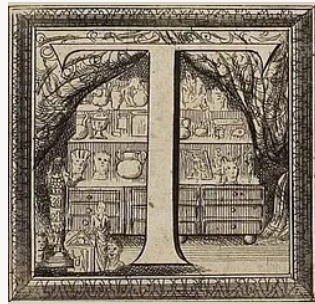


**Antiquitatum Thesaurus.
Antiken in den europäischen Bildquellen
des 17. und 18. Jahrhunderts**




Rezeptionsgeschichten. Der Blog des Antiquitatum Thesaurus

**#7: Von Pirro Ligorio bis Bernard de Montfaucon –
Vier grafische Tradierungslinien für die Würfelfigur des Petamenophis**

Cristina Ruggero, Timo Strauch

ORCID[®]

Cristina Ruggero  <https://orcid.org/0000-0003-2602-0547>

Diese Publikation wurde im Rahmen der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern im Akademienprogramm mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Gesundheit und Pflege des Landes Berlin erarbeitet.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2025.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009755>

Publiziert bei
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Cristina Ruggero, Timo Strauch

#7: Von Pirro Ligorio bis Bernard de Montfaucon – Vier grafische Tradierungslinien für die Würfelfigur des Petamenophis

Cristina Ruggero, Timo Strauch

Bildmaterial über antike Artefakte zu erschließen kann u.a. Informationen über deren Provenienz und Besitzwechsel, über verstreute, verlorene und daher schwer rekonstruierbare Sammlungen, aber auch über den Prozess ihrer Verbildlichung – Aufnahme vorm Original oder Kopie von vorausgehenden Abbildungen – und die damit in Zusammenhang stehenden Argumentationsstränge liefern. Die im Folgenden vorgestellte Fallstudie soll diese Aspekte exemplarisch beleuchten.

Giacomo Bosio (1544–1627), Onkel des Archäologen und Autors der *Roma Sotterranea* [1] Antonio Bosio (ca. 1575/76–1629), befasste sich in seinen Publikationen aufgrund seiner Position als Historiker des Malteserordens hauptsächlich mit historisch-religiösen Themen. [2] Nur in *La Trionfante e Gloriosa Croce* (1610) [3] findet man persönliche Informationen zu Giacomo, unter anderem bezüglich dreier antiker, ägyptischer Artefakte in seinem Besitz, die er jeweils mit einer kurzen charakterisierenden Beschreibung und einer Abbildung vorstellt. Neben einer aus weißem Marmor angefertigten Statuette eines Harpokrates (**Abb. 1**) [4] und einer etwa fünf *palmi* hohen Statue eines ägyptischen Götzen aus schwarzem, weiß geflecktem Stein (**Abb. 2**) [5] – beide Artefakte sind bis heute nicht identifiziert – bringt Bosio einen Bildbeleg für die zuvor erörterten Kanopus-Statuen, und kommt auf zwei angeblich in Rom befindliche sehr alte Artefakte dieser Art zu sprechen.

Eines gehöre dem Kardinal Farnese und sei wegen seines Werts und seiner Seltenheit von Claudio Duchetti für die ganze Welt in Kupfer gestochen worden. Das andere zähle zu Bosios eigener Privatsammlung: aus schwarzem Stein und etwas weniger als drei *palmi* lang („è lunga poco men di trè palmi“) solle die Kanope in der Größe jener des Kardinals entsprechen. Beide seien auf Vorder- und Rückseite mit Hieroglyphen bedeckt und anstelle der üblichen kleinen Füße mit einer kleinen Basis versehen. Stellvertretend für beide Exemplare zeigt Bosio die folgende Abbildung (**Abb. 3**). [6] Auch wenn sich die Identifizierung als ‚Kanopus‘, von der sich die heute gebräuchliche Benennung von vasenförmigen Gefäßen zur Aufbewahrung mumifizierter Organe als



1 Bosio 1610, S. 453 (Ausschnitt)



2 Bosio 1610, S. 477 (Ausschnitt)



3 Antonio Bosio: *La Trionfante e Gloriosa Croce*, Rom 1610, S. 502, Ausschnitt (Foto: BSB München)

„Kanopen“ ableitet, irrtümlicherweise über drei Jahrhunderte lang in den Quellen zu dem betreffenden Objekt durchgesetzt hat, lässt es sich in unseren Augen auf eine ägyptische Statue zurückführen, die sich heute im Louvre befindet. Deren Provenienz bzw. grafische „fortuna“, die bisher Alfred Grimm am ausführlichsten geschildert hat, [7] erfährt durch die Aufnahme von Giacomo Bosio als neuem Zeugen eine unerwartete Ergänzung, zugleich eröffnen sich aber auch gleich mehrere Anregungen für die weitere Forschung.

Am Anfang stehen drei Fragen in Verbindung mit Bosios sog. Kanopus-Statue, um die es im Folgenden gehen soll:

1. Ist es möglich den Umfang der Antikensammlung von Giacomo Bosio näher zu bestimmen?
2. Wie lässt sich – wenn zutreffend – die Existenz von zwei identischen Artefakten erklären?
3. Welche Auswirkung hat die Aussage Bosios für die grafische Rezeption des Kunstwerks gehabt?

