

Vincenzo Giustinianis "humor peccante" Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630-1830

Rudolf Preimesberger
zum 65. Geburtstag gewidmet

Christina Strunck

Wer im 17. oder 18. Jahrhundert das Privileg genoß, den römischen Familienpalast der Giustiniani besichtigen zu dürfen, kam nicht umhin, der *Minerva* (Abb. 1)¹ Tribut zu zollen: Beinahe alle wichtigen zeitgenössischen Rom-Führer rühmten sie als eine Hauptsehenswürdigkeit der Sammlung.² Die Statue, in der man ein griechisches Kultbild aus dem Minerva-Tempel des Pompeius vermutete,³ erhielt entsprechend einen Ehrenplatz in der 1636 aufgelegten Stichsammlung *Galleria Giustiniana*. Minervas Abbild eröffnete die Serie von Reproduktionen nach Vincenzo Giustinianis kostbarsten Skulpturen.⁴ Doch wie wurde das Original präsentiert? Welche Beziehung bestand zwischen der gedruckten und der realen Galerie Vincenzo Giustinianis?

Der vorliegende Beitrag rekonstruiert das für seine Zeit singuläre Ausstellungskonzept, nach dem die Antiken in der Galerie des Palazzo Giustiniani angeordnet waren. Die Besonderheiten jenes Konzepts treten umso plastischer hervor im Vergleich mit der bisher unbekanntem zweiten Galerie des Palastes, die 1788 eingerichtet wurde. Die Analyse der beiden Galerien verrät einiges über Trendwenden in der römischen Antikenpräsentation und zeigt, daß mit denselben Stücken völlig verschiedene Aussagen formuliert werden konnten.

Als der gegenüber von San Luigi dei Francesi gelegene Palast des Francesco Vento 1590 in Giustiniani-Besitz überging, verfügte er bereits über eine Galerie, die vollständig mit Fresken dekoriert war. Eine Scheinarchitektur mit Landschaftsdurchblicken gliederte die Wände, während das Gewölbe mit Episoden aus dem Leben König Salomos geschmückt war (Abb. 2). Der schmale und lange Raum wurde durch vier Fenster an der südlichen Stirnseite erleuchtet und besaß im Norden einen Ausgang zu einem Hof, der sogenannten "uccelliera" (Abb. 2).⁵

Zu Lebzeiten von Kardinal Benedetto Giustiniani gehörte die Galerie zu dessen Appartement und diente der Aufbewahrung von religiösen Gemälden.⁶ Nach Benedettos Tod vereinnahmte sein Bruder Vincenzo den Raum. Es ist unbekannt, wann genau die Antikensammlung dort aufgestellt fand. In den frühen 1630er Jahren, als Joachim von Sandrart im Palazzo Giustiniani logierte, waren die Antiken auf jeden Fall schon in der Galerie zu sehen.⁷ Sandrarts Beschreibung läßt erkennen, daß die Skulpturen damals bereits in jener Form dargeboten wurden, die dann 1638 Vincenzos Nachlaßinventar präziser dokumentierte: "Verwunderlich aber über alles ist

der große Saal oder das Antiquarium: darinn zur Seiten rund herum ganze Statuen gegen der Mauer mit Brust-Bildern untermenget äng auf einander stehen. Ferner sind auf der Erden viel Brust-Bilder und Köpfe zu 6 und 8 hinter einander gestellet."⁸

Während Sandrart behauptet, in jenem "Antiquarium" hätten sich über 500 Objekte befunden, gibt das Inventar von 1638 die etwas moderatere Zahl von 247 Stücken.⁹ Die gewaltige Menge der Exponate veranlaßte Guerrini zu der Annahme, Vincenzo habe die Wandmalereien der Galerie übertünchen lassen, um Büsten auf Konsolen anzubringen.¹⁰ Das Inventar vermittelt jedoch ein anderes Bild. Es überliefert, daß an jeder Langseite vier Objektreihen lokalisiert waren. Zwei direkt vor der Wand angeordnete Reihen setzten sich aus Statuen und Büsten zusammen, die teilweise auf Piedestalen ("sgabelloni") standen.¹¹ "Accanto" (d. h. daneben, nicht darüber) folgten zwei weitere Reihen von Büsten ohne Piedestale. Sie verfügten über niedrige "pieducci" und waren nur durchschnittlich 70 cm hoch. Dies korrespondiert mit Sandrarts Angabe, die Büsten hätten auf dem Fußboden geruht.

Außer den Antiken stellte Vincenzo Giustiniani in seiner Galerie sechzehn Gemälde vorwiegend religiöser Thematik aus.¹² "Modernamente si è messo in uso di parare i palazzi compitamente co' quadri, per andare variando l'uso de' paramenti sontuosi usati per il passato", schrieb er in seinem *Discorso sopra la pittura*.¹³ Sechzehn Gemälde reichten jedoch keineswegs aus, um die Galeriewände in der gewünschten teppichartigen Dichte zu bedecken. Vielmehr waren offenbar nach wie vor die alten Fresken als Hintergrund vorhanden, da Pinaroli sie noch 1725 in seiner sehr exakten und zuverlässigen Palastbeschreibung erwähnte.¹⁴

Die Galerie Vincenzo Giustinianis bot dem Besucher folglich sehr vielfältige Eindrücke: alttestamentarische Deckenfresken, Landschaftswandmalereien, moderne religiöse Gemälde und eine gigantische Anzahl antiker Skulpturen. Eine solche Objektmischung war damals ungewöhnlich in römischen Galerien. Antiken wurden in Rom üblicherweise in einem kohärent antikischen Ambiente ausgestellt – man denke etwa an die Galerien Capodiferro-Spada (um 1555), Medici (um 1580), Rucellai-Ruspoli (1583-1586) oder Farnese (1597-1602). Stets waren relativ wenige, ausgesuchte Skulpturen in ein regelmäßiges System von Wandnischen integriert und einge-

1. Anna Maria Vaiani,
Minerva, Kupferstich
(Galleria Giustiniana,
Bd. I, Tf 3).



bettet in ein Freskenprogramm, das durch klassische Formen und mythologische Themen die Antike evozierte.¹⁵ Während die genannten Galerien ästhetische und thematische Einheit "all'antica" anstrebten, war in der Galerie der Villa Borghese die Gegenwart unübersehbar präsent. Durch die Kombination von antiken Skulpturen und modernen Herrscherporträts wurde dort "Roma moderna" zur glorreichen Fortsetzung von "Roma antica" stilisiert.¹⁶ Mit etwas anderer Akzentuierung stellte auch die Galerie des Palazzo Giustiniani ein Bekenntnis zur Modernität dar. Vincenzo Giustiniani versuchte nicht, die bruchlose Illusion eines klassisch-antiken Ambientes zu erwecken, sondern schuf einen Raum, in dem die heidnischen, jüdischen und christlichen Traditionen der modernen abendländischen Kultur zusammenkamen. In seinem *Discorso sopra la pittura* wies er darauf hin, daß jede Gattung nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt werden müsse, und lud dazu ein, die speziellen Schönheiten der einzelnen Genera zu erkunden.¹⁷ In ähnlicher Weise verlangte Vincenzo vom Besucher seiner Galerie die geistige Flexibilität, moderne christliche Ma-

lerei, alttestamentarische Fresken und klassische Götterbilder in ihren je spezifischen Qualitäten gleichermaßen würdigen zu können. Modernität muß über Imitation der Antike hinausgehen: Sie verlangt die Fähigkeit, mit verschiedenen Traditionen umgehen zu können.

Die eigenwillige Zusammenstellung der Exponate lenkte die Aufmerksamkeit auf den persönlichen Geschmack Giustinianis, der für die Auswahl verantwortlich war. Cropper hat bereits dargelegt, welche zentrale Rolle das Thema des individuellen Geschmacks in Giustinianis *Discorsi* spielte.¹⁸ 1615 definierte Vincenzo Scamozzi die Kunstsammlung als "un ritratto del grande e nobile animo del suo proprietario".¹⁹ Analog kann die Galerie des Palazzo Giustiniani als Selbstporträt eines Mäzens mittels seines modernen Geschmacks aufgefaßt werden.

