

Rebecca Müller

HAVE ROMA

Identitätswürfe und Antikenkonzepte in Rom und Venedig*

Die Rezeption der Antike in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst und Architektur weist so zahlreiche Facetten auf, daß sich die Kunsthistorikerin vor die Qual der Wahl gestellt sieht, wenn mit Blick auf gruppenbezogene Identitäten die Antikenrezeption in italienischen Städten behandelt werden soll. Die Ehrenstatuen patrizischer ‚Benemerenti‘ ließen sich als Wiederaufnahme einer antiken Bildgattung¹ ebenso diskutieren wie imperiale und mythologische Bildprogramme in den Palästen der Kommunen oder die Antikenrekurse, die das Sprechen über Kunst in humanistischen Gelehrtenzirkeln prägten.

Wenn im folgenden versucht wird, mit der Aneignung materieller Überreste der Antike in Form von Spoliengebrauch und dem Sammeln antiker Artefakte ein weiteres Untersuchungsfeld für das Konzept kollektiver Identitäten fruchtbar zu machen, dann ist dies zweifach begründet: Dieses Spektrum der Antikenrezeption wurde für das 15. Jahrhundert in der jüngeren kunsthistorischen Forschung intensiv behandelt – für die folgenden Überlegungen ist vor allem die Studie von Kathleen Christian zu Rom grundlegend – und mit den Kategorien städtische Identität, familiäre Selbstdarstellung, institutionelle Repräsentation und kollektive *memoria* verbunden.² Gleich-

* Für Diskussionen und wichtige Hinweise bin ich Ralf Behrwald, Jörg Bölling, Kathleen Christian und Georg Schelbert sowie Anke und Werner Tietz verbunden. Mein besonderer Dank geht an Attilio Piperno, der mir freundlicherweise seine Räumlichkeiten in der ‚Casa Manlio‘ zugänglich gemacht und Aufnahmen ermöglicht hat.

1 Zu letzterem sei an die Statuen von finanziellen Wohltätern aus dem Patriziat im Banco di San Giorgio in Genua erinnert, siehe ISABELLA FERRANDO CABONA: Palazzo San Giorgio. Pietre, Uomini, Potere. Mailand 1998, S. 106–138.

2 Unter den jüngeren Beiträgen seien genannt KATHLEEN WREN CHRISTIAN: From Ancestral Cults to Art: the Santacroce Collection of Antiquities. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni* 14 (2002) S. 255–272; MONIKA ANNE SCHMITTER: „Virtuous Riches“. The Bricolage of Cittadini Identities in early-sixteenth-century Venice. *Renaissance Quarterly* 57,3 (2004) S. 908–969; MARA MINASI: Passione politica e travestimento all’antica: la collezione antiquaria della famiglia Porcari. In: *Collezioni di antichità a Roma tra ’400 e ’500*. Hg. von ANNA CAVALLARO. Rom 2007, S. 83–103; MICHAEL KOORTBOJIAN: Renaissance Spolia and Renaissance Antiquity (One Neighborhood, Three Cases). In: *Reuse Value*. Hgg. von RICHARD BRILLIANT und DALE KINNEY. Farnham 2011, S. 149–165; speziell zum Sammeln von Antiken als Element weiblicher Kunstpatronage und gesellschaftlicher Positionierung TIZIANA ROMELLI: Bewegendes Sammeln: die antiken Statuen der ‚grotta‘ von Isabella d’Este. In: *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hgg. von CHRISTOF JEGGLE u. a. Konstanz/München 2015, S. 77–95; zum frühen 16. Jahrhundert KATHERINE M. BENTZ: The Afterlife of the Cesi Garden: Family Identity, Politics, and Memory in early Modern Rome. *Journal of the Society of Architectural Historians* 72,2 (2013) S. 134–165; zu dem übergreifenden Kontext von Sammlungskultur und Identitätsbildung kann an dieser Stelle nur auf

zeitig erlaubt es die große Bandbreite des Phänomens – nur scheinbar kann zeitlich und inhaltlich immer klar zwischen einer ideologisch motivierten Spolienverwendung und einer auf das ‚Kunstwerk‘ fokussierenden Sammlung getrennt werden –,³ unterschiedliche Gruppen in den Blick zu nehmen und Vergleiche zu ziehen.

Der Beitrag beschränkt sich auf Rom und, in geringerem Maße, auf Venedig im 15. Jahrhundert, und dies keineswegs, weil diese beiden Städte als charakteristisch für ganz Italien zu werten wären. Im Gegenteil könnten die Gegensätze nicht größer sein, was etwa die eigene antike Vergangenheit und den Umgang damit im Spätmittelalter betrifft, ebenso das soziale Gefüge, die politischen Konstellationen und damit auch das Publikum und die Kulturen des Sehens. Gerade in diesen Extremen und Kontrasten, die sich auch auf die Verfügbarkeit von Antiken auswirkten – in Rom das Leben in und mit Ruinen, in Venedig die Notwendigkeit des Antikenimports –, eröffnen sich weitere Perspektiven, die es ermöglichen, einen differenzierten, vielfach bedingten und kontextabhängigen Umgang mit der Antike im Umrissen nachzuzeichnen. Dabei können angesichts der Materialfülle beide Städte nur schlaglichtartig beleuchtet werden; längst nicht jede Spolienverwendung oder Antikensammlung, die sich möglicherweise auf eine Gruppe bezieht, ist hier anzusprechen. Zunächst werden zwei Monumente und Sammlungen in Rom unter der Fragestellung vorgestellt, welcher Art die Antiken waren, die man sich aneignete, welche Präsentationsformen man wählte und auf welche Antike dabei überhaupt rekurriert wurde, um die Resultate dann unter dem Aspekt der Gruppenbindung zu diskutieren. Zwei weitere römische Sammlungen sollen dazu kontrastiert und auf ihre ganz eigenen Strategien der Vermittlung hin untersucht werden, bevor ein abschließender Blick auf Venedig erlaubt, die Frage nach Antikenkonstruktionen und Identitätsbildung nochmals unter gänzlich anderen Vorzeichen zu stellen.

I HAVE ROMA

Den Ausgangspunkt bilden zwei römische Wohnhäuser des 15. Jahrhunderts, die vergleichsweise gut überliefert sind. Das Haus des Lorenzo Manlio erhebt sich an der Via del Portico di Ottavia nahe der Tiberinsel (Abb. 1). Bis in das späte 19. Jahrhundert öffnete sich hier die Piazza Giudea, deren Nordseite die – bereits zu dieser Zeit

die einführenden Bemerkungen und Literaturverweise bei KATHLEEN WREN CHRISTIAN: *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome*, c. 1350–1557. New Haven/London 2010, S. 4f., hingewiesen werden. Zum Begriff der ‚Identität‘ kann an dieser Stelle auf die einleitenden Überlegungen der Herausgeber verwiesen werden.

³ Als Forschungsproblem wird dies besonders bei CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 2, S. 8f. thematisiert. Vgl. auch SALVATORE SETTIS: *Collecting Ancient Sculpture: the Beginnings*. In: *Collecting Sculpture in early Modern Europe*. Hg. von NICHOLAS PENNY. Washington 2008 (Studies in the History of Art published by the National Gallery of Art, Washington. Band 70), S. 13–31.

durch spätere Umbauten verunklärte – Fassade beinahe vollständig einnahm (Abb. 2).⁴ Das Erscheinungsbild der ‚Casa Manlio‘ wird durch die monumentale lateinische Bauinschrift geprägt, die in über 21 Metern Länge mit ihrem markanten Gesims die Fassade zusammenfaßt.⁵ Darunter, über und zwischen den Läden des Untergeschosses, sind weitere Inschriften und dazu Fragmente von antiken Reliefs erkennbar. Die beherrschende Inschrift lautet: „Als die Stadt Rom in ihrer früheren Form wiedergeboren wurde, errichtete Lorenzo Manlio aus Fürsorge gegenüber der väterlichen Familie nach seinem Namen das Haus Manlio allein gemäß der Bescheidenheit seines Vermögens am Forum Judeorum für sich selbst und seine Nachfahren.“ Es folgt die Datierung 2229 Jahre, drei Monate und zwei Tage *ab urbe condita, XI calendas augustas* und damit auf den 22. Juli 1476.⁶ Die weiteren, kürzeren Inschriften, die über den Ladenöffnungen angebracht sind, stimmen im Formular antiker Bauinschriften in diesen Tenor ein oder nennen, in einem Fall auf Griechisch, den Namen des Bauherrn (Abb. 3).⁷ Im Hausinneren trägt der Türsturz über dem Eingang zum Hauptraum des ersten Geschosses die Grußformel „Sei begrüßt [oder: Heil Dir], Rom, und (du), Laurentius“ (Abb. 4).⁸

4 Grundlegend zu dem Haus und seinem Besitzer PIER LUIGI TUCCI: Laurentius Manlius. La riscoperta dell’antica Roma. La nuova Roma di Sisto IV. Rom 2001, bes. S. 119–178 sowie, vor allem mit Blick auf den hier interessierenden Deutungshorizont, CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), S. 75–78; siehe zu den antiken Inschriften SARA MAGISTER: Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471–1503). Xenia antiqua 8 (1999) S. 129–204, hier S. 170 (vgl. die Kritik in der zitierten Studie von TUCCI, S. 204, Anm. 713). Zu den Spolien zuletzt KOORTBOJIAN: Renaissance Spolia (wie Anm. 2), S. 154–156.

5 Daneben fallen die Kreuzstockfenster mit Gebälk auf, die auf eine Orientierung am Palastbau hinweisen, vgl. die bei Schelbert genannten Bauten mit vergleichbarer Typologie (Palazzo Venezia, Casa dei Cavalieri di Rodi, Palazzo di Domenico della Rovere, Palazzo Riario/Altemps, Palazzo Nardini etc.): GEORG SCHELBERT: Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom. Norderstedt 2007, S. 230, Anm. 944.

6 URBE ROMA IN PRISTINAM FORMA[M R]ENASCENTE LAUR(ENTIUS) MANLIUS KARITATE ERGA PATRI[AM GENT(EM) A]EDIS SUO | NOMINE MANLIAN(AS) A S(OLO) PRO FORT[UN]AR(UM) MEDIOCRITATE AD FOR(UM) IUDEOR(UM) SIBI POSTERISQ[UE SUIS IPSE] P(OSUIT). | AB URB(E) CON(DITA) M M CCXXI L AN(NIS) M(ENSIBUS) III D(IEBUS) II P(OSUIT) (ANTE DIEM) XI CAL(ENDAS) AUG(USTAS), zitiert nach TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 191f. (Übers. der Verfasserin). CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), S. 76 übersetzt „(...) for the Manlius Name“, wofür es m. E. keinen Anhaltspunkt gibt. TUCCI (S. 190f.) konnte die ältere Datierung von 1468 überzeugend auf 1476 korrigieren, vergleiche auch KATHLEEN WREN CHRISTIAN: Laurentius Manlius. La riscoperta dell’antica Roma. La nuova Roma di Sisto IV by Pier Luigi Tucci (Rezension). Journal of the Society of Architectural Historians 61 (2002) S. 578f., hier S. 579.

7 Die Inschriften über den Ladenöffnungen lauten LAUR(ENTIUS) MANLIUS FUNDAVIT; LAUR(ENTIUS) MANLIUS A F[UN]D(AMENTIS) POS(UIT); LAUR(ENTIUS) MANLIUS CURAVIT; ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ Μ(ΑΝΑΙΟΣ), vgl. TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 200f.

8 HAVE ROMA ET LAUR(ENTĪ), vgl. TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 201; hier auch die überzeugende Überlegung, daß weitere Inschriften, über den Fenstern zur Piazza Costaguti (HAVE ROMA), modern sind.