I. Die Sammlung Bosio

Für die Beantwortung der Frage nach dem Umfang der vermeintlichen Antikensammlung Giacomo Bosios lassen sich zwei Inventare heranziehen: Zum einen das nach seinem Tod (am 26. März 1627) erstellte Vermögensverzeichnis, das den Eindruck erweckt, nicht sehr präzise zu sein und keine der drei ägyptischen Skulpturen erwähnt; [8] zum anderen das Vermögensverzeichnis (9. September 1629) seines nur zwei Jahre später verstorbenen Neffen und Universalerben Antonio, in dem sich ein möglicher Hinweis auf die letztgenannte Statue befindet: Ein an mehreren Stellen mit ägyptischen Buchstaben beschriftetes ägyptisches Idol aus Porphyr, zwei *palmi* hoch und mit ausgestreckten Händen und Kopf soll in der Portikus neben dem Garten gestanden haben. [9]

Der nach dem Tod Antonios als Universalerbe eingesetzte Malteserorden kam nicht nur in den Besitz der Liegenschaften (ein Haus auf Malta, ein *palazzetto* in Rom, der derzeitige Sitz des Ordens in der heutigen Via Condotti, und eine *villa suburbana*), sondern auch der heterogenen Sammlung der zwei Bosios, welche Möbel, Objekte verschiedener Gattungen und der Alltagskultur, eine sehr reiche Bibliothek (ca. 600 Bände), Gemälde, antike und moderne Skulpturen und archäologische Funde beinhaltete. [10] Die Inventare erlauben es leider nicht, den Antikenbesitz des Giacomo Bosio zum jetzigen Zeitpunkt genauer zu bestimmen. Dennoch führen seine Informationen und die grafische Darstellung des sogenannten Kanopus in seinem Druckwerk zu weiteren Überlegungen. Das Bild des Artefakts macht stutzig, weil es an die sich heute im Louvre befindende Würfelfigur des Petamenophis (Abb. 4a–e) erinnert, und die Behauptung Bosios, dass es Anfang des



4a Würfelhocker des Petamenophis (Paris, Louvre, Dép. des Antiquités égyptiennes, Inv. Nr. N 93) (Foto: © 2006 Musée du Louvre / Georges Poncet)

17. Jahrhundert in Rom zwei ähnliche Statuen gab, ist nicht weniger überraschend und wird in späteren Jahren die Quelle für einige Missverständnisse sein.

II. Die Würfelfigur des Petamenophis: Provenienz und Rezeption



4b Louvre, Inv. Nr. N 93



4c Louvre, Inv. Nr. N 93



4d Transkription der Hieroglyphen auf der Vorderseite



4e Transkription der Hieroglyphen auf dem Rückenpfeiler

Die Würfelhockerstatue im Département des Antiquités égyptiennes des Louvre (Inv. Nr. N 93; H: 45,50 cm, B: 24,00 cm, T: 21,00 cm, **Abb. 4a–e**) wurde aus schwarzem Granodiorit angefertigt und gehört einem ägyptischen Statuentyp an, der sich durch eine in einem Steinblock eingefügte, hockende mit Hieroglyphen überzogene Figur auszeichnet. [11] Solche Kuboiden waren Privatpersonen vorbehalten; oft handelte es sich um ägyptische Beamte. Der Inschrift bzw. den darin erwähnten Gottheiten und Personen nach stammt die Figur aus dem Tempel des Amun-Re (Karnak), wo sie zwischen 690 und 595 vor Chr., d.h. am Ende der XXV. und dem Anfang der XXVI. Dynastie entstand. Petamenophis war erster Vorleser in der Saitenzeit und Sekretär des Königs. [12] Ihm gehörte ebenfalls die riesige Grabanlage in der Nekropole von al-Asasif in Theben-West (TT33). [13]

Bevor die Würfelfigur des Petamenophis in den Louvre gelangte, gehörte sie zur Sammlung des Herzogs Louis-Hercule-Timoléon de Cossé-Brissac (1734–1792), aufbewahrt im gleichnamigen *hôtel* (116, rue de Grenelle) in Paris, wo sie am 16. April 1794 beschlagnahmt wurde. [14] Wann und unter welchen Umständen die Skulptur nach Frankreich gelangt war, weiß man bisher nicht, aber eine Reihe von früheren Eigentümerwechsel in Rom lässt sich anhand von einigen schriftlichen und mehreren grafischen Zeugnissen rekonstruieren.

Während noch unbekannt ist, wie die Figur nach Italien kam bzw. unter welchen Umständen sie in der Tiberstadt wiederentdeckt wurde, gibt Pirro Ligorio Mitte des 16. Jahrhunderts als ersten Besitzer den Humanisten und Sekretär von Leo X. **Angelo Colocci** (1467–1549) an (**Abb. 6**). [15] Wenig später findet sich im *Codex Ursinianus* die Abbildung derselben Figur mit der Angabe, sie sei im Besitz des Laterankanonikers **Gentile Delfini** (1505–1559) (**Abb. 7**) [16], wie Ulisse Aldovrandi (1556) in seiner Beschreibung der Antiken in Rom bekräftigt. [17] In der Beischrift zu Jean Jacques Boissards Zeichnungen im *Codex Holmiensis* (um 1559) heißt es dann, die Statue befinde sich im Palast von **Mario Delfini** [18] (**Abb. 10a, 10b**), ebenso im 1602 erschienenen sechsten Band von Boissards *Antiquitates Romanarum* (**Abb. 11a, 11b**). [19]

Ohne jegliche Angabe zu Besitzverhältnissen oder Aufbewahrungsort wird die Skulptur in Vorder- und in Rückansicht in zwei Radierungen gezeigt, welche erstmals vielleicht noch zu Lebzeiten des Druckgrafikverlegers Antonio Lafreri (1512–1577), aber sicher vor 1579 in Rom publiziert wurden (**Abb. 16a, 16b**). [20] In ihrem zweiten Zustand weisen beide die Adresse „Romae Claudij Duchetti formis“ auf,

die Duchetti sicher erst nach der 1581 erfolgten Regelung seiner Nachfolge in Lafreris Verlag auf den Platten anbringen ließ. Es dürfte dieser Zustand gewesen sein, den Giacomo Bosio kannte, da er lediglich Duchettis Adresse paraphrasiert, die dann im dritten Zustand um die Adresse Giovanni Orlandis und die Jahreszahl „1602“ ergänzt wird.

