

Sascha Kansteiner
(Hg.)

Pseudoantike Skulptur I

Fallstudien zu antiken Skulpturen
und ihren Imitationen

Transformationen der Antiken



DE GRUYTER

Pseudoantike Skulptur I

Transformationen der Antike

Herausgegeben von
Hartmut Böhme, Horst Bredekamp, Johannes Helmrath,
Christoph Marksches, Ernst Osterkamp, Dominik Perler,
Ulrich Schmitzer

Wissenschaftlicher Beirat:
Frank Fehrenbach, Niklaus Largier, Martin Mulsow,
Wolfgang Proß, Ernst A. Schmidt, Jürgen Paul Schwindt

Band 45

De Gruyter

Pseudoantike Skulptur I

Fallstudien zu antiken Skulpturen
und ihren Imitationen

Herausgegeben von
Sascha Kansteiner

De Gruyter

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem
Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike« zur Verfügung gestellt hat.

ISBN 978-3-11-047452-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-047570-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-047570-8
ISSN 1864-5208

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandgestaltung: Martin Zech, Bremen
Logo »Transformationen der Antike«: Karsten Asshauer – SEQUENZ
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort.....	V
Einleitung.....	1
CLAUDIA KRYZA-GERSCH Simone Bianco: Venezianische Skulptur zwischen Antikenbegeisterung und Antikenfälschung.....	9
SASCHA KANSTEINER Teil-Imitationen antiker Statuen: Apollon Typus Centocelle und Silen Orsini.....	25
FEDERICO RAUSA ,Pseudomoderne' Athleten.....	45
EMMANUEL VOUTIRAS Nachgemachte griechische Porträts: Demosthenes auf dem Altar und Chrysipp.....	63
KATHARINA LORENZ Die römische Porträtforschung und der Fall des sogenannten Ottaviano Giovinetto im Vatikan. Die Authentizitätsdiskussion als Spiegel des Methodenwandels.....	73
CARLO GASPARRI Das „Museo Torlonia“ von Pietro Ercole und Carlo Lodovico Visconti.....	91
HANS RUPPRECHT GOETTE Pseudoantike Sarkophage. Zum Phänomen der Überarbeitung antiker Sarkophage.....	105
Abgekürzt zitierte Literatur.....	115
Abbildungsnachweise.....	121

Museographisches Register.....123

Tafelteil.....133

„Pseudomoderne“ Athleten

FEDERICO RAUSA

Zwei Athletenstatuen, die 1739 beziehungsweise 1787 verkauft worden sind und bei dieser Gelegenheit Rom verlassen haben, sind in der Forschung aufgrund ihrer ähnlichen Ikonographie, der Marmorqualität und des vermuteten antiken Ursprungs oft in Zusammenhang gebracht worden.

Es handelt sich zum einen um den Faustkämpfer aus schwarzgrauem Marmor, heute im Albertinum in Dresden (Taf. 17a),¹ und zum anderen um den sogenannten nubischen Athleten aus schwarzem Marmor („nero antico“), aufbewahrt in der Lady Lever Art Gallery in Port Sunlight (Taf. 17b).² Die zuerst genannte Statue wurde dem Kurprinzen von Sachsen, Friedrich Christian (1722–1764), bei seinem Aufenthalt in Rom (1738–1740)³ von Kardinal Alessandro Albani geschenkt.⁴ Die zweite wurde dank der Vermittlung von Thomas Jenkins vom Wiener Grafen Joseph von Fries (1765–1788) im Jahr 1787 erworben und gelangte nach dessen Tod nach England.⁵ Das Urteil über beide Skulpturen divergiert. Die lange als antik angesehene Statue aus Dresden

Für wertvolle Hinweise und Anregungen möchte ich Francesco P. Ferreri und Giuseppe Scarpati meinen Dank aussprechen. Für die deutsche Übersetzung des Textes danke ich L. Veneziano Broccia.

- 1 Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm. 97 (Höhe 1,56 m). – Becker III, 26–28 Taf. 109; Hettner 1875, 91 Nr. 181; Muthmann 1951, 41. 42. 112–114. 123 Taf. 20.44; L. Guerrini, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi* (1971) 101f. Nr. 82 Taf. 53,2; J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (1985) 181f. Nr. IV 3; L. Nista, *Xenia* 13, 1987, 37 Anm. 7 Abb. 5–7; Howard 1993, 238 Anm. 1 Taf. 34a–d; Rausa 1994, 166 Abb. 49; Gregarek, 1999, 273 Kat. N9.
- 2 Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery. – Gesamthöhe 1,776 m (Kopf: 0,235 m; Plinthe: 0,109 m). – Schneider 1986, 176f. 216 Kat. BK 15 Taf. 44,1–2 (Kopf); Waywell 1986, 28f. Nr. 23 Taf. 28. 29,2 (mit Lit.); Howard 1993, 252 Taf. 39e; Gregarek 1999, 273 Kat. N8; Rausa 2013, 52 Anm. 53–56.
- 3 W. Fastenrath Vinattieri, *Zeitenblicke* 2, 2003, Nr. 3 (<http://www.zeitenblicke.de/2003/03/fastenrath.htm> – 21/04/2015).
- 4 Ghezzi, s. unten; Becker III, 28.
- 5 Guattani 1788, i–iii; J. J. Winckelmann, *Opere* (ital. Ausg. 1830) II 815 Anm. 69: „Anche questo Eroe è stato ugualmente che la maggior parte degli altri Monumenti dell’Arte antica, che altre volte esistevano nella Villa Negroni, trasportato in Inghilterra“.

wurde Ende des letzten Jahrhunderts als neuzeitliche antikisierende Arbeit beurteilt,⁶ während für die Statue in Port Sunlight vorsichtig eine Datierung in das frühe 18. Jahrhundert vorgeschlagen wurde. Mit Hilfe der antiquarischen, in diversen Archiven aufbewahrten Quellen ist es jedoch möglich, Aufschluss über die Authentizität der beiden Werke zu erhalten.

Der Dresdner Faustkämpfer



Abb. 1 Faustkämpfer, Dresden, ohne Ergänzungen (nach Venuti)

Die seit geraumer Zeit derestaurierte Statue⁷ ist den Erinnerungen von Pier Leone Ghezzi zufolge in einem „... Weingarten außerhalb der Porta del Popolo“ entdeckt worden (vgl. unten). Keinen Anhalt gibt es hingegen für die von Muthmann geäußerte Vermutung, die Statue stamme aus der Villa Hadriana.⁸ Sehr wahrscheinlich bildete die Statue zusammen mit einer ebenfalls aus grauschwarzem Marmor gearbeiteten zweiten Skulptur ein Paar. Die zweite Skulptur ist heute aber nicht mehr sicher nachzuweisen; immerhin gibt es einige interessante Vorschläge für ihre Identifizierung.⁹

Das Aussehen der Dresdner Statue zum Zeitpunkt der Auffindung wurde von Ridolfino Venuti im Jahr 1736 festgehalten, als sich die Statue noch im Besitz des Antiquars Francesco Borioni befand (Abb. 1).¹⁰ Der

- 6 Gregarek 1999, a. O. (Anm. 1). Die Statue ist nicht in den neuen Bestandskatalog der antiken Skulpturen aufgenommen worden; vgl. Dresden 2011.
- 7 Die restaurierten Arme und der Kopf mit dem Caestus sind bei Becker III Taf. 109 abgebildet; vgl. auch Howard 1993, Taf. 34a. d.
- 8 Muthmann 1951, a. O. (Anm. 1).
- 9 Das Gegenstück ist von Nista a. O. (Anm. 1) 31–38 Abb. 1–4 in einem männlichen Torso kolossalen Formats aus schwarzgrauem Marmor, heute im Thermenmuseum (Inv. 371281), erkannt worden.
- 10 R. Venuti, *Collectanea antiquitatum romanarum* (1736) Taf. 22. Das Erscheinungsjahr von Ve-

