

Valentin Kockel / Gode Krämer

Ein verlorenes Fragment der Ara Pacis Augustae.

Zu dem neu erworbenen Bild von Christian Berentz (1658–1722)
in den Augsburger Kunstsammlungen*

I. Die Bilder von Christian Berentz in den städtischen Kunstsammlungen Augsburg

1970 kam als eine Leihgabe der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt¹ ein „Stilleben mit Getränketablett und großer Goldkaraffe“ – so der offizielle Titel – von Christian Berentz in die Deutsche Barockgalerie der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, dessen Glanz, Hellfarbigkeit und realistische Schilderung des ausgebreiteten Reichtums verzauberte (Abb. 1). Nicht barocke Fülle und Pracht, sondern rokokohafte Verfeinerung und Finesse drückten sich in diesem 1704 in Rom gemalten Bild aus.²

Das aufwendig mit kostbaren Gegenständen prunkende Stilleben ist als eine Hommage auf die eheliche Verbindung zwischen den beiden österreichischen Grafengeschlechtern Lamberg und Sprinzenstein entstanden. Denn der Auftraggeber des Bildes, Leopold Joseph Graf von Lamberg, dessen Wappen groß als Relief auf der goldenen Kanne angebracht ist, war mit Katharina Eleonora von Sprinzenstein verheiratet, deren Familienwappen farbig in Emaille den von Hündchen gehaltenen Fuß der Konfektschale ziert.³ Leopold Joseph von Lam-

* Teil I wurde von Gode Krämer verfaßt, Teil II von Valentin Kockel.

¹ Der genaue Termin war der 2. 5. 1970, so daß das Bild nicht zur Eröffnung der Deutschen Barockgalerie hing und daher auch nicht in dem gleichzeitig erschienenen Bestandskatalog von Eckhard von Knorre aufgeführt ist. 1993 wurde das Bild von der Stadtparkasse Augsburg erworben und den Städtischen Kunstsammlungen als Dauerleihgabe übergeben.

² Inv. Nr. 803; Öl auf Leinwand, 95,5 x 73,5 cm; signiert und datiert auf dem Kapitell: „Christianus Berentz F. Roma 1704“. Literatur: Paul Buberl, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl* (Österreichische Kunsttopographie Bd. 8, 1. Teil, Gerichtsbezirk Altensteig), Wien 1911, S. 119 mit Abb. S. 120 (mit falscher Datumsangabe); Auktionskatalog Weinmüller München, 19. 6. 1965; *Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. II. Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde, 2., vermehrte u. überarbeitete Aufl.*, Augsburg 1984, S. 35; *Klara Garas, Natures mortes du XVIIIe siècle au Musée des Beaux-Arts. Maximilian Pfeiler, Franz Werner Tamm et Gabriele Salci*, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 74 (1991) S. 33, mit Abb. S. 36.

³ Für Hilfe bei der Identifizierung der Wappen und der Klärung der Familiengeschichte danke ich Helmut Rischert, Stadtarchiv Augsburg, und Silvia Petrin, Archiv der niederösterreichischen Landesregierung.

berg war als Diplomat zunächst kaiserlicher Gesandter beim Regensburger Reichstag, danach vom Januar 1700 bis zum 15. 7. 1705 in gleicher Position beim päpstlichen Stuhl in Rom tätig. Im Jahr 1700 wurde er vom spanischen König mit dem Orden des Goldenen Vlies' ausgezeichnet, das auf der Kanne um das gräfliche Wappen geschlungen erscheint. Er war ein großer Kunstsammler und Mäzen und hat dadurch das Vermögen der Familie mit hohen Schulden belastet, wie Silvia Petrin schreibt,⁴ die fortfährt: „Ohne Zweifel hat Leopold Joseph von Lamberg damit gerechnet, nach seiner Rückkehr aus Rom ein hohes Staatsamt übernehmen zu können, dessen Verwaltung es ihm gestattet hätte, die Geldsummen, die er als Diplomat seinem Privatvermögen entziehen mußte, wieder einigermaßen hereinzubekommen. Sein frühzeitiger Tod machte diese Hoffnung zunichte.“ In der Tat starb der Graf bereits 1706 im Alter von 54 Jahren.

Daß er als kaiserlicher Gesandter am päpstlichen Hof und als Kunstsammler auf Christian Berentz aufmerksam wurde, erscheint unvermeidlich. Berichtet doch Lione Pascoli, dem wir innerhalb seiner 1736 erschienenen Sammlung *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* auch die früheste Biographie Berentz' verdanken, sehr ausführlich darüber, wie sehr die römischen Adelsfamilien, ja sogar der Papst sich darum bemühten, Stilleben von Berentz zu bekommen.⁵

Da der 1658 in Hamburg geborene, am 12. 3. 1722 in Rom gestorbene Maler nur wenig bekannt ist, sei hier kurz referiert, was wir über sein Leben wissen: Sein erster Lehrer war der weitgehend unbekannte Hermann Kamphusen, bei dem er nur die Anfangsgründe des Handwerks mitbekommen haben kann,⁶ denn ab 1673, das heißt als 15jähriger, kam er in die Lehre zu dem bedeutenden Stillebenmaler Georg Hinz, die 1677 endete.⁷ Die im AKL genannten, sich an die Lehre anschließenden Reisen durch Deutschland, Flandern und der einjährige Aufenthalt in Venedig sind quellenmäßig nicht belegt. Sicher ist, daß er sich endgültig in Rom niederließ, wohin er nach Friedrich Noack schon um 1680 kam.⁸ Die rö-

⁴ Silvia Petrin, Das Lamberg-Archiv „Ottenstein“ im Niederösterreichischen Landesarchiv, in: *Scrinium. Zeitschrift des Verbandes österreichischer Archivare*, Heft 22/23 (1980) S. 83.

⁵ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, II, Roma 1736, S. 357–367; in der neuen, von Valentino Martinelli herausgegebenen Ausgabe, Perugia 1992, S. 795–802.

⁶ Zu Kamphusen s. *Thieme-Becker, Künstlerlexikon*, 19. Bd., S. 508. Die Angabe im Artikel über Berentz im AKL, daß Berentz eine sechsjährige Ausbildung bei Kamphusen absolvierte, kann nicht stimmen, da er 1673 als 15jähriger zu Hinz in die Lehre ging und unmöglich als 9jähriger eine Lehre begonnen haben konnte.

⁷ Zu Hinz s. Karin Bastian, *Georg Hinz und sein Stillebenwerk*, Hamburg 1984.

⁸ Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 2, Berlin u. Leipzig 1927, S. 84. Weitere Erwähnungen dort über seine Wohnungswechsel, seine Zugehörigkeit zur nordischen Schilderbent und seinen Übertritt zum Katholizismus: Bd. 1, S. 186, 208, 212, 227.

mischen Jahre sind von Pascoli eingehend und so kenntnisreich geschildert,⁹ daß er sich auf eigene Erkundigungen beziehungsweise Auskünfte von nahen Bekannten Berentz' bezogen haben muß. Außerdem decken sich Pascolis Angaben mit anderen uns heute zugänglichen Fakten – etwa die von Noack archivalisch festgestellten Wohnungswechsel oder sein Bentname „Goudsbloem“ = „Goldblume“ bei der nordischen Schilderbent –, so daß seine Auskünfte sicherlich glaubhaft sind.¹⁰

Nach Pascoli also wurde Berentz bald nach seiner Ankunft in Rom durch Niccolò Maria Pallavicini (1650–1714) gefördert, der ihn in seinem Palast wohnen ließ und dessen Aufträge weitere römische Adelige zu Nachfolgeaufträgen veranlaßten. Pascoli zählt folgende Familien auf: Spada – Veralli, Rezzonico, Rosspigliosi, Severoli, sowie den Papst, den man entweder mit Innocenz VII Pignatelli (1691–1700) oder Clemens XI Albani (1700–1721) identifizieren kann, dazu eine Reihe begüterter anderer Personen. In der Tat lassen sich einige der in italienischen öffentlichen und privaten Sammlungen befindlichen Stilleben Berentz' mit den bei Pascoli genannten identifizieren beziehungsweise weisen ihre Provenienzen auf die dort genannten Familien hin.¹¹

Die Motive auf den Stilleben, die die Auftraggeber bevorzugten, waren meist ähnlich: Früchte, Blumen, goldene, silberne und gläserne Gefäße, wobei im Hinblick auf besonders große Stilleben mitunter die Zusammenarbeit mit einem Figurenmaler wie Carlo Maratta (1625–1713), Luigi Garzi (1638–1721) und anderen gewünscht wurde, was sich ebenfalls am erhaltenen Gemäldebestand nachweisen läßt.¹²

Der Name des Grafen Lamberg taucht bei Pascoli nicht auf, doch ist das Bild durch die aufwendige Signatur und Datierung „Christianus Berentz F. Roma 1704“ gesichert. Außerdem entspricht seine Ausstrahlung dem, was nach Pascolis Beschreibung die Auftraggeber an Berentz' Bildern schätzten. Graf Lamberg's Hochzeitsbild ist in ebenso überlegter wie anspruchsvoller Weise arrangiert: Vier verschiedene Gegenstandskomplexe, deren jedes allein für ein Prunkstilleben ausgereicht hätte, sind in der Mitte des Bildes kompositorisch verschränkt: Oben links das silberne Tablett mit dem halb gefüllten Glas und den vielfältig geformten Karaffen; die darunter nach unten hängende, wunderbar gemalte Spitzende-

⁹ Pascoli, *Vite*.

