand gezeigt werden kann und nicht etwa als strahlender Sieger.

Die stark verstümmelten<sup>41</sup> Fresken der ›Sala della Lupa‹ (Abb. 3) zeigen Episoden der römischen Geschichte, die nicht nur für den heutigen Betrachter einigermaßen entlegen sind, traditionsbewußten Vertretern der alten römischen Familien jedoch in der Renaissance präsent waren. Konkrete Hinweise auf die dargestellten Themen an der Wand mit Colonna-Gedenktafel (Abb. 9) gibt erneut das erwähnte Gedicht. In Anlehnung an Livius und dessen äußerst beliebter Schulbuchzusammenfassung bei Lucius Annaeus Florus erwähnt es die Schlacht des Cn. Manlius Vulso gegen die Tolostobogier, einen Galaterstamm, am Berge Olympus in Kleinasien. Dabei geriet Chiomara, die

<sup>41</sup> Durch die Öffnung der Loggienarkaden für die Lupa (1585 wieder geschlossen, vgl. JACKS (wie Anm. 10) S. 44 und n. 159), die Einmauerung der antiken Inschriftafeln der *Fasti capitolini* 1586 an der gegenüberliegenden Wand sowie die Anbringung von Gedenktafeln für Alessandro Farnese 1588 und für den Lepanto-Sieger Marcantonio Colonna 1590 in der Mitte der beiden verbleibenden Fresken blieben nur Fragmente von Ripandas Ausmalung erhalten.



9. Jacopo Ripanda und Werkstatt, Die Niederlage der Tolostobogier am Olympus.  
Rom, Konservatorenpalast, Sala della Lupa

Frau des Stammesherzogs Ortiagon, in römische Gefangenschaft. Bei der Übergabe des Lösegeldes, mit dem sie freigekauft werden sollte, ließ sie einen römischen Hauptmann, der sie vergewaltigt hatte, enthaupten und brachte ihrem Mann dessen Kopf als Beweis ihrer gerächten Ehre. Mit Livius' Bericht ergeben sich Übereinstimmungen auch im Detail: Es wird dort erzählt, daß die Galater von einem Berg aus Steine auf die Römer schleuderten, und daß ihre Gegner, römische Leichtbewaffnete, mit einem Rundschild und einem Speiß ausgerüstet waren. Auf dem rechten Freskofragment, über dem Kopf der Frau, sind derartig bewaffnete römische Soldaten gezeigt, von denen einer versucht, seinen Speiß nach oben gegen die Steinwerfer zu schleudern. Als die Römer trotz ihrer strategisch ungünstigen Position die Oberhand gewannen, zogen sich die Galater in ihre Verschanzung zurück. Doch wurde ihre Stellung von den Römern erobert, und nur wenige der blindlings flüchtenden Barbaren konnten sich retten. Das Gemetzel der Römer hat Ripanda am rechten Bildrand dargestellt; im Hintergrund gelingt es einem Gegner zu fliehen.

Dieser Schlacht voraus geht bei Livius die Beschreibung des römischen Anmarsches in drei verschiedenen Zügen. Genau das ist auf dem linken Freskofragment dargestellt, im Vordergrund führt der reitende Feldherr, Cn. Manlius Vulso, gefolgt von seinen Likatoren den ersten Zug an.<sup>42</sup> Der zweite Zug befindet sich noch im Gebirge, links oben.

<sup>42</sup> Eine Anlehnung an die Statue des Marc Aurel bemerkend, hat LUCILLA DE LACHENAL, Sulla fortuna del Marco Aurelio: «Il cavallo di Sati Jannis», in: *Prospettiva* 51, 1987, S. 49–55 im Zusammenhang mit weiteren

Von dem dritten sind, nach Anbringung der Gedenktafel, nur noch die anführenden Tubabläser zu sehen. Am unteren Bildrand verläuft ein Fluß, der sich in der rechten Hälfte der Wand fortsetzt. Dort ist, wie beschrieben, die chronologisch folgende Niederlage der Tolostobogier am Olympus dargestellt. An deren Schilderung schließt sich bei Livius unmittelbar die Chiomara-Episode an. Deren Geschichte wurde nicht nur von vielen antiken Schriftstellern aufgenommen, sondern auch von Giovanni Boccaccio in seinem Werk über berühmte Frauen überliefert, in dessen Augen sie nicht nur als eine Römerin zu erachten, sondern sogar einer Lucretia ebenbürtig sei.<sup>43</sup> Angesichts dieser Wertschätzung löst sich der Widerspruch auf, daß in einem Zyklus, der römische Heldentaten verherrlichen soll, eine Barbarin dargestellt ist – gar noch als Einzelfigur im Vordergrund –, die einen Römer getötet hat. Chiomara, als *exemplum virtutis* eine Schwester im Geiste der Lucretia, setzt die im ersten und zweiten Saal begonnene Reihe tugendhafter Frauen römischer Gesinnung fort.