Kopf und die Arme sind von dem Bildhauer Carlo Napolioni restauriert worden, der auch die Albani-Skulpturen des Kapitolinischen Museums ergänzt hat, von denen einige gleichfalls aus grauschwarzem Marmor bestehen (Abb. 2).¹¹

Da die Annahme, dass bei einer Ausgrabung am Stadtrand von Rom eine neuzeitliche Statue zutage getreten sei, abwegig ist, wird man erwarten dürfen, dass die Skulptur zur Ausstattung einer antiken Villa an der Via Flaminia gehört hat. Dass in römischen Villen Statuen von Athleten standen, ist durch literarische Quellen wie z. B. Plinius¹² und durch archäologische Funde – hier ist an die berühmte Ringergruppe in den Uffizien¹³ zu erinnern – gut bezeugt.¹⁴ Auch ein Grabkontext kann als Aufstellungsort nicht völlig ausgeschlossen werden, wenn man das Fragment einer Athletenstatue von der Via Casilina in Betracht zieht (Taf. 18a).¹⁵



Abb. 2 Faustkämpfer, Dresden, mit Ergänzungen (nach Becker)

nutis Werk bietet einen terminus ante quem für die Auffindung der Statue; Hettners Datierung der Auffindung in das Jahr 1738 ist nicht richtig. Zwischen 1736 und dem 3. Oktober 1739 (s. Fastenrath Vinattieri a. O. Anm. 3) befand sich die Statue im Besitz des Kardinals Alessandro Albani.

- 11 s. oben Ghezzi und F. Ficoroni, *Gemmae antiquae literatae* (1757) 131: „Clemente XII Pontifice Gladiatores duo ex tephria sive ex marmore cinerei coloris cum quibusdam plumbeis massis, quas alterae vocant, cumque chirethecis palmae trunco suspensis (reperi sunt). Quandoquidem simulacra haec diffracta erant, unum dumtaxat refici potuit a Carolo Napoleone, quod Regis Poloniae Principi donatum fecit“. – Zu Napolioni s. F. P. Arata, *BCom* 99, 1998, 153–232.
- 12 Plin. nat. 36, 36 (DNO 4028): „*In hortis Servilianis reperio laudatos ... Dercylidis pycetas*“.
- 13 Florenz, Uffizien, Inv. 216. – Rausa 1994, 159f. mit Abb. 47f. (mit Lit.) und zuletzt C. Gasparri – A. Cecchi, *La Villa Médicis IV* (2009) 62f. Nr. 50 (mit Lit.).
- 14 Vgl. R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (1988) 60–64; Rausa 1994, 162.
- 15 Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 108394: Muthmann 1951, 114 Anm. 49; A. Manodori in: A. Giuliano (Hg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I* 3 (1982) 143f. Nr. VI.9 (2. Jh. n. Chr.).

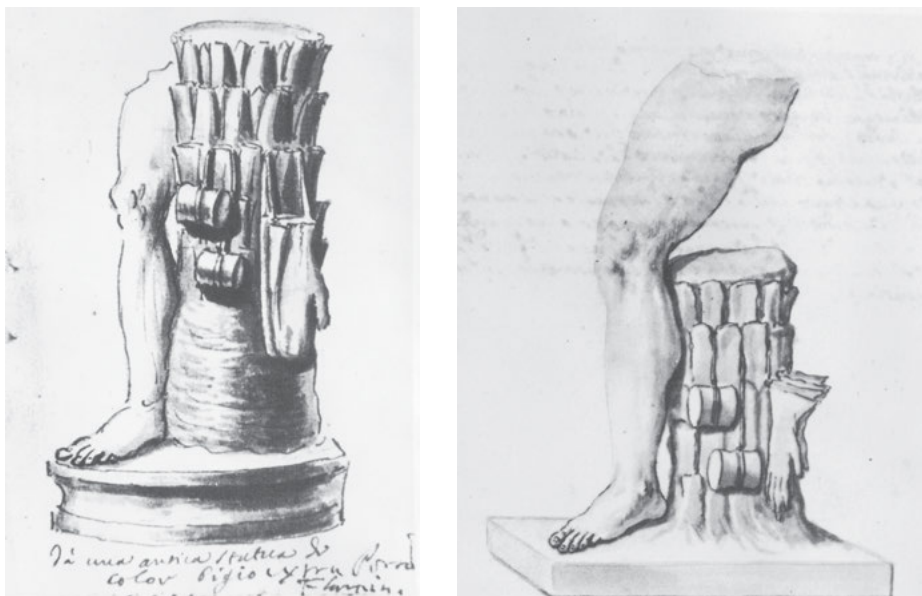


Abb. 3–4 P. L. Ghezzi: Zeichnung des Palmstammes des Dresdner Faustkämpfers mit Attributen. Vatikan und Florenz

Das entscheidende Argument für den antiken Ursprung der Dresdner Statue sind die Attribute an der Palmstammstütze, die bereits die Aufmerksamkeit von Ghezzi erregt hatten (Taf. 18 b u. Abb. 3–4), der im Kommentar zur Zeichnung eine detaillierte Beschreibung gibt:¹⁶

Frà le tante forze del corpo che si esercitavano nel ginnasio che era un l(u)ogo fatto à posta per questo dagli atleti, che per lo più erano huomini grandi e di forza non ordinaria se ne usava anche una tal sorte che non potea terminare che con la morte, atteso che questi portavano in mano certa sorte di ordegno chiamato haltere come si vede la sua figura in quelle due cose tonde che legati per lo mezzo pendono appesi à quel tronco di albero di palma; questi halteri erano tenuti in mano dagli atleti, co quali si percotevano l'uno l'altro e come che questi erano di piombo, or considerisi qual percossa facea dove giungeva il colpo, come puol leggersi particolarmente nel memoriale dell'arte ginnastica, il quale in più luoghi ne parla chiaramente portandone anche la figura, mà dà esso non si sapea che si adoprassero quegli alteri cò guanti come ci à insegnato le due statue che pochi anni fa furono scoperti nella via Flaminia in una vigna fuori di porta del Popolo in numero di due che ora si vedono nello studio del S. Napolione restauratore delle cose antiche. E queste sono di un marmo assai particolare, essendo di un colore bigio oscuro. Li guanti poi come si vedono nel marmo, sono fatti nella forma che si costumano oggidì dalli nostri corrieri

16 Guerrini a. O. (Anm. 1).

per difendersi dalli rigori del freddo, non avendo che il dito pollice solamente staccato, e tutti li altri quattro diti uniti e fatti à modo di borsa e niuno autore che io sappia à parlato mai che questi atleti si servissero de guanti per combattere con gli halterii nelle mani. Questi atleti secondo la statua erano affatto nudi, ed io ò disegnato solamente quella parte che erudisce et insegna, e sono poco più grandi dell’umana statura e credo che appartenghino al S. Card. Albani grand’amatore, e raccoglitore degli antichi monumenti.