Abb. 1: «Casa Manlio», Wohn- und Ladenhaus des Lorenzo Manlio in der jetzigen Via del Portico di Ottavia, begonnen 1476, Rom (Photo: Verfasserin)



Abb. 2: «Casa Manlio» in einer Ansicht des 19. Jahrhunderts (Photo: PIER LUIGI TUCCI: Laurentius Manlius. La riscoperta dell'antica Roma. La nuova Roma di Sisto IV. Rom 2001, S. 230, Fig. 5)



Abb. 3: Inschrift im Erdgeschoß, Rom, «Casa Manlio» (Photo: Verfasserin)



Abb. 4: Inschrift auf einem Türsturz im ersten Obergeschoß, Rom, «Casa Manlio» (Photo: Verfasserin)



Abb. 5: Detail der Fassade mit Bauinschrift, Fragment eines römischen Sarkophags und griechischer Grabstele, Rom, «Casa Manlio» (Photo: Verfasserin)



Abb. 6: Römisches Grabrelief mit Büsten einer Familie, Rom, «Casa Manlio» (Photo: Verfasserin)

Die Anbringung der antiken Reliefs erscheint nur auf den ersten Blick wahllos. Das eindrucksvolle Fragment eines Sarkophags, auf dem ein Löwe eine Antilope schlägt, und ein griechisches Grabrelief mit einem hasenwürgenden Hund (Abb. 5) befinden sich rechts der Türöffnung, die zwischen den Läden den einzigen Zugang zu den

oberen Stockwerken und damit den eigentlichen Hauseingang bildet.⁹ Ein römisches Grabrelief mit (ursprünglich fünf) Büsten eines Elternpaares mit Kindern (Abb. 6) ist derart unter den rechten Abschluß der Inschrift gesetzt, daß es nicht zufällig beim Lesen der auf die Familie bezogenen Passagen in den Blick gerät.¹⁰ Unter den mindestens noch drei weiteren ursprünglich am Haus angebrachten antiken Inschriften soll an dieser Stelle nur jene erwähnt werden, die eine Aemilia Ge als Grabinschrift für einen Mann namens Manlius Homulus anfertigen ließ.¹¹

Nur wenige Straßenzüge vom Haus des Manlio entfernt, in der Nähe von Santa Maria sopra Minerva, befindet sich das Haus eines Zweiges der Familie Porcari. Sein Zustand ist gegenüber dem des Quattrocento stark verändert, jedoch lassen die erhaltenen Teile, Berichte von Besuchern und einige Zeichnungen Aussagen zu seiner Ausstattung zu. Francesco Porcari, ein jüngerer entfernter Verwandter des 1453 von Nikolaus V. wegen Verschwörung hingerichteten Stefano Porcari, und sein Sohn Giulio hatten es im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts errichtet und ausgestattet.¹² Francesco Porcari teilte mit seinen antiquarisch interessierten Zeitgenossen die besondere Vorliebe für Epigraphik, denn zeitgenössische Syllogen verzeichnen über Hundert antike Inschriften in seinem Haus.¹³ Mehrere davon erwähnen einen ‚Porcius‘.¹⁴ Die Aufzeichnungen antikenbegeisterter Besucher und das Inventar, das nach dem Tod von Francesco aufgesetzt wurde, dokumentieren zudem mehrere antike Statuen und Reliefs beziehungsweise Fragmente davon bei ihm, so daß von einer veritablen kleinen Skulpturensammlung zu sprechen ist. Darüber hinaus bestand ein besonderes Faible für die Darstellung von Schweinen, wie sie im sprechenden Wappen der Familie erscheinen. Ein römisches Sarkophagrelief mit der Jagd auf den Kalydonischen Eber war, vermutlich schon zur Zeit Francescos, über einem der Eingänge eingemauert; im Innenhof befand sich ein Relief mit einer säugenden Sau, wohl ein Fragment mit der Auffindung der Lavinischen Sau durch Aeneas, das in folgenden Jahrhunderten die Aufmerksamkeit von Gelehrten wie Iosse de Ricke und

9 TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 201f.; CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), S. 75–77.

10 So bereits TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 189.

11 AEMILIA GE | SE VIVA FECIT SIBI | ET MANLIO HOMU | LO ET AURELIO VICTORINO ET SUIS | LIBERTIS LIBERTA | BUSQUE POSTERISQUE | EORUM; CIL VI, 11142, vgl. TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 203f.

12 Grundlegend ANNA MODIGLIANI: I Porcari. Storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento. Rom 1994, zu dem Haus bes. S. 310–324; MINASI: Passione (wie Anm. 2), bes. S. 84f. Das Haus des Francesco war nur eine von zahlreichen Immobilien der verzweigten Familie im rione Pigna, die meisten Wohnbauten sind jedoch nicht mehr erhalten.

13 Zu der Sammlung bes. von Francesco und Giulio Porcari MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), S. 465–467; MINASI: Passione (wie Anm. 2), S. 90–98; CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), S. 71f., S. 354–58; hier S. 45f. zu den Motiven der Wertschätzung antiker Inschriften als Anstoß für zeitgenössische Schöpfungen.

14 Unter den ehemals in der ‚Casa Porcari‘ befindlichen antiken Inschriften befand sich diese: Venuleia PP(ubliorum) l(iberta) Philematium | sibi et viro suo | M(arco) Porcio M(arci) l(iberto) Polli-
oni | scr(ibae) libr(ario) aed(ilium) cur(ulium) lict(ori) cur(iatio) | de sua pecunia fecit (CIL VI, 1852).

Johann Faber erregte und schließlich auf das Kapitol gelangte.¹⁵ Auch für andere Familienmitglieder ist überliefert, daß sich Skulpturen von Schweinen in ihrer Sammlung befanden.¹⁶



Abb. 7: Fragment eines antiken Gesimses als Türsturz im Innenhof, Rom, «Casa Porcari» (Photo: SILVIA DANESI SQUARZINA: Francesco Colonna, principe letterato e la sua cerchia. Storia dell'arte 1987, S. 137–154, Abb. 4)

Einer vermutlich unter Giulio entstandenen Inschrift kam die Funktion zu, die Verbindung zu dem verehrten Helden der Republik vor Augen zu stellen, der als Gründer

¹⁵ Ulisse Aldrovandi sah im 16. Jahrhundert *in casa di M. Giulio Porcaro* [...] *Da la parte di fuori su la porta* [...] *la caccia di Meleagro, che uccise il porco di Calidonia*, sowie [...] *Dietro il muro del portico* [...] *à terra un pezzo di marmo; nel quale è di mezzo rilievo una porca, che da il latte a' porcellini suoi*. Ulisse Aldrovandi: *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*. Venedig 1562, ND Hildesheim 1975, S. 242, S. 244; vergleiche MINASI: *Passione* (wie Anm. 2), S. 91f., die nicht ausschließt „che la tragica fine dell'eroe uccisore del porco di Calcidonia volesse sottendere il monito a non lottare contro gli esponenti della famiglia per non incorrere in mali maggiori“. Angesichts des dominanten Auswahlkriteriums für die genannten Antiken (das Thema ‚Schwein‘/‚Eber‘) erscheint das nicht plausibel. – Eine Analyse der Texte von Aldrovandi und Faber mit Blick auf die Anbringungsorte der Antiken bieten FABIO GUIDETTI/MARCO GUARDO: *I primi Lincei tra collezionismo e scienza antiquaria*. L'Ellisse (2014) S. 67-100, hier S. 92-97, hier auch weitere Literatur zu dem Sarkophag sowie dem Relieffragment; das (späte) Zeugnis Nicola Roiseccos, der die Via Appia als Provenienz des Fragments angibt, wird hier zu Recht infrage gestellt.

¹⁶ Im Haus des Metello Varo Porcari sah Aldrovandi (Aldrovandi: *Statue* [wie Anm. 15], S. 246) *un porco domestico di mezzo rilievo bellissimo* (vgl. CHRISTIAN: *Empire* [wie Anm. 2], S. 72, S. 357).

des Geschlechts propagiert wurde. Das im Innenhof gelegene, bis heute erhaltene Portal des Hauseingangs ist mit antikisierenden Zierleisten geschmückt und trägt das mächtige Fragment eines antiken Gesimses (Abb. 7). Darunter verläuft auf sorgfältig aufgeteiltem Schriftfeld eine Inschrift in antikisierender Capitalis quadrata: ILLE EGO SUM NOSTRAE SOBOLIS CATO PORCIUS AUCTOR | NOBILE QUOI (sic) NOMEN OS DEDIT ARMA TOGA.¹⁷ Mehrere Zeichnungen belegen, daß sich über dem Portal ursprünglich eine Muschelnische befand, und mit großer Wahrscheinlichkeit hatte hier ein – vermeintliches – Bildnis des älteren Cato Aufstellung gefunden, dem die Inschrift so in den Mund gelegt wurde. Die Formulierung „Ille ego sum“ steht, das blieb bislang unberücksichtigt, in der Tradition antiker Epigramme, die sich auf *imagines* beziehen und Gräber und Statuenbasen auszeichneten. Frühe Vergilkommentatoren ließen die Aeneis mit „Ille ego qui quondam“ einsetzen, und möglicherweise bezog sich die Zeile, den Inschriften entsprechend, auf ein ursprüngliches Autorenporträt. In der frühen Neuzeit ließen sich somit in der Formulierung Konzepte von Autorschaft ebenso wie der Topos der Lebendigkeit aufrufen, wie es ALEXANDER NAGEL für Angelo Polizianos Grabinschrift auf Giotto plausibel machen konnte.¹⁸ Der rätselhafte Wortlaut der zweiten Zeile hat zu divergierenden Übersetzungen geführt.¹⁹ Es liegt nahe, daß an dieser Stelle das omnipräsente Wappenmotiv mit dem Nomen gentile in Verbindung gebracht wurde. Die Toga könnte als Gewand des Rhetors mit dessen Fähigkeit zur Rede verbunden worden sein, vielleicht auch im übertragenen Sinn bezogen auf das Bildnis. Eine andere Möglichkeit ist, daß die Toga für das Patriziat (oder den Senat?) stehen sollte und die Vorstellung zum Ausdruck gebracht

17 CIL VI 3*g. MINASI: *Passione* (wie Anm. 2), S. 95f.; CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 355, die darauf hinweist, daß die in der Literatur häufig postulierte Ausstattung mit Fresken zur Vita Catos auf die Fehlinterpretation einer Beschreibung zurückgeht.

18 Vgl. EDWARD BRANDT: *Zum Aeneis-Prooemium*. *Philologus* 83 (1928) S. 331-335; ablehnend gegenüber der These eines Bezugs auf ein Autorenporträt ANTONIO LA PENNA: „Ille ego qui quondam“ e i raccordi editoriali nell’antichità. *Studi italiani di filologia classica* 78 (1975) S. 76-91; ALEXANDER NAGEL: *Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral*. *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (2008) S. 143-151, hier S. 143f.

19 Ralf Behrwald, Jörg Bölling, Anke Tietz und Werner Tietz sei herzlich für ihre Hinweise zu der Inschrift gedankt. Die Übersetzung von Clarke (GEORGIA CLARKE: *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*. Cambridge u. a. 2003, S. 228: „I am that Cato Porcius author of our offspring, who gave noble name to speech in war and peace“), Christians Übersetzung („I am he, Cato Porcius, author of our progeny who, with arms and diplomacy, brought his noble name to the lips [of all]“, CHRISTIAN: *Empire* [wie Anm. 2], S. 71) sowie der jüngste Vorschlag von Gian Luca Gregori: „I am that famous Porcius Cato, originator of our line; my physical appearance, military accomplishments, and political career gave me my noble name“ (SILVIA ORLANDI u. a.: *Forgeries and Fakes*. In: *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*. Hg. von CHRISTER BRUUN. Oxford 2015, S. 42-65, hier S. 57) scheinen mir zu weit von der Grammatik des Satzes abzuweichen. In jedem Fall ist von einer sorgfältigen Planung der Inschrift auszugehen und der Wortlaut ernst zu nehmen, denn es ist unwahrscheinlich, daß sich Giulio Porcari eine sprachlich inkorrekte Inschrift über die Tür hätte setzen lassen, vielmehr muß diese zum Vergleich mit den direkt daneben ausgestellten antiken Inschriften herausgefordert haben.

wurde, daß diesem das Recht auf ‚imagines maiorum‘ zukam.²⁰ Daher sei hier vorgeschlagen: „Ich bin jener Cato Porcius, Begründer unserer Nachkommenschaft, dem der edle Name das Wappen gab, die Toga die Sprache (oder: das Antlitz)“. Auf Cato, genauer auf dessen Schrift «De agricultura», dürften sich auch die fünf ehemals in die äußere Wand des Hauses eingemauerte antiken Reliefs mit landwirtschaftlichen Szenen bezogen haben.²¹

Die Familien, deren Häuser hier knapp vorgestellt wurden, gehörten dem niederen städtischen Adel Roms an. Die Porcari wurden ihm seit Ende des Trecento und Lorenzo Manlio seit den späten 1470er Jahren zugerechnet.²² Beide sind damit Vertreter jener neuen und oft neureichen *nobiles viri* Roms, die die jüngere Forschung um Massimo Miglio und Anna Modigliani als gut definierbare, vergleichbar homogene Gruppe bewertet.²³ Bei aller notwendigen Differenzierung besonders mit Blick auf die Herkunft und sich verändernde Einstellungen zur Kurie überwiegen verbindende Praktiken und Konzepte. Dazu zählen Endogamie, ähnliche Besitzverhältnisse und Einnahmequellen – charakteristisch ist die Verwurzelung im Agrarsektor und ein ausdifferenziertes Engagement im Bereich von Immobilien, Kleinhandel und Handwerk –, und übereinstimmende Präferenzen bezüglich städtischer Ämter, Bruderschaften und Feste.