Für das gegenüberliegende Fresko, das heute von der Farnese-Gedenktafel zerschnitten wird (Abb. 10), beschreibt Germanicus als Inhalt den Triumph des Aemilius Paullus im Jahre 167 v. Chr. über den makedonischen König Perseus nach der Schlacht bei Pydna. Dieser Siegeszug war nicht nur den Gebildeten bekannt: Da die reiche Beute dieses Feldherrn seinerzeit den Römern auf Jahre hinaus Steuerfreiheit verschafft hatte, gehörte dieser Triumph zu den beliebtesten Themen der Cassonemalerei und des Festwesens im 15. Jahrhundert. Eine ausführliche Schilderung des antiken Ereignisses liefert Plutarchs Vita des Aemilius Paullus, der in gekürzter Form auch Germanicus folgt. Bei beiden Autoren heißt es, daß Perseus und seine Drillingssöhne in der Nähe des Triumphwagens an dem Siegeszug ihres Gegners teilnahmen, in dem auch ein leerer Wagen die Waffen und das Diadem des Besiegten mitführte. Nachdrücklich widmen sich die Quellen der Beschreibung der Beutewagen mit Kolossalstatuen und der zahlreichen, von je vier Männern getragenen Prunkgefäße. Bei einem Autor heißt es ferner, daß auch die Frau des Perseus an dem Zuge teilnehmen mußte. Sie ist mit einem der Söhne auf dem rechten Fragment noch gut zu erkennen. Ein nicht mehr interpretierbares Inschriftfragment, das während der Restaurierung sichtbar wurde, weist daraufhin, daß auch hier ein Text die Szenen ergänzte.

Folgt man dem Gedicht des Silvanus Germanicus, so sind für diesen Raum noch zwei Szenen aus dem zweiten punischen Krieg hinzuzufügen: die Schlacht am Metaurus mit den Nebenhandlungen der Überbringung des Hauptes von Hasdrubal an seinen Bruder und des Abzuges Hannibals, sowie Episoden aus dem Leben des Fabius Maximus Cunctator. An der Wand, an der heute die *Fasti* angebracht sind, machen zwei schmale seitliche Freskostreifen heute noch deutlich, daß hier die Ausmalung weiterging (vgl. Abb. 3), während die vierte Wand beim Ausbrechen der Loggia völlig zerstört wurde. Die

---

Ripandazitate nach dieser Antike vorgeschlagen, diesem eine Zeichnung aus Privatbesitz, den Marc Aurel von schräg hinten zeigend, zuzuschreiben, allerdings auf der Grundlage einer mittlerweile überholten Sicht von Ripandas Oeuvre. Das Blatt stammt m. E. nicht von Ripanda.

<sup>43</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, X, 197: »Quis hanc, non dicam solum romanam, sed ex acie Lucretie unam, potis quam barbaram mulierem, non dicat?«



10. Jacopo Ripanda und Werkstatt, Triumph des Aemilius Paullus.  
Rom, Konservatorenpalast, Sala della Lupa

›Sala della Lupa‹ setzte mithin die Themen des vorhergehenden Raumes fort – punische Kriege – und fügte noch die Darstellung des gallo-griechischen Krieges sowie den Sieg über Makedonien hinzu. Den Abschluß des Zyklus, der mit der Gründung Roms begonnen hatte, bildete also der Triumph über ein ehemaliges Weltreich, das nun von Rom besiegt war und zugleich dessen erste außeritalische Eroberung auf dem Festland darstellte. Der Freskenzyklus war somit so etwas wie ein *compendium morale* der Republik: Zu Ruhm und Größe gelangte sie mit Hilfe von pflichtbewussten Beamten, Beschlüssen von gewählten Gremien und durch Tugenden, die sich auch in schweren Zeiten, und gerade dann, standhaft bewähren mußten.