¹⁰ Wie nahe Pascoli Berentz stand, zeigt sich auch daran, daß er bereits die Schülerschaft Berentz' bei Kamphusen erwähnt, einen lokalen Hamburger Maler, den man in Rom sicherlich nicht kannte.

¹¹ Federico Zeri (Hg.), *La Natura morta in Italia*, Bd. 2, Milano 1989, S. 819 f.; s. auch Pascoli, *Vite*, Ausgabe Perugia 1992, S. 800 f.

¹² Zeri, *Natura morta*, S. 819, Abb. 971.

cke mit den herabhängenden geschnittenen, gleichermaßen frisch und welkend wirkenden Rosen; das antike Kompositkapitell und darauf stehend als Höhepunkt die beiden wappentragenden Gefäße: Die in diesem Zusammenhang zweifellos nicht als Gebrauchsgegenstand fungierende Kanne und die Konfektschale, auf deren Zusammengehörigkeit durch den zwischen ihnen liegenden Pfirsich und seine Blätter in beziehungsweise Weise hingewiesen ist.

Weil alles ganz natürlich dasteht beziehungsweise die kostbaren Gefäße wie zufällig in eine lauschige, von Hecken begrenzte Ecke hingeräumt erscheinen, wirkt das Arrangement überraschend intim und gleichzeitig von besonderem Reichtum. Der Frische des Blumen- und Pflanzendekors und den wertvollen Gegenständen, die den oberen Teil des Bildes bestimmen, stehen im unteren Teil der an den Rändern stark zerfranste, ehemals kostbare Teppich und vor allem die abgeschnitten daliegenden Blumen und Früchte mit bereits leichten Spuren der Unfrische gegenüber: Vielleicht als eine nachdenklich stimmende Vergänglichkeitssymbolik gedacht – wenn der Betrachter sie denn über aller Darstellung des Reichtums und Überflusses überhaupt beachtet. Allerdings hat Berentz sie auch formal sehr klar verdeutlicht, denn im unteren Viertel dominiert allein die Horizontale, während im oberen Teil die Senkrechte herrscht.

1994 gelangte durch Vermittlung von Frau Susan Pinnells, Mainz,¹³ die Bitte einer amerikanischen Privatsammlerin an mich, ein im Foto beiliegendes Bild zu bestimmen. Es handelte sich um das Bild von Berentz, das im Mittelpunkt dieses Aufsatzes steht (Abb. 2) und das zwei Jahre später von der Stadtparkasse Augsburg gekauft und den Städtischen Kunstsammlungen als Dauerleihgabe übergeben wurde.¹⁴

Obwohl das „Stilleben mit einem Relief der Ara Pacis“ auf den ersten Blick mit den bekannten Werken Berentz wenig gemein zu haben schien, fiel mir die Zuschreibung an ihn leicht. Denn jene kleine Doppelpflaume mit einer weiteren Pflaume im Rücken, die im Bild unten links vor dem Fruchtkorb liegt, ist exakt, wenn auch etwas größer, auf dem anderen Bild von Berentz (Abb. 1) dargestellt. Sie liegt dort in gleicher „Haltung“ mit den entsprechenden Blättern – das eine nach links sanft die Form der Pflaume umrundend, das zweite an ihrem Ende hochstehend und das dritte nach vorn am Boden liegend, sowie der Blüte vorne vor ihrer Zweiteilung mit dem Stengel nach oben – rechts am unteren Rand.

Die Autorschaft Berentz', der, wie sich zeigen läßt, sehr häufig Früchte, Blumen und Gegenstände, die er wohl in einem Skizzen- oder Musterbuch sammel-

¹³ Brieflich am 7.3.1994.

¹⁴ Inv. Nr. L 872; Öl auf Leinwand, 75,0 x 62,0 cm. Unpubliziert. Auf der Rückseite befand sich eine mit Schablone angebrachte Beschriftung: „B. 39 By Granet“.

te, in exakter Übereinstimmung in verschiedenen Gemälden übernahm, stand also fest. Doch war und ist das Stilleben mit dem prominent an der Wand lehnen- den Relief für Berentz, ja für die gesamte gleichzeitige Stillebenmalerei un- gewöhnlich. Daß es sich um ein antikes, römisches Relief handelt, war offensicht- lich und daß dies Relief tatsächlich an dieser Mauer gestanden hatte, bewies eine Zeichnung von Joseph Wright of Derby (Abb. 3), auf die mich Susan Pinnells aufmerksam machte.¹⁵ Joseph Wright hielt sich auf seiner Italienreise vom Fe- bruar 1773 bis Januar 1775 in Rom auf,¹⁶ besuchte verschiedene Sammlungen und nahm mit großer Konsequenz antike Kunstwerke in Skizzenbüchern auf, die sich heute in Bath und im Britischen Museum befinden.

Die „J. W. Roma 74.“ signierte Zeichnung, die also ca. 60 Jahre nach dem Bild von Berentz entstanden ist, zeigt das Relief am gleichen Ort, in der gleichen Stel- lung und offenbar ohne nennenswerte Veränderung. Auch die untere Abbruch- kante, die in Berentz' Bild durch die Beschattung stärker beschädigt erscheint, erweist sich bei genauerer Prüfung als übereinstimmend. So kam kurzfristig der Gedanke auf, Joseph Wright könnte Berentz' Bild als Vorlage benutzt haben, der jedoch im Hinblick auf die verschieden fallenden Schlagschatten rasch aufgege- ben wurde. Wrights lavierte Bleistiftzeichnung erscheint leichter, eleganter, doch zeigt sich gerade im Vergleich, wie genau und dennoch malerisch auf das Steinre- lief und seine Färbung eingehend Berentz den Bestand wiedergibt.

Als nächstes stellten sich zwei Fragen: Welche Villa und was für ein – noch be- stehendes? – Relief Berentz als Vorlage diente. Die erstere beantwortete Valentin Kockel mit dem Hinweis auf die für die Villa Medici in Rom charakteristischen Hermen im Ausblick nach hinten in den Garten. Die zweite Frage löste Helmut Jung vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom,¹⁷ der das Relief als zur Ara Pacis Augustae gehörig erkannte und in einem besonders einfühlsamen Brief schrieb, er hoffe sehr, „daß die Stadt Augsburg, Nachfolgerin der Augusta vindeli- cum ..., das Glück beim Schopf packen ... und das für Augsburg so außerordent- lich wertvolle Bild in Besitz nehmen werde“.¹⁸

¹⁵ Brieflich 13. 5. 1994. Diese Zeichnung wurde veröffentlicht von *Benedict Nicholson*, Wright of Derby: addenda and corrigenda, in: *The Burlington Magazine* 130 (1988) Nr. 1027, S. 752. Dort der Hinweis auf den Auktionskatalog Christie's 8. 6. 1976, Nr. 11, „Study of a fragment of a ruined classical frieze“, Bleistift, Feder in Grau, grau laviert, 38, 4 x 31,1 cm. Ich danke Herrn Axel Rüger, National Gallery, London, für die Vermittlung und Christie's, London, für das Foto. Wo sich die Zeichnung befindet, ist mir nicht bekannt.

¹⁶ *Benedict Nicholson*, Joseph Wright of Derby. Painter of Light, London 1986, S. 6 f.

¹⁷ Brieflich 11. 5. 1994.

¹⁸ Dieses Statement hat sicher den Entschluß der Stadtparkasse Augsburg, das Bild zu erwerben und den Städtischen Kunstsammlungen als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stel- len, beeinflußt. Ich danke Herrn Jung sehr herzlich für sein Engagement.

Pascoli nennt kein Mitglied der Familie Medici in Zusammenhang mit Berentz, doch ist es angesichts der für einen Stillebenmaler ungewöhnlichen Motive sehr wahrscheinlich, daß das Bild ein direkter Auftrag war. Denn, obwohl Berentz häufig kunstgewerbliche Werke von hohem Rang in verschiedenen Materialien in seinen Stilleben darstellt,¹⁹ gibt es bei ihm – jedenfalls so weit bisher bekannt – keine weiteren Wiedergaben antiker Kunstwerke.²⁰ Nicht nur Berentz verzichtet weitgehend auf die Darstellung antiker Kunstwerke, die sich ja in den Sammlungen jener adligen Familien befanden, für die er malte, vielmehr sind solche Motive erstaunlicherweise ganz allgemein in der italienischen Stillebenmalerei äußerst selten. In der großen zusammenfassenden zweibändigen Publikation „La natura morta in Italia“²¹ mit 1239 Abbildungen gibt es nur etwa fünf Bilder, in denen über architektonische Motive hinaus antike Kunstwerke – zum Beispiel Köpfe, Reliefs etc. oder Ähnliches – auftauchen, und nur ein Bild, in dem ein Relief in ähnlicher, keineswegs gleich prominenter Weise in den Mittelpunkt gerückt ist²² wie bei Berentz.