Bei einem Vergleich der Häuser beider Familien als auf Dauer angelegte Medien der Selbstdarstellung im städtischen Kontext werden ebenfalls charakteristische Aspekte in der Antikenrezeption deutlich, aber auch deren Spannbreite und spezifische Akzente. Nur bei den Porcari wird man von einer ‚Sammlung‘ sprechen wollen; das Beispiel der ‚Casa Manlio‘ macht deutlich, daß, wie bereits SETTIS unterstrich, keine feste Grenze zwischen ‚Wiederverwendung‘ und ‚Sammlung‘ gezogen werden

²⁰ Für die seit Jahrhunderten in den Altertumswissenschaften diskutierte und nicht eindeutig zu beantwortende Frage, ob es ein ‚ius imaginum‘ gegeben habe, kann an dieser Stelle nur auf HARRIET I. FLOWER: *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford 1996, besonders S. 53–59, verwiesen werden.

²¹ HENNING WREDE: *Antikenstudium und Antikenaufstellung in der Renaissance*. Kölner Jahrbuch 26 (1993) S. 11–25, hier S. 15f.

²² MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), bes. S. 29–32, TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), bes. S. 16, S. 71.

²³ Unter der umfangreichen Literatur seien hier nur genannt MASSIMO MIGLIO: *L'immagine dell'onore antico. Individualità e tradizione della Roma municipale*. *Studi romani* 31 (1983) S. 252–264; DERS.: *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*. In: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Hg. von SALVATORE SETTIS. 3 Bände. Band 1: *L'uso dei classici*. Turin 1984, S. 73–111; DERS.: *Marco Antonio Altieri e la nostalgia della Roma municipale*. In: „Effetto Roma“. *Nostalgia e rimpianto*. Rom 1992, S. 9–23; ANNA ESPOSITO: *Li nobili huomini di Roma: Strategie familiari tra città, curai, e municipio*. In: *Roma capitale (1447–1527)*. Hg. von SERGIO GENSINI. San Miniato 1994, S. 373–388; ANNA MODIGLIANI: *Sistemi familiari dell'aristocrazia municipale (secc. XIV–XV)*. In: *Popolazione e società a Roma dal medioevo all'età contemporanea*. Hg. von EUGENIO SONNINO. Rom 1998, S. 229–246; DIES.: *Continuità e trasformazione dell'aristocrazia municipale romana nel XV secolo*. In: *Roma medievale. Aggiornamenti*. Hg. von PAOLO DELOGU. Florenz 1998, S. 267–279.

kann.²⁴ Während Manlio keine Spuren im Zusammenhang humanistischer Bestrebungen hinterlassen hat,²⁵ reichten, wie die Korrespondenz Francescos und Widmungen an ihn bezeugen, nicht nur die finanziellen Möglichkeiten der Porcari weiter, sondern auch ihre humanistisch-antiquarischen Interessen und Netzwerke.²⁶ Beides war die Grundlage für Ankäufe der zunehmend begehrten großplastischen Statuen, wofür Francescos zeitweiliges Amt eines ‚curator viarum Urbis‘ die besten Voraussetzungen bot. Manlios Antiken dürften zumindest teilweise aus seinem eigenen Weinberg an der Via Appia stammen. Zumindest die Büsten des Grabreliefs erklären wie aus eigenem Mund: „Auf der Via Appia sind wir 1478 ans Licht gekommen“ – eine als selbstbezüglicher Verweis auf die eigene Herkunft wohl einzigartige Inschrift.²⁷

Beider Umgang mit der Antike verbindet, daß es sich um eine unmittelbare Instrumentalisierung handelt, denn auch bei den Porcari ist damit zumindest ein Aspekt ihrer Sammlung bezeichnet. Es läßt sich von einer programmatischen, ideologisch geprägten Antikenverwendung sprechen, die in Bild und Wort primär dazu dient, eine bereits in dem latinisierten Namen anklingende fiktive Genealogie zu

24 Pomian definierte ‚Sammlung‘ als „jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können“ (KRZYSZTOF POMIAN: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, 3. Aufl. 1998, S. 16). Folgt man dieser Eingrenzung, dann ist bei Manlio das „für das Auge ausstellen“ (ebd. S. 14) durchaus gegeben, aber seine (auch in ihrer Zahl mit denen der Porcari nicht vergleichbaren) antiken Objekte scheinen ausschließlich an der Fassade und hier dauerhaft eingemauert gewesen zu sein, es gab also, trifft dies zu, kein eigentliches ‚Zeigen‘ an einem besonderen ‚Ort‘. Dieser Unterschied bliebe auch bestehen, wenn, wie TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 205f. annimmt, das seit dem Cinquecento in Mantua befindliche Relief eines Kampfes zwischen Römern und Galliern an der linken Seitenfassade der ‚Casa Manlio‘ eingemauert gewesen sein sollte. – SETTIS: Collecting Ancient Sculpture (wie Anm. 3), S. 24, sieht die ‚Casa Manlio‘ als Beispiel für eine „transition from reuse to collecting“, wobei m.E. nicht von einer „Entwicklung“ zu sprechen ist, sondern von einem Nebeneinander unterschiedlicher Konzepte.

25 Dies betont ANNA MODIGLIANI, Rezension zu TUCCI: Manlius (wie Anm. 4). Roma nel Rinascimento (2002) S. 161–163, hier S. 163.

26 Felice Feliciano widmete dem *viro ex romanae nobilitatis stirpe praeclaro* eine Briefsammlung, Jacopo Zaccaria dem *Francisco Porcio civi omnibus virtutibus ornatissimo et maioriubus suis Catonibus nequaquam inferiori, vel morum gravitate, vel constantia et animi magnitudine* ein «Inscriptionum epistolarium libellus» (zit. nach MINASI: Passione [wie Anm. 2], S. 92, Anm. 88) und Publio Licinio ebenfalls eine epigraphische Sylloge; zu diesen und weiteren Kontakten und zur Korrespondenz MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), S. 468–477; MINASI: Passione (wie Anm. 2), S. 92f.

27 Die in weitgehend korrekter Capitalis quadrata ausgeführte Inschrift lautet: VI]E APPIE IN LUCEM VENIMUS 1478, vgl. TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 202f., SETTIS: Collecting Ancient Sculpture (wie Anm. 3), S. 22 („perhaps the earliest provenance label we know of“) und ARNOLD ESCH: A Historian’s Evaluation of the „Census of Antique Works of Art and Architecture known to the Renaissance“ in its Present State. Bollettino di informazioni del Centro di ricerche informatiche (Pisa) 6 (1996) S. 41–58, hier S. 45; hier und bei ARNOLD ESCH: Ein verlorener Meilenstein der Via Appia. Epigraphica 35 (1973) S. 96–101, hier S. 99, weitere Beispiele, bei denen die Spolie jedoch nicht in der ersten Person ‚über sich‘ spricht.

propagieren.²⁸ Die entsprechenden Inschriften waren in der ‚Casa Porcari‘ offenbar in die Sammlung der übrigen Inschriften integriert und nicht etwa gesondert angebracht. Wie bei anderen Adelsfamilien Roms sind es mit Marcus Porcius Cato und wohl Marcus Manlius Capitolinus, dem Verteidiger der Arx, Helden der römischen Republik, auf die man sich zurückführt.²⁹ Der Familienname ‚Porcius‘ ersetzte wohl seit dem erwähnten Rebellen Stefano den der ‚de Porcariis‘; bei Manlius ist nachzuvollziehen, daß aus ‚Laurentius Mattheie Manei‘ just in den Jahren des Hausbaues der ‚nobilis vir Laurentius mattheie manei manlius‘ wird.³⁰ Die Strategien, dieses Postulat anschaulich zu machen, sind vielschichtig: Die Porcari gestalteten ihren Innenhof vergleichbar einem antik-römischen Atrium, in dem die ‚pietas‘ gegenüber dem Ahnen gepflegt wird, wie man es aus Plinius kannte: 1476 war die erste italienischsprachige Ausgabe der «Naturalis historia» erschienen. Wie am Haus des Manlio bediente man sich des bildtheoretischen Topos der sprechenden Statue, um mit dem Betrachter zu kommunizieren.³¹ Die antiken Bildnisse werden dabei mittels Inschriften und der Anbringung so charakterisiert, daß eine ‚Ansippung‘ suggeriert oder zumindest der Vergleich nahegelegt wird. Insofern wird die Rezeption gelenkt und verläuft damit anders als bei den ‚statue parlanti‘ wie dem «Pasquino» oder der «Madama Lucrezia», die gerade durch ephemere Zuschreibungen und wechselnde Aneignungen charakterisiert ist.³²

28 Generell zu den Modi einer Produktion von Genealogien GERT MELVILLE: Zur Technik genealogischer Konstruktionen. In: *Idoneität – Genealogie – Legitimation*. Hgg. von CRISTINA ADENNA und GERT MELVILLE. Köln u. a. 2015, S. 293–304.

29 Vgl. TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), bes. S. 78. Der Name des antiken Manlius wird in keiner der mit Lorenzo Manlio verbundenen Inschriften explizit genannt, daher muß die Wahl genau dieses Vorfahren eine (überaus plausible) Vermutung bleiben, wie MODIGLIANI: Rezension zu TUCCI (wie Anm. 25), S. 163, betont.

30 MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), bes. S. 453–455; TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 71, S. 78f.

31 Zum Topos der sprechenden Statue bes. KENNETH GROSS: *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca/London 1992; KATHLEEN WREN CHRISTIAN: *Poetry and Spirited Ancient Sculpture in Renaissance Rome: Pompoion Leto’s Academy to the Sixteenth-Century Sculpture Garden*. In: *Aeolian Winds and the Spirit of Renaissance Architecture*. Hg. von BARBARA KENDA. London 2006, S. 103–124. Zu den ‚sprechenden Statuen‘ Roms jüngst MADDALENA SPAGNOLO: „Pasquino“ al bivio la statua, la piazza e il suo pubblico nel Cinquecento. In: *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*. Hgg. von ALESSANDRO NOVA und STEPHANIE HANKE. Berlin/München 2014, S. 253–281.