Doch zum Programm gehört – und das macht diesen Zyklus zu einem besonderen Fall – konstitutiv auch der Stil, in dem er gemalt ist. Detaillierte Motivanalysen, die ich andernorts angestellt habe, ergaben, daß die Wandgemälde aus einer Art Collage antiker, vor allem der Trajanssäule entlehnter Reliefmotive bestehen.<sup>44</sup> Das verwundert nicht, denn Jacopo Ripanda wird 1506 von Raffaele Maffei dafür gerühmt, daß er unter Lebensgefahr sämtliche Reliefs der Trajanssäule in ihrer Reihenfolge abgezeichnet habe, indem er sich mit einer Seilmaschine herunterließ.<sup>45</sup> Die Herstellung dieses Kompen-

<sup>44</sup> Hierzu EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) hier bes. S. 169–171.

<sup>45</sup> RAFFAELE MAFFEI (›VOLATERRANO‹), *Commentariorum urbanorum XXXVIII libri* (1505 verfaßt, Erstdruck 1506), Basel 1559, Lib. XXI, 493. Zu Ripanda allgemein SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Neue Erkenntnisse zur Künstlerpersönlichkeit Jacopo Ripandas*, in: FAIETTI und OBERHUBER, *Humanismus* (wie Anm. 31) S. 237–245; FAIETTI und OBERHUBER, *Jacopo* (wie Anm. 31); FARINELLA (wie Anm. 26) bes.

diums hat aller Wahrscheinlichkeit vor dem Auftrag für die kapitolinischen Fresken stattgefunden, vermutlich in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts.<sup>46</sup> Aus dem Montagecharakter resultieren auch die künstlerischen Schwächen seiner Malereien, da häufig »Ballungsfugen« zwischen den aneinandergefügten Gruppierungen sichtbar bleiben und somit die Proportionen der Figuren zueinander oft nicht stimmen, anatomische Zuordnungen – etwa von Beinen zu Oberkörpern – fragwürdig sind. Natürlich hängen solche Defekte auch damit zusammen, daß mehrere Mitarbeiter an der Durchführung dieses Großauftrags beteiligt waren.

Doch es gibt ein Indiz dafür, daß die Erkennbarkeit der antiken Vorbilder geradezu beabsichtigt war: Am oberen Rand des ›Triumph des Aemilius Paullus‹ ist deutlich zu sehen, daß ein Stück des gemalten Rahmens scheinbar herausgebrochen ist (vgl. Abb. 10). Mit diesem Kunstgriff, der sein Vorbild in einer ca. 1499 ausgeführten, an einer Stelle »ruinösen« Architekturmalerei aus dem Umkreis Bramantes in der Sala Regia des Palazzo Venezia haben dürfte, wird suggeriert, daß der gemalte Rahmen im Konservatorenpalast eine bereits ruinöse, also sehr alte Architektur sei, die auf ein mindestens ebenso altes Wandgemälde appliziert worden wäre. Es drängt sich daher der Verdacht auf, daß die Malereien des Konservatorenpalastes mit ihrem betonten *all'antica*-Charakter den Anspruch erheben, antike Historienmalerei, für die es keine erhaltenen Beispiele gab, nicht nur zu rekonstruieren, sondern auch selbst zu *sein*. Für diese »Fälschung« einer nicht mehr vorhandenen Kunstgattung hat der entwerfende Künstler konsequent die an antiken Reliefs studierten Formprinzipien in Malerei übertragen und damit ein Kompositgebilde geschaffen, das für einen Kenner stilgleich mit den bekannten Reliefs wirken konnte und daher Altersgleichheit suggerierte. Die Fresken des Konservatorenpalastes treten mit dem Anspruch an, mit Hilfe eines spezifisch römischen archaisierenden Stils – und archaisierend in Rom heißt eben: antik – »beweiskräftige Dokumente der eigenen Geschichte zu schaffen«.<sup>47</sup> Das heißt natürlich nicht, daß die Römer der Zeit um 1500 bei der Betrachtung des abgebrochenen Rah-