So hat Berentz denn auch für diesen, seine Stillebenthematik erweiternden Auftrag seine dafür typische Komposition verändert und die existierende Situation mit dem am Boden stehenden Relief gemalt. Das Bild ist dadurch räumlicher als alle bisher bekannten Werke Berentz', ja man könnte den Bildausschnitt mit seinen sich abwechselnden, beschatteten und beleuchteten Streifen, die in die Tiefe führen, als eine „Landschaft“ bezeichnen. Denn zweifellos ist der Blick in den von den Hermen bestimmten Garten hinten mit dem antiken Porphyrsarg ebenso wichtig für die sicherlich im Auftrag geforderte Erkennbarkeit der Villa Medici wie das vorne an der Mauer unter dem Fenster mit seinen charakteristischen Voluten lehrende Relief oder der kopflose Oberkörper einer Porphyrstatue im Schatten rechts vorne, die wohl auch ein Stolz des Besitzers war. Dieser gewünschten Darstellung des antiken Reliefs mit Ausblick in den Garten fügte Berentz gleichsam als sein Markenzeichen das rotäugige, weiße Kaninchen hinzu, das nahezu identisch auf dem monumentalen, gemeinsam mit Carlo Maratta

¹⁹ S. hierzu *J. Bergström*, Ett Stilleben av Christian Berentz och ett Kopparstick av Jean le Pautre, in: Röhsska Konstsöjdmuseets Årstryck, Göteborg 1941, S. 105 f. Die Kanne auf dem Augsburger Bild von 1704 ist in Aufbau sowie ornamentalem und figürlichem Dekor den Kannen des Augsburger Goldschmiedes Christoph Lencker so ähnlich, daß eine Kanne von ihm sein direktes Vorbild gewesen sein muß; s. dazu *Deutsche Barockgalerie*, 1984 (Anm. 1).

²⁰ Daß Berentz Interesse für antike Spolien hatte, zeigt ja auch das Kapitell auf dem betrachteten Stilleben von 1704.

²¹ S. *Zeri*, *Natura morta*.

²² S. ebd., S. 781, Abb. 918; ein Stilleben mit reliefiertem Sarkophag von Michelangelo di Campidoglio, der auch in anderen Stilleben, allerdings zurückhaltender, Reliefs einbringt.

gemalten Neapler Bild auftaucht,²³ und das kleine Stilleben mit dem Früchtekorb, den bereits erwähnten Pflaumen und dem Granatapfel. Ob Berentz die Trauben und den Granatapfel vorn wirklich mit Bedacht im Hinblick auf die gleichen im Relief auftauchenden Früchte wählte, erscheint zweifelhaft. Eher wahrscheinlich ist, daß er, wie bei den Pflaumen beweisbar, auf sein Repertoire, das heißt sein Skizzenbuch, zurückgriff und daraus auswählte, was dem Bild – und eventuell auch dem Relief – am angemessensten war.

Wie konsequent Berentz mit dieser Methode arbeitete, beweist ein Bild, das sich im Foto in der Fotothek der Kunsthalle Hamburg unter dem Künstlernamen Berentz befindet.²⁴ Auf diesem, wahrscheinlich kleinen, Ovalbild (Abb. 4) finden sich einige Früchte- und Pflanzenmotive, die ebenso auf dem oben besprochenen Stilleben von 1704 (Abb. 1) auftauchen: Der das Ovalbild bestimmende große Pfirsich in der Mitte mit dem hellen, angefressenen, nach oben stehenden und dem dunklen, geschwungenen Blatt nach links liegt im anderen Bild links vorne. Hier fehlt das große im Bogen nach rechts geführte Blatt, das allerdings am Pfirsich oben zwischen der Kanne und der Konfektschale auftaucht. Die kleine Birne rechts unten auf dem Ovalbild findet sich im Bild von 1704 ebenso wie das Blatt links vorne und die Blüte rechts hinten unter dem gebogenen Pfirsichblatt. Schließlich die Fliege auf dem Pfirsich, die der auf dem Gebäck in Stellung und Schatten gleicht.

Skizzenblätter oder gar ein ganzes Skizzenbuch von Berentz sind bisher nicht aufgetaucht. Man muß sie sich fein in Aquarell oder auch wie bei Johann Rudolf Bys oder Carl Ruthart²⁵ in Öl gemalt vorstellen. Datierungshilfen bieten übereinstimmende Motive sicher nicht. Die Frage, ob das kleine Ovalbild oder das „Stilleben mit dem Relief der Ara Pacis“ vor oder nach dem Augsburger Bild von 1704 entstand, läßt sich nur mit stilistischen Argumenten beantworten.

Die frühe und mittlere Schaffenszeit bei Berentz ist relativ kontinuierlich zu überblicken: Dem 1680 datierten „Stilleben“ der Hamburger Kunsthalle,²⁶ das recht dunkel ist und stilistisch den Werken des Lehrers Georg Hinz nahesteht, folgt das ebenfalls datierte und in der Hamburger Kunsthalle befindliche

²³ S. ebd., S. 820, Abb. 971.

²⁴ Das Foto trägt außer dem Künstlernamen und seinen Daten nur die folgende handschriftliche Bezeichnung: „Stilleben.Gal. Polontsoff, /Paris/ 1930“. Ich danke den Hamburger Kollegen für die Ausleihe des Fotos und die Erlaubnis, es publizieren zu dürfen.

²⁵ Zu den Ölstudien von Bys s. *Bernd M. Mayer*, Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk, München 1984, S. 262; zu Ruthart s. *Fred Meijer*, Einige Schilderijen met vee in C. B. A. Ruthart, in: *Oud Holland* 104 (1990) S. 331 f.

²⁶ S. Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle, 4. Aufl., Hamburg 1956, S. 22 mit Abb.

„Fruchstück“ von 1691,²⁷ das – bereits deutlich aufgehellte und modernere – zu den typischen strahlenden Werken Berentz' führt, die bei den vornehmen Römern so beliebt waren.²⁸ Von diesen unterscheidet sich das „Stilleben mit dem Relief der Ara Pacis“ nicht nur durch die größere Räumlichkeit, sondern auch durch eine veränderte Malweise: Es wirkt – und das fällt besonders im Streiflicht auf – nicht zeichnerisch und glatt, sondern malerisch, pastos und getupft. Besonders das Relief selbst und die Hauswand prunkten mit einer Vielzahl von Farbnuancierungen, die an der Stelle der Fassade, deren Putz bis auf die Ziegelsteine aufgebrochen ist, fast trompe-l'oeil-haften Charakter annehmen.

Da sich diese Malweise in den bisher bekannten Bildern Berentz' nicht findet, scheint mir eine Datierung in die späte Zeit wahrscheinlich; in jene Jahre nach dem Tode des Gönners Palavicini im Jahre 1714, als seine, bei Pascoli immer wieder erwähnte Säumigkeit in der Auftrags erledigung offenbar zu Auftragsrückgängen und damit zur Verarmung führte. Tatsächlich macht das „Stilleben mit dem Relief der Ara Pacis“ nicht nur den bei Berentz üblichen Eindruck einer sehr überlegten Komposition, sondern auch den einer zögerlichen Malweise, der zu den Nachrichten von Pascoli paßt. Diese Malweise drückt sich auch in dem 1717 datierten Stilleben der Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Corsini²⁹ aus, so daß das neu gefundene „Stilleben mit dem Relief der Ara Pacis“ wohl etwa gleichzeitig entstanden sein dürfte.³⁰

II. Das Relief der Ara Pacis³¹

Gode Krämer hat bei seiner Zuschreibung des in Augsburg neu erworbenen Bildes an Christian Berentz (Abb. 2) den ungewöhnlichen Landschaftscharakter der Komposition hervorgehoben. Berentz führt den Betrachter in den Garten einer römischen Villa, deren Hauptgebäude links im Vordergrund als Ausschnitt das Bild dominiert, während rechts der Blick in den Park mit Bäumen, sauber beschnittenen Hecken und steinernen Hermen schweifen kann. Die architekto-

²⁷ S. ebd., S. 22 mit Abb., und Zeri, *Natura morta*, S. 819 mit Abb. 970.

²⁸ S. Zeri, *Natura morta*, Abb. 971–977.

²⁹ S. ebd., *Natura morta*, Abb. 975.

³⁰ Zum Schluß möchte ich noch der Vorbesitzerin des Bildes danken, die bei den Erwerbungsverhandlungen sehr viel Geduld bewiesen hat.

³¹ Mein Dank gilt vor allem Gode Krämer, der mich mit dem Bild 1996 bekannt machte und einer gemeinsamen Publikation an diesem Ort zustimmte. Für Hinweise danke ich Fritz-Eugen Keller. Eugenio La Rocca und Orietta Rossini erteilten mir Auskünfte über die Restaurierung und ermöglichten die Einsicht in unpublizierte Berichte und Photos. Die Verwaltung der Villa Medici erlaubte zwei Besuche im Garten der Villa und erteilte eine Photografienerlaubnis.

nischen Einzelheiten des Baus sind präzise festgehalten. Das zweiflügelige, sommerlich geöffnete Fenster wird von einem profilierten Steinrahmen gefaßt und ruht auf einem ebenfalls aufwendig gearbeiteten Sims, der seinerseits von voluten- und palmettengeschmückten Konsolen getragen wird. Um die Ecke des Gebäudes rankt sich ein Weinstock, von dem einige Blätter bis vor das Fenster reichen.