Noch weit ungewöhnlicher als die Auswahl der Objekte war allerdings ihre Präsentation. Im Gegensatz zu anderen römischen Sammlern, die ihre Galerien mit nur wenigen handverlesenen Antiken bestückten, bevölkerte Vincenzo Giustiniani den Raum mit einem ganzen Heer von Statuen (Abb. 4). Dicht an dicht gedrängt standen sie mehrreihig hintereinander, bewußt asymmetrisch verteilt: Während sich gegenüber dem Eingang fast nur Büsten befanden, aus denen hier und da eine vereinzelt Statue hervorragte, wechselten sich andernorts Statuen, Büsten und Statuetten in lebhafter Folge ab, und stellenweise ballten sich Großfiguren zu regelrechten "Hainen" zusammen. Speziell im letzteren Fall muß es unmöglich gewesen sein, die Skulpturen in der hinteren Reihe adäquat zu sehen. Offenbar ging es hier weniger um die Würdigung des Einzelwerks als um einen überwältigenden Gesamteindruck und eine abwechslungsreiche Gruppierung.

Es stellt sich die Frage, woher die Anregung zu diesem für Rom neuartigen Ausstellungskonzept kam. Joachim von Sandrart, der in den frühen 1630er Jahren vermutlich für die Gemäldehängung im Palazzo Giustiniani zuständig war,²⁰ hatte nach Aussage der *Teutschen Academie* auch bei der Antikenpräsentation seine Hand im Spiel.²¹ Wie schon zitiert, verwendete Sandrart anstelle von "Galerie" interessanterweise den selteneren Begriff "Antiquarium". Implizierte das vielleicht die Anknüpfung an eine spezielle Bautypologie? Das römische "Antiquario Cesi" scheidet wegen seiner völlig anderen Struktur als Vorbild aus;²² das ca. 1600 vollendete "Antiquarium" der Münchner Residenz, das sowohl Sandrart als auch seinem römischen Auftraggeber bekannt war,²³ weist jedoch ähnliche Charakteristika wie die Giustiniani-Galerie auf: Der langgestreckte, überwölbte Raum enthielt eine enorme Zahl von Antiken, die nach primär dekorativen Gesichtspunkten angeordnet waren.²⁴ "Es sind auch diese Antiken fast in einer Größe gestellt, daß dergleichen complete Collection selbst in Rom nicht zu finden", urteilte

Sandart über die Sammlung, die nach seiner Auskunft 350 Büsten von Konsuln, Imperatoren, Kaiserinnen, Helden, Gelehrten und Philosophen umfaßte.²⁵ In dieser Äußerung zeichnet sich ein Ideal ab, das auch die Gestaltung der realen und gedruckten *Galleria Giustiniana* prägte: Anstatt weniger exquisiter Objekte wollte man einen möglichst kompletten Überblick über die antike Ikonographie bieten.

Der wesentliche Unterschied zwischen dem Münchner und dem römischen "Antiquarium" bestand darin, daß sich die Antiken in München in ein regelmäßiges architektonisches System einordneten, während sie in Rom höchst asymmetrisch gruppiert waren. In der Giustiniani-Galerie verwischte die Ballung von Skulpturen die Konturen des individuellen Objektes. "Luftige", vorwiegend aus Büsten bestehende Sequenzen kontrastierten mit dichteren, "dunklen" Zonen aus großfigurigen Statuen. Die Antiken wurden quasi wie malerische Massen verteilt, um *chiaroscuro* zu erzeugen. In seiner Beschreibung von Landschaften Tizians und Carraccis bewies Vincenzo Giustiniani seine Sensibilität für die Ästhetik der "macchie",²⁶ d. h. für einen Stil, der Licht und Schatten dem Kontur überordnet, eher auf Fern- als auf Nahsicht berechnet ist. Auf ebensolchen "malerischen" Prinzipien scheint die Konzeption der Galleria Giustiniani zu beruhen – in markantem Kontrast zu den anderen Galerien jener Zeit, die Skulptur stets in einem strengen architektonischen Rahmen präsentierten.

Wie verhielten sich nun die reale und die gedruckte Galerie Vincenzos zueinander? Die *Minerva*, die so triumphal die Publikation eröffnet (Abb. 1), fand sich in der realen Galerie in einer Randposition wieder. Ein *Adonis*, im Stichwerk erst viel später an der Reihe,²⁷ war ihr wohl aus rein formalen Gründen beigegeben worden: Die beiden Skulpturen scheinen sich einander zuzuwenden (Abb. 4, Nr. 214 und 215). Was aber nahm den Platz in der Mitte der Schauseite ein, wo man das wichtigste Stück der Sammlung erwarten würde? Ein Ziegenbock! (Abb. 4, Nr. 258.)

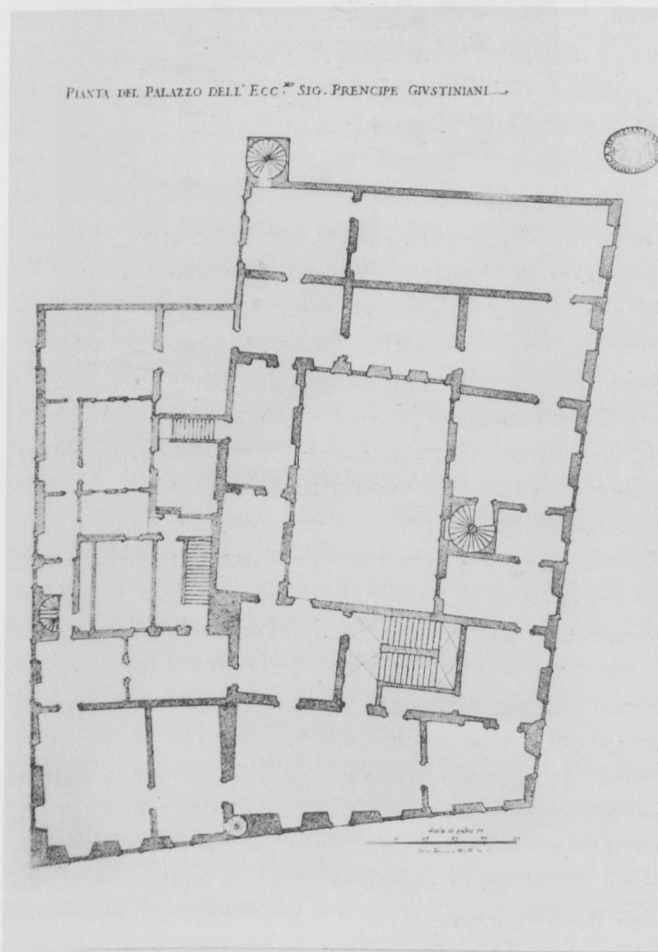
Der Ziegenbock, eine Verkörperung animalischer Triebhaftigkeit, wurde flankiert von nicht minder lasziven Gestalten – zwei Amoretten, einer Bacchantin und Leda mit ihrem Liebhaber, dem Schwan (Abb. 5). Zwei der vier Statuen gestikulierten in Richtung des Eingangs, so als ob sie an den Besucher appellierten. War der Römer bisher an majestätisch ruhige Standbilder in Nischen gewöhnt, schienen ihn die Skulpturen hier verblüffenderweise direkt anzusprechen – das Ziel von Giustinianis Stichpublikation, die Antike quasi zu neuem Leben zu erwecken,²⁸ war damit auch in seinem Palast eingelöst.