S. 27–60; SERGIO GUARINO, *L'Antiquario sfigatato*. Nuovi studi di Jacopo Ripanda, in: Roma moderna e contemporanea I, 1993, S. 191–198 und SILVIA MADDALO, Il caso di Jacopo Ripanda, pittore e antiquario, in: Roma nel Rinascimento, 1993, S. 35–39, die sich auf eine Kritik von Farinella 1992 konzentriert, aber unverständlicherweise das Fehlen von Versuchen beklagt, die Fresken des Konservatorenpalastes zu analysieren und das Oeuvre Ripandas von Werkstattmitarbeitern abzugrenzen, offenbar in Unkenntnis der gesamten übrigen hier angegebenen Literatur. Von der Gesamtaufnahme der Trajanssäule ist ein Kodex aus der Werkstatt Ripandas in der Bibliotheca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, Rom, Ms. 254 erhalten, dessen Rezeptionsgeschichte ausführlich FARINELLA (wie Anm. 26) S. 124–131 darlegt, sowie, in der frühneuzeitlichen Archäologie MASSIMO POMPONI, La Colonna Traiana nelle incisioni di P. S. Bartoli: contributi allo studio dell monumento nel XVII secolo, in: Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte ser. 3, 14–15, 1991–1992, S. 345–377 verfolgt hat.

<sup>46</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 182; FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31) S. 58.

<sup>47</sup> So eine Formulierung von Wolfgang Wolters, der eine solche Absicht in Venedig erkannt hat, wenn dort zerstörte Teile des Dogenpalastes oder seiner Ausmalung bei der Erneuerung in Stil und Inhalt der zuweilen zwei Jahrhunderte älteren Dekoration, die sie ersetzen sollten, angepaßt wurden: WOLFGANG WOLTERS, Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983, S. 42. Diesen Vergleich übernahm auch FARINELLA (wie Anm. 26) S. 98, n. 27.

menstücks realiter davon überzeugt waren, hier antike Malerei zu sehen. Das Verfahren nutzt hingegen mit äußerster Konsequenz die antiquarische Mode der Zeit, um eine juristisch und staatsrechtlich bedeutsame Fiktion zu schaffen, die den Bildern und den darin formulierten Ansprüchen die Authentizität und Legitimationskraft eines historischen Dokuments verleihen soll. In Form der beigegebenen Inschriften sind diese Urkunden gleich mitgemalt.

Die malerische Ausstattung des Konservatorenpalastes in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, ausschließlich Themen der Gründungsgeschichte Roms und der altrömischen Republik gewidmet, ergänzt somit die plastischen und epigraphischen »Legitimationsurkunden« der Fassade und wiederholt den Anspruch des Portikusprogramms, die Konservatoren als Erben und Fortsetzer einer kontinuierlichen Staatsidee und einer glorreichen Vergangenheit darzustellen. Daß die gemalten Sockelinschriften tatsächlich die Wiederherstellung der antiken *tabulae* des Portikus fortsetzen sollen, scheint dadurch bestätigt, daß Bartolommeo Marliani 1533<sup>48</sup> beispielsweise gerade von dem Vertragstext mit den Karthagern berichtet, daß er als Tafel auf dem Kapitol aufbewahrt wurde.

Der Wunsch der Konservatoren nach der Manifestation ungebrochener Amtskontinuität im Geiste republikanischer *virtus* äußert sich auch in der Reihe gemalter Büsten in der Sockelzone der »Sala delle guerre puniche« (vgl. Abb. 2). Dargestellt sind Phantasieporträts altrömischer Konsuln aus der Zeit der punischen Kriege. Nach der römischen Verfassung waren die beiden Konsuln auch jeweils Feldherrn in Kriegszeiten: Die Reihe zeigt also Männer, die als Inhaber des höchsten politischen Amtes maßgeblich am Aufstieg Roms mitgewirkt haben, auch durch ihre militärischen Siege und Eroberungen. Die Serie tritt in Konkurrenz zu den dem gleichen Zweck der Legitimierung durch Kontinuität dienenden Dogen- und Papstreihen.<sup>49</sup> Allen diesen Reihen haben die *Capitani* (nach denen der Raum auch zuweilen benannt wird) jedoch voraus, daß sie erstens historisch weiter zurückreichen, und zudem stilistisch die wohlbekannte Form antiker Büsten in ein Surrogat antiker Porträtmalerei überführen, also mit einem ähnlichen Kunstgriff wie bei den Fresken eine frühere Entstehungszeit suggerieren. Die gemalten Konsuln sind nicht nur die Vorbilder, sondern auch die unmittelbaren Amtsvorgänger der Konservatoren. Dieses Selbstverständnis fand seinen deutlichsten Niederschlag in der Abkürzung, die sie für Unterschriften verwendeten: COSS, die alte Formel der Konsuln.