Ghezzi hielt die rundlichen Objekte für Halteres, aufgrund einer Beschreibung in der Publikation *De arte gymnastica* von Gerolamo Mercuriale (1530–1606) (Abb. 5).¹⁷ Letzterer spricht allerdings nicht davon, dass diese Geräte von Faustkämpfern benutzt worden seien. Er behauptet vielmehr, ohne ihre Form näher zu beschreiben, dass Springer sie als Gewichte benutzt hätten und dass sie als Wurfhandeln und Handgriffe im Training und in der Therapie von Arthritiskranken eingesetzt worden seien.¹⁸ Offenbar hat Ghezzi im Attribut der Statue einen zylindrischen Halter erkannt und kein Faustkämpferattribut, wahrscheinlich aufgrund eines Zeugnisses wie dem Sarkophag aus der Villa Carpegna,¹⁹ der eine Palästraszene zeigt und den Giovan Battista Doni 1731 in

17 *De arte gymnastica* II 126F–127: „... Et ut possit certior formae huiusce exercitationis notitia haberi, adponendas curavimus halteristarum imagines, quas ex gemmis antiquis sculptis acceptas ad nos misit Pyrrhus Ligorius“; vgl. auch II 120 (Springer mit Halteres und Bleitafeln). Mercuriale (Mercurialis), Arzt und Professor für Medizin an den Universitäten Padua und Bologna, beschäftigte sich auch mit dem Antikenstudium; zu dem Gelehrten und seinem Werk s. F. Wendt, Die Idee der Leibeserziehung in der italienischen Renaissance: ein kritischer Beitrag zum Verständnis des Werkes „De Arte Gymnastica“ von Hieronymus Mercurialis (1530–1606) (1940) und zuletzt A. Arcangeli – V. Nutton (Hg.), Girolamo Mercuriale, Tagung Forlì 2006 (2008) und *Dizionario Biografico degli Italiani* 73 (2009) s. v. ‚Girolamo Mercuriale‘ (G. Ongaro). Die erste Ausgabe des Werkes erschien 1569 ohne Bilder in Venedig; die Ausgabe von 1573 war mit Stichen illustriert, die nach den Zeichnungen von Pirro Ligorio ausgeführt wurden (s. jetzt G. Vagenheim in: Arcangeli/Nutton a. O., 175–189).

18 *De arte gymnastica* II 117–121 (Stich auf der S. 120). 126F–127 (Stich). Eine Verwendung von Halteres als Caesti bei römischen Faustkämpfern hatte B. Schröder vermutet (*Der Sport im Altertum* [1927] 46f.), was Jüthner 1928 abgelehnt hat. In den Stichen von Mercuriales Werk sind die zylindrischen Halteres sichtbar, die spätere Form dieses Gerätes (s. J. Jüthner *Über die antiken Thurngeräte* [1896] 10–12; ders. in: *RE VII 2* [1912] Sp. 2284f.; Jüthner 1928; Gardiner 1930, 146 Abb. 100f. Sprunggewicht aus Kamiros). Nach Jüthner (a. O., Sp. 2284) sprechen antike Quellen, in denen Begriffe wie „chermadia“, „cheiroletheis“ und „manipula“ auftauchen, dafür, dass diese Gewichte der Kräftigung der Armmuskulatur dienten. Vgl. die Darstellungen auf Mosaiken römischer Zeit: Gardiner 1930, 108 Abb. 70; M. Blake, *MemAmAc* 13, 1936, 164 Abb. 38 (Tusculum); Blake a. O., 146; Z. Newby, *BSR* 70, 2002, 190 Abb. 5 (Thermen von Porta Marina bei Ostia); Newby a. O., 194f. (sog. Thermen von Musiciolus bei Ostia); De Luca/Lena 2014, 16 Abb. 13. 20–22 Abb. 17 (Magdala in Israel); M. Khanoussi, *CRAI* 132, 1988, 547 Abb. 4 (Gafsa in Tunesien).

19 F. Matz – F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom II* (1881) Nr. 2208; Jüthner 1928, 16f. Taf. 3; M. Poliakoff, *Combat Sports in the Ancient World* (1987) 76 Abb. 76. Das Gerät hat keine Ähnlichkeit mit dem zylindrischen Halter (s. Jüthner a. O.); zu diesen Kampfwerkzeugen s. Poliakoff a. O., 75f. Abb. 77 („dumbbell-shaped gloves“); E. Zimmermann, *AVes* 54, 2003, 225–241 (Zeug-



Abb. 5 G. Mercuriale, *De arte gymnastica* (Ausg. 1601): Springer mit Halteres und Bleitafeln

den *Inscriptiones Antiquae* publiziert hat.²⁰

Die Bedeutung der zylindrischen Objekte ist nicht endgültig geklärt; sie sind mehrfach an Stützen von Athletenstatuen bezeugt, etwa beim Diskobol in Side,²¹ bei der Athletenstatue Typus Amelung aus der Villa Hadriana²² und bei der Statue des Ölgießers in Petworth House.²³ Außerdem gibt es sie als Attribut eines statuarischen Typus, der auf eine Kinderstatue späthellenistischer Zeit zurückgeht,²⁴ und auf dem Grabrelief des Athleten Nympheros von Sardis.²⁵ Auch dort dürfte es sich um ein Paar zylindrischer Halteres handeln, die von einem Band zusammengehalten werden und an den Wettkampf sowie an das Training im Gymnasium erinnern sollen.

Das zweite Attribut ist noch interessanter. Es handelt sich um zwei Fäustlinge, bei denen der Daumenbereich abgesetzt ist, ein Detail, das auch Ghezzi aufgefallen war, der hier Winterhandschuhe, die Schutz vor Kälte bieten sollen, erkannte (s. oben). Ridolfino Venuti benutzt ebenso wie der Antiquar Francesco Ficoroni den Begriff „Chirothekai“, mit dem die Griechen Handschuhe bezeichneten.²⁶ Zur Zeit der Entdeckung der Statue waren keine weiteren antiken Darstellungen solcher Objekte bekannt. Unter den später entdeckten

nisse aus der Situlenkunst); A. Di Castro, *East & West* 57, 2007, 367–376 (Zeugnisse aus dem sog. Gandhara-Stil).

20 G. B. Doni, *Inscriptiones Antiquae* (1731) Abbildung p. IX (= Jüthner 1928, Abb. p. 14).

21 Side, Archäologisches Museum, Inv. 92. – Rausa 1994, 98–100 (zum Typus). 171 Nr. 1 (mit Lit.); Z. Newby, *Greek Athletics in the Roman World: Victory and Virtue* (2005) 265 Abb. 8.19; De Luca/Lena 2014, 21 Anm. 168.

22 Villa Adriana, Antiquarium, Inv. 1060. – Raeder a. O. (Anm. 1) 81f. Kat. I 71; Rausa 1994, 178 Nr. 6; F. Slavazzi in: A. Reggiani (Hg.), *Villa Adriana, Tagung Rom 2000* (2002) 56 Abb. 10; Newby a. O. (Anm. 21) 114 Abb. 4.13.

23 Petworth, Slg. Wyndham, Inv. 9 (1. Jh. v. Chr.). – Muthmann 1951, 41; J. Raeder, *Die antiken Skulpturen in Petworth House* (2000) 90–92 Nr. 23 (mit Lit.).

24 A. Herrmann, *BullClevelandMusArt* 80, 1993, 298–323 mit Abb.; M. Söldner in: C. Işık (Hg.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches*, Festschrift B. Ögün (2000) 291–311 mit Abb. – Vgl. auch Jüthner 1928, 17 Taf. 4 (Torso in Privatbesitz).

25 E. Pfuhl – H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs* (1977) I 83 Nr. 124 Taf. 29; De Luca/Lena 2014, 21 Anm. 166.

26 Venuti a. O. (Anm. 10), Text zu Taf. 19: „In trunco vero appensi sunt Halteres et Chirothecae“; vgl. auch Ficoroni 1757, a. O. (Anm. 11).