Thema des Bildes sind jedoch nicht Villa und Garten ganz allgemein, sondern das antike Relief, das an der Fassade unterhalb des Fensters lehnt. Der fragmentierte Block wird rechts von einem Pilaster begrenzt. Doch statt eines Kapitells findet sich eine häßliche Ausnehmung, deren Kanten durch Meißelschläge zusätzlich beschädigt sind. Links schließt ein Bukranion an, von dem nur etwas mehr als die Hälfte wiedergegeben ist. Sein rechtes Horn dient zur Aufhängung einer üppigen Fruchtgirlande, die nach links bis zum Bildrand schwingt. Wein, Lorbeer, teilweise geplatze Granatäpfel, Kiefernzapfen, Kornähren und andere Früchte sind zu einer dicken Schnur verknüpft und werden von einem Band gehalten, dessen Enden links und rechts flattern. Ober- und Unterkante des Reliefs sind gebrochen und das Fragment läuft nach links spitz zu, ohne daß sein Rand noch auf dem Bild zu sehen wäre. Ein kräftiger Schatten überdeckt das Relief zu zwei Dritteln, so daß Bukranion und Früchte wie eigens ausgeleuchtet hervortreten.

Berentz hat dieser antiken Fruchtfülle in geistreichem Kontrast einen Korb mit Früchten gegenübergestellt, der auf dem Boden vor dem Relief steht. An die Stelle der weißen, marmornen Früchte treten nun die „wirklichen“. Wie in der Ranke finden sich Wein und ein ebenfalls aufgebrochener Granatapfel. Auch wenn, wie Gode Krämer zeigen konnte, die übrigen Elemente dieses Stillebens ebenso zum üblichen Repertoire des Künstlers gehören wie das davor sitzende weiße Kaninchen, wird man die Bedeutung der Zusammenstellung nicht ganz so gering einschätzen wollen. In der das Bild vorn abschließenden, fast vollständig verschatteten Blütenranke verbirgt sich noch ein zweites antikes Fragment, eine kopflose Büste aus tiefrotem Porphyrt.

Das Bild ermöglicht zwei unterschiedliche Verständnisebenen. Einerseits wird die Gegenüberstellung von antik und modern, von Relief und Wirklichkeit nach den Vorstellungen des Künstlers komponiert. Zum anderen steckt aber in der Gesamtanlage ein deutlich realer, topographisch bestimmbarer Kern, der auch mehr über das Relief aussagen könnte. Inwieweit dieses Konzept durch Vorstellungen eines Auftraggebers beeinflusst wurde, wie Gode Krämer vermutet, soll hier offen bleiben. Mögliche Zweifel am Realitätsgrad der Darstellung werden durch eine Zeichnung ausgeräumt, die Thomas Wright of Derby 1774 in Rom anfertigte und signierte (Abb. 3). Das lavierte Blatt zeigt eindeutig dasselbe Relieffragment an derselben Stelle. Auch der harte, zu späterer Stunde oder im Hochsommer steilere Schattenwurf bestätigt, daß der Block in mehr als siebenzig Jahren nicht bewegt wurde. Wright interessiert sich jedoch ausschließlich für den Block selbst, den er detailgetreu wiedergibt, nicht für die gesamte Situation oder gar eine anekdotische „Landschaft“ wie Berentz.

Aufstellungsort und Zugehörigkeit des Relieffragments sind leicht zu bestimmen. Berentz zeigt die nördliche Ecke der nach Osten gerichteten Gartenfassade der Villa Medici auf dem Pincio. Fensterrahmung und -sims auf dem Bild geben das Vorbild genau wieder (Abb. 5). Auch der Blick auf den Boschetto, in dem die Hermen heute allerdings von den Hecken hoch überragt werden, ist gegenüber der wirklichen Situation nur wenig verschoben.³² Eine einschneidende Veränderung hat der Künstler aber doch vorgenommen. Die Fassade der Villa endet nicht mit einem Fenster wie auf dem Bild, sondern mit einer Rundnische, vor der bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts auf einem hohen Inschriftsockel die Porphyristatue eines gefangenen Dakers vom Trajansforum stand³³ (Abb. 6.7). Bildauschnitt und Gewichtung der Bildinhalte hätten sich durch diese Statue so entscheidend verschoben, daß Berentz' Absicht, antike und „wirkliche“ Früchte einander gegenüberzustellen, darunter gelitten hätte. Trotz dieser Abänderung der Wirklichkeit zugunsten der Thematik des Bildes kann kein Zweifel an der Lokalisierung des Dargestellten bestehen.³⁴ Die Porphyrbüste mag sogar als Hinweis auf den ebenfalls in Porphyrgearbeiteten Daker verstanden werden.

Diese Ortsbestimmung unterstützt auch die Identifizierung des Reliefblocks. Schon Helmut Jung³⁵ hatte erkannt, daß hier ein Fragment der Ara Pacis dargestellt ist. Der zwischen 13 und 9 v. Chr. vom Senat erbaute Friedensaltar³⁶ des

³² Vgl. die zahlreichen Darstellungen von Gartenfassade und Park der Villa Medici seit dem späten 16. Jahrhundert. *Bernard Toulier*, *Documentation et description. Vues et élévations des façades sur jardin*, in: *André Chastel u. Philippe Morel* (Hrsg.), *La Villa Médicis*, Bd. 1, Rom 1989, S. 122–139 Nr. 117–140, S. 93 Nr. 75 (Boschetto mit Baumbestand im 18. Jahrhundert); S. 274 f. Nr. 326–330 (Hermen im Boschetto heute).

³³ Diese Statue findet sich mit ihrem Pendant an der linken Ecke der Fassade auf allen genannten Darstellungen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Eine Zeichnung von Pierre-Adrien Pâris aus dem Ende des 18. Jahrhunderts nimmt den Daker auf dem Inschriftsockel selbst zum Thema. Abb. in *Chastel u. Morel*, *Villa Médicis*, Bd. 2, Rom 1991, S. 462 Abb. 16.

³⁴ Auf keiner der in Anm. 32 genannten Darstellungen der Gartenfassade scheint das Fragment abgebildet zu sein. Offenbar paßte es mit seiner provisorisch wirkenden Aufstellung nicht in das Bild der prächtigen und symmetrisch komponierten Schaufassade.

³⁵ Brieflich 11. 5. 1994.

³⁶ Allgemein zur Ara Pacis und ihrer Ausgrabungsgeschichte *Eugen Petersen*, *Ara Pacis Augustae* (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts 2), Wien 1902; *Giuseppe Moretti*, *Ara Pacis Augustae*, Rom 1948; *Erika Simon*, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen o. J. (1967); *Salvatore Settis*, *Ara Pacis Augustae*, in: *Augustus und die verlorene Republik*. Katalog Ausstellung Berlin 1988, Mainz 1988, S. 400–426, bes. S. 402–404, Bibliographie S. 424. Dieser Text ist weitgehend identisch mit einer italienischen Fassung: *Salvatore Settis*, *L'altare della Patria*, in: *FMR*. Franco Maria Ricci 10, Jan. 1983, S. 85–110. Hier wird auf die deutsche Version verwiesen. *Gerhard M. Koepfel*, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit V. Ara Pacis Augustae*. Teil 1, in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn* 187 (1987) S. 100–157; *Eugenio La Rocca*, *Ara Pacis Augustae in occasione del restauro della fronte orientale*, Rom 1983. – Bei der Numerierung der Platten folge ich der Zählung Koepfels.

Augustus setzt sich aus zwei Elementen zusammen: dem eigentlichen Altar und einer reich verzierten, über 60 cm dicken Umfassungsmauer (Abb. 8.9). Diese Wand besteht wie der Altar völlig aus Marmor und wird außen wie innen durch ein Schmuckband in zwei übereinander liegende Zonen geteilt. Außen wird über einem weitläufigen Rankengeflecht in der Oberzone der Langseiten eine Prozession des Kaisers und seiner Familie sowie Angehöriger des römischen Senates und der Priesterschaft dargestellt (N- und S-Seite). An den Schmalseiten rahmen Szenen aus der mythischen Geschichte Roms (W-Seite) und Allegorien der *Aurea Aetas* (sog. Tellus-Relief, O-Seite) die beiden Eingänge in den Altarhof. Innen wird die untere Wandzone durch schmale Stege gegliedert, die meist als Umsetzung eines Lattenzauns in Marmor gedeutet werden. Darüber hängen dicke Fruchtgirlanden an Bukranien. Opferschalen sind in ihre Bögen plaziert. Außen wie innen fassen Pilaster in den Ecken und an den Türen die Bildfelder ein. Die Themen der Innenseite werden gemeinhin als Hinweis auf die ursprünglich provisorische, festlich geschmückte Einfassung des Heiligtums angesehen, die hier in Stein verewigt wurde.³⁷

Berentz' Bild und Wrights Zeichnung geben ein Fragment des Girlandenfrieses wieder, und zwar, wie sich zeigen wird, die Rückseite des Tellus-Reliefs der Ostseite.