Bezog das Portikusprogramm sein propagandistisches Potential aus der authentisch antiken Provenienz der Skulpturen und Inschriften, so mußte dieser Legitimierungsfaktor im Medium der Malerei künstlich hergestellt werden. Die direkte Übertragung antiker Formelemente ist demnach integraler Bestandteil der programmatischen Aussage der Freskenthemen. Den Auftraggebern<sup>50</sup> muß demzufolge nicht nur das inhaltliche Programm des Zyklus vor Augen gestanden haben, sondern auch eine genaue Vorstel-

<sup>48</sup> BARTOLOMMEO MARLIANI, *Urbis Romae topographia*, Rom 1533, Lib. II, Cap. IX, S. 33r.

<sup>49</sup> Beispiele s. EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 169f.

<sup>50</sup> Noch GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von ADRIANA MARUCCHI und LUIGI SALERNO, 2 Bde., Rom 1956/57, I, S. 185 zufolge ausdrücklich der »Popol Romano«.

lung von dessen stilistischer Umsetzung. Es verwundert nicht, daß ein Künstler den Zuschlag erhielt, von dem aufgrund seines Studiums der Trajanssäule eine ungewöhnliche Vertrautheit mit der Kunst antiker Historiendarstellung erwartet werden konnte.

Der vielleicht um 1465 in Bologna geborene Ripanda war 1493, definitiv dann 1495 aus Orvieto als Mitarbeiter Pinturicchios nach Rom gekommen, wo er wahrscheinlich 1496 seinen antikenbegeisterten Landsmann Amico Aspertini<sup>51</sup> traf und ziemlich früh in den Kreis der antiquarisch interessierten ›Accademia Romana‹ (s. oben) eintrat. Die beiden erhaltenen Säle weisen stilistische Unterschiede auf, die auf einen Wechsel in der Werkstattzusammensetzung schließen lassen. In der Tat hat Ripanda während der Pause zwischen den Fassadentraktsälen und den erhaltenen Räumen 1506/07 an der Ausmalung von S. Onofrio teilgenommen, deren untere und mittlere Apsiszone in verschiedener Gewichtung die Beteiligung derselben, von umbrisch-pinturicchiesken Einflüssen geprägten Mannschaft erkennen läßt wie die zeitlich daran anschließende ›Sala delle guerre puniche‹.<sup>52</sup> Auch die jüngste Restaurierung der Fresken dieses Raumes hat die Teilnahme verschiedener Hände ergeben.<sup>53</sup> Insbesondere die sog. Seeschlacht, technisch anders realisiert, weist nahezu ausschließlich jene Hand auf, die dann in der Realisierung der ›Sala della Lupa‹-Fresken bestimmend wird. Es handelt sich um denselben Mitarbeiter Ripandas, der ein im Ashmolean Museum bewahrtes Skizzenbuch mit antike Reliefs imitierenden Grisailen schuf und daher den Notnamen Oxford-Meister<sup>54</sup> trägt. Dieser war maßgeblich an der Ausführung eines Zyklus mit monumentalen Grisailleszenen nach der Trajanssäule für Raffaele Riario im Bischofspalast von Ostia nach Entwürfen Ripandas in den Jahren 1511–1513 beteiligt (Abb. 11).<sup>55</sup> Bereits 1505–1507 hatte Ripanda mit seiner Werkstatt Szenen aus dem Leben Trajans für den Kardinal Fazio Santoro (heute Palazzo Pamphilj, Fresken verloren) ausgeführt und sich dabei

<sup>51</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 178; FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31) S. 57. Zum Romaufenthalt Aspertinis s. MARZIA FAIETTI und DANIELA SCAGLIETTI KELESIAN, Amico Aspertini, Modena 1995, S. 16, 344.

<sup>52</sup> Die Verwandtschaft zwischen einzelnen Szenen in S. Onofrio und Gestalten in den Fresken der ›Sala delle guerre puniche‹ bereits besprochen in EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 186f., ebenso in FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31) S. 59–61, die die Hauptszenen in S. Onofrio vollends – und zu Recht – Ripanda zuschrieben, die mittlere Zone hingegen dem von ihnen als eigenständige Persönlichkeit identifizierten »Oxford-Meister« (S. 61f.); zu diesem vgl. Anm. 54.