Zeugnissen sind insbesondere die folgenden Darstellungen erwähnenswert: die Statue des Kleoneikos, bekannt als Jüngling von Eretria (Taf. 19),²⁷ das Grabrelief des Faustkämpfers Eudokimos aus Smyrna (Taf. 20 a)²⁸ und das Fragment einer Grabstatue, vermutlich eines Athleten, aus Tor Spaccata an der Via Casilina stammend (Taf. 18 a).²⁹ In allen Fällen erscheint mit leichten Abwandlungen das gleiche Attribut, große schützende Trainingshandschuhe, wahrscheinlich die in antiken Texten erwähnten „Episphairai“.³⁰

Zweifel am antiken Ursprung der Dresdner Statue sind, vor allem wegen der Handschuhe, im frühen 19. Jahrhundert von Becker geäußert worden; keinen Zweifel am antiken Ursprung hatte Hettner, auch wenn er die Ergänzung mit Schlagriemen für unbegründet hielt.³¹ Aufgrund der hier dargelegten Betrachtungen sowie aufgrund der Angaben zum Ort der Auffindung (s. o.) steht es außer Frage, dass die Dresdner Statue antiken Ursprungs und zu den römischen Buntmarmorskulpturen aus dem 2. Jh. n. Chr. zu zählen ist. Wie schon Muthmann erkannt hat, sprechen das Aussehen von Stütze und Plinthe für eine Datierung der Skulptur in hadrianische Zeit; man wird in ihr das Werk einer kleinasiatischen, wohl in Aphrodisias anzusiedelnden Werkstatt erkennen dürfen.³²

Der Nubier in Port Sunlight

Im Gegensatz zum Dresdner Faustkämpfer haben die Archäologen die Statue des Nubiers schon früh als nicht authentisch angesehen, mit Ausnahme von Fritz Muthmann, der irrtümlicherweise davon ausging, dass die Statue in der Villa Hadriana gefunden worden sei, und sie daher in hadrianische Zeit datierte.³³ Zweifel am antiken Ursprung der Skulptur kamen wegen der glatten Marmoroberfläche auf und wegen des Kopfes (Taf. 20 b u. 21 a–21 b), der aus dem gleichen Marmor wie der Körper gearbeitet, an einigen Stellen ergänzt und dem Körper wiederaufgesetzt worden ist. Aufgrund der Gesichtszüge

27 Athen, Nationalmuseum, Inv. 244. – Arnold 1969, 275 Nr. 3; C. Maderna-Lauter in: Polyklet, Ausst.-Kat. Frankfurt 1990, 316 Anm. 78 mit Abb. 192f.; S. Lehmann, AntK 44, 2001, 18–22 Taf. 9–13.

28 Izmir, Museum. – Lehmann a. O., 20 mit Taf. 13,3.

29 s. o. Anm. 15.

30 Vgl. Plut., mor. 825e.

31 Hettner 1875, 91: „Für die gewaltigen Schlagriemen in der Ergänzung war kein Anlass“. Zur Ergänzung s. unten.

32 Muthmann 1951, 112. 123.

33 Muthmann 1951, 112. 123. Muthmann bezeichnet die Statue irrtümlicherweise als „Faustkämpfer aus grauem Marmor, ehemals Guattani“.

und der Ausführung der Haare hat Geoffrey Waywell eine Entstehung im 18. Jahrhundert vermutet und lediglich die Statuenstütze in Form einer Herakleshelme als antik angesehen.³⁴ Ähnlicher Ansicht war etwas später auch Howard, der die Statue für eine Schöpfung des späten 18. Jahrhunderts hielt, die auf unterschiedliche antike Vorbilder Bezug nehme.³⁵ Auch Heike Gregarek datierte die Statue in das 18. Jahrhundert, stützte sich dabei allerdings auf die irriige Annahme, dass die Skulptur zusammen mit dem Dresdner Faustkämpfer entdeckt worden sei.³⁶

Im Jahr 1788 hat Antonio Guattani unter den antiken Monumenten der Villa Negroni auch die „Statue eines Athleten ...“ (Abb. 6) erwähnt. Der Aufbewahrungsort der Statue war damals die große Villa bei Termini, die von Domenico Fontana für Papst Sixtus V. geplant worden war. Sie war in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts von Kardinal Alessandro Peretti Montalto (1577–1631) mit neuzeitlichen Kunstwerken und einer durchaus großen Sammlung antiker Marmorskulpturen ausgestattet worden. Die Villa gehörte später den Savellis, dann dem Kardinal Gian Francesco Negroni, anschließend dem Geschäftsmann Giuseppe Staderini und zuletzt der Familie Massimo.³⁷

Zum besseren Verständnis der Skulptur und der späteren Ereignisse, die ihr widerfahren sind, ist eine Lektüre des Textes von Guattani erforderlich:

Nell'incominciare il quinto volume di queste notizie ci sembra dover esser contenti di poter esibire al Ceto antiquario il qui espresso simulacro di un Atleta, figura nuda, al naturale, in marmo nero, a' cui piedi vedesi un erme barbato,



Abb. 6 Guattani 1788, Taf. 1: Statue des Nubiens

34 Waywell 1986, 28: „the harsh and dull carving of the facial features and the locks of hair does not look ancient, and the contrast between the fully preserved head and the severely shattered body and limbs also arouses suspicion“.

35 Howard 1993, 252: „the skillful handling of the coloured marble, high finish, and soft barocchetto modelling ...“.

36 Gregarek 1999, 273 Kat. N8 gibt im Anschluss an Schneider 1986, 216 an, dass die Statue um 1730/40 „in der Nähe der Via Flaminia in einem Weinberg vor der Porta del Popolo zus. mit Kat. N9 (Faustkämpfer Dresden)“ gefunden worden sei.

37 Zu der Villa und ihren Kunstsammlungen s. zuletzt Rausa 2013, 52 Anm. 1–2 (mit Lit.).

ed avvolto in pelle di leone. Fu già questa Statua fra gli antichi monumenti nella Villa Negroni, sintantochè passata in potere del Sig. Jenkis [sic], fu di poi acquistata, e fatta trasportare a Vienna dal Sig. Conte di Fries, cavaliere di sommo ingegno, il quale (rara cosa) non si è veduto aspettare la maturità degli anni per gustare le arti, e per impiegarvi i suoi tesori. Considerando la mossa, e la perfetta nudità della figura, ciascuno vorrà in essa riconoscere l'immagine d'un qualche celebre atleta dell'antichità. Che anzi vedendosegli in mano i cesti (che non a caso moderna mano gli pose) potrà reputarsi un famoso cestiaro celebrato o in Grecia, o in Roma, degno di memoria qual'altro Entello, Darete, Polluce, Amico, etc. Ma vi è più da osservare nel nostro Atleta. Egli ha i delineamenti, ed i capelli da moro, ed il marmo in cui trovasi scolpito, è nero anch'esso. Sappiamo da Erodoto che i Mori erano bravissimi nel saettare, siccome altrove abbiamo osservato, e che perciò riuscivano molto nella Ginnastica, o sia ne' cinque giuochi detti da' Latini Quinquertio, da' Greci Pentatlon πεντατλον [sic]. [...] Venendo ai cesti non dobbiamo omettere che essi non sono stati posti ad arbitrio, ma che suggeriti ne vennero dall'attitudine stessa della figura, come altresì dalla statua di un cestiaro pressochè simile, esistente nel Palazzo Gentili. Che se mai, mancante essendo di ambedue le mani, sembrasse ad alcuno che avrebbe potuto restaurarsi anche per un Lottatore, o un Pancraziaste, sarà sempre però certa e sicura in lui la rappresentanza di un Atleta anzichè d'un gladiatore, come avvien che opinassero i primi restauratori della figura, che data gli avevano lo scudo ed il gladio. Fa duopo che non si avvedessero di quell'Ercole in Erme, che gli si scorge al lato, o che per altro soggetto lo interpretassero. [...] Or se non dei gladiatorj ma soltanto dei gimnici Spettacoli si compiacque l'Eroe Tebano, e vi presiedè, la di lui presenza nel quì riferito Simulacro come l'antico ristauro condanna, così giustifica il nuovo, e rende sempre più unica e preziosa questa Greca scultura.

Die genauen und ausführlichen Informationen von Guattani beruhen offensichtlich auf seiner Kenntnis des Werdegangs der Statue. Sie gehörte zu den Kunstgegenständen, die Staderini 1786 an Thomas Jenkins verkauft hat.³⁸

Guattani zufolge ist die erste Ergänzung als Gladiator, die auch Carlo Fea in dem 1783 publizierten Kommentar zur italienischen Ausgabe von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*³⁹ als völlig unglaubwürdig beurteilt hatte, seinerzeit verändert worden. Die Entfernung der älteren Restaurierungen

38 Massimo 1836, 220. Staderini und Jenkins gründeten eine Art von joint venture, um durch den Verkauf von Antiken der Sammlung Peretti-Montalto hohe Gewinne zu erzielen. Die Villa wurde ein show-room für Jenkins' Verkaufsaktionen auf dem römischen Markt, s. J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock* (1967) 310. Zu Jenkins' Tätigkeit in Rom s. vor allem T. Ashby, *BSR* 6, 1913, 487–511; G. Vaughan in: D. Boschung – H. von Hesberg (Hg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität* (2000) 20–30; P. Liverani, ebenda, 69 Anm. 27 und zuletzt I. Bignamini – C. Hornsby (Hg.), *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome* (2010) 208–221.