Da viele noble Familien im Seicento ihren Stammbaum bis auf die römischen Imperatoren zurückführten, hafte-



2. Blick in die erste Galerie des Palazzo Giustiniani (Abb. 7, Nr. 1).

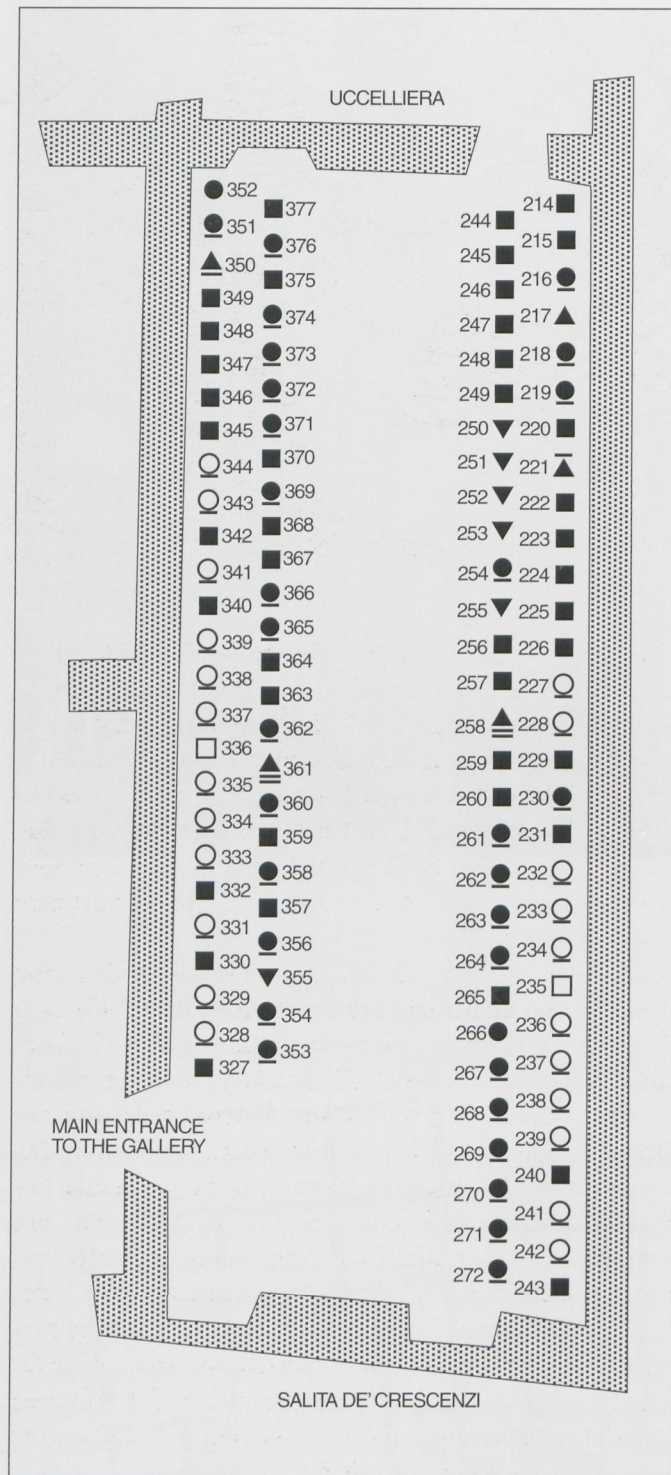
3. Grundriß des Palazzo Giustiniani aus Giovanni Battista Faldas Nuovi disegni dell'architetture, e piante de palazzi di Roma de' più celebri architetti, *Libro secondo*, Tf. 41.



4. Rekonstruktion der Antikenaufstellung in der Galerie des Palazzo Giustiniani, Zustand 1638. Die Nummern beziehen sich auf das Inventar von 1638 (GALLOTTINI 1998b, S. 89-95).

- Büste
- Büste auf "peduccio"
- Büste mit "peduccio" auf "sgabellone"
- Statue
- Statue auf "sgabellone"
- ▼ Statuette
- ▲ Sonstiges Objekt
- ▲ Objekt auf "peduccio"
- ▲ Objekt auf "supporto di legno"
- ▲ Objekt auf Säule

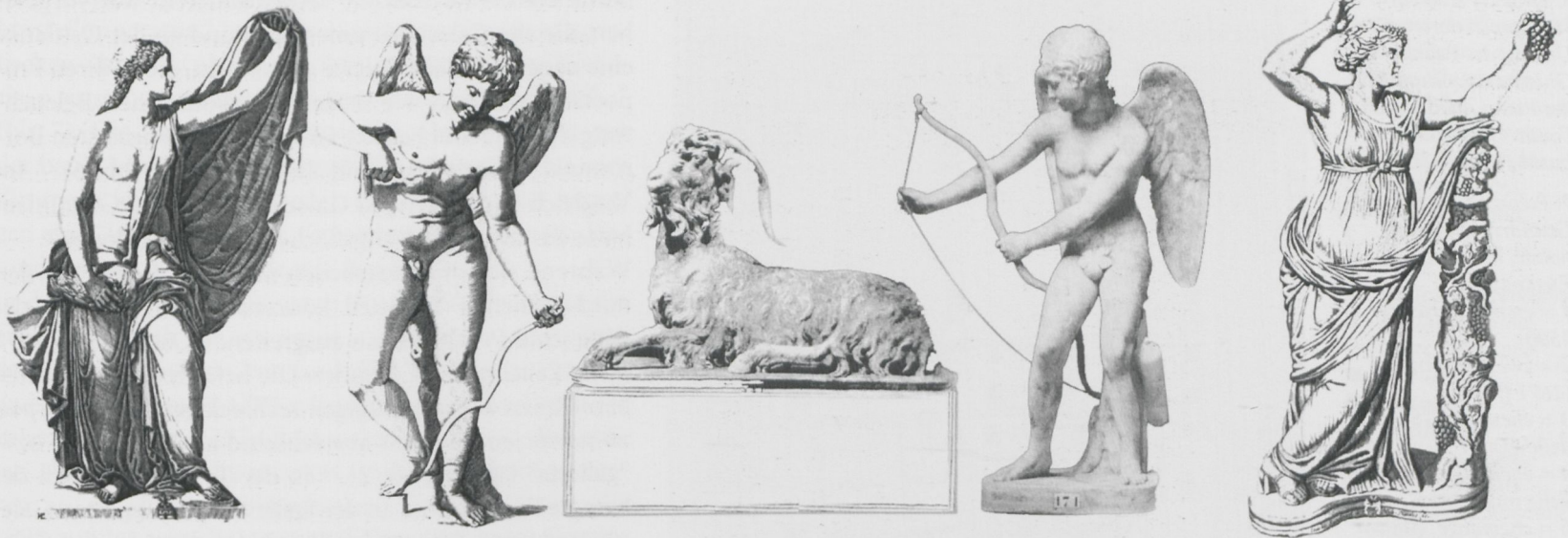
NB: Der Übersichtlichkeit halber sind die vier Büstenreihen, die in der Raummitte standen, sowie die Büsten an der einen Schmalseite nicht in das Diagramm eingetragen. Interaktive Visualisierung: <http://www-users.york.ac.uk/~cs21/vincenzo.htm>



te Antikensammlungen oft eine weihevollte Feierlichkeit an (so etwa der schon erwähnten Kaiserserie in der Galleria Rucellai). Die Giustiniani leiteten sich von Kaiser Justinian her.²⁹ Vincenzo Giustiniani machte jedoch klar, daß er die Kaiserbüsten in seiner Galerie nur als Kunstobjekte sah. Er stellte sie nicht in der korrekten chronologischen Folge, sondern verstreut auf und zeigte oft mehrere Büsten desselben Kaisers nebeneinander, erzeugte also bewußt keine genealogische Reihe. Bei den Frauen, die den Kaisern beigesellt waren, handelte es sich nicht um die historisch korrekten Partnerinnen, sondern um die gerade verfügbaren Bildnisse – wichtiger als die antiquarische Paarbildung war dabei wohl der erotische Unterton, der das Thema der Zentralgruppe aufnahm.³⁰ Daß Vincenzo Giustiniani nicht einen Kaiser, einen antiken Helden oder die Göttin der Künste, sondern einen Ziegenbock im Zentrum seiner Galerie plazierte, wirkt geradezu ironisch und mußte Erstaunen wecken. Der Bock, dessen frivole Gefährten seine animalische Potenz noch hervorhoben, scheint sich über die bierernsten, gar genealogischen Antikengalerien lustig zu machen. Bezeichnenderweise fehlt der Ziegenbock in der Stichpublikation völlig. Die gedruckte *Galleria Giustiniana* ist hierarchisch organisiert: Beginnend mit Minerva, der Göttin der Wissenschaften und Künste, arbeitet sich das Werk allmählich durch den Olymp zu den menschlichen Heroen vor, sinkt aber nicht bis zu den Tieren herab. Um Vergleiche zu ermöglichen, folgen alle Skulpturen desselben Typs direkt aufeinander – ein Prinzip, das in der realen Galerie um der *varietas* willen strikt vermieden wurde. Während die Druckfassung sich als nützliches ikonographisches Repertorium verstand,³¹ herrschte in der wirklichen Galerie ein anderer, spielerischer, "höfischer" Geist.