<sup>53</sup> GIOVANNA MARTELOTTI und PATRIZIA MASINI, Vicende conservative della Sala di Annibale in Campidoglio, in: Bollettino dei musei comunali di Roma n.s. 2, 1988, S. 133–152, hier S. 136f. Zum Wechsel in der Werkstattzusammensetzung s. EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 188f.

<sup>54</sup> Namensgebung und Händescheidung von FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31); MARZIA FAIETTI, Il Maestro di Oxford, un nuovo disegno, in: Grafica d'arte, 3, 1990, S. 23–28 und FARINELLA (wie Anm. 26), S. 160–225; GUARINO (wie Anm. 44) S. 195f. schlägt das Gegenteil vor, nämlich in der »Seeschlacht« gerade die eigene Hand Ripandas zu sehen.

<sup>55</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 190–192; FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31) S. 64–67; FARINELLA (wie Anm. 26) S. 132–159. CHRISTOPH LUTTPOLD FROMMEL, Peruzziana: Ab- und Zuschreibungen in Baldassare Peruzzis figuralem Oeuvre, in: STEFAN KUMMER und GEORG SATZINGER (Hgg.), Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1990, S. 56–77, hier S. 63–65 erkennt in diesem Zyklus eher die Federführung Baldassare Peruzzis.

11. Oxford-Meister und Werkstatt Jacopo Ripandas, Freskenzyklus mit Szenen aus dem Lebens Trajans. Ostia antica, Bischofspalast



auf die Reliefs der Trajanssäule gestützt.<sup>56</sup> Nach Abschluß des Zyklus in Ostia war er mit seinen Mitarbeitern schließlich 1513–1516 für Kardinal Riario in dessen Palazzo della Cancelleria tätig.<sup>57</sup> Ab da verliert sich seine Spur.

<sup>56</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 190; FARINELLA (wie Anm. 26) S. 91, 103–123, bes. S. 114, und ausführlich zuvor VINCENZO FARINELLA, Jacopo Ripanda a Palazzo Santoro. Un ciclo di storia romana e le sue fonti classiche, in: Studi classici e orientali 36, 1986, S. 209–237, bes. S. 215; FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31) S. 65; Farinella schlug überzeugend vor, in den Ripanda zugeschriebenen Zeichnungen mit »Cleopatra« im Louvre und dem sog. »Antonius und Furnius« in London, British Museum (ihm zufolge »Trajan nimmt den Krieg wieder auf«), Entwürfe für diese verlorene Dekoration zu erkennen. Zu dem Zyklus und seinen literarischen Quellen zuletzt ausführlich ROBERTO GUERRINI, Dai cicli di uomini famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle *Vite* di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento, in: Fontes I, 1998, S. 137–148.

<sup>57</sup> Die Zahlungen publiziert bei ENZO BENTIVOGLIO, Nel cantiere del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, ser. 27, 1982, fasc. 169–174, S. 32; vgl. EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 191; FAIETTI und OBERHUBER, Jacopo (wie Anm. 31) S. 68.

Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts konnte Ripanda erkennbar als der Hauptexponent einer antiquarischen Malerei gelten, deren Ziel die stilistisch korrekte Rekonstruktion antiker Malerei war.<sup>58</sup> Möglicherweise hat er diesen Markt ursächlich mitgeschaffen, denn der Gang der Entwicklung könnte so ausgesehen haben: Ripanda kommt mit Pinturicchio Mitte der 1490er Jahre nach Rom, beide arbeiten zusammen im Vatikan, wo Pinturicchio seine Entdeckungen in der ›Domus Aurea‹ in neue antike Ornamente (Grotesken) umsetzt. Die Zugangsmöglichkeiten zum ehemaligen Palast des Nero, die sich die Künstler in jenen Jahren schaffen,<sup>59</sup> die Leidenschaft für antike Plastik, wie sie Andrea Bregno und seine Kreise pflegen, verleiten Ripanda zu seiner halbrecherischen Zeichenaktion an der Trajanssäule. Er wird damit zum Spezialisten für Historiendarstellungen *all'antica* und erhält deshalb durch Vermittlung seiner Freunde aus der ›Accademia romana‹ vor 1500 den Auftrag für die Szenen der römischen Geschichte, die die Stadtregierung zum Jubiläumsjahr ausführen lassen will (Kardinal Riarios Einfluß könnte hier hilfreich gewesen sein, doch ist zu bedenken, daß er 1499 zunächst ins Exil gehen mußte). Die ersten beiden Säle sind 1503 fertig und lösen bei Gleichgesinnten eine Reihe von Aufträgen für profane Historienzyklen mit antiken Sujets und im archäologischen Stil aus, die maßgeblich von Ripanda und seinen Mitarbeitern ausgeführt werden. Der Zyklus im Konservatorenpalast wird mit Unterbrechungen und unter Auswechslung von Werkstattmitarbeitern ausgeführt und daher erst Jahre nach dem Jubiläumsjahr fertig.