39 J. J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi* (1783), hrsg. von C. Fea, II 15 (zitiert bei Massimo 1836, 163 Anm. 1).

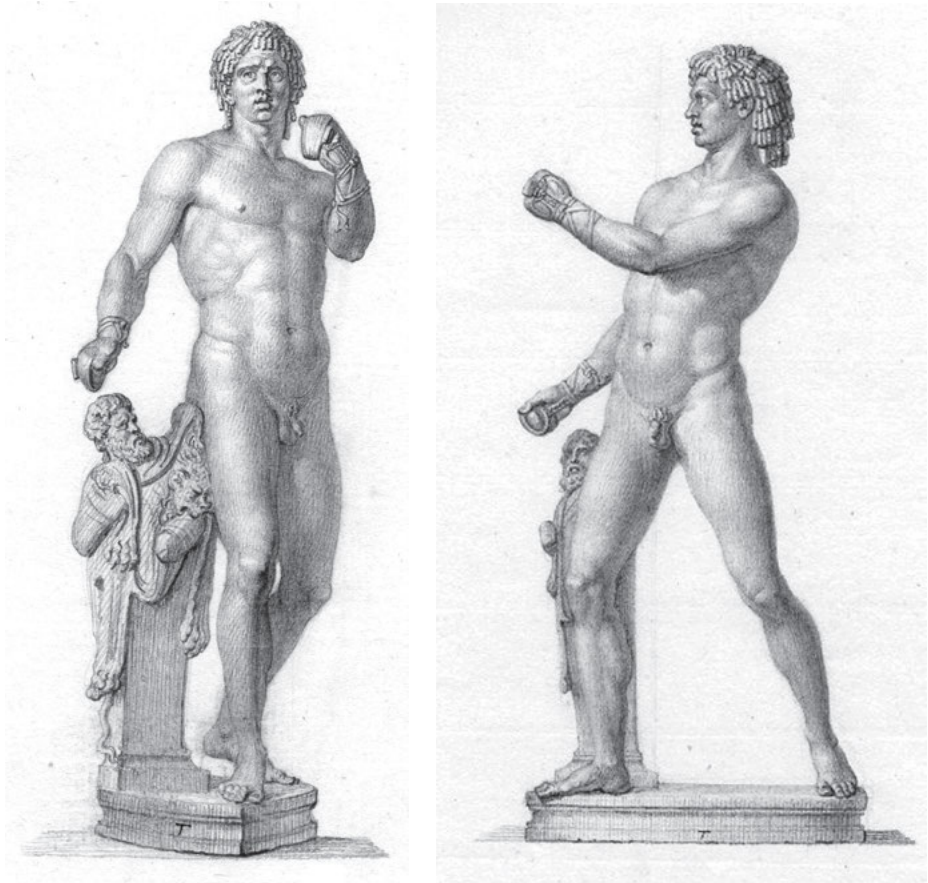


Abb. 7–8 V. Dolcibene zugeschrieben: Statue des Nubiens (um 1786–87), London, British Museum fällt, wie zwei sorgfältige, Vincenzo Dolcibene (1746–1820) zugeschriebene Zeichnungen bezeugen (Abb. 7–8), in das Jahr 1786/87.⁴⁰ Auftraggeber der neuen Restaurierung muss Jenkins selbst gewesen sein; unklar ist, wer sie ausgeführt hat. Im Anschluss an Napolionis Restaurierung des Dresdner Faustkämpfers (s. o.) sind auch andere antike Skulpturen in Faustkämpfer transformiert worden, was einer seinerzeit in Nordeuropa und vor allem in Großbritannien verbreiteten Vorliebe entgegen kam.⁴¹ Protagonisten dieser Ergänzungen waren in

40 London, British Museum, Dep. of Prints and Drawings, Inv. 2010.5006.1811–1812. – Ashby a. O. (Anm. 38) 500 Nr. 3; Howard 1993, 252 Anm. 62. Die Statue war am 20. Januar 1787 bereits ergänzt, wie einem Brief von Thomas Jenkins an Charles Townley zu entnehmen ist: „Antiquities from the Villa Negroni ... A Pancratiastes in Paragone Marble ... (£) 300“ (London, British Museum Archives TY 7/450).

41 Howard 1993, 246–248. 255f.

den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts die Bildhauer Vincenzo Pacetti (1746–1820),⁴² der Restaurator der zwei Faustkämpferstatuen ehemals Gentili⁴³ und des Caestiarus der Sammlung Borghese (sog. Pollux),⁴⁴ und Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799), der Restaurator des Caestiarus Lansdowne (Abb. 9) und des Caestiarus in Kassel.⁴⁵ Wegen seiner Ausbildung in der für die Restaurierung von Buntmarmorstatuen bekannten Werkstatt Napolionis⁴⁶ dürfte Cavaceppi der wahrscheinlichste Kandidat für die Restaurierung des Nubiers sein.⁴⁷

Dass der Nubier zunächst als Gladiator mit Gladius und Schild ergänzt war, bestätigt auch ein in der Zeitschrift *Chracas, Diario Ordinario di Roma*, erschie-