Vielleicht gehen diese unterschiedlichen Akzentsetzungen auf den Kontrast zwischen Sandrart und seinem Auftraggeber zurück. Sandrart lobte am Münchner Antiquarium vor allem die korrekte chronologische und thematische Abfolge der Büsten.³² Da er die Stichpublikation leitete,³³ dürfte sie Sandrarts Ideal einer geordneten Galerie spiegeln – während im Palast die "wissenschaftliche" Gliederung einer "frivoleren" Inszenierung weichen mußte, mit der Vincenzo Giustiniani seine Gäste verblüffen und unterhalten konnte. Am Ende seines Lebens bereute der Marchese allerdings die "sündige Laune", die ihn zur Einrichtung seiner Galerie verleitet hatte. In einem Testamentskodizill versuchte er diesen "humor peccante" zu sühnen, indem er die Einkünfte aus dem Druck der *Galleria Giustiniana* seinen ärmsten Verwandten spendete.³⁴

Nach Vincenzos Tod blieb die Galerie bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts unangetastet – zumindest implizieren dies die Skulptureninventare von 1667, 1684



und 1757, die bis auf vier vor 1667 entnommene Büsten exakt dieselben Stücke wie 1638 verzeichnen.³⁵ Dabei kann es sich jedoch nur um bloße Abschriften ohne echten Quellenwert handeln,³⁶ denn in Wirklichkeit gingen in der Galerie sehr wohl Veränderungen vor sich. Eine Baurechnung registriert in den Jahren 1677-1679 im Zusammenhang mit dem damaligen Palastumbau zahlreiche Skulpturentransporte;³⁷ u. a. wurden weitere Statuen in die Galerie gebracht, einige Büsten hingegen entfernt.³⁸ Nicodemus Tessin zählte 1688 in der Galerie insgesamt nur noch 40 antike Statuen sowie 99 Büsten und beschrieb zwei 1638 noch nicht vorhandene Objekte, "ein sehr schönes plattes Vas von marmor" und "eine Moderne ganz nachende Statue vom Cav. Bernini, wie er ganz jung ist gewesen, welche sein vatter gemacht hat".³⁹ Auch Pietro Rossini bewunderte 1693 "il Figliuolo del Cavalier Bernini",⁴⁰ während De La Landes Reisebericht von 1765/66 die Präsenz der Marmorvase in der Galerie bestätigt.⁴¹ Eine gewisse Unstimmigkeit herrscht in den Guiden darüber, wo eine Bronzestatue des *Herkules* und deren modernes Gegenstück, *Duquesnoys Merkur*, zu sehen waren: Sie werden teils in der Galerie, teils in benachbarten Räumen erwähnt, wechselten vielleicht im Laufe der Zeit ihren Ort.⁴² Aus einem unpublizierten Gemäldeinventar von 1684 geht ferner hervor, daß der Bildbestand der Galerie um Albanis fünfzehnteilige Serie der Apostel mit Christus, Maria und Johannes vermehrt worden war.⁴³

Schenkt man Tessins akkurater Zählung Glauben, dann hatte sich zwischen 1638 und 1688 die Zahl der Skulpturen in der Galerie beinahe halbiert. Vermutlich waren die schwer sichtbaren Büstenreihen auf dem Fußboden abgeräumt worden. Das ungewöhnliche zweireihige Aufstellungsprinzip blieb jedoch erhalten: Ebenso wie Bellori 1664 sprach auch Roiseco 1765 noch von "due ordi-

ni assai numerosi di Statue".⁴⁴ Die französischen Rombesucher äußerten sich kritischer. "Le tout est mélangé de bon et de mauvais, jetté sans ordre et sans grâce sur le pavé d'une grande galerie denuée de tout ornement", schrieb Charles de Brosses, der die ewige Stadt 1739 besichtigte,⁴⁵ während De La Lande wenig später urteilte: "La galerie est remplie & comme encombrée de statues, de droite & de gauche, & à double rang, qui sont presque toutes mauvaises".⁴⁶

Das Inventar von 1793 dokumentiert schließlich eine komplett andere Antikenpräsentation. In der "Galleria, o sia stanza ove sono collocate le statue più classiche" befanden sich nun nur noch 78 Objekte, die in symmetrischen Gruppen aufgestellt waren.⁴⁷ Wohl aufgrund der Tatsache, daß viele jener Stücke bereits im Galerie-Inventar von 1638 begegnen, nahm Gasparri in seiner Rekonstruktion an, es handle sich hier nach wie vor um denselben Galerieraum.⁴⁸ Die Angaben im Inventar von 1793 schließen das jedoch aus: Demnach besaß der Raum nämlich eine "loggia e fenestra riguardante la piazza alla Rotonda" sowie eine "facciata ove sono le tre fenestre"⁴⁹ – Merkmale, die der Grundriß der früheren Galerie nicht aufweist (Abb. 7, Nr. 1). Wo also lag die neue Galerie und wie sah sie aus?

Wie ein Dekret der Maestri di Strada vom 15.9.1650 anzeigt, beabsichtigte Andrea Giustiniani bereits damals, seinen Palast bis an die Piazza della Rotonda auszudehnen.⁵⁰ Seine eheliche Verbindung mit Maria Pamphilj, einer Nichte des regierenden Papstes Innozenz X., begünstigte Andreas Vorhaben sowohl bezüglich der Bauberechtigungen als auch in Anbetracht der Architektenwahl.⁵¹ Nachdem Francesco Borromini zwischen ca. 1645 und 1650 den Pamphilj-Familienpalast umgestaltet hatte, übernahm er sodann die Erweiterung des Palazzo Giustiniani, die Domenico Legendre schließlich nach Borro-

5. Rekonstruktion der zentralen Skulpturengruppe an der Haupt-Schauwand der Galerie, Zustand 1638 (vgl. Abb. 4, Nr. 256-260)

6. Entwurf zum ca. 1650 projektierten Umbau des Palazzo Giustiniani, Grundriß des Piano nobile (ASR, Fondo Giustiniani, busta 10, fasc. 27/17)

7. Palazzo Giustiniani, Grundriß des Piano nobile, heutiger Zustand.

1 = erste Galerie (vor 1590)

2 = zweite Galerie (1671 ff.)

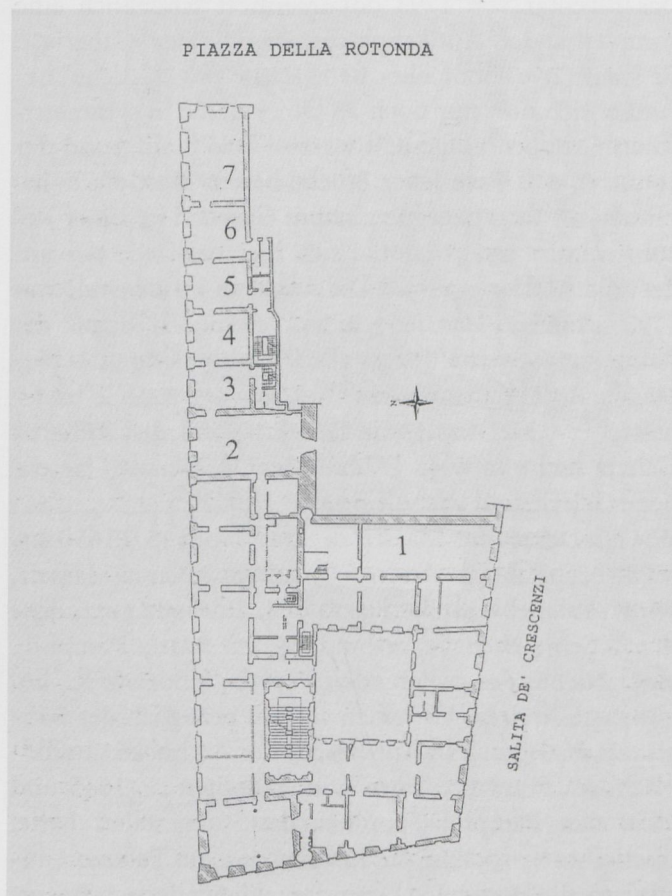
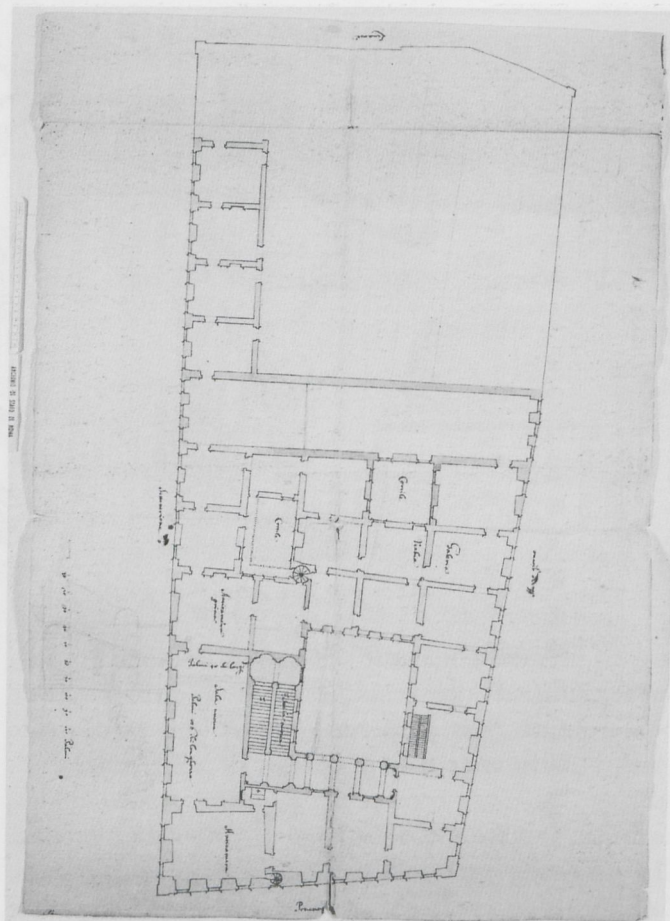
3 = ehemalige "Stanza delle Veneri"