1610, mit Bosio, werden wie oben bereits gesehen neue Informationen vorgelegt, die bei einigen späteren Autoren Verwirrung stiften werden. [21] Neu ist die Behauptung, es gäbe zwei Kanopus-Statuen ähnlicher Beschaffenheit: einen **im Besitz des Kardinals Farnese** und einen **in Bosios Besitz** (**Abb. 3**). Dennoch liefert Bosio nur eine Abbildung, die für beide, in seinen Augen identische Artefakte stehen soll, aber in kleinem Maßstab und als eher schematisch wirkender Holzschnitt wenig aussagekräftig erscheint.

In etwa gleichzeitig publiziert nördlich der Alpen Hans Georg Herwart von Hohenburg (1553–1622) seinen *Thesaurus Hieroglyphicorum*, in dem auf zwei verschiedenen Tafeln zwei Würfelhockerfiguren in drei Ansichten auftauchen, auf deren Ähnlichkeit in der Beischrift der zweiten ausdrücklich hingewiesen wird („homologa“) (**Abb. 12, 19**). [22] Darüber hinaus gibt es keinerlei Informationen zur Herkunft der Abbildungen oder zu den Aufbewahrungsorten der Statuen.

1644 folgt Giovanni Battista Casali (1578–1648) als erster Bosios Behauptungen im ersten, den Riten der Ägypter gewidmeten Teil seines Werks *De profanis et sacris veteribus ritibus*. Auch er berichtet von zwei antiken Kanopus-Darstellungen in Rom: eine befände sich im **Palazzo Farnese**, die andere im **Haus, das Giacomo und Antonio Bosio gehört habe** (**Abb. 22**). [23]

1654 bringt Athanasius Kircher (1602–1680) diese Informationen noch weiter durcheinander: Auf der Tafel zum 14. Syntagma im dritten Band seines *Oedipus Aegyptiacus* (1654) wiederholt er die drei Abbildungen des Herwart von Hohenburg von 1610 (**Abb. 13, 20**). Da er dort aber keine Ortsangaben finden konnte, müssen seine diesbezüglichen Angaben auf der Tafel selbst sowie im zugehörigen Text aus anderer Quelle stammen. Den Gegenstand der ersten Abbildung verortet er im Palazzo Farnese („**in palatio Farnesiano**“). Den zweiten Gegenstand, der in Vorder- und Rückansicht gezeigt wird, bezeichnet er ebenfalls als „**Canopus Farnesianus**“, fügt jedoch hinzu: „In palatio Bosioru[m] olim, modò Equitu[m] Melitens[ium]“ bzw. „**In palatio Bosiorum olim, modò Equitum Melitensium** ord. S. Io[an]is Hierosol.“ Da Kircher an der zur Tafel gehörenden Stelle im Text ausdrücklich den derzeitigen Aufbewahrungsort der Statue im Palast der Malteserritter betont, kannte er das Exemplar wohl aus eigener Anschauung. [24] Dass dieser Palazzo zuvor im Besitz der Bosios war, kann er an Ort und Stelle erfahren haben oder sich in Kenntnis von Bosios oder Casalis Werken zusammengereimt haben. Wie das angebliche Farnese-Exemplar ausgesehen haben könnte, konnte er allerdings aus seiner Quellenlage nicht erschließen, aber da es sowohl die früheren Autoren (Hohenburg, Bosio, Casali) als identisch ansahen, als auch er selbst die große Ähnlichkeit der Inschriften in den beiden von Hohenburg gezeigten Versionen konstatiert, vergab er das Attribut „Farnesianus“ an beide Abbildungen.

Hinsichtlich der Besitzer und der Zahl der Artefakte herrscht in den Quellen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts also reichlich Konfusion. Diese wird vollends undurchschaubar, wenn man den vierten Zustand der beiden Duchetti/Orlandi-Radierungen hinzuzieht, der zu einem unbekannten Zeitpunkt nach 1602 (dem Datum ihres dritten Zustands) entstanden sein muss. In diesem sind die früheren Adressen ausradiert und stattdessen ist das dargestellte Objekt mit der Lokalisierung „**Romae in Capitolio**“ (Vorderseite) bzw. „**Romae in Campitolio**“ (Rückseite) versehen (Abb. 5a, 5b). [25]



5a Rom, Biblioteca della Camera dei deputati, Speculum Romane Magnificentiae, Nr. 28



5b Rom, Biblioteca della Camera dei deputati, Speculum Romane Magnificentiae, Nr. 65

Die Statue wird wieder in Bernard de Montfaucons Monumentalwerk *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719) [26] dargestellt, und zwar auf der Grundlage der beiden Ansichten Boissards von 1602. (Abb. 15a, 15b). Aber um den Aufbewahrungsort des Artefakts geht es Montfaucon in keinsten Weise, und in der Tat wissen wir nicht, ob sich das Objekt zu diesem Zeitpunkt noch in Rom oder bereits in Paris befand.

III. Vier grafische Tradierungslinien

Wenn die schriftlichen Informationen zum Schicksal der Statue bzw. Statuen kein widerspruchsfreies Bild ergeben, kann möglicherweise der Blick auf die visuellen Informationen für Aufklärung sorgen? Dabei stellt sich vor allem die Frage, wann und von wem das Artefakt in Autopsie aufgenommen wurde bzw. in welchen Fällen nur bereits bestehende grafische Vorbilder rezipiert wurden. Und worin bestehen die signifikanten Gemeinsamkeiten oder Unterschiede in den Darstellungen?

Rechnet man die paarweisen Wiedergaben des Stücks in je zwei sich ergänzenden Ansichten aus einer Hand als jeweils eine Quelle, kennen wir zum jetzigen Zeitpunkt 16 Bildzeugnisse, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert entstanden sind, und die sich in vier grafische Tradierungslinien einordnen lassen.