- 42 Zu Pacetti s. zuletzt N. Ramage in: E. Gazda (Hg.), *The Ancient Art of Emulation* (2002) 68–71 (mit Lit.) und *Giornali* 2011, passim (mit Lit.).
- 43 a) Rom, Banca Nazionale del Lavoro: C. Fea, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria* (1790) I 145 Anm. e; *Giornali* 2011, 6 (f. 4v): „Adi 10. [1776] la Signora Marchesa Gentili ... a [sic] condotto seco 4 Signori e mi ha fatto molte lodi e mi a dato ordine di restaurare il torso del Atleta.“ und f. 5v: „[1779] O comprato la testa per la statua della Signora Marchesa Gentili quale o pagato scudi 10.“ – Was das Entdeckungsjahr beider Statuen betrifft, ist die Angabe bei Fea (1737) wohl falsch; in einem Bericht von Ficoroni ist von 1739 die Rede; s. F. Ficoroni in: A. Calogierà (Hg.), *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici* 22, 1740, 493–506.
- b) Paris, Louvre, Inv. Ma 68: *Giornali* 2011, 9 (f. 8v): „[1779] la Signora Marchesa Gentili mi cede il torzo antico del Atleta.“. 14 (f. 14v: [1781] „Sono stato dal Signor Principe Borghese per proporgli un torzo antico di Atleta per ridurlo ad una statua per accompagnare la statua di Atleta in atto di ungersi che gli vendei le quali vol situarle tutte due nella stanza del Gladiatore con il Discobulo e Cestiario ...“). Zu den beiden Statuen im statuarischen Typus des Athleten Typus Salone 12 s. Arnold 1969, 266 Nr. F.II.2–3 Taf. 16c; Howard 1993, 241 Anm. 10 Taf. 34e. 36b; Rausa 1994, 196 Nr. 2–3; S. Kansteiner in V. Strocka (Hg.), *Meisterwerke*, Koll. Freiburg 2003 (2005) 69 Abb. 9.
- 44 Paris, Louvre, Inv. Ma 889. – *Giornali* 2011, 12 (f. 12: „Venerdi Santo [1781] o terminato il ristauo della statua del Cestiario quale è a mezzo con il Signor Asprucci ...“; f. 12v: „Il Signor Abate Visconti è venuto per ordine del Papa a vedere la statua del Cestiario quale gli à fatto specie, e mi disse che qualora fosse servito per il Signor Principe Borghese lo cedeva, ma in altro caso non voleva che andasse via da Roma, ...“); 14 (f. 14: „[1781] Ho proposto al Signor Principe Borghese la statua del Cestiario ...“); 82 (f. 88: „[1788] Hò pagato la testa del Cestiario al Cav. Cavaceppi per sc. 28, e son contento“); 89 (f. 93v: „Adi 23 [Januar 1789]. Hò fatto trasportare la statua del Cestiario in Villa Pinciana ...“). Vgl. auch *Giornali* 2011, 9 (f. 8v). 11 (f. 11v). 13 (f. 13). 82 (f. 87v). 84 (f. 89v). 171 (f. 167). Zur Statue s. U. Knigge, *Bewegte Figuren der Großplastik im Strengen Stil* (1965) 65 K26 (mit Lit.) und zuletzt S. Kansteiner in: J. Burnett Grossman et al. (Hg.), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Symposium Los Angeles 2001 (2003) 51 Anm. 21 („... Pollux, der vielleicht auch von Cavaceppi ergänzt worden ist“) Abb. 6 (mit Lit.).
- 45 Howard 1993, 249f. Anm. 50. 54 Taf. 39b–c (mit Lit.); Rausa 1994, 135 (zum Typus). 206 Nr. 20.1 (mit Lit.); S. Kansteiner a. O. (Anm. 44) 45–60. – Zu Cavaceppi und seiner Tätigkeit s. S. Howard, Bartolomeo Cavaceppi (1982) und jetzt S. Mayer – C. Piva, *L’arte di ben restaurare: la „Raccolta d’antiche statue“ (1768–1772)* (2011) (mit Lit.).
- 46 Arata a. O. (Anm. 11) 158.
- 47 Vgl. Howard 1993, 252 Anm. 64 (mit Erwähnung von Cavaceppis Belegen für Ankäufe aus der Villa Negroni). Vgl. auch Pacettis Notizen über seine Beziehung zum Graf von Fries, dem Käufer der Statue: *Giornali* 2011, 74 (f. 80v): „A di 4 [April 1787] il Conte di Fries è venuto a vedere le mie cose“.

nener Artikel, in dem im Rahmen einer kurzen Beschreibung der Villa Negroni und der wichtigsten dort aufbewahrten Skulpturen von einem „Gladiatore di marmo nero“ die Rede ist.⁴⁸ Erwähnung findet die Statue außerdem auch im *Trattato* von Giovan Pietro Pinaroli (1725)⁴⁹ und in einem an Kardinal Negroni adressierten Erwerbungsanschlag, der wohl aus den Jahren zwischen 1696 und 1712 stammt.⁵⁰

Auf der Grundlage von Archivalien der Sammlung Peretti-Montalto können wir die Ereignisse rund um die Statue noch weiter zurückverfolgen. Einem zwischen 1623 und 1631 angelegten Sammlungsinventar zufolge befand sich die Skulptur damals in der Sala Grande des ‚Piano Nobile‘ des sogenannten Palazzo di Termini, dem Hauptgebäude der Villa: „In capo della sala sopra un Piedest(alt)o di legno dorato. Una Statua d’un gladiatore con un termine tra le gambe tutto di marmo negro. n(atur)ale“.⁵¹ In der Sala Grande hatte sie eine prominente Position inne: zwischen den Statuen des sog. Germanicus und des sog. Cincinnatus, die sich heute beide im Louvre befinden.⁵²

Dank einer Reihe von Zahlungsanweisungen, die im Cardelli-Archiv des Archivio Storico Capitolino in Rom aufbewahrt werden, ist es gesichert, dass die Statue im Jahr 1615 in die Sammlung gelangt ist. Sie ist am 10. April 1615 für 80 Scudi bei Vincenzo Manetta erworben worden:

A di detto s(cudi) 80. m(one)ta a Vincenzo Manetta, quali sono per il prezzo d’un Torzo di Marmo nero d’una statua con sua testa compra da lui per servitio del n(ost)ro Giardino a Santa Maria Magg(io)re. S(cudi) 80. A(lexander) C(ardinalis) M(ontaltus).⁵³

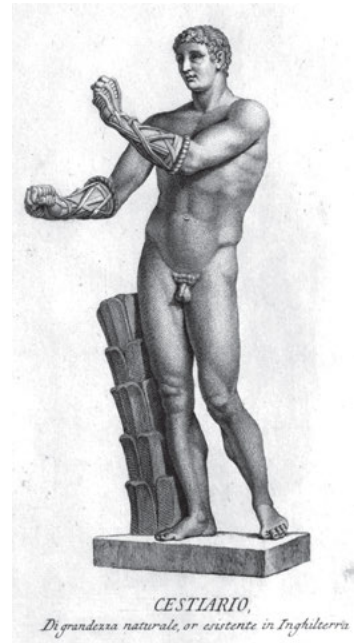


Abb. 9 Cavaceppi, *Raccolta* (1768): Statue eines Apoxyomenos, als Caestarius restauriert

48 Massimo 1836, 220 Anm. 1.

49 G. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma* (1725) II 378.

50 Massimo 1836, 163 Anm. 1: „faceva tanto conto di questo pezzo di Scultura, chiamato in detto manoscritto un Gladiatore di pietra di paragone di statura gigantesca (!), che ne ricusò 6000. scudi da certi Inglesi i quali lo volevano comprare“.

51 M. Barberini in: E. Debenedetti (Hg.), *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico* (1991) 15–55, bes. 23 (Inventar f. 8).

52 Rausa 2013, 52f. (mit Lit.).

53 Rausa 2013, 62 Nr. 23.

Die wichtigste Information in dieser Archivalie ist die Angabe „*con sua testa*“: der Kopf der fragmentarisch erhaltenen Statue ist also zugehörig. Der für die Ergänzung benötigte Marmor, eine antike schwarze, etwas hellere Qualität, wurde Ende 1615 gekauft;⁵⁴ die im Jahr 1616 vom Bildhauer Alessandro Rondoni (1560–1634) durchgeführte Restaurierung als Gladiator zog sich über ein ganzes Jahr hin.⁵⁵

Die bis hier gemachten Ausführungen erlauben es auszuschließen, dass die Statue ein Werk des 18. Jahrhunderts ist, was fast alle Forscher bislang behauptet haben. Die von Guattani erwähnte Restaurierung betraf offenbar nur die Attribute der Statue. Die Dokumente aus dem 17. Jahrhundert enthalten außerdem Angaben, die für den antiken Ursprung der Statue sprechen; Hinweise darauf, dass ein Kopf als Ergänzung des Torsos angefertigt worden ist, gibt es dagegen nicht. Es werden vielmehr Elemente erwähnt, die die Seltenheit der Statue hervorheben. Der von Kardinal Montalto bezahlte Preis von 80 Scudi ist in der Tat sehr hoch, wenn man ihn mit anderen Erwerbungen zu jener Zeit vergleicht, wie z. B. der Kolossalstatue der sog. Roma (30 Scudi) oder einer Gruppe von sieben Köpfen und weiteren marmornen Objekten (60 Scudi).⁵⁶

Für den antiken Ursprung der Statue sprechen außerdem folgende Überlegungen: Als erstes muss man sich fragen, welche Gründe Kardinal Montalto dazu bewogen haben könnten, die Restaurierung einer Statue mit einer seltenen und ungewöhnlichen Ikonographie zu veranlassen. Wollte man hier eine Nachahmung des einige Jahre zuvor von Nicolas Cordier (1567–1612) angefertigten „Mohren“ Borghese (Taf. 22 a)⁵⁷ erkennen, wäre man gezwungen, zwei im Grunde sehr verschiedene Werke zueinander in Beziehung zu setzen. Die borghesische Skulptur spiegelte nicht nur eine stilistische Vorliebe wider, die im barocken Klima sehr geschätzt war, sie enthielt auch präzise politische und ideologische Bedeutungen, wie unlängst hervorgehoben wurde.⁵⁸ Der „Gladiatore“ Montalto hingegen erscheint innerhalb der Antikensammlung eher als wertvolles und seltenes Ausstattungselement. Weitere mögliche symbolische Bedeutungen, die aus dem Vergleich der Statue mit den anderen beiden hochwertigen Skulpturen hervorgehen, müssen noch erkundet werden. Sicherlich übte der „Mohr“ von Cordier einen großen Reiz aus, wie die