32 Andrea Santacroce hatte das Grabrelief einer dreiköpfigen Familie außen an seinem Haus anbringen und mit der Inschrift FIDEI SIMULACRUM HONOR VERITAS AMOR versehen lassen, wobei die Eigenschaften jeweils einer Person zugeordnet sind und offenbar die Tugendhaftigkeit der eigene Familie vortragen sollten. Die De’ Rossi, die im Quattrocento eine der reichsten Sammlungen antiker Skulptur zusammengetragen hatten – bereits 1454 wird ihr Haus als ‚casa delle statue‘ bezeichnet –, zeigten ein figürliches Grabrelief über ihrer Tür, das ebenfalls auf die Familie bezogen worden sein dürfte. Vgl. für beide CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 78, S. 372 sowie für letzteres auch KATHLEEN WREN CHRISTIAN: *The De’ Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 65 (2002) S. 132–200, hier S. 193. Die Überlegung Christians (CHRISTIAN: *Empire* [wie Anm. 2], S. 78), die Besitzer hätten die Dargestellten als Freigelassene erkannt und

Die Anbringung von Antiken auch an der Straßenfront und die Halböffentlichkeit des Innenhofs garantierten eine breite Rezeption. Manlio machte aus der Not, keinen Innenhof zu besitzen, eine Tugend und okkupierte geradezu mit seiner Botschaft den öffentlichen Raum, indem er sie auf der gut beleuchteten Fassade positionierte, die die gesamte Längsseite eines durch Märkte und Umzüge hochfrequentierten Platzes einnimmt. Zentrales Medium ist für ihn – wie für die Porcari – die Epigraphik, und zwar sowohl die antike wie die zeitgenössische in antikisierender Form. Manlio schöpft ihre wirkungsästhetischen wie inhaltlichen Potentiale weit aus: Die bis rund 30 Zentimeter hohen und damit sehr großen, in nahezu perfekter *Capitalis quadrata* ausgeführten Buchstaben drängten auch leseunkundigen Betrachtern den Vergleich mit den Monumentalinschriften antiker Bauten auf, wie sie in der Umgebung sichtbar geblieben waren. Freilich war die Distanz zu den Vorübergehenden an diesem Privathaus weit geringer und die Wirkung der großen Lettern damit besonders imposant, zudem übertrifft diese moderne Inschrift antike Monumentalinschriften in ihrer Länge.³³

Gleichzeitig konnten die Angaben zur Datierung wie ‚ab Urbe condita‘ und ‚calendas Augustas‘ sowie antike Wendungen wie ‚curavit‘, ‚fundavit‘ oder ‚sibi posterisque‘ antiquarische Kenntnisse demonstrieren. All dies unterstreicht die Aussage der Inschrift, die über einen bloßen genealogischen Anspruch weit hinausgeht. Vielmehr werden das Haus und seine Bewohner, vermittelt über ein genuin antikes Medium und die dabei gesetzten Maßstäbe sogar übertreffend, in den Kontext eines als ‚Wiedergeburt‘ (*Urbe Roma in pristinam formam renascente*) wahrgenommenen gegenwärtigen Prozesses eingeschrieben, der explizit unter den Leitstern der antiken Größe Roms gestellt wird.³⁴

sich mit ihnen als soziale Aufsteiger identifiziert, scheint mir die historischen und archäologischen Kenntnisse überzustrapazieren; es wäre auch zu überprüfen, wie Liberti in der antiken Literatur, soweit sie den Besitzern der entsprechenden Antiken bekannt gewesen sein kann, beurteilt werden, i. e. ob sie sich für eine Identifikation anboten.

33 Einige Inschriften seien zum Vergleich der Maße genannt: Die mit rund 60 Zentimetern wohl größten Lettern sind am Pantheon und am Castor-Pollux-Tempel zu finden; die Buchstaben am Titusbogen erreichen etwa 40 Zentimeter, die am Bogen des Septimius Severus 30 Zentimeter und jene am Mars Ultor-Tempel 23 Zentimeter. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß etwa die Pantheon-Inschrift in großer Höhe verläuft, während die an der ‚Casa Manlio‘ in nur rund fünf Metern Höhe angebracht ist. Zu Konzeption und Rezeption öffentlicher Inschriften bleibt grundlegend ARMADO PETRUCCI: *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*. Turin 1986. Zu Inschriften an Privatpalästen und -häusern des 15. Jahrhunderts CLARKE: *Roman House* (wie Anm. 19), S. 227–232. Für aktuelle Beiträge zum Thema ‚Schrift und Öffentlichkeit‘ unter umgekehrtem Vorzeichen siehe den Sammelband: *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*. Hgg. von TOBIAS FRESE u. a. Berlin 2014.

34 Zu der unter und von Sixtus IV. forcierten ‚restauratio Romae‘ und seine Rolle als ‚restaurator urbis‘ siehe bes. FABIO BENZI: *Sisto IV renovator urbis: Architettura a Roma 1471–1484*. Rom 1990; LUCINA VATTUONE: *Esaltazione e distruzione di Roma antica nella città di Sisto IV*. In: *Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento*. Hg. von FABIO BENZI. Rom 2000, S. 174–187; TUCCI: *Manlius* (wie Anm.

II Simplex dupla redire

Dieser Leitstern stand auch über zwei anderen Sammlungen in Rom. Ihr Kontext und die Strategien der Vermittlung, die hier wirksam wurden, waren jedoch gänzlich andere. Eine der frühesten Antikensammlungen in Rom, die großplastische Skulpturen einschloß und damit über ältere, primär numismatisch, epigraphisch und glyptisch ausgerichtete Sammlungen hinausging, war jene des Kardinals Prospero Colonna. Sie befand sich am Westhang des Quirinals, an dem das baronale Adelsgeschlecht der Colonna bereits lange ansässig war und wohl der Kardinal selbst im frühen 15. Jahrhundert über den Ruinen eines antiken Tempels, in der Treppenanlage des Serapeums, eine Loggia errichten ließ.³⁵ Die Sammlung Colonna wurde während des Pontifikats des Colonna-Papstes Martin V. begonnen und damit eine gute Generation vor jenen von Francesco Porcari und Lorenzo Manlio. Eine um 1550 entstandene Ansicht der Loggia (Abb. 8) gibt einige der Antiken wieder, die hier noch eingemauert



Abb. 8: Ansicht des Palastes der Colonna mit der Loggia, Zeichnung in Feder, Mitte 15. Jh., New York, Metropolitan Museum (Photo: KATHLEEN WREN CHRISTIAN: *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome*, c. 1350-1557. New Haven/London 2010, S. 51, Abb. 21)

4); MINOU SCHRAVEN: *Founding Rome Anew: Pope Sixtus IV and the Foundation of Ponte Sisto*, 1473. In: *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Hgg. von MAARTEN DELBEKE und MINOU SCHRAVEN. Leiden u. a. 2012, S. 129–151; zu der Bedeutung, die der öffentlichen (Neu)Aufstellung antiker Statuen – vor allem der kapitolinischen ‚Statuenstiftung‘ – und der Sammlung von Antiken dabei zugemessen werden kann, bes. CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S.103–119; für eine chronologische Zusammenschau unter dem Aspekt des Umgangs mit antiken Monumenten DAVID E. KARMON: *The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*. Oxford 2011; für das intellektuelle Klima, das als Voraussetzung für diese Entwicklungen verstanden werden kann ELIZABETH McCAHILL: *Reviving the Eternal City: Rome and the Papal Court, 1420–1447*. Cambridge 2013.

35 Zur Loggia der Colonna siehe bes. SCHELBERT: *Palast* (wie Anm. 5), S. 159–166; zu der Sammlung Prosperos LUISA MUSSO: *Le antichità Colonna nei secoli XV e XVI*. In: *Catalogo della Galleria Colonna in Roma*. Band 2. *Sculture*. Hgg. von FILIPPO CARINCI u. a. Rom 1990, S. 13–18; MAGISTER: *Censimento* (wie Anm. 4), S. 160; DIES.: *Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471–1503)*: addenda. *Xenia antiqua* 10 (2001) S. 113–154, S. 121f.; DINO PICCOLO: *Die Drei Grazien der Libreria Piccolomini zu Siena in Rom: Prestigeobjekt zweier Papstnepoten oder Dokument archäologisch-antiquarischer Forschungen im Quattrocento?* In: *Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*. Hgg. von DANIEL BÜCHEL und VOLKER REINHARD. Bern u. a. 2001, S. 297– 316; CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 48–61, S. 313f.



Abb. 9: «Drei Grazien», Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Photo: REINHARD LULLIES: Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit. 4. Aufl. München 1979, Taf. 300)

waren, aber der Großteil der Sammlung war zu diesem Zeitpunkt längst wieder zerstreut.³⁶ Um 1430/1440 befand sich hier etwa der später sogenannte ‚Torso del Belvedere‘, und seit den 1450er Jahren ist die kleinformatigere Gruppe der ‚Drei Grazien‘ (Abb. 9) im Besitz des Colonna bezeugt – beides Werke von kaum zu überschätzen-

³⁶ Zu der Zeichnung SCHELBERT: Palast (wie Anm. 5), S. 159, Anm. 653 und zu den wiedergegebenen Antiken bes. CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), S. 50, S. 313.

der Bedeutung für die Kunst der Renaissance.³⁷ Von besonderem Interesse sind die ‚Grazien‘ und ihre literarische Rezeption.³⁸ Colonna präsentierte die Gruppe auf einem wohl antiken, heute verlorenen Sockel. Darauf ließ er eine Inschrift einmeißeln, die mit den Zeilen begann „Nackt sind die Grazien aus weißem Marmor, und der göttliche Colonna hat sie in seinem Haus“. Es folgte eine Ekphrasis, die die gegenläufige formale Gestaltung der Gruppe und die Fruchtbarkeit der Grazien umschreibt. Das Publikum für das Epigramm und die Statue selbst bildete neben den Besuchern aus den Kreisen der Familie und der Kurie eine in ihren Mitgliedern wechselnde Gruppe von Dichtern, Antiquaren und Künstlern, die den Kardinal als Mäzen und Auftraggeber schätzte, und aus der die Idee einer Aufstellung und Kommentierung der Statuengruppe auch entsprungen sein dürfte. Zu nennen sind neben Poggio Bracciolini, der den Kardinal als *alter nostri saeculi Maecenas* pries, Lapo da Castiglionchio, Georg von Trapezunt, Flavio Biondo und nicht zuletzt Leon Battista Alberti.³⁹ Für die Reaktionen und die gelehrte Konversation in diesem Kreis ist der heutige Betrachter nicht allein auf seine Imagination angewiesen. Martino Filetico, Schüler Guarino da Veronas und Lehrer an den Höfen von Urbino und Pesaro, schrieb, wohl in den frühen 1460er Jahren, zwei Gedichte auf diese Skulptur: „[...] Wir haben die Grazien gesehen [...] der göttliche Prospero bewahrt sie [...] in seinem ehrwürdigen Haus. [...] Sie sind nackt gezeigt, da *gratia* mit keinem Schleier bedeckt sich guten Menschen nähern soll; sie sind miteinander verbunden, da wechselseitige Bindungen sie vereinen und da *gratia* alle Zeiten überdauert; zwei sehen uns an, die andere wendet sich ab: *gratia*

37 Zum ‚Torso‘ sei nur verwiesen auf PHYLLIS PRAY BOBER und RUTH RUBINSTEIN: *Renaissance Artists & Antique Sculpture*. Oxford 1986/London 2. Aufl. 2010, S. 181f., Nr. 132; Datenbank Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance: CensusID 151526 (<http://www.census.de>); zu der frühen Erwähnung (und dem Schicksal des Torso nach dem Tod des Kardinals im Jahr 1463) ANNEGRIIT SCHMITT: *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 21 (1970) S. 99–128; zur Rezeption der Graziengruppe (heute Siena, Dom, Libreria Piccolomini) ebd. CensusID 153873; GIOVANNI BATTISTA DE ROSSI und GIUSEPPE GATTI: *Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma*. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 14 (1886) S. 345–356, S. 345–347; BOBER und RUBINSTEIN: *Sculpture* (wie Anm. 37), S. 106f., Nr. 60; PICCOLO: *Grazien* (wie Anm. 35); CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 52–61, letztere beide grundlegend zu der im Folgenden umrissenen literarischen Rezeption.

38 *Sunt nudaē Charites niveo de marmore, at illas | Diva columna suis aedibus intus habet. | Par tribus est facies, qualem decet esse sororum. | Par tribus est aetas: par quoque forma tribus. | Grata Thalia tamen geminae conversa sorori, | Implicat alternae brachia blanda soror. | Heufrosinam dextra stupeo, | Aglaimaque (sic) sinistra | Miror, et implicitis brachia nexa modis. | Iupiter est genitor, peperit de semine caeli | Emonia et Veneris turba ministra fuit. | Inde alitur nudus placida sub matre Cupido, | Inde voluptates: inde alimenta Dei* (CIL VI, 3*b), zitiert nach CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 229, Anm. 56, siehe auch S. 58f. und PICCOLI: *Grazien* (wie Anm. 34), bes. S. 306f.