Für eine genaue Lokalisierung des abgebildeten Fragments an der Ara Pacis ist es notwendig, sich die Entdeckungsgeschichte des Monumentes zumindest kurz in Erinnerung zu rufen. Von den vier zeitlich weit auseinanderliegenden Grabungsperioden (ca. 1565, 1859, 1903 und 1937/8) interessiert hier die erste.³⁸

Die Ara Pacis stand auf dem Marsfeld an der Via Flaminia, dem heutigen Corso, an jener Stelle, die jetzt vom Palazzo Fiano-Almagià, früher Peretti, eingenommen wird. Erste Fragmente mögen schon im frühen 16. Jahrhundert ans Tageslicht gekommen sein. 1566 wurden dann neun Platten mit historischen Reliefs von Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano für 125 scudi von Camillo Bolognino erworben, die in dessen Haus bei S. Lorenzo in Lucina (wohl dem heutigen Palazzo Fiano) standen.³⁹ Wann genau sie ausgegraben wurden, bleibt jedoch

³⁷ Simon, Ara Pacis, S. 14.

³⁸ Die komplizierte Ausgrabungsgeschichte der Ara Pacis ist zuletzt von Settis, Ara Pacis, S. 402–404, und Koepfel, Ara Pacis, S. 103–108 zusammengestellt worden. Für die ersten, hier besonders wichtigen Ausgrabungen im 16. Jahrhundert, differieren jedoch die Einschätzungen in einigen Punkten.

³⁹ Der Palazzo kam erst 1624 in den Besitz der Peretti. Zuvor hatte er der Camera Apostolica gehört und diente den Kardinal-Priestern von S. Lorenzo in Lucina als Residenz. Ab 1566 war dies Fulvio della Cogna.

unklar. Rechnungen, Inventare⁴⁰ und vor allem vier Briefe des Kardinals an den ihm vertrauten Sekretär des Herzogs Cosimo de' Medici aus dem Jahr 1569 erlauben eine Rekonstruktion der weiteren Ereignisse.⁴¹ Wegen ihres großen Gewichtes, das einen normalen Transport unmöglich machte, ließ Ricci zunächst drei Reliefs der Länge nach in zwei Teile zersägen, später die übrigen sechs in jeweils drei, so daß außer den auf einer Seite antik bearbeiteten Platten auch noch ein großes, für andere Zwecke verwertbares Marmorpaneel als „Abfall“ übrig blieb. So entstanden insgesamt 24 Marmortafeln, von denen 18 antikes Relief zeigten. Für diese Arbeiten sind aus den Jahren 1568 bis 1570, also vor und während der Korrespondenz mit Florenz, Zahlungen an einen Steinmetzen überliefert. Zunächst kündigte Ricci in einem ersten Brief an, alle Platten – *XV o XVIII pezzi di marmi grechi* – mit dem Schiff nach Florenz zu schicken.⁴² Er habe für viel Geld in Konkurrenz mit anderen Interessenten neun Marmorplatten erwor-

⁴⁰ Von den Archäologen unbeachtet hatte F. Boyer in den 20er und 30er Jahren verschiedentlich Akten zu diesen Vorgängen publiziert. Insbesondere F. Boyer, *Les antiques et le musée de portraits du Cardinal Ricci de Montepulciano*, in: *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1932) S. 44–53, bes. S. 48–50; Sylvie Deswarte-Rosa hat diese Unterlagen jetzt erneut gesichtet und um Neufunde erweitert Sylvie Deswarte-Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci di Montepulciano*, in: *Chastel u. Morel, La Villa Médicis*, Bd. 2, Rom 1991, S. 110–169. Die für Band 5 der Villa-Medici-Publikation geplante Transkription des gesamten Archivmaterials steht noch aus. Zum folgenden bes. S. 152–154 mit Anm. 176–183. Ebenso *Cavlo Gasparri*, *La collection d'antiques du cardinal Ferdinand*, ebd. S. 446 mit Anm. 9. Gasparri gibt offenbar versehentlich als Kaufpreis 2500 scudi an. Die von Deswarte-Rosa nach Boyer zitierten Rechnungsbücher Giacomo Della Porta scheinen widersprüchlich zu sein. 1566 und 1569 wird Camillo Bolognino als Verkäufer der neun Platten genannt. Im Januar 1570 heißt es dagegen, die letzten Stücke seien aus dem Haus des Francesco Giacobello in den Garten Riccis gebracht worden. Wie diese Nachrichten untereinander (Verkauf, Erbgang?) und im Verhältnis zur Geschichte des späteren Palazzo Peretti zu verknüpfen sind, ist mir unverständlich. Boyer, *Antiques*, S. 49 f., ist sich nicht sicher, ob es sich um dieselben Reliefs handelt.

⁴¹ Die von H. Dütschke erstmals publizierten Briefe wurden von *Petersen*, *Ara Pacis*, S. 132 Anm. 1, in einer ausführlichen und korrigierten Fassung abgedruckt (dort Jahresangabe verdrückt; richtig: 1569). Petersens Darstellung der Vorgänge (S. 132–135) ist aber zum Teil überholt.

⁴² Das Verschenken wertvoller Antiken gehörte zur Politik des Kardinals. Die Hintergründe in diesem Fall beleuchtet *Deswarte-Rosa*, *Giovanni Ricci*, S. 155–166. Einerseits war Ricci schon lange mit dem Hause Medici verbunden, das unter anderem seine Kandidatur auf den Heiligen Stuhl 1565 unterstützt hatte (eine Liste aller an Cosimo geschenkten Antiken ist für Bd. 5 angekündigt). Andererseits lehnte Papst Paul V. Antikenbesitz für Kirchenfürsten ab und setzte auch die Kardinäle unter Druck, sich von ihren Antiken zu trennen – bei Ricci allerdings nur mit geringem Erfolg. Bemerkungen in der Literatur, Ricci habe als Agent der Medici gehandelt oder die Reliefs an den Herzog verkaufen wollen, verkennen daher wohl das Verhältnis des Kardinals zu Cosimo.

ben, die auf der einen Seite *figure di trionfi* zeigten, auf der anderen Seite *certi festoni*. Damit ist ihre Identifizierung gesichert. Ricci begnügte sich letztlich mit den beiden Platten des sogenannten Tellus-Reliefs als *saggio*, das heißt als Kostprobe. Eine Platte blieb im Palazzo Peretti, von wo sie 1788 in den Vatikan kam. Die übrigen sechs „Triumphalreliefs“ wurden dagegen bis 1570 auf den Pincio transportiert. Dort entstand gerade die neue Villa des Kardinals, die heutige Villa Medici. Als die Villa dann 1576, zwei Jahre nach dem Tode Riccis, an Kardinal Ferdinando de' Medici verkauft wurde, erscheinen die Reliefs im Kaufkontrakt nur pauschal unter den *marmora figurata*. Ein Inventar von 1588 nennt dagegen wieder explizit *quadri sei di marmo di varie storie di mezzo rilievo*, die an der *facciata della grotta a pie del bosco*, also nicht an der Villa selbst, eingemauert waren.⁴³ In deren Schaufassade zum Garten hin waren nur fünf Girlandenreliefs in großen Kartuschen integriert worden.⁴⁴ Dieser Zustand wird auch noch in einer Bestandsaufnahme der Antiken von Anton Raphael Mengs 1771 bestätigt, kurz bevor fünf Platten 1782 mit zahlreichen anderen Statuen in die Uffizien geschickt wurden.⁴⁵ Das sechste Relief gelangte über die Sammlungen Miollis und Campana in den Louvre.⁴⁶

Es ist nicht leicht, die unterschiedlichen Angaben miteinander zu harmonisieren.⁴⁷ Das liegt unter anderem daran, daß Platten mit ornamentalem Schmuck, wie zum Beispiel der Rankenblock aus dem rechten Feld unter der Tellus und die abgesägten Rückseiten mit Girlandendarstellungen, meist nicht erwähnt wurden und nicht alle Funde auf den Pincio kamen. In unserem Zusammenhang ist je-

⁴³ Deswarte-Rosa, Giovanni Ricci, S. 153 mit Anm. 179 f. Abbildung der Situation mit den sechs Reliefs der Ara Pacis in Toulou, Documentation, S. 134 Nr. 134 (Ansicht von Abraham-Louis-Rodolphe Ducros ca. 1780/2) und S. 200 f. Nr. 207A (Ansicht von Deodato Ray, 1778). Zustand heute: ebd., 441 Nr. 647.

⁴⁴ Die Girlanden ergänzten damit vor allem die Platten der Sammlung Della Valle, die von Ferdinando de Medici 1584/1585 erworben und zu einem aufwendigen Bildprogramm in der Gartenfassade versetzt wurden. Dazu Fritz-Eugen Keller, Les reliefs de la façade sur jardin, in: Chastel u. Morel, Villa Médicis, Bd. 2, S. 412–442.

⁴⁵ Moretti, Ara Pacis, S. 20; Gasparri, Collection, S. 443–485, bes. 482–485.