1. Ligorio

Mit einiger Sicherheit kann gesagt werden, dass Ligorio und Boissard die Kanopus- bzw. Würfelhockerfigur persönlich gesehen haben, denn ihre Zeichnungen stehen jeweils am Anfang einer Tradierungslinie und die beiden unterschiedlichen Darstellungsweisen bestätigen den jeweils individuellen Zugang zum Objekt:

Pirro Ligorio (**Abb. 6**) zeigt die Skulptur in Schrägansicht von vorne links und in offenbar intaktem Zustand. Die Hieroglyphen der Vorderseite sind wie auf der Statue in acht Spalten angeordnet, die am unteren Ende unregelmäßig auslaufen. Die Schriftzeichen selbst sind flüchtig skizziert und stimmen nur selten erkennbar mit denen am Objekt überein. Oberhalb der Plinthe ragen unter dem Gewand der Figur zwei Füße hervor.

Die Rezeption dieser Aufnahme war zwar unmittelbar, aber kurzlebig: Sie wurde um 1565 von Etienne Dupérac für Onofrio Panvinio im *Codex Ursinianus* (**Abb. 7**) vorlagengetreu kopiert. Ebenfalls von Dupéracs Hand stammen noch zwei weitere Kopien, die keine motivischen Abweichungen aufweisen (Louvre, Dép. des Arts graphiques, Inv. Nr. 26398; BnF, Ms. fr. 382, Fol. 16 r) (**Abb. 8, 9**). [27]



6 BNN, Ms. XIII B 7, Fol. 195 r (Ausschnitt)



7 BAV, Codex Ursinianus, Fol. 7 v (Ausschnitt)



8 Louvre, Inv. Nr. 26398 (Ausschnitt)



9 BnF, Ms. fr. 382, Fol. 16 r (Ausschnitt)

2. Boissard

Jean Jacques Boissards Aufnahme der Statue von vorn und von schräg rechts genoss dagegen größeren Erfolg. Dabei handelt es sich bei den beiden im *Codex Holmiensis* (**Abb. 10a, 10b**) überlieferten Zeichnungen sicherlich bereits um eigenhändige Kopien seiner ursprünglich vor dem antiken Original – er weilte zwischen 1553 und 1559 zweimal für längere Zeit in Rom [28] – angefertigten Aufnahmen, in denen er der Dokumentation des beschädigten Zustands der Statue besondere Aufmerksamkeit schenkte: Es fehlte ihr ein erhebliches Stück an der Vorderseite der Plinthe inklusive dem unteren Ende der Figur, sowie die Nase. In der Wiedergabe der Hieroglyphen ist Boissard im Vergleich zu Ligorio deutlich präziser, erlaubt sich aber einige Freiheiten, die sicherlich darin begründet liegen, dass er mit dieser Art von Schriftzeichen wenig vertraut war.



10a Codex Holmiensis, Fol. 75 r



10b Codex Holmiensis, Fol. 75 v (Auschnitt)

Die 1602 im Druck erschienenen Versionen der beiden boissardschen Zeichnungen (**Abb. 11a, 11b**) wurden offensichtlich von einem Stecher ausgeführt, der seine Vorlage nicht in allen Details richtig interpretieren konnte oder ihr bewusst nicht folgen wollte, wie vor allem die Seitenansicht anschaulich vor Augen führt, wo der Körper aus einem scharfkantigem Würfel und einem vasenförmigen Annex additiv zusammengefügt erscheint. Auch die Hände und das – gegenüber den Zeichnungen wieder mit einer Nase versehene – Gesicht haben sich weit vom Original entfernt.



11a Boissard 1602, Taf. 6

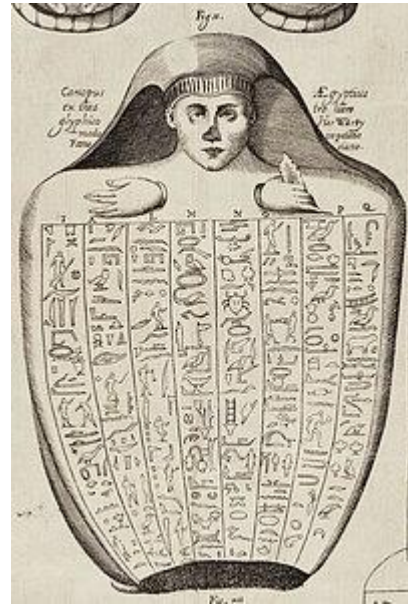


11b Boissard 1602, Taf. 7

Den Stich der Vorderansicht lässt Hans Georg Herwart von Hohenburg um 1610 vorlagengetreu für seinen *Thesaurus Hieroglyphicorum* kopieren (Abb. 12). Auf diese Vorlage greift wiederum Athanasius Kircher für seine 1654 erschienenen dritten Band des *Oedipus Aegyptiacus* zurück (Abb. 13).

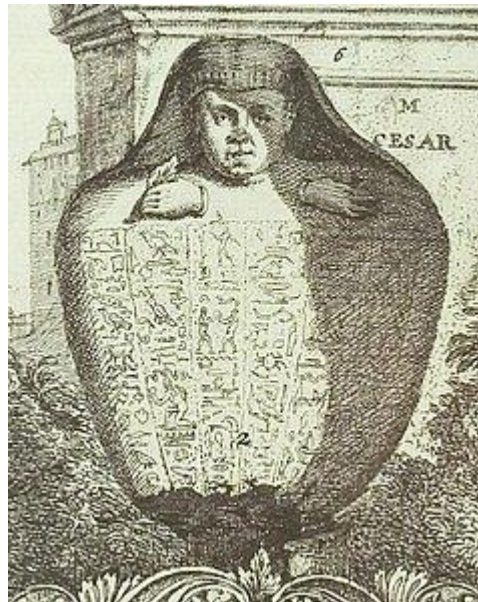


12 Hohenburg [ca. 1610], Taf. 27, Abb. 57



13 Kircher 1654, Bd. 3, Taf. zu Seite 435, Abb. 2

In Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* von 1675/79 ist eine verkleinerte und seitenverkehrte Kopie der Vorderansicht der Statue gemeinsam mit anderen Boissard-Kopien in eines von Sandrarts charakteristischen Capriccios eingefügt (Abb. 14). [29]



14 Sandrart 1679, Bd. 2,2, Taf. SS, Abb. 2

Und Bernard de Montfaucon lässt für Band 2,2 seiner *Antiquité expliquée* (1719) schließlich erneut beide Tafeln von Boissard getreu kopieren (**Abb. 15a, 15b**).