4 = ehemalige "Stanza delle imperatrici"

5 = ehemalige "Stanza de' filosofi"

6 = ehemalige "Stanza de' busti d'imperatori"

7 = dritte Galerie (1708 ff.).



minis Plänen fortführte.⁵² Unter anderem war vorgesehen, die alte Galerie zu unterteilen und an der Ostflanke eine neue grandiose Galerie anzubauen, die in ihren Proportionen ebenso wie in der ungewöhnlichen Beleuchtung durch je drei Fenster an den beiden Stirnseiten Borrominis Galleria Pamphilj ähneln sollte (Abb. 6).⁵³ Im Vergleich zur bisherigen Galerie des Palazzo Giustiniani hätte das die Ausstellungsfläche mehr als verdoppelt.

Während sich die Bauarbeiten unter Borromini auf den nordwestlichen Palastteil konzentrierten, entstand der neue, zum Pantheon hin ausgreifende Ostflügel ab 1671 unter Leitung von Legendre. Die betreffenden Bauakten bezeichnen den großzügigen rechteckigen Raum im *piano nobile* jenes Flügels abwechselnd als "camerone" bzw. "galleria" (Abb. 7, Nr. 2).⁵⁴ In der Tat befindet sich der besagte Raum genau an der Stelle der projektierten Galerie, und seine Südwand fällt mit der dünn in den Galerieplan einskizzierten Trennwand zusammen (Abb. 6). Jene Trennwand scheint eine Zwei-Phasen-Genese der Galerie anzudeuten: Vermutlich mußte der nötige Baugrund für den Südteil der Galerie erst noch erworben werden, so daß zunächst nur deren Nordhälfte errichtet werden sollte (wie es ab 1671 geschah). Die erhoffte Süderweiterung konnte schließlich jedoch nicht verwirklicht werden.

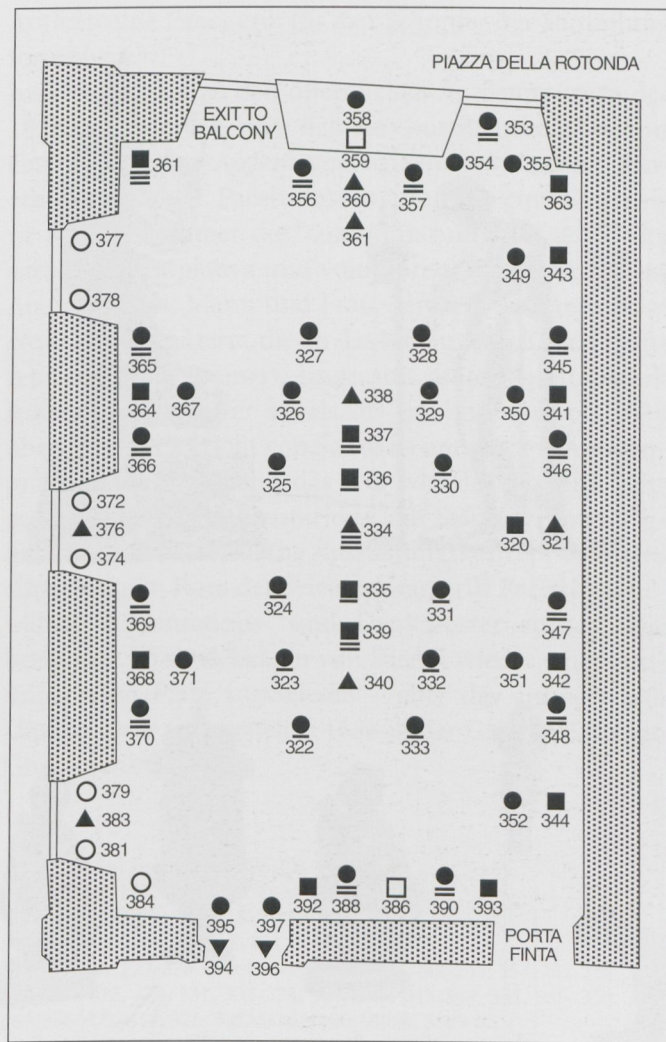
Erfolgreicher verlief die Palastexpansion nach Osten. Den genannten Dokumenten zufolge baute Legendre neben der rudimentären Galerie auch einen schmalen, langen Trakt an, der im *piano nobile* vier quadratische Zimmer umfaßt (Abb. 7, Nr. 3-6).⁵⁵ Der Plan (Abb. 6) demonstriert allerdings durch angestrichelte Linien und eine Tür im letzten Zimmer, daß man den Flügel noch weiter nach Osten fortführen wollte. Hierbei war die "casa di Monsignor Francesco Erasmì" im Weg. Auf einem Stich von 1699 läßt sich die zwischen Palazzo Giustiniani und Piazza della Rotonda gelegene Immobilie deutlich erkennen.⁵⁶ Die Giustiniani unternahm im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert mehrere Versuche, jenes Haus und angrenzende Besitzungen zu erwerben.⁵⁷ Nachdem das geglückt war, konnte 1708 endlich mit dem Bau der östlichen Palastspitze begonnen werden. Dadurch entstand im *piano nobile* ein weiterer Raum (Abb. 7, Nr. 7), dessen zwei Ostfenster einen großartigen Blick auf die Piazza della Rotonda und das Pantheon erlauben. 1711 war der Saal bezugsfertig und mit einer (heute zerstörten) Stuckdekoration versehen.⁵⁸

Erst die hier skizzierten baugeschichtlichen Fakten ermöglichen es, das Skulptureninventar von 1793 korrekt zu verstehen. Entgegen Gasparris Ansicht bezieht es sich nicht auf den alten Palastkern, sondern auf den Ostflügel, der das modernste und repräsentativste Appartement des Palazzo enthielt. Dort waren nun fast alle Antiken konzentriert. Bei der "Stanza delle Veneri", "Stanza

delle imperatrici”, “Stanza de’ filosofi” und “Stanza de’ busti d’imperatori” handelte es sich um die vier quadratischen Zimmer (Abb. 7, Nr. 3-6), gefolgt von der “Galleria, o sia stanza ove sono collocate le statue più classiche” (Nr. 7). Die Angaben des Inventars stimmen exakt mit der baulichen Situation überein: Es erwähnt in den vier Zimmern jeweils zwei Fenster, im letzten Raum hingegen eine “loggia e fenestra riguardante la piazza alla Rotonda” sowie eine Fassade mit drei Fenstern.⁵⁹

In den relativ kleinen Räumen des Ostflügels wirkte die Sammlung nach wie vor üppig – obwohl sie seit Anfang des 18. Jahrhunderts kontinuierlich dezimiert wurde.⁶⁰ Zwischen 1638 und 1793 schrumpften die Bestände im Palast von 662 auf 397 Objekte, bevor dann in den späten 1820er Jahren die meisten noch verbliebenen Antiken an die Torlonia übergingen.⁶¹ Dem Inventar von 1793 zufolge war die einstige Galerie Vincenzo Giustinianis (Abb. 7, Nr. 1) bereits damals leergeräumt; Feas Romführer von 1820 erwähnt dort nur noch Gemälde.⁶² Seit Ende des 17. Jahrhunderts waren Statuen und Büsten in die neuen Räume des Ostflügels überführt worden.⁶³ Die 1793 festgehaltene Aufstellung geht jedoch erst auf Vincenzo Pacetti zurück, den Benedetto Giustiniani am 29.1.1788 mit der Restaurierung und Neuordnung der Antiken beauftragte.⁶⁴ Er inszenierte die Spitzenstücke der alten Galerie nun auf ganz andere Art.