⁴⁶ Settis, Ara Pacis, S. 403, nimmt an, die Platte im Louvre stamme aus dem Palazzo Fiano. Auf einer bald nach 1576 entstandenen Zeichnung Etienne Duperacs erscheint jedoch das Relief mit der Bezeichnung *in hortis medicaeis*. Paris, Louvre. Dept. arts graphiques. Inv. 26466 unten links. Abgebildet auch in Chastel u. Morel, Villa Médicis, Bd. 2, S. 445 Abb. 1.

⁴⁷ Vor allem eine große Rankenplatte, die wohl mit dem Tellus-Relief nach Florenz gekommen war und heute unter ihrem rechten Teil eingebaut ist, stiftet Verwirrung. So rechnet Koepfel, Ara Pacis, S. 103 f., mit insgesamt zehn Platten, von denen Ricci nur neun gekauft habe. Zur Anbringung der Platte Vivian Ruesch u. Bruno Zanardi, L'intervento di restauro della fronte orientale dell'Ara Pacis Augustae, in: Eugenio La Rocca, Ara Pacis Augustae in occasione del restauro della fronte orientale, Rom 1983, Abb. S. 122.

doch nur der Verbleib der von den historischen Reliefs getrennten Girlandenplatten von Bedeutung. Insgesamt müssen davon neun existiert haben, sieben von den Langseiten und zwei vom Tellusrelief der O-Seite. Fünf wurden in der Gartenfassade der Villa Medici rechts und links der mittleren Serliana verbaut (jeweils die Rückseiten von Nord 2, 3 sowie Süd 4, 5, 6) (Abb. 6.7).⁴⁸ Eine sechste, die Rückseite der vatikanischen Platte (Nord 1), endete 1628 umgedreht als Grabplatte in Il Gesù und wurde erst 1899 zufällig wiederentdeckt.⁴⁹ Als verloren mußten bisher die Rückseiten der Pariser und der beiden Tellus-Platten angesehen werden.⁵⁰

Damit läßt sich die von Berentz und Wright abgebildete Platte eindeutig lokalisieren. Wegen des Pilasters gehört ihr rechter Rand an eine Innenecke oder an einen Durchgang. So kommen theoretisch insgesamt sechs Positionen für unser Stück in Frage. Die Reliefs der W-Seite und die kleinteiligen Fragmente des Roma-Reliefs der O-Seite sind erst im 19. und 20. Jahrhundert gefunden worden, scheiden also aus. Von den Platten Süd 1 und Nord 5, die innen einen entsprechenden Pilaster auf der rechten Seite besaßen, sind bei den Grabungen der dreißiger Jahre nur kleine Fragmente zu Tage gekommen und kommen damit gleichfalls nicht in Frage.⁵¹ Die abgebildete Platte gehört also eindeutig als Rückseite zur linken Platte des Tellus-Reliefs. Eugen Petersen bezeugt außerdem, daß die linke Platte der Tellus tatsächlich in Längsrichtung zersägt war, während die Rückseite der rechten abgehackt sei.⁵²

Auf den ersten Blick scheint die Tellus-Seite dieser Platte im Vergleich mit dem Girlandenfragment zu gut erhalten zu sein. Bei einer kürzlich vorgenommenen Restaurierung erwies sich jedoch, daß gerade ihre linke Platte nicht nur an der Oberfläche beschädigt und ergänzt war, sondern daß der Marmor insgesamt von vielen Rissen durchzogen wird, die von links unten nach rechts oben verlaufen und in einer Bankung des Materials begründet sind (Abb. 10).⁵³ Spätestens beim Zersägen konnte damit der fragile Block auch brechen.

⁴⁸ Michelangelo Cagiano de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici*, Rom 1951, S. 77 Nr. 69. Abb. der Situation bei Toulhier, *Documentation*, S. 302 f.; S. 311 Nr. 401; S. 325 f. Nr. 429, 438. – Etienne Duperac hat auch eine der Girlanden, allerdings in idealisierter Form, gezeichnet; Abb. bei Deswarte-Rosa, *Giovanni Ricci*, S. 153 f., Abb. 25.

⁴⁹ Notizie degli Scavi 1899, S. 50.

⁵⁰ Moretti, *Ara Pacis*, S. 20.

⁵¹ S. dazu die Ansichten der Innenseite der Umfassungsmauer ebd., Taf. VIII f. (Langseiten) und S. 172–174, Abb. 136–139 (Türseiten. Die Titel von Abb. 138 und 139 sind vertauscht).

⁵² Petersen, *Ara Pacis*, S. 198, Nr. XI. Mit abgehackt meint Petersen wohl, daß die Platte abgemeißelt und nicht abgesägt wurde. Damit wäre das rückseitige Relief wohl auch weitgehend zerstört worden.

⁵³ Ruesch u. Zanardì, *Intervento di restauro*, S. 61–108, bes. S. 68 f.; S. 118–120.

Wie die Rückseite des Tellus-Reliefs insgesamt aussah, können die gegenüber liegenden beiden Platten mit dem Aeneas-Relief gut veranschaulichen. Sie wurden 1859 und 1903 gefunden und blieben deshalb unzersägt.⁵⁴ Ein altes Photo (Abb. 11) zeigt die Girlande der Rückseite noch vor ihrem Versatz in die Rekonstruktion des Altares. Die Zeichnung gibt den heutigen Zustand wieder (Abb. 12). Von beiden Bukranien ist wie auf den Bildern etwas mehr als die Hälfte dargestellt. Die Patera befindet sich schon auf dem zweiten, breiteren Block, so wie es auch in unserem Fall zu vermuten steht. Vor allem nimmt die Stelle des Pilasterkapitells eine ähnliche, leicht keilförmig geschnittene Ausnehmung ein. Offensichtlich besaßen alle Pilaster der Ara Pacis solche eingesetzten Kapitelle, deren Aussehen jedoch nicht völlig geklärt werden konnte (Abb. 13). Während Giovanni Moretti für die äußeren Kapitelle noch Blattfragmente in Anspruch nimmt, die ein korinthisches Kapitell wahrscheinlich machen, beruht die Rekonstruktion der inneren allein auf einem davon abgeleiteten Analogieschluß.⁵⁵ Die Kapitelle können aus technischen Gründen separat gearbeitet worden sein, wahrscheinlicher ist aber, daß sie aus einem anderem Material als die übrige Ara bestanden. Denkbar sind kostbarere oder farbige Marmorsorten. Doch gerade die von Berentz und Wright deutlich dargestellten Löcher einer Halterung und die Spuren von Meißelschlägen, mit denen das Kapitell herausgebrochen wurde, könnten auch für einen Metalleinsatz sprechen.⁵⁶ Auf jeden Fall ist gerade die Darstellung dieser ganz ungewöhnlichen und unschönen Ausnehmung, die für den Maler keinen Sinn ergeben konnte, ein zusätzlicher Beweis für Genauigkeit der beiden Bilder.

Die Girlande selbst bereichert die Variationsbreite der bisher bekannten Beispiele, von denen keines dem anderen genau gleicht.⁵⁷ Anders als bei den übrigen Platten, bei denen als Hüllblatt der oberen Manschette Wein verwendet wird, dann aber Lorbeer und Eiche vorherrschen, bestimmt hier der Wein das gesamte Laubwerk weitgehend. Im ersten Drittel fällt zudem das Bündel von vier Gra-

⁵⁴ Auch die Breite der Platten entspricht jenen des Tellusreliefs. Nur war die schmalere (Br 100 cm) an der Türseite, die breitere (ursprünglich 144 cm) an der Ecke zur S-Wand versetzt.

⁵⁵ *Moretti*, Ara Pacis, S. 168–171 mit Abb. 134 f.; S. 207 mit Anm. 78.

⁵⁶ In der spätrepublikanischen Architektur ist die Verwendung von Travertin oder Marmor für komplizierte architektonische Formen an Tuffbauten verbreitet. Hier wird aber qualitätvoller Marmor ergänzt. Vgl. dazu z. B. die ganz bewußte Verwendung pentelischen Marmors in der Sala Marmorea des Augustusforums. *Paul Zanker*, Forum Augustum, Tübingen o. J. (1968) Abb. 18. Bronzene Kapitelle sind in den Schriftquellen und vor allem in der Wandmalerei des 2. Stils häufig überliefert.

⁵⁷ *Simon*, Ara Pacis, S. 13 f. Die besten Photos aller Girlanden von Gisela Fittschen-Badura können in verschiedenen archäologischen Photosammlungen eingesehen werden.

natüpfeln auf, von denen einer bereits geplatzt ist, und das ebenfalls keine Parallele kennt. Die ausgesprochen lückenhafte Überlieferung gerade der thematisch gut faßbaren Reliefs der Eingangsseiten mahnt natürlich zur Vorsicht bei einer Deutung dieser Beobachtung. Vielleicht ist es aber doch kein Zufall, daß dieses extreme Zeichen für Fruchtbarkeit gerade auf der Rückseite desjenigen Reliefs zu finden ist, das – mit anderen Mitteln – die wunderbaren Folgen der *Pax Romana* gleichfalls zelebriert.