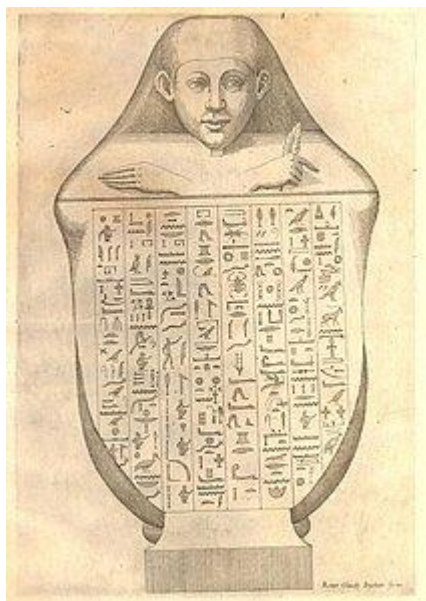
15a Montfaucon 1719, Bd. 2,2, Taf. 133, Abb. 1



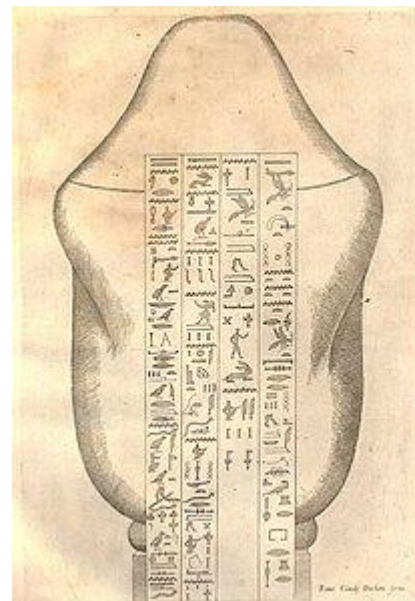
15b Montfaucon 1719, Bd. 2,2, Taf. 134, Abb. 1

3. Dupérac

Der Beginn der dritten visuellen Tradierungslinie lässt sich nicht eindeutig datieren. Gebildet wird er einerseits von den beiden komplementären Radierungen von Vorder- und Rückseite aus dem Hause (Lafreri?)-Duchetti (**Abb. 16a, 16b**) und andererseits von einem fast identischen Zeichnungspaar von Etienne Dupérac, das wiederum in zwei Versionen vorliegt (Louvre, Dép. des Arts graphiques, Inv. Nr. 26396, 26397, **Abb. 17a, 17b**); BnF, Ms. fr. 382, Fol. 14 r–15 r, **Abb. 18a, 18b**). Die Drucke müssen vor 1579 erstmals erschienen sein, denn es gibt Exemplare des ersten Zustands in einem *Speculum*-Konvolut, das sich in dieses Jahr datieren lässt. [30]



16a London, BM, Inv. Nr. 1947,0319.26.95



16b London, BM, Inv. Nr. 1947,0319.26.96

Die Zeichnungen von Dupérac sind den Radierungen zwar auf den ersten Blick sehr ähnlich; aber sie zeigen die Skulptur in ihren Proportionen insgesamt etwas breiter und somit auch das untere Auslaufen der Hieroglyphenspalten etwas anders; außerdem blicken die Augen der Figur den Betrachter in den Zeichnungen direkt an, während der Blick in der Radierung leicht nach rechts gerichtet ist. Die Wiedergaben aller Hieroglyphen sind allerdings von so großer Ähnlichkeit, dass eine parallele Entstehung beider Zeugnisse nach derselben Vorlage als plausibelste Erklärung erscheint. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass die Genauigkeit der Transkription der Schriftzeichen in dieser Aufnahme derjenigen von Boissard überlegen ist. Andererseits verzichtet sie auf jegliche Andeutungen von etwaigen Beschädigungen des Artefakts. Da auch jegliche erläuternden Beschriftungen fehlen, ist der ursprüngliche Anlass oder Zweck der Darstellung in diesem Falle unklar.

Dennoch erfährt auch sie – ausgehend von den Radierungen, nicht von den Zeichnungen – eine klar nachvollziehbare Rezeption bei Herwart von Hohenburg (**Abb. 19**) und über diesen erneut auch bei Athanasius Kircher (**Abb. 20**), wo sie jeweils als paarweise Abbildung von Vorder- und Rückseite vereint vorkommen und neben die Boissard-Vorderseite treten.