Paradoxerweise muß die Antikenpräsentation in der neuen Galerie einerseits lebendiger, andererseits formeller als die Aufstellung von 1638 gewirkt haben.⁶⁵ Lebendiger insofern, als Pacetti bewußt auf *varietas* zielte. Er kombinierte Objekte verschiedenster Form und Thematik (z.B. in der Mittelgruppe Tierskulpturen, Statuetten auf Säulen, kauernde Venusfiguren auf Piedestalen sowie eine reliefierte Vase auf einem Rundaltar) und wählte ganz unterschiedliche Basen für die Skulpturen: Die Kaiserbüsten standen auf “sgabelloni” (hölzernen Piedestalen), andere Objekte waren auf “cippi” (Säulenstümpfen), Altären, Urnen, Termen und Säulen verteilt, während manche Büsten einfach auf dem Boden ruhten (Abb. 8-10). Die Spoliensäulen brachten Farbe in den Raum: Porphyrotrot an der Eingangswand, gegenüber “giallo antico”, Alabasterweiß an der Südwand, “nero di portovenere” zwischen den drei Fenstern, “porfido verde” und “serpentino” in der Mittelachse. Farbigkeit und rhythmisierte Plazierung der Säulen belebten die Galerie und lenkten die Aufmerksamkeit auf die von den Säulen flankierten Statuen, erzeugten jedoch auch eine streng formelle Gliederung. Während die Skulpturen 1638 so eng zusammen standen, daß sie einander optisch überschritten, wurden sie nun durch die Säulen majestätisch isoliert und feierlich gerahmt (Abb. 9). Die Symmetrie der Anordnung gewährleistete die für die klassizistische Kunst doktrin so zentrale “Einheit in der Vielheit”.

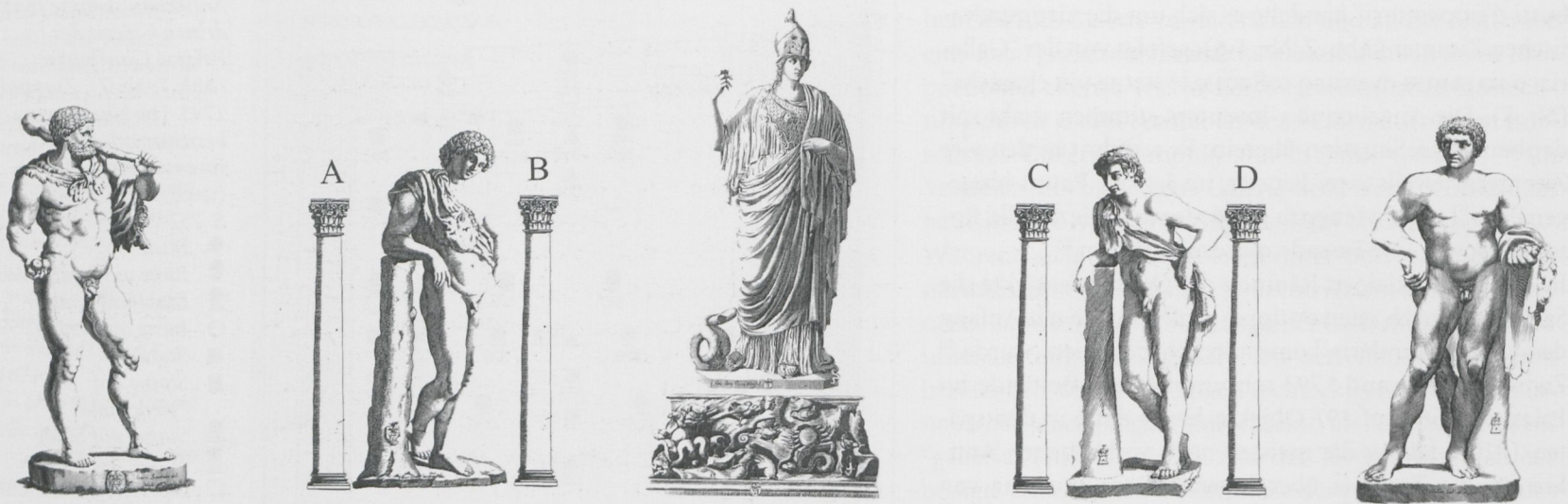


8. Rekonstruktion der Antikenaufstellung in der dritten Galerie des Palazzo Giustiniani (Abb. 7, Nr. 7), Zustand 1793. Die Nummern beziehen sich auf das Inventar von 1793 (GALLOTTINI 1998b, S. 252-256).

- Büste
- Büste auf “sgabellone”
- Büste auf Säule
- Büste auf “cippo”
- Statue
- Statue auf “pedestallo”
- Statue auf Säule
- Statue auf “ara”
- Statue auf “mensole” und/oder Urne
- ▼ Kolossale Herme
- ▲ “vaso” auf “ara”
- ▲ Sonstiges Objekt

Interaktive
Visualisierung:
<http://www-users.york.ac.uk/~cs21/benedetto.htm>

In der Gruppierung der Skulpturen suchte Pacetti Kontraste zu schaffen, z.B. faßten zwei züchtig verhüllte Frauenfiguren die nackte Venus an der Eingangswand ein.⁶⁶ An der Fensterwand reizte er den Geschlechtergegensatz aus: Links *Apollo* zwischen Frauenporträts, rechts *Vesta* zwischen männlichen Büsten.⁶⁷ Auf der Haupt-Schauseite stellte er die berühmte *Minerva* zwischen zwei Faune und zwei Herkulesse (Abb. 9).⁶⁸ Diese Anordnung war sicherlich einerseits durch formale Überlegungen bedingt (d. h. durch Qualität und gefällige Symmetrie der Stücke), konnte andererseits aber auch im Sinne eines inhaltlichen Kontrastes gelesen werden: Herkules und *Minerva* symbolisierten seit eh und je den Dualismus von physischer und intellektueller Stärke, ließen sich daher auf den Gegensatz von *Ars* und *Mars* bzw. “*vita activa*” und “*vita contemplativa*” beziehen, während die Faune auf die “*vita voluptuosa*” verwiesen. Hinter *Minerva* war ein über 2,60 Meter hohes Relief in die Wand eingelassen, das die *Kindheit Jupiters* zeigte, “*di greca mano sublime*”.⁶⁹ Wie bei der *Minerva*, die Pacetti als “*statua assai cognita per la greca scultura singularissima*” apostrophierte,⁷⁰ rechtfertigten Rarität und Qualität



9



10

9. Rekonstruktion der Haupt-Schauseite (Südwand) der Galerie nach dem Inventar von 1793. Der Übersichtlichkeit halber werden die auf dem Fußboden platzierten Büsten (Nr. 349-351) sowie das Relief hinter der Minerva (Nr. 321) nicht abgebildet. A-D = "bustini" (Kleinbüsten), A = "Britannico fanciullo" (Britannicus als Kind), B = "un Amore" (Amor) C = "un atleta" (Athlet) D = "incognita fanciulla" (unbekanntes Mädchen)

die zentrale Plazierung. Zugleich besaß diese Anordnung eine gewisse genealogische Note, war doch Jupiter Minervas Vater. Die Kaiserbüsten, im Gegensatz zu 1638 nun als kohärente Serie im Raum verteilt,⁷¹ führten das genealogische Thema fort und vermittelten räumlich zwischen *Minerva* und den zwei Büsten in der gegenüberliegenden Fensternische. Dabei handelte es sich um die Porträts von Kaiser Hadrian bzw. Vincenzo Giustiniani⁷² – eine signifikante Zusammenstellung, die gewissermaßen eine intellektuelle Genealogie fingierte. Durch die Ausgrabungen in der Villa Adriana war Hadrians Mäzenatentum in den Blickpunkt des 18. Jahrhunderts gerückt.⁷³ Kardinal Albani, der bedeutendste private Antikensammler im Rom des Settecento, wurde als "neuer Hadrian" gefeiert.⁷⁴ Pacetti präsentierte nun den Schöpfer der Sammlung Giustiniani quasi als letztes Glied in der Kette der Caesaren und als würdigen Erben Hadrians, den besten Traditionen der griechischen und römischen Antike verpflichtet, erleuchtet von *Minerva*, der Göttin der Weisheit und der Künste. Die musisch-intellektuelle Nord-Süd-Achse zwischen