39 CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), bes. S. 48f.; das Zitat nach Flavio Biondo: *Roma instaurata – Rome restaurée*. Hg., übers. und komm. von ANNE RAFFARIN-DUPUIS. Paris 2005, S. 121, Liber I § 100, in dem Kapitel zu den *Horti Maecenatiani*.

pfllegt Einfaches doppelt zurückzugeben.⁴⁰ Gerade letzteres Motiv ist in einem durch Mäzenatentum und der dichterischen Gegenleistung in Gestalt rühmender Verse geprägtem Kreis überaus passend, und nicht zufällig sind beide Dichtungen Fileticos an einen seiner Förderer gerichtet. Alberti hatte bereits in den 1430er Jahren in seinem Traktat «De pictura» Malern im Zusammenhang von ‚inventio‘ die Beschäftigung mit antiken Ekphrasen empfohlen, und dies anhand einer (gemalten) Graziengruppe ausgeführt, die bereits in der antiken Mythographie als Allegorie der *liberalitas* verstanden wurde: „Mit ihnen“, so Alberti, angelehnt an Senecas «De beneficiis», „wollte man die ‚Großmut‘ zur Darstellung bringen insofern, als eine der Schwestern eine Wohlthat ‚erweist‘, die zweite ‚empfängt‘ und die dritte ‚vergilt‘.“⁴¹ Kathleen Christian vermutet überzeugend, daß Alberti in die Aufstellung der «Drei Grazien» durch den Kardinal involviert gewesen sein könnte.⁴² In dem Zirkel um Colonna wurde damit vor der Folie eines ‚paragone‘ von literarischen und bildkünstlerischen Monumenten nicht nur die allegorische Auslegung der Graziengruppe (*nuda veritas et cetera*) aktualisiert, sondern – und das war neuartig in Rom – die gesammelte Antike bekam eine konkrete Rolle in der humanistischen Panegyrik auf den Sammler.

Rund zwei Generationen später, seit den 1480er Jahren, entstand die Sammlung eines anderen Kardinals.⁴³ Giuliano della Rovere, Neffe Sixtus IV., errichtete im späten 15. Jahrhundert neben der Basilika Santissimi Apostoli einen Palast. Die Kirche selbst ließ er mit einer neuen Portikus versehen.⁴⁴ Hier ließ er über dem Portal ein über drei Meter breites trajanisches Relief eines Adlers im Rund einer ‚corona civica‘ einmau-

40 *Martinus Phileticus, de ortu et de statu charitum / Ducentes charitas viva[m] de marmore forma[m] / vidimus: & sacram vidimus effigiem: / Has divus Prosper: quem diva columna creavit, / Servat: & augustis has h[abe]t in laribus. / Sunt forma facie atque pares aetate sorores / tres: manibusqu[ae] manus brachia nexa tene[n]t / Sunt pariter nude: sed stat conversa duabus / Altera: qu[am] due nos bene conspiciunt / Euphrosine dextrum cornu ten[et]: ordine [e]vum / Aglace medium pulchra thalia locum. / Liber & alma venus tales genuere sorores. / Unde alitur veneris notus uterq[ue] puer.* Der Text des zweiten Gedichts lautet: *IDEM de significatione charitum / Quesieras charitum veras cognoscere causas: / Cur nude: aut nexa: respiciuntq[ue] duc. / Accipe iam dudum quaesitas p[er] lege causas / Octaviane decus spes q[ue] solusq[ue] mea / Pinguntur (sic) nude: quam velamine debet / Nullo infesta bonis gratia adesse viris: / Pinguntur nexa: q[ui]a (sic) mutua federa iungu[n]t / Et durat cunctis gratia temporibus / Nosque due spectant: aversa e[st] altera nobis: / Gratia & simplex dupla redire sol[et].* Zitiert nach STEFANO COLONNA: Per Martino Filetico maestro di Francesco Colonna di Palestrina. La “πολυφιλία” e il gruppo marmoreo delle Tre Grazie. *Storia dell’Arte* 102 (2002) S. 23–29, S. 25, hier auch zum Autor; für den Kontext siehe auch CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 58–60.

41 *De Pictura* III, 54. Leon Battista Alberti: *Die Malkunst*. Hg., eingel., übers. und komm. von OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN. Darmstadt 2000, S. 296f. mit dem Verweis auf Senecas «De beneficiis» 1, 3, 2–6.

42 CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 55f. mit weiteren Überlegungen der literarischen Rezeption der Gruppe als *Movens* künstlerischer Invention, die für Albertis Interesse maßgeblich war.

43 Zu der Sammlung Giulianos siehe bes. SARA MAGISTER: *Arte e politica: la collezione di antichità del cardinale Giuliano della Rovere nei Palazzi ai Santi Apostoli*. *Atti della Accademia nazionale dei Lincei* (2001–2002) S. 386–631; CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 161–163, S. 368–372.

44 Zu Palast und Kirche jetzt maßgeblich SCHELBERT: *Palast* (wie Anm. 5).

ern. Die Inschrift darunter gibt an, der Kardinal habe es „aus Ruinen gerettet“. Er erscheint damit als (neuer) Bewahrer Roms, zumal ihn die Titulatur explizit zu Papst Sixtus IV. in Beziehung setzt.⁴⁵ Es ist evident, daß der Eichenkranz sich auf Giuliano della Roveres Eichenwappen bezog: Der Adler des Jupiter und der römischen Kaiser, gerahmt von Eichenlaub, war das Zeichen, unter dem der großartige Baukomplex nun stand.⁴⁶

Neben den omnipräsenten Inschriften sammelte Giuliano antike Statuen. Nur wenige Stücke können sicher seiner Zeit als Kardinal zugewiesen werden. Eine hochrangige Skulptur sei hier erwähnt: 1489 wurde der später sogenannte ‚Apoll vom Belvedere‘ in der Nähe von San Lorenzo in Panisperna gefunden. Offenbar wagte niemand, sich einem Ankauf durch Giuliano in den Weg zu stellen. Dieser ließ die Statue nach SS. Apostoli verbringen und stellte sie auf einem antikisierenden Sockel im Garten seines Palastes auf, wo sie bis 1508 verblieb.⁴⁷ Mit dem Apoll im Garten des Kunstmäzens ließen sich die Topoi des Musenhofes und des neuen Parnasses beleben. Gleichzeitig war die Gottheit auf die Familie zu beziehen, denn Apoll galt als Beschützer der ‚gens Julia‘, der sich Giuliano bereits als Kardinal einschrieb.⁴⁸ Bestes Zeugnis für diese Aktualisierung ist ein Gedicht aus der Feder eines Schülers von Pomponio Leto aus dem Jahr 1504. Es entstand, als Giuliano als Julius II. bereits seit einigen Monaten den Stuhl Petri innehatte, rekuriert aber, wie Sara Magister überzeugend darlegte, auf Konzepte und Vorstellungen, die bereits zuvor im Umkreis des Kardinals entwickelt worden waren.⁴⁹ Anlässlich eines Gastmahls wurde es offenbar mit verteilten Rollen vorgetragen, wobei die Skulpturen das Wort führten. Der Gott

45 TOT RUINIS SERVATAM IUL CAR SIXTI IIII PONT NEPOS HIC STATUIT. Zu dem offenbar im frühen 13. Jahrhundert am rechten Flügel ergänzten Relief, seiner möglichen Verwendung als Symbol des Johannes am Ambo von SS. Apostoli und der ‚tertiären‘ Anbringung PETER CORNELIUS CLAUSSEN: Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300. A–F. Stuttgart 2002 (Corpus Cosmatorum. II, 1), S. 114f.; MAGISTER: *Arte* (wie Anm. 43), S. 569f.; BOBER und RUBINSTEIN: *Sculpture* (wie Anm. 37), S. 237f.

46 Zu der Aneignung durch den Kardinal bes. MAGISTER: *Arte* (wie Anm. 43), S. 573–575; CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 368 und S. 371, Anm. 1.

47 Zum ‚Apoll‘ sei verwiesen auf MAGISTER: *Arte* (wie Anm. 43), S. 536–544, S. 576–585; LAURIE SMITH FUSCO und GINO CORTI: *Lorenzo de’ Medici. Collector and Antiquarian*. Cambridge 2006, S. 52–56; BOBER und RUBINSTEIN: *Sculpture* (wie Anm. 37), S. 76f., Nr. 28; Datenbank Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance: CensusID 150779 (<http://www.census.de>).

48 Vgl. als Beiträge, die primär vom Programm des Belvedere ausgehen ELISABETH SCHRÖTER: *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 75 (1980) S. 208–240; ARNOLD NESSELRATH: *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*. In: *Il Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Hgg. von MATTHIAS WINNER u. a. Mainz 1998. S. 1–16; HANS HENRIK BRUMMER: *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*. In: ebd. S. 67–76; und, mit Betonung einer bereits vor der Wahl zum Papst erfolgten Ansippung, MAGISTER: *Arte* (wie Anm. 43), S. 578–585.

49 Zu dem Gedicht und seinem Kontext MAGISTER: *Arte* (wie Anm. 43), S. 581f.; SCHELBERT: *Palast* (wie Anm. 5), S. 262–264; JUTTA ALLEKOTTE: *Orte der Muße und Repräsentation: Zu Ausstattung*

Apoll selbst stellt sich darin als Wächter der ‚gens Julia‘ und damit des Papstes vor; diesem habe er das Erbe des antiken Rom anvertraut. Treffen Jutta Allekottes Überlegungen zu einer Aufstellung der Apollonstatue zu, die einen Sichtbezug zwischen der Statuennische und der Gartenloggia erlaubt hätten, in der die Feier stattfand, dann wäre es dabei zu einem Blickwechsel zwischen dem erhöht sitzenden Papst und der Statue als Repräsentant Apolls gekommen.⁵⁰ Bereits die Wahl des Papstnamens macht deutlich, daß sich dieses Konzept bereits in Giulianos Kardinalszeit formte und es überrascht nicht, daß er sich nicht erst als Papst als ‚alter Caesar‘ rühmen ließ.⁵¹

III Kollektive Selbstbilder?

Wie läßt sich der Umgang mit der Antike und mit Antiken durch die Kardinäle einerseits und durch Vertreter des städtisch-römischen Adels andererseits beschreiben, und was läßt sich daraus ableiten für die Fragen nach Gruppenspezifität und nach gemeinsamen Deutungshorizonten? Die Fallbeispiele belegen, daß antike Artefakte in beiden sozialen Gruppen funktionalisiert und instrumentalisiert wurden. In den Sammlungen Colonna und Della Rovere erscheinen die Strategien subtiler, da die Beziehung zwischen Objekt und Sammler nicht unmittelbar visuell, sondern über die literarische Rezeption hergestellt wird. Man könnte einwenden, daß dies nicht für den Adler im Eichenkranz gilt. Aber hätte sich ein Kardinal ein monumentales Schwein über ein Kirchenportal gehängt? Wohl kaum – das wäre ein Decorumsverstoß gewesen, und das Rezeptionsangebot ist sowohl für den Adler als auch für die ‚corona civica‘ vielschichtiger.

Welche Antiken wurden nun nicht nur gesammelt und präsentiert, sondern auch gedeutet? Bei den Kardinälen boten einzelne prominente Figuren primär der Mythologie Anknüpfungspunkte für den vom Sammler geförderten Dichterkreis und eine literarische Verarbeitung. Der junge Stadtadel zog den mythologischen Themen die – vermeintlichen – Ahnenportraits vor, die als ‚exempla‘ die ‚virtus‘ und ein hohes Alter der Familie suggerieren sollten, sowie Inschriften, die geeignet waren, diese Verbindung zu belegen.⁵²

Das Löwen- und das Hunderelief an der ‚Casa Manlio‘ lassen darüber hinaus noch eine andere Bezugsgröße erkennen: Wohl seit dem 12. Jahrhundert befand sich die antike Tierskulptur eines pferdeschlagenden Löwen auf dem Kapitol. Im 15. Jahrhundert stand sie an der Treppe zum Senatorenpalast und war Ort von Urteilsverkündun-

und Funktion römischer Loggien (1470–1527). Diss. Bonn 2011, S. 98f. (<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2011/2706/2706.htm>, letzter Zugriff 5. Januar 2016).