17a Louvre, Inv. Nr. 26396



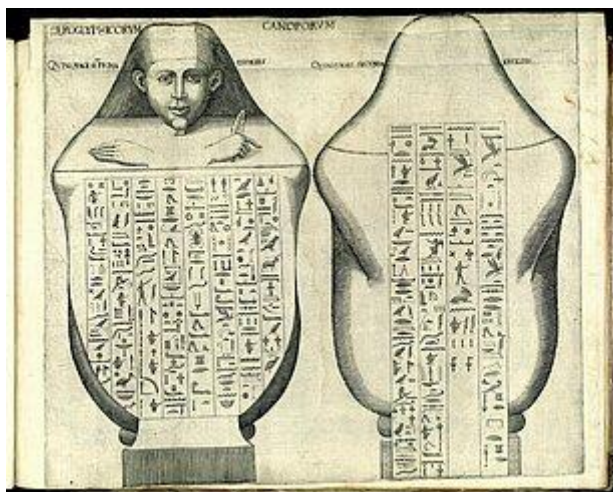
17b Louvre, Inv. Nr. 26397



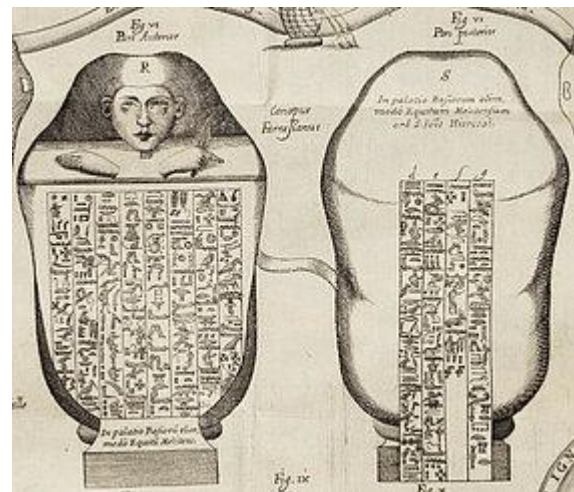
18a BnF, Ms. fr. 382, Fol. 14 r



18b BnF, Ms. fr. 382, Fol. 15 r



19 Hohenburg [um 1610], Taf. 26, Abb. 51 und 52



20 Kircher 1654, Bd. 3, Taf. zu Seite 435, Abb. 6

4. Bosio



21 Bosio 1610, S. 501 (Ausschnitt)

Die vierte Linie beginnt schließlich in Giacomo Bosios *La trionfante e gloriosa croce* von 1610 (**Abb. 21**). Obwohl sich die Statue in seinem Besitz befindet, verzichtet er offenbar darauf, eine eigenständige Neuaufnahme des Artefakts zu veranlassen, denn der Abgleich mit den beiden anderen zu diesem Zeitpunkt auf dem Markt verfügbaren Druckgrafiken zeigt, dass es sich auch bei Bosios Abbildung um eine Kopie handelt, wenngleich natürlich mit anderem Ergebnis als bei Hohenburg, Kircher oder Montfaucon. Während Boissard und Dupérac/Lafreri/Duchetti der Abbildung der Statue jeweils ein ganzes Blatt bzw. sogar zwei ganze Blätter einräumen, entscheidet sich Bosio für eine textbegleitende Holzschnittillustration in kleinem Format. Wesentliche Merkmale seiner Wiedergabe legen nahe, dass sein Illustrator die Duchetti-Radierung kopierte (**Abb. 16a**): Das Objekt ist wie dort intakt gezeigt, nicht beschädigt wie bei Boissard; zwischen Händen und Hieroglyphen verläuft bei Bosio eine Trennlinie, die ebenfalls nur in der Radierung zu finden ist; schließlich sind auch bei den Hieroglyphen selbst die Parallelen zur Radierung deutlich zahlreicher als im Vergleich mit Boissard (**Abb. 11a**). [31] Aufgrund des

reduzierten Platzangebots innerhalb seiner Textabbildung musste sich der Holzschneider hier aber deutlich einschränken: Er verzichtete gleich ganz auf die Übernahme der dritten Spalte von links und der äußeren rechten Spalte und gelangte auch von oben gesehen nur bis etwa zur Hälfte der übernommenen Spalten, wobei die Mehrzahl der Schriftzeichen trotz der Reduktion wiedererkennbar blieb.

Eine wiederum eher getreue Kopie erfuhr Bosios Illustration dann in den beiden Ausgaben von Casalis *De profanis et sacris veteribus ritibus* (1644 bzw. 1681), wo lediglich die rechteckige Rahmung durch eine kreisrunde ersetzt wurde (**Abb. 22, 23**).



22 Casali 1644, S. 53 (Ausschnitt)



23 Casali 1681, Taf. [2], Abb. 4

IV. Fazit

Während die Beziehungen der bildlichen Wiedergaben untereinander also weitestgehend nachvollziehbar ist, lassen sich einige Beobachtungen und offenen Fragen zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht befriedigend erklären bzw. beantworten:

Auf wessen Veranlassung und unter welchen Umständen kam es zu der Aufnahme von Vorder- und Rückseite der Statue, die in den Dupérac-Zeichnungen und den Radierungen überliefert ist? Die Präzision in der Wiedergabe der Hieroglyphen deutet auf ein antiquarisches Interesse hin, aber das Ausblenden der Beschädigungen und die Abwesenheit jeglicher erläuternden Beschriftung relativieren den wissenschaftlich-dokumentarischen Charakter. War sich Dupérac bewusst, dass er dasselbe Objekt zweimal zeichnete – einmal als Kopie nach Ligorio und einmal nach dem unbekannten Prototyp der Radierungen?

Bezieht sich die Ortsangabe „Romae in Capitolio“ im vierten Zustand der Radierungen lediglich summarisch auf die Lage des Palazzo Delfini, wo sich die Statue zu Beginn des 17. Jahrhunderts befand, unterhalb des Kapitols (in der heutigen Via dei Delfini 16), oder verweist sie auf eine weitere Zwischenstation des Stücks vor dem Wechsel in den Besitz von Giacomo Bosio?

Worauf gründet sich Giacomo Bosios Behauptung, es gäbe neben dem „Kanopus“ in seinem eigenen Besitz ein weiteres, identisches Exemplar im Haus Farnese, das er ausdrücklich mit den Duchetti-Radierungen in Verbindung bringt, die dann aber allem Anschein nach als Vorlage für die Illustration in seinem Werk herangezogen wurden? Hätte es eine vergleichbare Skulptur in der Farnese-Sammlung gegeben, die zu den am gründlichsten studierten Antikensammlungen Roms zählt, wäre sie mit Sicherheit auch in anderen Quellen greifbar, was aber nicht der Fall ist.