Der Block auf Berentz' Bild gibt auch Anlaß, an den ungewöhnlichen Steinchnitt der Umfassungsmauer der Ara Pacis zu erinnern. Schon George Niemann und Eugen Petersen hatten gezeigt, daß die Rankenblöcke der unteren Reliefzone in eigentümlicher Weise an den Ecken verbunden sind.⁵⁸ Die Platte der Langseite umfaßt auch noch den Pilaster der Türseiten, und biegt dann im schrägen Winkel auf die innere Ecke um. Die oberen Friesblöcke zeigen einen anderen, ebenfalls ungewöhnlichen Plattenschnitt. Die Außenwände, die mit 67 cm deutlich tiefer als die Eckpilaster mit 36 cm sind, führen zu einer Verschiebung der Innenordnung im Verhältnis zur Außenordnung um ca. 70 cm. Auf Abb. 14 ist mit der Linie A-A' die innere Ecke im Vergleich zum Tellusrelief angedeutet. B-B' gibt die Pilasterbreite von 20 cm, C-C' den Blockschnitt der Reliefplatten und D-D' die Innenkante des Türpilasters und damit die Spannweite der Girlande von 171 cm. Der glatte Rand unseres Blockes zeigt nun, daß die Längswände über die Eingangswände hinausgriffen. Das wird durch die Platte aus Il Gesù bestätigt, die von George Niemann bereits zeichnerisch an die richtige Stelle gesetzt wurde (Abb. 15).⁵⁹ Sie reichte aber nicht bis an die Stirnseite, sondern wurde dort von der Frontplatte wieder umfaßt. Das zeigen Aufschürungen auf dem Block mit dem Mäanderband unter dem Aeneasrelief ebenso wie die Bruchkanten des Aeneasreliefs selbst.⁶⁰ Längs- und Schmalseiten der Ara Pacis waren in der Oberzone also fast wie in einer Holzbautechnik miteinander verzahnt.

Die von Berentz und Wright abgebildete Girlande ist heute nicht mehr nachweisbar. In ihrem fragmentierten Zustand scheint sie wenig Aufmerksamkeit gefunden zu haben.⁶¹ Ihr Verbleib wird sich kaum mit Sicherheit klären lassen. Dennoch sei eine Hypothese gewagt. Als 1782 die Platten nach Florenz überführt wurden, erhielt der Bildhauer Francesco Corradori den Auftrag die Reliefs

⁵⁸ Petersen, *Ara Pacis*, S. 21, Abb. 11. Die Architekturzeichnungen in Petersens Buch stammen von *George Niemann*.

⁵⁹ Ebd., S. 42, Abb. 24.

⁶⁰ Moretti, *Ara Pacis*, S. 139 f. und Abb. 115. Morettis Angaben bleiben leider wenig anschaulich.

⁶¹ S. Anm. 34. Auch bei dem als Grabplatte verwendeten Relief wurde offenbar der Marmorwert höher als der künstlerische Wert eingeschätzt.

zu ergänzen. Er selbst beschrieb in einem Bericht die umfangreichen Arbeiten an den Prozessionsreliefs.⁶² Wahrscheinlich war Corradori aber auch für die Restaurierung am Tellusrelief verantwortlich.⁶³ Als man bei der Rekonstruktion des Altares 1938 einige moderne Stückungen vorübergehend abnahm, bemerkte man an der Rückseite des eingesetzten Körpers der Kuh auf dem rechten Relief Reste einer Fruchtgirlande.⁶⁴ Offenbar hatte der Restaurator auf Marmorstücke zurückgegriffen, die zwar von demselben Denkmal stammten, aber so schlecht erhalten waren, daß sie für eine eigenständige Präsentation ungeeignet erschienen. Natürlich kann es sich dabei auch um die Reste der beiden anderen verlorenen Girlandenplatten gehandelt haben. Und doch könnte unser Relief auf diese Weise in den Kreislauf der Wiederverwertung eingespeist und damit verschwunden sein.

Wie ein Rankenfries, der von Bartolomeo Cavaceppi im späten 18. Jahrhundert nach England verkauft wurde,⁶⁵ gehört also auch das Relief unter den Konsolen der Villa Medici zu den aufgetauchten und wieder verschwundenen Teilen des Friedensaltars. Beide hätten aber auch keine Chance gehabt, in die Rekonstruktion dieses zentralen Baus augusteischer Ideologie integriert werden zu können. Zu sehr hatte 1937/38 die Zeit gedrängt, um das Gebäude noch zum dekretierten zweitausendsten Geburtstag des Kaiser Augustus „in Anwesenheit des Duce“ einweihen zu können.⁶⁶ Erst spät hatte Mussolini persönlich den Standort zwischen Mausoleum des Augustus und dem Tiber bestimmt und nur im letzten Augenblick konnten die Rekonstruktion Giuseppe Morettis und der Schutzbau des Architekten Valerio Morpurgo fertiggestellt werden. Während der Baukörper zum Teil in armiertem Zement ausgeführt wurde und größere Fehlstellen mit sich wiederholenden Abgüssen ergänzt, blieb keine Zeit alle Fragmente der jüngsten Grabungen sorgfältig zu lokalisieren.⁶⁷ Vor allem aber fehlte die notwendige Muße für eine ausführliche zeichnerische und photographische Dokumentation

⁶² Abgedruckt bei *Ruesch* u. *Zanardo*, *Intervento di restauro*, S. 75 f.

⁶³ Ebd., S. 66 f.

⁶⁴ *Moretti*, S. 156, Abb. 125.

⁶⁵ *Petersen*, *Ara Pacis*, S. 27 f., Abb. 17.

⁶⁶ Die von mir gebrauchte Formulierung findet sich, für heutige Leser doch erstaunlicherweise, in deutschsprachigen wissenschaftlichen Publikationen der Zeit. Zur Geschichte der Rekonstruktion jetzt sehr aufschlußreich *Paola Refice* u. *Monica Pignatti Morano*, *Ara Pacis Augustae: Le fasi della ricomposizione nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, in: *Soprintendenza Archeologica di Roma* (Hg.), *Roma. Archeologia nel centro II*, Rom 1985, S. 404–421.

⁶⁷ *Romana De Angelis Bertolotti*, *Materiali dell'Ara Pacis presso il Museo Nazionale Romano*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 92 (1985) S. 221–236.

der Einzelteile. Eine Überprüfung der Anpassungen und der Blockschnitte ist damit fast unmöglich geworden. So stabil scheint der Wiederaufbau geraten zu sein, daß auch anlässlich der Errichtung eines neuen, vom Stararchitekten Richard Meier geplanten Schutzbaus in den kommenden Jahren nur eine äußerliche Reinigung, aber keine Zerlegung und Korrektur der Rekonstruktion möglich sein wird. Auch wenn der Wiederaufbau – bei aller Kritik am Detail – doch weitgehend das Richtige trifft, behindern die von den Archäologen Mussolinis geschaffenen Fakten jede grundsätzliche Beschäftigung mit den einzelnen Bestandteilen des Denkmals.

Das durch Berentz und Wright überlieferte Girlandenfragment mag nur wenig Archäologisches zur Kenntnis der Ara Pacis beitragen. Der Erwerb dieses Bildes bereichert die Augsburger Kunstsammlungen vor allem deshalb, weil es in subtiler Weise auf den sagenhaften Gründer der Stadt und seinen Friedensaltar verweist.



Abb. 1: Christian Berentz, Stilleben mit Getränketafelt und großer Goldkaraffe, 1704 (Städtische Kunstsammlungen Augsburg – Museumsphoto)



Abb. 2: Christian Berentz, Stilleben mit Relief der Ara Pacis, um 1715/20
(Städtische Kunstsammlungen Augsburg – Museumsphoto)



Abb. 3: Villa Medici. Gartenfassade. Fenster mit Konsolen
(Photo: *Valentin Kockel*, Februar 2000)



Abb. 4: Villa Medici. Gartenfassade mit Girlanden der Ara Pacis
(Photo: *Valentin Kockel*, Februar 2000)



Abb. 5: *Joseph Wright of Derby*, Studie nach einem Relief der Ara Pacis, 1774
(gegenwärtiger Standort unbekannt – Photo: *Christie's*)