⁵⁰ ALLEKOTTE: Loggien (wie Anm. 49), S. 97–99.

⁵¹ Dies betont MAGISTER: Arte (wie Anm. 43), bes. S. 580.

⁵² In dieser Differenzierung folge ich CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), die diesen Aspekt an zahlreichen Beispielen herausarbeitet.

gen.⁵³ Und seitdem Sixtus IV. im Jahr 1471 mehrere Großbronzen vom Lateran auf das Kapitol hatte bringen lassen – die sogenannte ‚Statuenstiftung‘ – befand sich auch die römische Wölfin auf dem Kapitol.⁵⁴ Eine Antilope ist kein Pferd und ein Hund kein Wolf, aber der Bezug zu den beiden Reliefs des Manlio (Abb. 5) wird plausibel, wenn man sich vor Augen hält, daß dieser, wohl seit den 1460er Jahre und bis zu seinem Tod 1482, Procurator der Franziskaner von Santa Maria in Aracoeli auf dem Kapitol war, genauer auf der Arx, jenem Ort, wo Ovid und Vergil zufolge auch der antike Marcus Manlius sein Haus besaß.⁵⁵ In der singulären Verbindung beider Tierreliefs an seinem Haus dürfte meines Erachtens eher ein biographischer Bezug als eine politische, republikanische, also antikuriale Aussage zu sehen sein.⁵⁶ In jedem Fall ist ikonographisch Vergleichbares nicht in entsprechender Prominenz in den Sammlungen der Kardinäle zu finden.

Es läßt sich festhalten, daß der gruppenübergreifend gesetzte Bezugspunkt ‚Antike‘ in unterschiedlichen Vergangenheitskonstruktionen und spezifischen Deutungshorizonten aktualisiert werden konnte. Was läßt sich darüber hinaus für ein Verständnis als Gruppe aussagen?⁵⁷ Sicherlich ist von sich teilweise überlagernden und vor allem dynamischen Identitäten zu sprechen. Das Verhalten und die Bindungen der Kardinäle markieren – sich wechselseitig bedingende – personale wie dynastische Identitäten. Anders läßt sich das Verhalten des neuen Stadtadels unter dem Aspekt von Gruppen, und hier zunächst der Familie, beschreiben. Fiktive Genealogien schuf man sich selbstverständlich schon früher und auch in anderen Kreisen, aber im fortgeschrittenen Quattrocento und in diesem sozialen Kontext häuft sich das Phänomen und es werden, um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, antike und antikisierende Artefakte gezielter und medial differenzierter dazu eingesetzt.⁵⁸ Gleichzeitig wird etwa die Rückführung der Porcari auf Cato nicht nur von der Familie selbst propagiert, sondern auch von anderen Autoren formuliert. Auch die zur gleichen

53 Zu der Statue und ihrer Aufstellung bes. NORBERT GRAMACCINI: *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*. Mainz 1996, S. 168–180 (vgl. INGO HERKLOTZ: Rezension. *Journal für Kunstgeschichte* 2 (1998) S. 105–116); CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 21–23.

54 Vgl. Anm. 33.

55 TUCCI: *Manlius* (wie Anm. 4), S. 58–78, zum Haus des antiken Helden S. 78.

56 In diesem Sinn ist CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 76, zuzustimmen, die folgert: „The antiquities Manlio displayed on his house were meant to connect him to the general Manlius and his Capitoline heroics“. Für MIGLIO: *Roma dopo Avignone* (wie Anm. 23), S. 105 ist das von Manlio präsentierte „frammento di leone che sbrana un cavallo (sic) che richiama quello che era in Campidoglio“ ein Element eines „manifesto esplicito del suo impegno municipalistico, riproposto programmaticamente (...)“ (S. 104). Sein Vorschlag, den Besitzer mit einem im Kreis der Akademie des Pomponius Leto agierenden ‚Laurentius Romanus‘ zu verbinden, kann nach den Quellenrecherchen von TUCCI: *Manlius* (wie Anm. 4) nicht mehr überzeugen.

57 Im vorliegenden Kontext sind die um einzelne Mäzene gescharten Dichterkreise vernachlässigt, da sich deren Selbstbild primär in Texten spiegelt.

58 Vgl. dazu CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 63–89.

Zeit vollzogene Latinisierung des Namens wird von ‚außen‘ mitgetragen.⁵⁹ Zumal die römische Republik beziehungsweise die Vorstellung, die man von ihr hatte, wurden damit essentieller Bestandteil des familiären Vergangenheitsentwurfes. Ihn sollten die antiken Artefakte auf einer anschaulichen Ebene vor Augen führen.

Wie ist die Rolle zu bewerten, die der ideologische Bezug auf die Antike und die materielle Antike für eine dem städtischen Adel kollektiv eigene Identität spielte? Nur ein Aspekt sei über das bislang Ausgeführte noch stärker akzentuiert: Während die Aneignung der Antike durch die Kardinäle, zumindest ihre literarische Ausdeutung nur einem beschränkten Rezipientenkreis zugänglich war, wandte sich der ‚neue Adel‘ wie beschrieben stärker nach außen, an eine städtische ‚Öffentlichkeit‘. Der Adressatenkreis ist dabei nicht nur unter den Lese- und Lateinkundigen zu suchen, denn allein das Medium (monumentaler) Inschriften und die plakativen Bezüge auf das Wappen konnten auf mehreren Ebenen wahrgenommen werden. Hinzu tritt hier häufig ein demonstrativer Zug, wie er sich direkt in den zeitgenössischen Inschriften ausdrückt: das „Have Roma“ im Haus des Manlio, in dem er im Auftrag der Franziskaner etwa Pächter und stiftungswillige Testatoren empfing,⁶⁰ richtet sich an Gleichgesinnte und Gleichgestellte. Eine entsprechend programmatische, direkte Ansprache findet sich an Bauten von Kardinälen offenbar nicht: Hier konnten Inschriften in großer rhetorischer Geste – *Hermes, Jupiter, et Minerva nostra servant limina nostra quisquis hospes intra* – zum Eintreten einladen, und offenbar gelang es unter bestimmten Umständen auch dem Besitzer unbekanntem Besuchern, eine Sammlung sehen, aber primär waren die Skulpturensammlungen und -gärten einer sozialen Elite vorbehalten.⁶¹

Für das Konzept, die Haltung des römischen Stadtadels zumal mit Inschriften am eigenen Haus kund zu tun, gab es Vorbilder, und zumindest in einem Fall ist dies bis heute nachvollziehbar. Es handelt sich um einen Bau, dessen genaue Entstehungsumstände vermutlich für das Quattrocento nicht weniger dunkel waren als für die Forschung heute, der aber in seiner durchaus als Programm zu bezeichnenden Ausstattung – zu der offenbar auch das Bildnis des Hausherrn gehörte, möglicherweise eine wiederverwendete antike Büste – für eine Adaption überaus geeignet erschienen sein

59 SILVIA DANESI SQUARZINA: Francesco Colonna, principe letterato e la sua cerchia. *Storia dell'arte* 60 (1987) S. 137–154, hier S. 142f.; MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), S. 453–456, S. 459–462 und vgl. Anm. 26. – Dabei darf nicht übersehen werden, daß in der zeitgenössischen Diskussion darum, was wirklichen Adel denn ausmache, derartige Ansippungen auch zum Ziel des Spottes wurden, etwa aus der Feder Poggio Bracciolinos, vgl. ebd. S. 453, und im vorliegenden Kontext bes. CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 87–89.

60 Vgl. TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 63.

61 Diese Inschrift ist für die Sammlung De' Rossi belegt, vgl. CHRISTIAN: De' Rossi (wie Anm. 32), S. 196, der Anbringungsort ist unbekannt (was für die Frage, von wem diese Einladung überhaupt wahrgenommen werden konnte, natürlich entscheidend ist), darf aber im Zugang zum Garten vermutet werden, vgl. CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 362. Ebd. S. 195–204 wichtige Überlegungen zur Zugänglichkeit der Sammlungen.

dürfte. Die ‚Casa dei Crescenzi‘, wenige hundert Meter von der ‚Casa Manlio‘ entfernt, kann nur vage in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert werden.⁶² Sein Bauherr Nikolaus wurde im Umkreis der unter antik-republikanischen Vorzeichen wiedererstarteten kommunalen Selbstverwaltung vermutet.⁶³ Aus den fünf in ihrer Lesung und Deutung problematischen Inschriften, die auf antiken Architekturornamenten angebracht sind und in Teilen Manifesten gleichen, seien hier nur einige relevante Passus erwähnt. „Daß er dies erbaute, dazu drängte ihn nicht eitler Ruhm, sondern der Wille, die frühere Schönheit Roms wiederherzustellen [...] Das Haus ... errichtete Nikolaus von den Fundamenten an, um den Glanz seiner Vorfahren zu erneuern....“; „Ich stehe da, den großen Römern/dem Volk zu Ehren. Ein Bildnis zeigt, wer mich als Erbauer vollendet haben wird.“ „Ihr, Quiriten, die ihr an dem hervorragenden Haus vorbeigeht, denkt bei diesem Haus daran, was für ein Mann der Nikolaus war“.⁶⁴ Auch wenn sich Manlio, – möchte man ein entsprechendes historisches Bewußtsein überhaupt voraussetzen – als ‚homo novus‘ mit dem baronalen Geschlecht der Crescenzi kaum

62 Zu dem Haus und seinem Besitzer zuletzt CARMEN BAGGIO RÖSLER: Das Bildnis des Nicolaus an der Casa dei Crescenzi in Rom. In: *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*. Hgg. von KATHARINA CORSEPIUS u. a. Hildesheim u. a. 2004, S. 127–138; PATRIZIO PENSABENE: La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma. In: *Arnolfo di Cambio e la sua epoca*. Hg. von VITTORIO FRANCHETTI PARDO. Rom 2007, S. 65–76; STEFANO RICCIONI: Rewriting Antiquity, Renewing Rome: the Identity of the Eternal City through Visual Art, Monumental Inscriptions and the „mirabilia“. In: *Rome Re-imagined. Twelfth-century Jews, Christians and Muslims encounter the Eternal City*. Hg. von LOUIS I. HAMILTON. Leiden 2011, S. 439–463, hier S. 457–461; ALESSANDRA GUIGLIA GUIDOBALDI: Un contributo alla conoscenza delle botteghe di marmorari nella Roma medievale: i frammenti di archetto marmoreo con iscrizione dell’area della Basilica Emilia nel Foro Romano. In: *Forme e storia scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*. Hgg. von WALTER ANGELELLI und FRANCESCA POMARICI. Rom 2011, S. 269–290; zu den Spolien MARCELLO BARBANERA und STEFANIA PERGOLA: Elementi architettonici antichi e post-antichi riutilizzati nella c.d. Casa dei Crescenzi. La „memoria dell’antico“ nell’edilizia civile a Roma. *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* 98 (1997) S. 301–328. Vgl. für den aktuellen Zustand CINZIA CROCE: La Casa dei Crescenzi: il restauro di un edificio medioevale. *Monumenti di Roma* 5 (2007) S. 7–24. Für weitere Häuser mit Spoliengebrauch in Rom siehe den zitierten Aufsatz von PENSABENE sowie CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2), S. 65f.

63 Vgl. für den historischen Kontext INGRID BAUMGÄRTNER: Rombeherrschung und Romerneuerung. Die römische Kommune im 12. Jahrhundert. *QFIAB* 69 (1989) S. 27–79.