Minerva, *Hadrian* und *Vincenzo Giustiniani* wurde überkreuzt von einer ganz andersartigen, erotisch aufgeladenen Ost-West-Achse (Abb. 10).⁷⁵ Vier Venusfiguren, die vielbrüstige *Diana von Ephesos*, ein bacchisches Relief⁷⁶ und zwei tierische Wollust verkörpernde Böcke sprachen dort unmißverständlich von den sinnlichen Freuden des Lebens. Die spielenden *Eroten* am Anfang der Sequenz stimmten den Betrachter auf das klimaktische dionysische Relief im Zentrum der Galerie ein, auf das ein eher mattes "Nachspiel" folgte: *Harpocrates*, der Gott des Schweigens, mahnte zur Ruhe, der "caprone" lag müde hingestreckt auf dem Boden, und eine erschöpft in Schlaf gesunkene *Venus* bildete den Endpunkt der Erzählung. Wie aus diesen Beobachtungen hervorgeht, basierte Pacettis Ausstellungskonzept auf einem ästhetischen Ideal, das bereits im Cinquecento theoretisiert worden war: *contrapposto*. Das von der rhetorischen Figur der Antithese abgeleitete kontrapostische Kompositionsprinzip erzeugt durch harmonische Verbindung von Gegensätzen eine die Sinne des Betrachters ergötzende Mannigfaltigkeit.⁷⁷ Entsprechend strebte Pacetti sowohl auf forma-

ler als auch auf inhaltlicher Ebene Kontrastreichtum an, um den ästhetischen Reiz der Einzelstücke durch die kunstvolle Gesamtkomposition zu steigern.

Zweifellos verdankte Pacetti den großen römischen Antikensammlungen des 18. Jahrhunderts wichtige Anregungen. Vom Museo Capitolino, der Villa Albani und dem Museo Pio-Clementino übernahm er die Idee, die Architektur zur Gliederung der Sammlung zu nutzen, d. h. einzelne Objektgruppen in gesonderten Räumen zusammenzufassen und die Wirkung der Exponate durch rahmende Architekturelemente (z. B. Säulen) zu erhöhen.⁷⁸ Ganz ähnlich wie im Museo Capitolino gab es auch im Palazzo Giustiniani spezielle Kabinette für Kaiser- bzw. Philosophenbüsten, wo die Bildnisse auf langen gemauerten Borden aufgereiht waren.⁷⁹ Der Einfluß der Villa Albani zeigte sich hingegen vor allem in der qualitätsbewußten Betonung der griechischen und hadriani-schen Ära.⁸⁰ Die ebenfalls in der Villa Albani greifbare Idee, die Antiken einem komplexen Programm unterzuordnen,⁸¹ geht auf ältere Traditionen zurück:⁸² Ebenso wie in den Villen der Kardinäle Borghese, Pamphilj und Albani wurde auch im Palazzo Giustiniani mithilfe der

Ich danke M. Kaminski, E. König und speziell R. Preimesberger für die Einladung zur Berliner Giustiniani-Tagung, die mich zur Auseinandersetzung mit dem Thema anregte. Ferner bin ich S. Danesi Squarzina und T. Mancini für Ortstermine im Palazzo Giustiniani sowie R. Fletcher für seine Computergraphiken zu besonderem Dank verpflichtet.

¹ RAUSA in: ROM 2000, S. 193-194.

² BELLORI [1664] 1976, S. 62; DE SEBASTIANI 1683, S. 32; SIRÉN 1914 (= Tesin 1688), S. 175; ROSSINI 1693, S. 34; PINAROLI 1725, S. 278; PANCIROLO-POSTERLA 1725, S. 563; ROISECCO 1765, I, S. 568; DE LA LANDE 1769, IV, S. 183.

³ PINAROLI 1725, S. 278; HASKELL-PENNY 1981, S. 269-271.

⁴ *Galleria Giustiniana* (weiterhin: GG), Bd. I, 3.

⁵ TOESCA 1957; QUINTERIO 1989, S. 43-62; MAGNANIMI-ZUCCARI 1993, S. 317-323.

⁶ DANESI SQUARZINA 1997, S. 783-784; DANESI SQUARZINA 1998a, S. 107-110, S. 118.

⁷ EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 104.

⁸ SANDRART [1675] 1994, Bd. I/ ii/ 4, S. 40.

⁹ GALLOTTINI 1998b, S. 89-95.

¹⁰ GUERRINI 1986, S. 70-71.

¹¹ Zum Aussehen eines "sgabellone": NEW YORK 1999, S. 189-190.

¹² SALERNO 1960, S. 103.

¹³ GIUSTINIANI [undatiert] 1981, S. 45.

¹⁴ PINAROLI 1725, S. 278. Zur Zuverlässigkeit Pinarolis vgl. SCHUDT 1930, S. 74.

¹⁵ ANDRES 1976, S. 253-260; PRINZ 1981, S. 343-346; RIEBESELL 1988; PIETRANGELI 1992, S. 139-209, S. 217-220; CANNATA 1995, S. 23-24, S. 96-101; DEMPSEY 1995. Allgemein zu den römischen Antikensammlungen: DALTRÖP 1989, KUHN-FORTE 1998.

¹⁶ KALVERAM 1995, S. 66-67, Anhang III; DE BENEDICTIS 1995, S. 241-242; WREDE 2000, S. 10-11.

¹⁷ GIUSTINIANI [undatiert] 1981, S. 41-45.

¹⁸ CROPPER-DEMPSEY 1996, S. 88-105.

¹⁹ CAPPELLETTI 1998, S. 60.

²⁰ EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 105-106.

²¹ SANDRART [1675] 1994, Bd. I/ ii/ 4, S. 40.

²² LIEBENWEIN 1982, S. 479-480, Tf. 150.

²³ BIZONI [1606] 1942, S. 66.

²⁴ VON BUSCH 1973, S. 164-166, S. 185; DIEMER 1995, S. 78, S. 93.

²⁵ SANDRART [1675] 1994, Bd. I/ ii/ 4, S. 41; Bd. II/ ii, S. 72.

Antiken eine Panegyrik für den Schöpfer der Sammlung formuliert.

Im Unterschied zu den öffentlichen Antikemuseen des 18. Jahrhunderts konnte sich die Giustiniani-Galerie mit einem gewissen Augenzwinkern ein "privateres" Programm erlauben. Pacetti inszenierte 1788 eine allgemeine Meditation über die "condition humaine", über *vita activa*, *contemplativa* und *voluptuosa*, *ratio* und *sensus*, *Ars* und *Mars*, *Mann* und *Frau*, gewürzt mit einer Prise erotischer Pikanterie, die an das schelmische Galeriekonzept von 1638 erinnert. Insgesamt mutet Pacettis Werk jedoch konservativer an als die im Inventar von 1638 überlieferte, vielleicht von Sandrart entworfene Antikenpräsentation. Während das von von der Ästhetik zeitgenössischer Malerei inspirierte, auf Staunen ("meraviglia") abzielende, ironische Ausstellungskonzept von 1638 einzigartig im Rom des Seicento war, griff Pacetti auf bewährte Präsentations- und Denkmuster zurück. Die berühmte *Minerva* bekam von Pacetti wieder einen prominenteren Platz zugewiesen – aber das aufregendere Umfeld hatte sie zweifellos 1638 in der Galerie Vincenzo Giustinianis gehabt.

²⁶ GIUSTINIANI [undatiert] 1981, S. 42.

²⁷ GG, Bd. I, 135. Vgl. GALLOTTINI 1998b, S. 304.

²⁸ CROPPER-DEMPSEY 1996, S. 79-83.

²⁹ AMEYDEN [1640] 1979, S. 454.

³⁰ Abb. 4, Nr. 227-228, 230, 232-234, 236-239, 241-242, 254, 261-264, 266-269, 271-272, 329, 331, 333-334, 338, 341, 343-344, 354, 356, 358, 362, 365-366, 371-372, 376. Vgl. GALLOTTINI 1998b, S. 89-95.