Spielt es für die Geschichte der Würfelhockerfigur und ihrer Abbildungen eine Rolle, dass es zwischen Angelo Colocci, Gentile Delfini, Onofrio Panvinio und Fulvio Orsini – die beiden letzteren involviert in die Entstehung des *Codex Ursinianus* und im Dienste der Farnese – direkte persönliche Beziehungen gab? [32]

Wie zuverlässig sind Giacomo Bosios Behauptungen in Bezug auf die anderen angeblich in seinem Besitz befindlichen Antiken, die Harpokrates-Statuette und die Statue einer ägyptischen Schreitfigur?

Und schließlich: Lassen sich die Lücken in der Provenienz der Statue des Petamenophis – ihr Weg von Ägypten nach Rom bzw. von Rom nach Paris – noch füllen?

Wie so häufig eröffnet auch in diesem Fall die Auffindung einer neuen Quelle mehr neue Herausforderungen als dass sie Antworten auf alte Fragen liefert. Ihre Einordnung in den bisherigen Stand der Forschung und das Aufzeigen neuer möglicher Zusammenhänge ist eine der Aufgaben des Antiquarium Thesaurus. Auf diese Weise regt die Thesaurus-Datenbank hoffentlich zur weiteren Beschäftigung mit ihren Gegenständen an.

[1] Antonio Bosio: *Roma sotterranea*, Rom 1632.

[2] *La Corona del Cavalier Gerosolimitano*, Rom 1588; *Gli Statuti della Sacra Religione di San Giovanni Gerosolimitano*, Rom 1589; *Dell'Istoria della Sacra Religione et Illustrissima Militia di San Giovanni Gerosolimitano*, Rom 1594; *Le Imagini de' Beati e Santi della Sacra Religione et Illustrissima Militia di Santo Giovanni Gerosolimitano*, Rom 1622.

[3] Giacomo Bosio: *La trionfante e gloriosa croce, trattato di Iacomo Bosio. Lettione varia, e divote; ad ogni buon Christiano utile e gioconda*, Rom 1610.

[4] Bosio 1610, op. cit., S. 453.

[5] Bosio 1610, op. cit., S. 477.

[6] Bosio 1610, op. cit., S. 501–502: "[...] gran credito, e grand'autoritate apportano due antichissime Statue di Canopo, che si trouano in Roma; L'vna delle quali, tiene l'illustrissimo Cardinal Farnese, che come cosa veramente degna, e rarissima; già fù intagliata in rame, e vā per il mondo stampata, frā le forme di Claudio Duchetto. E l'altra, per buona sorte, capitò in mano mia, alcuni anni sono; e la conseruo frā le mie antichità, con la cura, che merita vn'Antichità così segnalata, e rara; già ch'altre, da queste due impoi, non credo, ch'in Italia, nè forse in tutta Europa, se ne trouino. La mia è di pietra nera, o più tosto, di color berettino scurissimo; ch'alcuni di questi Antiquarij chiamano Balsate [sic], et altri, selce Egittia. Et è lunga poco men di trè palmi; e così credo, che sia ancora quella dell'illustrissimo Farnese. Et ambedue sono leroglificate dalla parte dinanzi, e dalla banda di dietro. E sono appunto della forma, che Ruffino Aquileiense le descriue; se non in quanto, in luogo de' piccioli piedi descritti da Ruffino; hanno vna basetta, che serue per il piede del vaso, o sia della Vetina. E sono in somma della forma, che nel seguente picciolo disegno, si vede."

[7] Vgl. *Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert*, hg. von Alfred Grimm und Sylvia Schoske, München 2005, S. 70–72, Kat. Nr. I. E. 1 (A. Grimm).

[8] *Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da Luigi Spezzaferro*, hg. von Alessandro Giammaria, Pisa 2009 (Strumenti, 9), S. 143–144.

[9] „Un idolo di porfido egittiano sopra uno di detti scabelloni scritto in diversi luochi con lettere egittiche alto palmi due in circa con le mani et testa di fuori“, zit. in: *Archivio del collezionismo romano* 2009, op. cit., S. 131–142, hier S. 133, Nr. 0049.

[10] Camilla Fiore: „La collezione di Giacomo e Antonio Bosio tra palazzo e villa suburbana“, in: *I Cavalieri di Malta e Caravaggio. La Storia, gli Artisti, i Committenti*, hg. von Stefania Macioce, Rom 2010, S. 212–218.