54 Rausa 2013, 59 Anm. 54.

55 Rausa 2013, 62 Nr. 24–25; zu Rondoni s. jetzt A. Capoferro, ArchCl 60, 2009, 307–352 (mit Lit.).

56 Rausa 2013, 60 Nr. 9. 63 Nr. 15.

57 Paris, Louvre, Inv. MR 303. – S. Pressouyre, Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600 (1984) II 413–415 Nr. 21 Abb. 190. 194f. 198. 206 (mit Lit.) schließt nicht aus, dass außer dem Torso auch der Kopf antik ist (p. 415); Schneider, 215 Kat. BK 11 Taf. 42,1–2; I. Rossi et al. in: A. Coliva et al., I Borghese e l'Antico, Ausst.-Kat. Rom 2011, 350–352 Nr. 51 (mit Lit.).

58 Giffin 2012.

Herstellung von Kopien bzw. Nachahmungen schon im 17. Jahrhundert bezeugt (Taf. 22 b u. Taf 23).⁵⁹ Der französische Bildhauer, der als gewandter und kultivierter Restaurator antiker Marmorstücke bekannt war, versinnbildlichte den afrikanischen Kontinent durch die Benutzung eines antiken Vorbilds, das er kopierte, oder durch die Verwendung eines antiken Kopfes. Im ersten Fall könnte der aus hadrianischer Zeit stammende Kopf eines Afrikaners (Taf. 24 a),⁶⁰ der vielleicht schon im 17. Jahrhundert bekannt war, als Modell gedient haben. Im zweiten Fall wäre eine Quellenangabe aus dem 17. Jahrhundert heranzuziehen: Bei Fioravante Martinelli wird der Kopf eines „Moretto“ vom Capo di Bove erwähnt, einer Gegend im Umland von Rom, wo die Borghese über Grundbesitz verfügten.⁶¹

Vergleicht man die Köpfe des „Mohren“ und des Nubiens mit dem des Grabporträts von Antonio Nigrita (Antonio Manuele Nsaku NeVunda; Taf. 24 b), des Botschafters des Königreichs Kongo am Hof von Paolo V. Borghese – das Porträt wurde 1629 von Francesco Caporale, genannt Soncino,⁶² ausgeführt –, kann man zwei gut zu unterscheidende Interpretationen des Afrikaners ausmachen. Auf der einen Seite die stilistische Interpretation, die

- 59 1) Negerkopf aus bigio morato (um 1610), Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 187a: Hettner 1875, 91 Nr. 182 („Büste einer Negerin“); Schneider 1986, 215f. Kat. BK 14 Taf. 43,3–4; Gregarek 1999, 273 Kat. N5 (vor 1733); D. Bindman et al. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, 3.1 (2010) 364 Anm. 300 („once in the Chigi Collection in Rome“). 2) Negerkopf aus dunklem Stein in Newby Hall: Schneider 1986, 176f. 217 Kat. BK 16 Taf. 44,3–4; Gregarek 1999, 273 Kat. N7 (vor 1882); H. von Hesberg in: D. Boschung – H. von Hesberg, *Die antiken Skulpturen in Newby Hall ...* (2007) 103f. Kat. N59 Taf. 80,1–4 (mit Lit.) (17. Jh.). 3) Negerkopf aus bigio morato, verschollen (ehem. Farnborough Hall): Schneider 1986, 176. 215 Kat. BK 12 Taf. 42,3–4; Waywell 1986, 28 (um 1740; „the style of this copy comes very close indeed to the head of the Lady Lever statue“); Christie’s London 5.7.1995 Nr. 219; A. Scholl, *Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall ...* (1995) 73f. Kat. F 31 Taf. 58 („1992 nicht mehr vorhanden. Rom, dort vor 1746 erworben“). 4) London, Privatbesitz: Pressouyre a. O. (Anm. 57) 434 Nr. 58 Abb. 197 (18. Jh.). Vgl. auch den Mohrenkopf in Mannheim: R. Stupperich in: A. Wiczorek (Hg.), *Lebenslust und Frömmigkeit* (1999) II 460 Nr. 6.4.43; ders. in: M. Kunze (Hg.), *Wiedererstandene Antike. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, Koll. Oranienbaum 1999 (2003) 66. – Schneider (s. o. Anm. 2) betrachtet den Kopf des Nubiens als Variante des Typus „Versailles“ (d. h. Cordiers „Mohr“).
- 60 Kopf aus bigio morato, Rom, Thermenmuseum, Inv. 49596. – R. Paribeni in: *Saggi di Storia antica e Archeologia a Giulio Beloch* (1910) 203–209 Abb. 4f.; R. Delbrück, *AA* 1911, Sp. 168 Abb. 6f. (antik; junger Neger oder Negerin); Pressouyre a. O. (Anm. 57) 425 (vermutliches Vorbild hadrianischer Zeit des „Mohren“ von Cordier); Schneider 1986, 215 Kat. BK 13 Taf. 43,1–2 („vor 1910“); A. Cioffarelli in: M. Anderson – L. Nista (Hg.), *Radiance in Stone*, Ausst.-Kat. Atlanta 1989, 70 Nr. 7 (2. Jh. n. Chr.?); Gregarek 1999, 272f. Kat. N4 (vor 1910); Giffin 2012, 6 Anm. 36. 61 mit Abb. 9 („tentatively dated to second century CE“).
- 61 F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito* (1644) 111: „... un Moretto, la cui testa fu trovata a Capo di Bove“.
- 62 Rom, Santa Maria Maggiore. Zum Bildhauer s. A. Munoz, *L’Arte* 12, 1909, 178–182. 316; *Dizionario Biografico degli Italiani* 18 (1975) s. v. Caporale Francesco (A. Pampaloni); Rausa 2103, 48 Anm. 26. 63 Nr. 18 (Vertrag von Kardinal Montalto).

einen hellenistisch-alexandrinischen Ursprung aufweist und vom ethnischen Typ des Nubiens/Äthiopiens beeinflusst ist. Sie erinnert nicht nur an den oben erwähnten Kopf im Museo Nazionale Romano, sondern auch an einen in New York aufbewahrten Kopf (Taf. 25)⁶³ sowie an das außergewöhnliche bronzene Porträt eines ptolemäischen Königs (Taf. 26 a). Dieses wurde 1756 in der Villa dei Papiri in Herculaneum gefunden und ist dem Kopf des Nubiens in der Gestaltung und in der Kopfhaltung ähnlich.⁶⁴ Weitere Belege für das in der römischen Kaiserzeit bestehende Interesse an Darstellungen von Afrikanern (Nubier, Äthiopier) bieten dionysische Sarkophage mit Szenen des indischen Triumphes des Dionysos.⁶⁵

Mit dem Bild des kongolesischen Botschafters haben wir auf der anderen Seite das realistische Abbild eines Afrikaners. Seine Gesichtszüge entsprechen denen der vorherrschenden Ikonographie des Afrikaners in der westlichen Kunst: wulstige Nase, krauses Haar, rundliche Augen- und Nasenhöhlen, ausgeprägte Kiefer und langgestreckter Schädel. Auch die großen Meister des 17. Jahrhunderts, wie z. B. Rubens (Taf. 26 b),⁶⁶ weichen nicht von dieser Vorstellung ab. Die Charakteristika werden vielmehr auch weiterhin beibehalten, bis es zur Einführung neuer, an den unterschiedlichen ethnischen Typen orientierter Ikonographien kommt. Dazu zählen die Nubier, die in der Zeit zwischen Napoleon und Livingstone durch die Erkundung der am Nil gelegenen Regionen ‚entdeckt‘ wurden und deren Darstellung ein Hauptthema der ethno-

63 Kopf eines Afrikaners aus grauem Marmor, New York, The Brooklyn Museum, Inv. 70.59 (vermutlich aus Kleinasien; 2. Jh. v. Chr.). – C. Vermeule, *Greek and Roman Sculpture in America* (1981) 144 Nr. 113.