³¹ Den Repertoriumsscharakter des Stichwerks lobte z.B. Peiresc (zitiert bei HERKLOTZ 1999, S. 186).

³² SANDRART [1675] 1994, Bd. I/ ii/ 4, S. 41; Bd. II/ ii, S. 72.

³³ CROPPER-DEMPSEY 1996, S. 68-70, S. 81-84; GALLOTTINI 1998a, S. 242.

³⁴ GALLOTTINI 1998b, S. 60.

³⁵ GALLOTTINI 1998b, S. 304-309.

³⁶ Vgl. GUERRINI-CARINCI 1987, S. 185.

³⁷ GUERRINI 1986.

³⁸ ASR, Fondo Giustiniani, busta 19, fasc. 11, "Misura e stima" mit Anfangsdatum 24.3.1677, fol. 75, 83.

³⁹ SIRÉN 1914, S. 175.

⁴⁰ ROSSINI 1693, S. 34.

⁴¹ DE LA LANDE 1769, IV, S. 183. Diesen Hinweis verdanke ich Brigitte Kuhn-Forte.

⁴² BELLORI [1664] 1976, S. 62; ROSSINI 1739, S. 47; DE LA LANDE 1769, IV, S. 184; DANESI SQUARZINA 1998a, S. 117.

⁴³ ASR, Fondo Giustiniani, busta 58, Nachlaßinventar Carlo Benedetto Giustiniani, fol. 10v. Zu den Gemälden vgl. DANESI SQUARZINA 1998a, S. 102-107.

⁴⁴ BELLORI [1664] 1976, S. 62; ROISECCO 1765, I, S. 568.

⁴⁵ DE BROSSES [1739-1740] 1991, Bd. II, S. 752.

⁴⁶ DE LA LANDE 1769, IV, S. 183.

⁴⁷ GALLOTTINI 1998a, S. 253-256.

⁴⁸ GASPARRI 1980, S. 55-61, S. 154.

⁴⁹ GALLOTTINI 1998b, S. 254, Nr. 356, 364.

⁵⁰ QUINTERIO 1989, S. 59.

⁵¹ SLADEK in: WIEN 2000, S. 417.

⁵² TOESCA 1957, S. 296-308; QUINTERIO 1989, S. 69-79; SLADEK in: WIEN 2000, S. 395-401, S. 417-420.

⁵³ Grundriß der Galleria Pamphilj bei PREIMESBERGER 1976, Abb. 13.

⁵⁴ ASR, Fondo Giustiniani, busta 19, fasc. 11, "Misura e stima delli lavori di muro, et altro fatti (...) dove si è fatta la nuova Stalla Galleria, et altre stanze" (Anfangsdatum 29.10.1671), fol. 12v, fol. 24-27; QUINTERIO 1989,

Auf der gegenüberliegenden Seite:

10. Die Objekte, die 1793 in der Mittelachse der Galerie ausgestellt waren (vgl. Abb. 8, Nr. 334-340, 359, 386, 387). Die Skulpturen sind in ihrer Abfolge von Westen (links) nach Osten (rechts) wiedergegeben, jedoch nicht in ihrer realen räumlichen Relation zueinander.

A = "colonna di serpentino" (kleine Säule aus Serpentin)
B&D = "pedestalli"
C = "un'ara rotonda ornata di 4 maschere" (mit 4 Masken geschmückter Rundaltar)

E = "colonna di porfido verde" (kleine Säule aus grünem Porphyr)

F&G = "mensole e urnette cinerarie" (Konsolen und kleine Graburnen).

S. 74, 102 (Anm. 66), S. 202-203, zitiert jenes Dokument, transkribiert und analysiert aber nicht die hier relevanten Passagen.

⁵⁵ Siehe die zitierte "Misura" ab 29.10.1671, fol. 14v-17.

⁵⁶ QUINTERIO 1989, Abb. auf S. 43.

⁵⁷ ASR, Fondo Giustiniani, busta 10, drei Faszikel mit der alten Signatur Mazzo S/ Armario A/ p. 3.a/ no. 11, no. 18 und no. 38.

⁵⁸ ASR, Fondo Giustiniani, busta 155, nach fasc. 577: "Dalli 3 luglio 1708 per tutto giugno 1711/ Misura e stima del'opera di muro, fatta per servizio dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Principe Don Vincenzo Giustiniani, in fare di novo un pezzo di fabrica in Roma aggiunta al suo palazzo in testa che fa cantonata nella Piazza della Rotonda, con sue botteghe sotto (...) misurato e stimato il tutto da me infrascritto [Giovanni Domenico Pioselli] Architetto di Sua Eccellenza", speziell fol. 16v-20r sowie busta 155, fasc. 527.

⁵⁹ GALLOTTINI 1998b, S. 249 (Nr. 148), S. 251 (Nr. 218, 266), S. 252 (Nr. 309), S. 254 (Nr. 356, 364). Die "loggia" ist wohl der noch heute existente kleine Balkon vor dem nordöstlichen Galeriefenster.

⁶⁰ KENNEDY 1774, S. 10; MICHAELIS 1882, S. 46, S. 666-669; GASPARRI 1980, S. 53-55; PICOZZI in: ROM 2000, S. 612.

⁶¹ GASPARRI 1980, S. 55; GALLOTTINI 1998b, S. 27, S. 32.

⁶² FEA 1820, Bd. III, S. 521.

⁶³ ROSSINI 1693, S. 35; PINAROLI 1725, S. 274; ASR, Fondo Giustiniani, busta 155, nach fasc. 577, "Misura e stima" des Maurers Bianchi (20.5.1712-31.12.1712), fol. 10v-11v sowie ibid., "Misura e stima" des Maurers Bianchi für das Jahr 1713, fol. 3v-4r.

⁶⁴ GALLOTTINI 1998b, S. 295 (Anm. 10). Gallottini geht nicht auf die Loka-

lisierung der Antiken innerhalb des Palastes ein.

⁶⁵ Die im folgenden präsentierte Rekonstruktion basiert auf dem Inventar von 1793; zur Klärung von Detailfragen wurde Viscontis Katalog von 1811 hinzugezogen (GALLOTTINI 1998b, S. 252-256, S. 271-272). Zur "porta finita" vgl. die zitierte "Misura" von 1708-1711, fol. 20r.

⁶⁶ Nr. 386, 392, 393. GG, Bd. I, 40, 73, 74.

⁶⁷ Nr. 364-366, 368-370. GG, Bd. I, 17, 51.

⁶⁸ GG, Bd. I, 3, 11, 15, 129, 130. VISCONTI 1884, Nr. 25, 36, 112, 113.

⁶⁹ GALLOTTINI 1998b, S. 252 (Nr. 321). GG, Bd. II, 61.

⁷⁰ GALLOTTINI 1998b, S. 252 (Nr. 320).

⁷¹ Nr. 322-333. GG, Bd. II, 1/1, 9/2, 16/2, 29/1.

⁷² Nr. 372, 374. GG, Bd. II, 19/1.

⁷³ HASKELL-PENNY 1981, S. 64-65.

⁷⁴ HOWARD 1990, S. 153; ALLROGGEN-BEDEL 1991, S. 207.

⁷⁵ GG, Bd. I, 23, 38, 40, 87, 152; GG, Bd. II, 124; VISCONTI 1884, Nr. 73, 170, 182, 440, 441.

⁷⁶ GUERRINI 1971, S. 83-84, S. 120; CACCIOTTI, in: ROM 2000, S. 190-191.

⁷⁷ SUMMERS 1977.

⁷⁸ GASPARRI 1980, S. 59; VON STEUBEN 1981; HASKELL-PENNY 1981, S. 62-73; ALLROGGEN-BEDEL 1982, S. 306-312; LIEBENWEIN 1982, S. 491-501; BORSSELLINO 1996, S. 128-153; CONSOLI 1996, S. 58, S. 70-79; BENEDETTI 1997; KIEVEN 1998.

⁷⁹ BENEDETTI 1997, S. 86-87; GALLOTTINI 1998b, S. 250-252.

⁸⁰ ALLROGGEN-BEDEL 1982, S. 312; ALLROGGEN-BEDEL 1991, S. 207.

⁸¹ SCHRÖTER 1982, S. 269-283.

⁸² WREDE 1998; WREDE 2000, S. 10-13.