64 [...] VERUM Q(UO)D FECIT HANC NON TAM VANA COEGIT GL(ORI)A QUAM ROME VETEREM RENOVARE DECOREM | [...] SURGIT IN ASTRA DOM(US) SUBLIMIS CULMINA CUIUS PRIM(US) DE PRIMIS MAGNUS NICH(O)LAUS AB IMIS | EREXIT PATRU(M) DEC(US) OB RENOVARE SUORU(M) [...] (Hauptinschrift, angebracht auf der Unterseite eines antiken Gesimses, das als Türsturz dient); ADSU(M) ROMANIS GRANDIS HONOR POPULIS | INDICAT EFFIGIES Q(UIS) ME P(ER)FECERIT AUTOR (Inschrift auf dem Bogen über dem Fenster der Eingangsseite); VOS QUI TRANSITIS SECUS OPTIMA TEXTA QUIRITIS HAC PENSATE DOMO Q(U)S NICOLAUS HOMO (Inschrift auf dem Bogen über dem Nebeneingang). Zitiert nach VINCENZO FORCELLA: *Iscrizioni delle chiese e d’altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*. Band 13. Rom 1879, S. 535–538, für geringfügige Korrekturen vgl. RICCIONI: *Rewriting Antiquity* (wie Anm. 62), S. 459f.

identifiziert haben dürfte, bleibt festzuhalten, daß sich der demonstrative Ton seiner Inschriften bereits an dem über dreihundert Jahre älteren Haus findet.

Von Teilen der älteren Forschung, die die Rezeption spezifisch der römischen Republik besonders hervorhob, wurde die Abgrenzung der neuen Adelsfamilien zur Kurie stark betont. Dies schlug sich auch in der Deutung ihrer Häuser nieder, wenn etwa als Urheber des Programms der ‚Casa Porcari‘ der gegen die päpstliche Vorherrschaft rebellierende Stefano Porcari gesehen (dessen Antikenbesitz, über den nur spärliche Notizen vorliegen, offenbar eher in die Richtung einer Sammlung kleinformatiger Kostbarkeiten wies⁶⁵) und auch die ‚Casa Manlio‘ als antipäpstliches Statement gelesen wurde.⁶⁶ Tatsächlich hatten sich spätestens unter Sixtus IV. Großteile des römischen Adels mit dem Verlust der Kommune an politischer Macht arrangiert. So auch die hier angeführten Protagonisten: Die Procuratur des Manlio für die Franziskaner auf dem Kapitol war ein durch die Kurie eingerichtetes Amt; die Erben des Francesco Porcari sprechen auf seinem Grabstein von 1482 ihre Dank aus *erga sedem apostolicam et populum romanum*.⁶⁷ Eine politische, antipäpstliche Haltung, ausgedrückt in privaten Fassadenprogrammen, ist hier nicht zu erwarten. Diese sind eher als Versuche der Selbstvergewisserung zu lesen, einer Selbstpositionierung, nicht gegen das Papsttum, sondern gegen die Tendenz, daß zunehmend kuriale und städtische Ämter mit Nicht-Römern besetzt wurden, die rasch die finanzkräftigste Schicht Roms bildeten. Giuliano della Rovere aus Savona ist hier als Nepot ein gutes Beispiel. Diese Entwicklung wirkte sich konkret auch auf den Antikenmarkt aus, denn weder die Kommune noch der niedere Adel konnten mit derart potenten Kaufinteressenten mithalten, hatten diese einmal ein Auge auf ein neugefundenes Stück geworfen. Es konstituierte sich auch in der Form der Antikeneignung ein spezifisch römischer Patriotismus, der die *cives Romani* als wahre Erben der Antike sah und mehr nostalgisch denn politisch erscheint.⁶⁸

65 Als in seinem Besitz werden eine (Klein?)Bronze sowie ein Ring mit einer Porträtgemme Kaiser Hadrians erwähnt, siehe MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), S. 465f., Anm. 69; MINASI: Passione (wie Anm. 2), S. 89f.

66 In diese Richtung gingen MIGLIO: Roma dopo Avignone (wie Anm. 23), S. 104f; MAGISTER: Censimento (wie Anm. 4), S. 170.

67 MODIGLIANI: Porcari (wie Anm. 12), S. 448.

68 CHRISTIAN: Empire (wie Anm. 2), u. a. S. 76–78. Dahingehend ist auch der Umstand zu bewerten, daß Manlius seinen Sohn ‚Romulus‘ taufen ließ, TUCCI: Manlius (wie Anm. 4), S. 219 (s. a. das Register). Zum „mito municipale della *romanitas*“ MICHELE FRANCESCHINI: Le magistrature capitoline tra Quattro e Cinquecento. Il tema della romanitas nell’ideologia e nelle committenza municipale. Bollettino dei Musei comunali di Roma 1989, S. 65–73 (Zitat S. 66); zu den historischen Voraussetzungen bes. ARNOLD ESCH: Dalla Roma comunale alla Roma papale. La fine del libero comune. Archivio della Società Romana di Storia Patria 130 (2007) S. 1–16; siehe auch die in Anm. 23 angegebene Literatur.

IV Die Spolien von San Marco

Dieses Ergebnis mag selbstverständlich und derartige Antikenrezeptionen am Übergang zur Frühen Neuzeit in den italienischen Städten ganz vorhersehbar erscheinen. Um diesem Eindruck entgegenzutreten, soll abschließend ein Seitenblick auf Venedig geworfen werden. Hier wurden im Rahmen einer historisch, politisch und sozial gänzlich anders konstituierten Gesellschaft antike Artefakte auf anderen Wegen Vergangenheitskonstruktionen eingeschrieben, die den Ort der Stadt selbst in der Geschichte manifestieren und bekräftigen sollten.

In Venedig, der einzigen großen Stadt Italiens ohne eigene antike Vergangenheit und Monumente, agierten im 15. Jahrhundert einige antiquarisch gebildete Sammler, meist Angehörige des Patriziats. Die kleinen Sammlungen umfaßten vor allem Münzen, Steinschnitte und andere kleinformatige Pretiosen sowie Inschriften, daneben Statuen, die – auch dies ist exzeptionell – vor allem aus den griechischen Kolonien in die Stadt gelangten.⁶⁹ Mit Ausnahme einer Sammlung, die zwei Inschriften mit zum Besitzer passenden antiken Namen enthielt,⁷⁰ wurden offenbar in keiner von ihnen die Antiken, und zumal nicht die antiken Skulpturen, zugunsten fiktiver Genealogien instrumentalisiert oder als Deutungshorizont aktualisiert.

In das Zentrum der Aufmerksamkeit, zumindest jener der zeitgenössischen Historiographie, rückte vielmehr – und auf den ersten Blick unvermittelt – die Ansamm-

69 Unter den Sammlungen sind die von Girolamo Donato, Francesco Contarini und Pietro Contarini zu nennen, die freilich nie den Umfang und die Qualität der römischen Sammlung des Venezianers und späteren Papstes Pietro Barbo erreichten. Eine differenziertere Darlegung auch der Sammlungskulturen auf der Terraferma und auf den griechischen Inseln selbst kann an dieser Stelle nicht unternommen werden. Grundlegend zu den in Venedig entwickelten und wirksamen Antikenkonzepten und Formen der Aneignung ist PATRICIA FORTINI BROWN: *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven/London 1996. Zu den Antikensammlungen des 15. Jahrhunderts siehe hier besonders S. 80f.; S. 245–251; *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica* (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana). Ausstellungskatalog. Hg. von MARINO ZORZI. Rom 1988, S. 15–24; IRENE FAVARETTO: *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Rom 1990, S. 43–62; CLAUDIO FRANZONI: Girolamo Donato: *Collezionismo e *instauratio* dell'antico*. In: *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia; un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*. Hg. von GUSTAVO TRAVERSARI. Rom 1990, S. 27–31; KRZYSZTOF POMIAN: *Des saintes reliques à l'art moderne: Venise – Chicago XIIIe – XXe siècle*. Paris 2003, S. 36–64; IRENE FAVARETTO: „La memoria delle cose antiche...“: il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo. In: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*. Hgg. von MICHEL HOCHMANN u. a. Venedig 2008, S. 83–95; GIULIO BODON: *Per lo studio delle antichità greche nel collezionismo veneto: alcune riflessioni*. In: DERS.: *Veneranda Antiquitas*. Bern u. a., S. 153–179; vgl. für Überlegungen zu einer Gemmensammlung der Grimani bereits im 15. Jahrhundert EDITH LEMBURG-RUPPELT: *Zur Entstehungsgeschichte der Cameen-Sammlung Grimani: Gemeinsamkeiten mit dem Tesoro Lorenzos de' Medici*. *Rivista di archeologia* 26 (2002) S. 86–114.

70 Zwei antike Inschriften, die Girolamo Donato in seinem Palast in Venedig bewahrte, erwähnen Personen mit dem Cognomen ‚Donatus‘ vgl. BROWN: *Venice* (wie Anm. 69), S. 245; FRANZONI: *Donato* (wie Anm. 69), S. 28f.

lung unterschiedlichster antiker Werke, die wohl seit dem 13. Jahrhundert an und bei San Marco aufgestellt waren: Die vier monumentalen Bronzepferde, dazu die Gruppe der Tetrarchen aus Porphyry, der ursprünglich zu derselben Porphyrsäule gehörige, als ‚Pietra del bando‘ bekannte Säulenstumpf, und die sogenannten ‚Pilastrici acritani‘ (Abb. 10).⁷¹ Zu diesen Stücken schweigen die venezianischen Autoren des 13. und 14. Jahrhunderts. Die beiden Marmorpfeiler und die ‚Pietra del Bando‘ erscheinen erstmals im 15. Jahrhundert in den Chroniken der Serenissima und von nun an häufig. Dabei überwiegt bei den Historiographen die Meinung, daß sie aus dem Kreuzfahrerposten Akkon stammten und als Trophäen nach Venedig gelangt seien, als die Venezianer 1257 dort die Genuesen bei Grenzstreitigkeiten besiegt hatten.⁷² Die Vorstellung einer Herkunft aus Akkon hielt sich in der Forschung bis in das 20. Jahrhundert hinein, bis in den 1960er Jahren im Komplex des Myrelaion in Istanbul ein Fuß aus Porphyry gefunden wurde, der an die Tetrarchen paßt, und Grabungen in der Kirche des Hagios Polyuktos ergaben, daß die ‚Pilastrici‘ von dort stammen.⁷³

Nachdem die durchaus detaillierten älteren Chroniken diese Monumente nicht eines Wortes würdigen, konnten sie im 15. Jahrhundert aus dem Bedürfnis heraus aktualisiert werden, in Venedig sichtbare Zeichen der Siege über die Erzrivalin Genua zu besitzen.⁷⁴ Ihre tatsächliche Herkunft war zu diesem Zeitpunkt offenbar weder

71 Zu Herkunft und Kontext der Pfeiler MARTIN HARRISON: Ein Tempel für Byzanz. Stuttgart/Zürich 1990; LAURA PASQUINI VECCHI: La Scultura di S. Polieucto: episodio aliente nel quadro della cultura artistica di Costantinopoli. *Bizantinistica* 1 (1999) S. 109–144; zu den Tetrarchen PHILIPP NIEWÖHNER und URS PESCHLOW: Neues zu den Tetrarchenfiguren in Venedig und ihrer Aufstellung in Konstantinopel. *Istanbul Mitteilungen* 62 (2012) S. 341–367; für die jüngsten Forschungen zu der Skulpturengruppe, auch zur ihrer Rezeption, die eine von Ennio Concina, Irene Favaretto und Peter Schreiner organisierte Tagung von 2010 vorstellte, vgl. den Kurzbericht der Autoren in den *Quaderni della Procuratoria* 2013, S. 9–12; zu den Pferden LICIA VLAD BORRELLI: Ipotesi di datazione per i cavalli di San Marco, in: *Storia dell'arte marciana. Atti del Convegno internazionale di studi*. Hg. von RENATO POLACCO. Band 3 *sculture, tesoro, arazzi*. Venedig 1997, S. 34–49.