Wie wichtig der Kommunalregierung die ständig erneuerte didaktische Vermittlung der Freskeninhalte war, zeigt die Einrichtung eines außergewöhnlichen Amtes: 1514 wurde Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, Literat und Mitglied der ›Accademia romana‹, damit beauftragt, an Versammlungstagen vor Beginn der Ratssitzungen mindestens eine Stunde lang eine historische Vorlesung zu halten. Hierzu war auch die Öffentlichkeit zugelassen, und nicht alle mochten jenen gebildeten Schichten entstammen, denen die Historien ohnehin aus Livius oder Florus, aus Boccaccio oder Petrarca geläufig waren. Zur Illustrierung seiner Ausführungen konnte Capodiferro auf die Fresken der Wände zurückgreifen. Das eigentliche Publikum für Malerei, so schreibt in jenen Jahren Paolo Cortesi in einer Art moralisch-protokollarischem *Vademecum* für Kardinäle,<sup>60</sup> seien die *cogniscenti*, deren intellektuelle Anstrengung beim Betrachten von

<sup>58</sup> Diese bei EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 171, 177, 183 sehr detailliert entwickelte Definition von Ripandas Stil – immerhin eine Hauptthese der Arbeit – übernimmt MARCIA B. HALL, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999, S. 14–20 für ihre Definition eines »antiquarischen« Stiles in Rom, der vom »klassischen« Stil (*Classic style*) Raffaels abgelöst worden sei, leider ohne anzugeben, wem sie dabei folgt, da sie meinen Aufsatz lediglich für »on Ripanda« und ein nebensächliches motivisches Detail zitiert. Sie gibt außerdem das Geburtsdatum des Künstlers und die Anzahl der von ihm im Konservatorenpalast ausfreskierten Räume falsch an.

<sup>59</sup> Hierzu NICOLE DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, bes. S. 9–13 (zu Ripanda, noch mit falschem Vornamen und mittlerweile überholt: S. 79–81).

<sup>60</sup> Zit. nach KATHLEEN WEIL-GARRIS und JOHN F. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's ideal Palace: a chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 35, 1980, S. 45–123, hier S. 119; die Schrift wurde nach 1503 verfaßt und posthum 1510 gedruckt von Cortesis Freund Raffaele Maffei, hierzu FARINELLA (wie Anm. 26) S. 100.

Historien (nach einem Prinzip des Aristoteles) erst die Voraussetzung für die Ausübung der *virtus* schaffe. Die Vorlesungen sollten offenbar den Zweck erfüllen, die Amtsinhaber – die zu Beginn des 16. Jahrhunderts zum Ärger von Leuten wie Altieri nicht immer ausschließlich aus dem Adel stammten – über die geistige Auseinandersetzung mit der in den Fresken dargestellten Geschichte zur *virtus* bei der Amtsführung anzuspornen und ihnen die Würde ihres Amtes bewußt zu machen. Die Annahme ist verlockend, Capodiferro könne auch einer der Autoren des Ausstattungsprogrammes gewesen sein; nicht nur war er ein enger Freund Ripandas und seiner antiquarisch interessierten Kreise, er hatte auch 1499 oder 1500 für die *Palilien*, das antike Geburtstagsfest Roms, ein szenisches Gedicht über die römische Geschichte komponiert<sup>61</sup> und vor 1508 für Kardinal Galeotto Franciotti Della Rovere das Programm für einen Zyklus mit höchst entlegenen Episoden der antiken Geschichte entworfen.<sup>62</sup>