64 Bronzestatuette in Neapel, Museo archeologico, Inv. 5598. – D. Comparetti – G. De Petra, *La villa ercolanese dei Pisoni* (1883) 21–27. 166 Nr. 30 Taf. 6; H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (1975) 120. 128 („Kleopatra I–VI“); R.R.R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (1988) 160 Nr. 24 Taf. 19 („Excellent Roman-period copy of a portrait of a Ptolemaic queen, almost certainly of the second century, so probably one of the Kleopatras I, II, or III“); V. Moesch, *La Villa dei Papiri* (2009) 132f. Nr. 7 („busto virile, cd. Tolemeo Apione“). Zur Auffindung des Kopfes s. C. Paderni, *Diario de’ monumenti antichi, rinvenuti in Ercolano, Pompei, e Stabia dal 1752 al 1799* ...: „16. XI.1759 – E più Calaj sotto il Bosco di S.Ag.o e’ levaj una testa di Donna di Bronzo con capelli tutti imboccolati che gli cadono sopra al collo, e’ fronte, tiene la vitta, di ottimo carattere Greco. Detta testa stava situata sopra un Termine di marmo biscio il quale si è rinvenuto franto in minuti pezzi, solo si è potuto rinvenire le seguenti poche lettere che stavano incise in d(ett)o Marmo IT ESPIS“. (in: M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l’immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia* [1999] 119f.). Vgl. auch De’ Bronzi di Ercolano V (1767) 203–205. – Der Bronzestatuette ist von Winckelmann bewundert worden: *Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen* (1762), hrsg. von S.-G. Bruer und M. Kunze (1997) 90 Z. 18–21. 193 Taf. 36,2; *Briefe an Wiedewelt und an Bianconi* (jeweils 1762): Winckelmann, *Briefe*. In Verbindung mit H. Diepolder hrsg. von W. Rehm, Bd. II (1954) 209 Nr. 470; 226f. Nr. 482.

65 s. jetzt L. Buccino, *Dioniso trionfatore* (2014) bes. 164–176.

66 Vgl. „Vier Studien über einen Mohrenkopf“ von P. P. Rubens (Brüssel, *Musées Royales des Beaux-Arts*, Inv. 3176. Öl auf Leinwand; 51 x 66 cm; zwischen 1608 und 1640). Zum Bild des Afrikaners in der modernen westlichen Kunst s. jetzt Bindman a. O. (Anm. 59).

graphischen Malerei sowie der Photographie des 19. und 20. Jahrhunderts war.⁶⁷ Auf der Grundlage der oben gemachten Angaben kann ausgeschlossen werden, dass ein Bildhauer des frühen 17. Jahrhunderts imstande war, ein Afrikanerbild gleich dem des Nubiers von Port Sunlight auszuführen.

Im Bildrepertoire afrikanischer Ethnien stellt der Kopf der Statue in Port Sunlight einen Einzelfall dar.

Das Revival des Faustkämpferbildes in der Kunst des Klassizismus

Die erneute Ergänzung beider Statuen fällt in eine Zeit, in der die Ikonographie der antiken Faustkämpfer dank der Restaurierungen der römischen Bildhauer ein Revival erlebt. Seymour Howard hat sich in einem Beitrag aus dem Jahr 1993 mit der Rezeption der antiken Athletenikonographie in dieser Zeit befasst und ist dabei zu Schlussfolgerungen gelangt, die bis heute Bestand haben.

In dem hier präsentierten Beitrag ging es darum, dem Dresdner Faustkämpfer eine besondere Rolle bei der „Wiedergeburt“ der antiken Ikonographie der Faustkämpfer im 18. Jahrhundert zuzuweisen. Seine Ausführung ist grundlegend neu und nicht abgeleitet von antiken Skulpturen. Anders als Howard annahm, sind die zwei Gentili-Faustkämpfer nicht 1737, sondern 1739 gefunden worden, wie einem Artikel Ficoronis zu entnehmen ist, den er 1740 veröffentlicht hat.⁶⁸ Im Oktober des gleichen Jahres, als der Kurprinz Christian von Sachsen Rom verließ, war die Statue bereits restauriert. Napolioni hat sich also nicht von den an beiden Statuen vorhandenen Spuren der Caesti beeinflussen lassen. Er ließ sich vielmehr von seinem antiquarischen Wissen leiten, das auf den Repertoires aus dem 17. und 18. Jahrhundert beruhte (Museum Chartaceum, Fabretti, Montfaucon),⁶⁹ und orientierte sich an einem Relief der Sammlung Aldobrandini.⁷⁰ Die von Napolioni ergänzte Statue hat Rom so frühzeitig verlassen, dass sie nicht als Modell für spätere Restauratoren dienen konnte; die zwei Gentili-Faustkämpfer mussten fast 40 Jahre lang auf eine Restaurierung warten.

In ein anderes künstlerisches und kulturelles Klima fallen die Restaurierungen des Nubiers. Sie wurden nicht nur auf der Grundlage der

67 Giffin 2012, 29f.; s. den außergewöhnlichen fotografischen Bestseller von L. Riefenstahl, *Die Nuba von Kau* (1976).

68 Howard 1993, 241 Anm. 10; s. auch oben Anm. 43.

69 Howard 1993, 241f. Anm. 13 Taf. 35a. 35c. Neue Zeugnisse wurden später in den *Antichità di Ercolano* (1771) VI Taf. 1 herausgegeben.

70 Vatikanische Museen, Inv. 9502/03 (ehemals Villa Aldobrandini): Gardiner 1930, Abb. 179; Howard 1993, 243 mit Taf. 36a (Stich). 36c. 37a; F. Sinn, *Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen III* (2006) Kat. 192.

antiquarischen Kenntnisse der Bildhauer ausgeführt, sondern wahrscheinlich auch von der wichtigen Rolle beeinflusst, die der Faustkampf als Nationalsport vor allem in Großbritannien spielte. Informationen über dieses Phänomen gelangten dank der Grand-Tour-Reisenden aus der Ferne auch nach Rom.

Die Transformation antiker Statuen in Darstellungen von Faustkämpfern und das Revival des antiken Faustkampfes am Ende des 18. Jahrhunderts haben auch die Skulpturen von Antonio Canova beeinflusst. Inspiriert durch literarische Quellen, schuf er 1802 die zwei griechischen Faustkämpfer Kreugas und Damoxenos und orientierte sich dabei an den beiden hier besprochenen antiken Statuen.⁷¹

71 Howard 1993, 253 Taf. 38e–f. Zu den Statuen vgl. jetzt M. Dönike, Ausdruck und Bewegung: zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806 (2005) 349–352 und J. Myssok, Antonio Canova und die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800 (2007) 245–255. Als Vorbild für die Statue des Damoxenos hat Canova offenbar den Antretenden Diskobol aus Cavaceppis Besitz (Cavaceppi 1768, Taf. 42) benutzt. Die heute im Liebieghaus (Inv. 2608; Rausa 1994, 199. 210 Nr. 13. 220f.; P. Bol, Der antretende Diskobol [1996]; S. Kansteiner in: Text und Skulptur, Ausst.-Kat. Berlin 2007, 75–77 Nr. 101) aufbewahrte Statue war damals schon von Lord Charles Duncombe erworben worden; s. D. Gasparotto, Prospettiva 75–76, 1994, 65–76.