- [11] „Die im Mittleren Reich vorkommende Gestaltung ist nicht nur als Nachahmung eines am Boden hockenden Mannes zu verstehen, sondern ist symbolischer Ausdruck der Auferstehungshoffnung. Der Steinblock nimmt einem Mutterleib gleich den Toten in sich auf, die Hockerstellung ist Hinweis auf die Embryonallage“; Manfred Lurker: *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter*, München 2011, S. 229, s.v. „Würfelhocker“.
- [12] Olivier Perdu: *Les statues privées de la fin de l'Égypte pharaonique (1069 av. J.-C. – 395 apr. J.-C.)*, Bd. 1, Paris 2012, S. 118–119, Nr. 5.
- [13] TT = Theban Tomb. Vgl. Claude Traunecker, Isabelle Régen: „La tombe du prêtre Padiaménopé: éclairages nouveaux“, in: *Bulletin de la Société française d'Égyptologie* 193–194 (2016), S. 52–83.
- [14] Michel Dewachter: „Remarques et hypothèses à propos d'une collection égyptienne d'Ancien Régime: le cas de l'Hôtel de Brissac“, in: *Bulletin de la Société française d'Égyptologie* 179 (2011), S. 5–15.
- [15] Neapel, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XIII B 7, Fol. 195 r: **„Nella casa di Monsignor Agnolo Colotio. il quale e scritto con simili caratteri dal canto di dietro“**. Für die Dokumente zum 16. Jahrhundert vgl. den Census-Eintrag.
- [16] Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 3439 (Codex Ursinianus), Fol. 7 v: **„G. Delphino“**. Zur Sammlung Gentile Delfini vgl. Silvia Orlandi: *Un contributo alla storia del collezionismo. La raccolta epigrafica Delfini*, Rom 1993, wo die Würfelhockerfigur nur beiläufig auf S. 9 erwähnt wird.
- [17] *Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldroandi ...*, in: Lucio Mauro: *Le antichità della città di Roma*, Venedig 1556, S. 236: **„In vna sala di sopra e vna statua di marmo nero; dicono, che sia di Canopo dio Egitto: perche Canopo e vna delle foci del Nilo; e i gentili a tutte le cose attribuivano la deità, e la drizzauano le statue.“**. Vgl. Margaret Daly Davis, „Ulisse Aldrovandi: Tutte le statue antiche ...“, in: *Fontes* 29 (31. März 2009).
- [18] Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms. S 68 (Codex Holmiensis), Fol. 75 r: **„Canopi agyptiorum dei statua antiquissima diuersis characteribus ornata in Palatio Marii Delphinii“**. In Bezug auf die Art der verwandtschaftlichen Beziehung zwischen Gentile und Mario als Brüder wird auf Folgendes verwiesen: Orlandi 1993, op. cit., S. 8–9, 38.
- [19] Jean Jacques Boissard: *VI. Pars antiquitatum romanarum sive IIII tomus inscriptionum & monumentorum, quae Romae in saxi & marmoribus visuntur*, Frankfurt am Main 1602, Taf. 6 (**„Antiquissima Canopi Statua apud Marium Delphinum“**) und Taf. 7.
- [20] London, British Museum, inv. 1947,0319.26.95, 1947,0319.26.96. Vgl. Emmanuel Lurin: *Etienne Dupérac, Graveur, Peintre et Architecte (vers 1535 ?-1604). Un Artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*, unveröffentlichte Dissertation, Paris, Université Paris IV–Sorbonne 2006, Bd. 2, S. 1305–1310, Kat. Nr. E 96–E 97; Birte Rubach: *Ant. Lafreri formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016, S. 342, Kat. Nr. 342–343. Von den Radierungen sind vier Zustände bekannt: 1. Zustand ohne Beschriftung; 2. Zustand „Romae Claudij Duchetti formis“; 3. Zustand „Romae Claudij Duchetti formis / Ioannes Orlandi formis rome 1602“. Zum 4. Zustand mit den Legenden „Romae in Capitolio“ (Vorderseite) bzw. „Romae in Campitolio“ (Rückseite) siehe weiter unten.
- [21] Vgl. Anm. 6.
- [22] Hans Georg Herwart von Hohenburg: *Thesaurus Hieroglyphicorum*, o.O., o.J. [um 1610], Taf. 26, Abb. 51 und 52; Taf. 27, Abb. 57: **„effigies Canopi hieroglyphici .57., homologa effigiei mae [?] .51.“**
- [23] Giovanni Battista Casali: *De profanis et sacris ritibus*, Rom 1644, S. 53–54: **„[...] ex duobus antiquissimis simulacris hic Romae Canopu[m] repraesentantibus è silice Aegyptiaco, quorum vnum reperitur in Palatio Farnesiorum, & alterum in Domo, quae erat Dominorum Iacobi, & Antonij de Bosijs:**

Vtrumque, ante, & retro repletum est Characteribus Hieroglyphicis, & sunt in forma Hydriae, supra quam appositum est Caput Canopi eodem modo, quo à Ruffino fit descriptio relata [...]“. 1681 erscheint eine Neuauflage von Casalis Werk, in der dieselbe Abbildung wiederholt wird, allerdings diesmal als Kupferstich (Taf. [2], Abb. 4).

[24] Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, Rom 1652–1654, Bd. 3 (1654), Taf. zu S. 435, Abb. 2 und Abb. 6 [A und B] sowie S. 440: „Canopi figura II. [...]“. Fuit hic Canopus ex Theatro Hieroglyphico Georgij Herwartij depromptus, cui & quo ad figuram, & inscriptionem hieroglyphicorum prorsus similis est Canopus ille, **qui in hunc vsque diem superstes spectatur in palatio Legati Ord. Equitum Melitensium**, & indicatur per figuram VI. bipartitus in anteriorum & posteriorem.“

[25] Die Rasur betrifft die Abbildung der Vorderseite; der Zustand der Abbildung der Rückseite lässt sich nur indirekt durch einen fünften Zustand rekonstruieren, in dem auch die Ortsangabe wieder ausradiert ist; vgl. Lurin 2006, op. cit., Bd. 2, S. 1305, 1309 sowie *Egitto a Roma – Obelisch. Libri e stampe del fondo antico della Biblioteca*, Ausstellungskatalog, Rom 2004, S. 27, Kat. 12 und S. 31, Kat. 14.

[26] Bernard de Montfaucon: *L'antiquité expliquée et représentée en figures ...*, 15 Bde., Paris 1719–1724, Bd. 2,2 (1719), Taf. 133, Abb. 1 und Taf. 134, Abb. 1.

[27] Lurin 2006, op. cit., Bd. 3, S. 1662–1663, Nr. L 77.2.

[28] Johann Baptist Keune: „Fälschungen römischer Inschriften zu Metz und die neuesten Funde in der Trinitarierstrasse“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, 8 (1896), S. 1–118, hier S. 15–16.

[29] Joachim von Sandrart: *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1679, Bd. 2,2 (1679), Taf. SS, Abb. 2. Vgl. Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs und T. Wübbena, 2008–2012, Datenbankeintrag Taf. SS, Abb. 2.

[30] Lurin 2006, op. cit., Bd. 2, S. 1305.

[31] Besonders auffällig ist die Übernahme der beiden Djed-Pfeiler am Anfang der zweiten (Bosio) bzw. dritten (Duchetti) Spalte von rechts, an deren Stelle Boissard eine auf einen aufrechtstehenden Stab zuschreitende menschliche Figur zeigt.

[32] Vgl. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 79 (2013), s.v. „Orsini, Fulvio“ (Federica Matteini); ebd., Bd. 81 (2014), s.v. „Panvinio, Onofrio“ (Stefan Bauer).