Die Tolerierung, ja Förderung der Beschäftigung mit den Idealen der Antike innerhalb der Kommune unter Alexander VI. und Julius II. zeigt andererseits, daß Freskenprogramm und Republikanismus sich mittlerweile mühelos in die allgemeine, auch Angehörige der Kurie erreichende antiquarische Begeisterung für *virtus* und *gloria* der Ahnen einbinden ließen, auch wenn 1511 ein von altrömischer *virtus* beseelter Patrizier wie Marcantonio Altieri, der Onkel Capodiferros und Historiograph der ›Accademia romana‹, in einer öffentlichen Rede auf dem Kapitol die Rückkehr zu den bei Livius beschriebenen altrömischen Tugenden im Widerstand gegen die dekadenten Einflüsse des Papsttums einforderte, was ihm den Ehrennamen eines »zweiten Cato« eintrug.<sup>63</sup> In den unmittelbar folgenden Jahren praktizierte Leo X. eine systematische Integrationspolitik gegenüber dem republikanisch gestimmten römischen Patriziat und den Konservatoren,<sup>64</sup> so daß sich innerhalb kurzer Zeit Anerkennung der päpstlichen Autorität und Enthusiasmus für die römische Geschichte politisch nicht mehr widersprachen. Republikanismus hatte *de facto* aufgehört, ein politisch wirksamer Faktor zu sein, der, wie etwa noch 1469, als Paul II. Mitglieder der ›Accademia romana‹ verhaften ließ,<sup>65</sup> bei der Kurie Befürchtungen auslöste. Zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung spiegelte

<sup>61</sup> FARINELLA (wie Anm. 26) S. 92–95 publiziert das Gedicht und schlägt Capodiferro als Programmautor des Konservatorenpalastzyklus vor, mit Bezug auf EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 172, wo ich bereits die möglichen Auftraggeberkreise bzw. Mitglieder einer Programmkommission eingegrenzt und den Namen von Capodiferros Onkel Marcantonio Altieri ins Spiel gebracht hatte, was sich mit Farinellas Vorschlag keineswegs ausschließen muß. Zur Wiederbelebung der *Palilien* s. JACKS (wie Anm. 10) S. 138f., 148–153.

<sup>62</sup> Ob hier die Ausführung ebenfalls Ripanda und seiner Werkstatt übertragen wurde, ist mangels Quellaussagen und wegen des völligen Verschwindens der Dekoration im heutigen Palazzo Sforza-Cesarini nicht mehr festzustellen; hierzu FARINELLA (wie Anm. 26) S. 101–103 und GUERRINI (wie Anm. 56) S. 148f.

<sup>63</sup> FALGUIÈRES (wie Anm. 19) S. 260–266, bes. S. 264, 290.

<sup>64</sup> EBERT-SCHIFFERER (wie Anm. 1) S. 88; FALGUIÈRES (wie Anm. 19) S. 290, 297, 310; auch DELL'ERA (wie Anm. 8) unterstreicht die Divergenz zwischen realer Macht und der nostalgischen Feier alter Größe; sie weist darauf hin, daß noch 1511 und wieder 1513, beim Amtsantritt Leos X., Versuche zur Wiedergewinnung echter Kompetenzen unternommen wurden. Vgl. auch JACKS (wie Anm. 10) S. 175–177, 180f. DE JONG (wie Anm. 28) S. 74–76 interpretiert schließlich die Aufstellung der Ehrenstatue für Leo X. 1521 in der ›Sala grande‹ als Wendepunkt in der Rezeption des Freskenzyklus: Deren Präsenz habe die dargestellten Szenen aus der republikanischen Ära Roms für die Nachwelt zur Vorgeschichte der päpstlichen Herrschaft umgedeutet.

<sup>65</sup> JACKS (wie Anm. 10) S. 143–147.

der kapitolinische Freskenzyklus allenfalls noch die politischen Träume jener Schicht wieder, aus der sich üblicherweise die Konservatoren rekrutierten. Die reale politische Stellung der Kommune Rom entsprach diesem Wunschenken schon bald nicht mehr: *Virtus* war eine Stilfrage geworden. Die prononcierte Aufstellung von Antiken unter dem Portikus des Konservatorenpalastes löste sich nach und nach auf. Wenig später, mit dem Kapitolsprojekt Michelangelos, wird der Platz zum Ort der Selbstdarstellung des Papstes in seiner weltlichen Rolle als Wahrer und Erneuerer der Größe Roms.<sup>66</sup>

Abbildungsnachweis: Alle Abbildungen Archiv der Autorin.

<sup>66</sup> So u. a. MARINA MATTEI, *Il recupero dell'antico nel Campidoglio e la nascita delle raccolte di statuaria*, in: TITTONI (wie Anm. 2) S. 63–73, bes. S. 63f.