72 THOMAS WEIGEL: Spolien und Buntmarmor im Urteil mittelalterlicher Autoren. In: *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*. Hg. von JOACHIM POESCHKE. München 1996, S. 117–153, hier S. 150, Anm. 108; ROBERT S. NELSON: The History of Legends and the Legends of History: the Pilastrici Acritani in Venice. In: *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*. Hgg. von HENRY MAGUIRE und ROBERT S. NELSON. Washington 2010, S. 63–90; eine wichtige Ergänzung GUIDO TIGLER: I pilastrici „acritani“. *Genesi dell'equivoco*. In: *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*. Hg. von GIORDANA TROVABENE. Padua 2006, S. 161–172. Den offenbar erstmals im 16. Jahrhundert erwähnten Tetrarchen wird ebenfalls eine Herkunft aus Akkon zugeschrieben (erstmalig durch FRANCESCO SANSOVINO: *Venetia città nobilissima e singolare. Descritta in XIII Libri*. Venedig 1581, S. 119r.), hier variieren die Ausdeutungen und Herkunftsprojektionen jedoch stärker.

73 RUDOLF NAUMANN: Der antike Rundbau beim Myrelaion und der Palast Romanos I. Lekapenos. *Istanbul Mitteilungen* 16 (1966) S. 199–216, hier S. 209f.; vgl. Anm. 71 für die Pfeiler.

74 Aus der umfangreichen Literatur sind zu nennen: MARILYN PERRY: Saint Mark's Trophies: Legend, Superstition and Archeology in Renaissance Venice. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40 (1977) S. 27–49; MICHAEL VICKERS: Wandering Stones: Venice, Constantinople, and Athens. In: *The Verbal and the Visual. Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*. Hgg. von KARL-LUDWIG SELIG und ELISABETH SEARS. New York 1990, S. 225–247; WEIGEL: Spolien (wie Anm. 72), S. 150f., Anm. 108;



Abb. 10: Ansicht der Südfassade von San Marco, Venedig, Aufnahme des späten 19. Jh.s (Photo: PATRICIA FORTINI BROWN: *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past.* New Haven/London 1996, S. 20, Abb. 20)

spektakulär noch für die Gegenwart fruchtbar zu machen und geriet wohl nicht zuletzt deshalb in Vergessenheit.⁷⁵ Augenscheinlich ‚alt‘, semantisch ‚neutral‘, das

MARINA BELOZERSKAYA und KENNETH LAPATIN: *Antiquity Consumed: Transformations at San Marco, Venice.* In: *Antiquity and its Interpreters.* Hgg. von ALINA PAYNE u. a. Cambridge 2000, S. 83–95. NELSON: *History* (wie Anm. 72); JASMINE R. CLOUD: *A shifting sense of the past: changing interpretations of the Byzantine ‚Spolia‘ at the basilica of San Marco.* In: *Reflections on Renaissance Venice.* Hgg. von BLAKE DE MARIA und MARY E. FRANK. Mailand 2013, S. 62–73; zum Kontext der Auseinandersetzungen mit Genua und den wechselseitigen Versuchen, Artefakte zu rauben und als Trophäen zu propagieren, REBECCA MÜLLER: *Sic hostes Ianua frangit: Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua.* Weimar 2002, bes. S. 55f., S. 59f., S. 72–76.

⁷⁵ Zur Motivation im 13. Jahrhundert kann hier nur verwiesen werden auf: HANS-RUDOLF MEIER: *Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht. Spolien als Erinnerungsträger in der Architektur.* In: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung.* Hgg. von DERS. und MARION WOHLLEBEN. Zürich 2000, S. 87–98; ROBERT S. NELSON: *High Justice: Venice, San Marco, and the Spoils of 1204.* In: *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade. The Fourth Crusade and its Consequences.* Hg. von PANAGIŌTĒS L. BOKOTOPULOS. Athen 2007, S. 143–151, sowie die Beiträge des Sammelbandes: *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice.* Hgg. von HENRY MAGUIRE und ROBERT S. NELSON. Washington 2010. Vgl. für den Kontext des Spolienhandels Wladimiro Dorigo: *„Spolia“ marmorei d’oltremare a Venezia (secoli XI–XIV).* *Saggi e memorie di storia dell’arte* 28 (2004) S. 1–13.

heißt nicht eindeutig auf bestimmte Kontexte oder Deutungen festgelegt, und im politischen Zentrum der Stadt platziert, wo sie jedermann, auch prominenten Besuchern der Serenissima direkt ins Auge fallen mußten, boten sich diese Antiken als Projektionsfläche an, auch für ideologische Indienstnahmen. Daß dabei durchaus eine – heute in ihrer Motivation nicht mehr nachvollziehbare, in auf eine eindeutige programmatische Ausdeutung abzielenden Beiträgen oft übersehene – Auswahl stattfand, wird daran deutlich, daß als Herkunftsort der monumentalen Säulen der Piazzetta zur gleichen Zeit überwiegend Konstantinopel angegeben wurde.⁷⁶

Auch die bronzenen Pferde wurden zu Objekten der Deutung. In einer Paduaner Chronik des späten 14. Jahrhunderts wird erstmals eine Bewertung als städtisches Symbol deutlich: erst mußten seinen Pferden Zügel angelegt werden, bevor über einen Frieden mit Venedig verhandelt werden könnte.⁷⁷ Im späten 15. Jahrhundert wird ihre Herkunft aus Konstantinopel zwar nicht verneint, aber um entscheidende Punkte bereichert: Sie seien, so der Chronist Marin Sanudo, in Rom aufgestellt gewesen, und zunächst durch Konstantin nach Konstantinopel gebracht worden.⁷⁸

Die dem ‚Mythos Venedig‘ inhärente vielschichtige Bezugnahme auf Rom und Byzanz wurde damit auch auf die Quadriga übertragen.⁷⁹ Die ältere venezianische

76 GUIDO TIGLER: *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*. *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 158 (1999/2000) S. 1–46, bes. S. 32f.

77 Zur Rezeption der Tiergruppe siehe besonders PERRY: *Trophies* (wie Anm. 74), S. 27–39; LICIA VLAD BORRELLI und ANNA GUIDI TONIATO: *Fonti e documentazioni sui cavalli di S. Marco*. In: *I cavalli di S. Marco*. Ausstellungskatalog Venedig 1977, S. 137–148; MICHAEL JACOFF: *The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord*. Princeton 1993; GIULIO BODON: *Immagini e proiezioni immaginifiche dei cavalli di San Marco nell'arte e nella cultura della Rinascenza: Alcuni spunti di riflessione*. *Eidola* 2 (2005) S. 179–209; zur ‚Zügelung‘ als Machtdemonstration gegenüber den Venezianern Galeazzo und Bartolomeo Gatari: *Cronaca Carrarese*. Hgg. von GIOSUÈ CARDUCCI u. a. *Città di Castello* 1931 (RIS2 171), S. 179; vgl. JACOFF: *The Horses* (wie Anm. 77), S. 74; MÜLLER: *Spolien* (wie Anm. 74), S. 60.

78 Marin Sanudo: *Vitae Ducum Venetorum italice scriptae ab origine urbis, sive ab anno CCCCXXI usque ad annum MCCCCXCIII*. Hg. von LUDOVICO ANTONIO MURATORI. Mailand 1733 (RIS 22), S. 534; Eine Herkunft aus Rom, aus dem Tempel des Janus, postulierte bereits Cyriakus von Ancona, vgl. PERRY: *Trophies* (wie Anm. 74), S. 33, ebenda S. 33–37 zu späteren Erwähnungen und konkurrierenden Konstruktionen, etwa der ambivalenten Haltung Sansovinos sowie BODON: *Cavalli* (wie Anm. 77), S. 196–199.

79 Zu den unter dem Terminus eines ‚Mythos Venedig‘ subsumierten Geschichtskonstruktionen kann an dieser Stelle nur verwiesen werden auf EDWARD MUIR: *Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice*. *American Historical Review* 84 (1979) S. 16–52; BARBARA MARX: *Venedig – ‚Altera Roma‘*. *Transformationen eines Mythos*. *QFIAB* 60 (1980) S. 325–373; JAMES S. GRUBB: *When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography*. *Journal of Modern History* 58 (1986) S. 43–94; ANDRÉ JEAN-MARC LOEHEL: *Le mythe de Venise et l'antiquité*. In: *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*. Hg. von MANUELA FANO SANTI. Rom 1996, S. 107–112; DAVID PERRY: *Sacred Plunder. Venice and the Aftermath of the Fourth Crusade*. University Park 2015; sowie, primär anhand der visuellen Evidenz, DEBRA PINCUS: *Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics*. *Artibus et historiae* 13 (1992) S. 101–114.

Geschichtsschreibung propagierte eine Besiedlung der Lagune durch Trojaner, und zwar vor der Gründung Roms.

Noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren, wie Barbara Marx herausgearbeitet hat, Angleichungen Venedigs an Rom als Paradigma offensichtlich problematisch, da zentrale Komponenten venezianischen Selbstverständnisses, ‚Unabhängigkeit‘ und ‚Freiheit‘, sich nur schlecht damit verbinden ließen. Im Zuge der Expansion auf der Terra-ferma waren ungewollte Konnotationen zu befürchten. Jenseits humanistischer Gelegenheitsdichtung wurde das Modell von Venedig als Zweitem Rom erst im späten 15. Jahrhundert in der patrizischen Chronistik ausgearbeitet, und zwar aus dem Bedürfnis der Aristokratie heraus, die eigenen Wurzeln zu heroisieren, indem sie sich etwa auf ausgewanderte römische Adelsgeschlechter berief.⁸⁰ Die mit der Stadt identifizierten Pferde konnten mittels ihrer – neuen – Vergangenheit ein Moment der Selbstvergewisserung bilden. Der Bezug auf den ersten christlichen Kaiser machte Venedig nicht nur zu einem ‚Zweiten Rom‘, sondern zu einem besseren, christlichen Rom.

Inwieweit kann hier tatsächlich von den Konzepten einer Gruppe gesprochen werden und wie repräsentativ waren diese Entwürfe? Nur auf ein Charakteristikum venezianischer Geschichtsschreibung sei hier hingewiesen, die in hunderten erhaltener Chroniken die Geschichte der Stadt immer wieder aktualisierte. Barbara Marx spricht von einem „Traditionsstrang [...], in dem die einander ablösenden Generationen von Patrizier-Chronisten die Identität ihrer Stadt und ihrer Klasse stets aufs neue fixieren“.⁸¹ Es hieße, den ‚Mythos Venedig‘ fortzuschreiben, wollte man eine widerspruchsfreie, stabile Identität ‚der Stadt‘ postulieren, aber das Patriziat hatte klar das Instrumentarium der Deutungsmacht in Händen, die die Vergangenheitskonstruktionen der Republik Venedig bestimmte.

Antike Artefakte, so läßt sich zusammenfassen, wurden in Italien am Übergang zur Frühen Neuzeit mit differenzierten visuellen und literarischen Strategien und von unterschiedlichen Gruppen vereinnahmt. Sie konnten die Funktion übernehmen, kollektive Selbstbilder zu prägen, zu manifestieren und präsent zu halten, Selbstbilder, für die Vergangenheitskonstruktionen in Bezug auf eine ideologisch ausdeutbare Antike grundlegend waren. Im Rom des Quattrocento konnte dabei die Koexistenz wenn nicht konkurrierender, so doch zumindest unterschiedlicher Deutungshorizonte auf engstem Raum, ja innerhalb einer Sammlung, konstatiert werden, die zudem das Postulat einer zeitlich linearen Entwicklung obsolet erscheinen läßt.⁸² An

⁸⁰ MARX: Venedig (wie Anm. 79), besonders S. 365–369.

⁸¹ MARX: Venedig (wie Anm. 79), S. 326. Siehe zum Patriziat besonders DENNIS ROMANO: *Patricians and popolani. The Social Foundations of the Venetian Renaissance State*. Baltimore u. a. 1987; JAMES S. GRUBB: *Elite Citizens*. In: *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*. Hgg. von JOHN MARTIN und DENNIS ROMANO. Baltimore/London 2000, S. 339–364.

⁸² Dies hebt CHRISTIAN: *Empire* (wie Anm. 2) hervor.

Venedig ließ sich zeigen, daß nicht unbedingt neue Funde und noch nicht einmal eine neue Präsentation notwendig waren, sondern daß auch Antiken, die seit Jahrhunderten vor den Augen aller standen, aus gegenwärtigen Bedürfnissen heraus aktualisiert werden konnten.