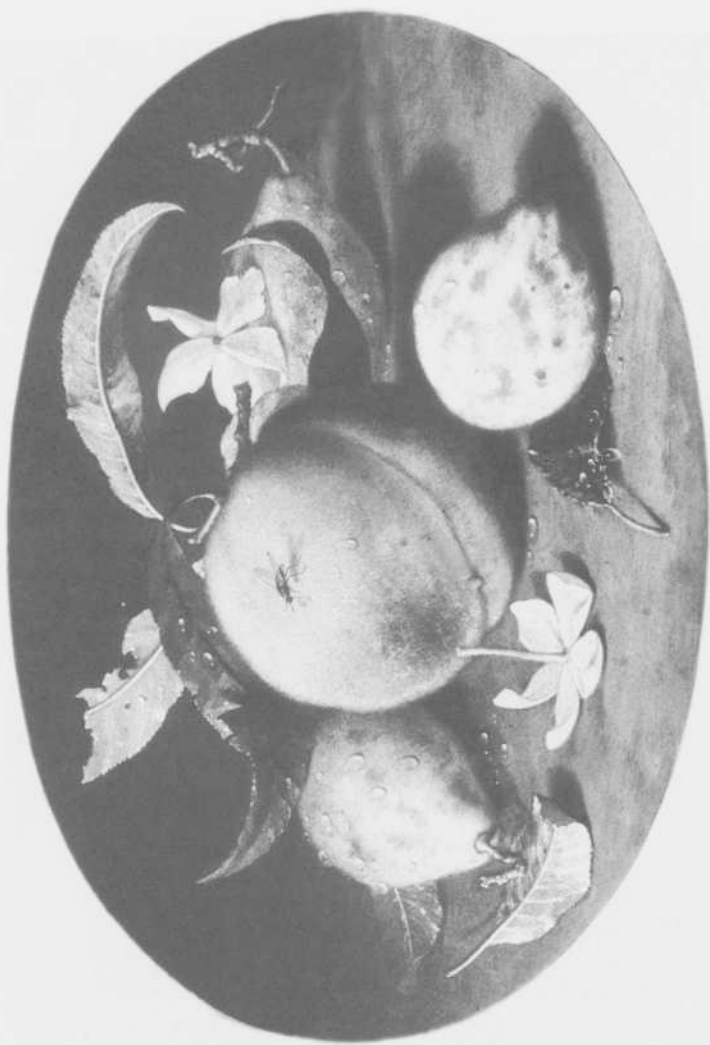


Abb. 6: *Christian Berentz*, Stilleben mit Pfirsich und Birnen
(1930 Galerie Polontsoff, gegenwärtiger Standort unbekannt - Photo: *Kunsthalle Hamburg*)

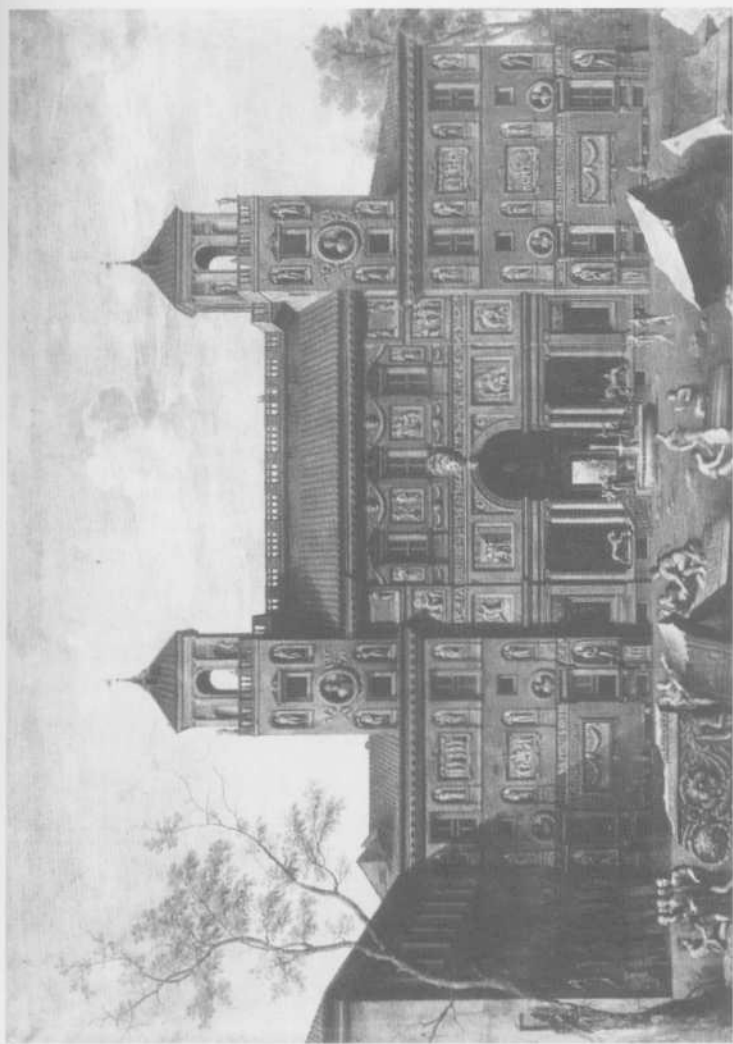


Abb. 7: Villa Medici. Gartenfassade in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Valence, Museum; nach *André Chastel* u. *Philippe Morel*, Hg., *La Villa Médicis*, Bd. 1, Rom 1989, Farbtafel)

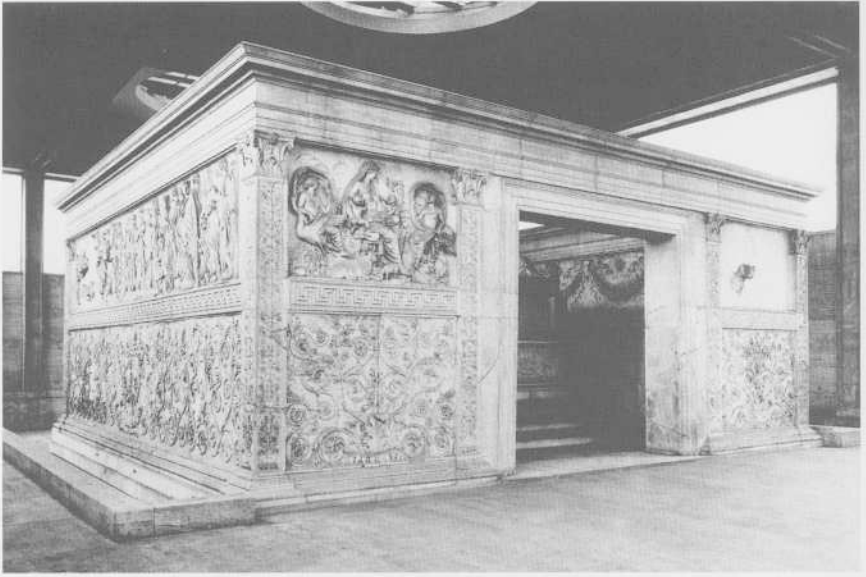


Abb. 8: Ara Pacis. Ost- und Südseite
(Photo: Gisela Fittschen)

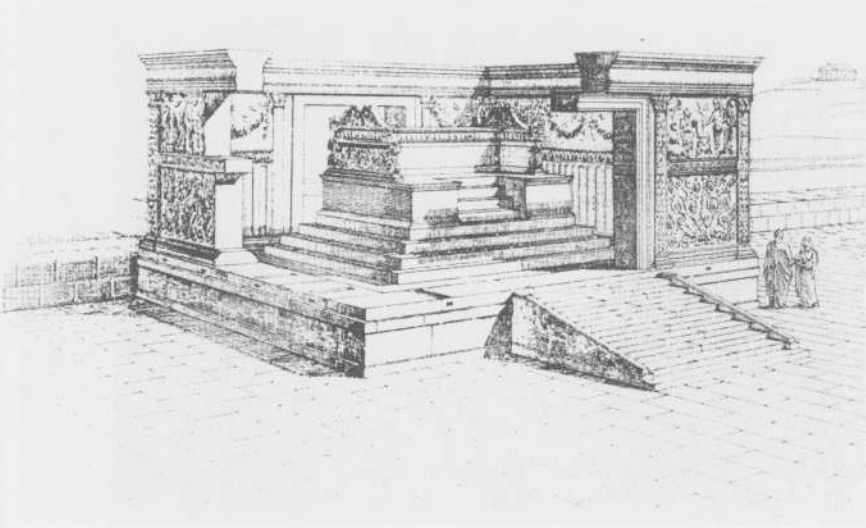


Abb. 9: Ara Pacis. Rekonstruktion, aufgeschnitten
(nach G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Rom 1948, S. 115, Abb. 99)

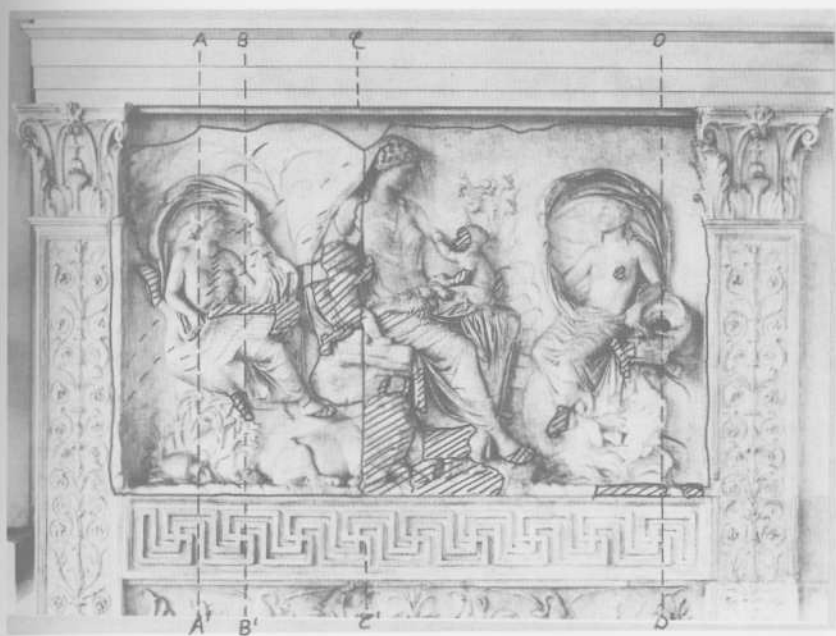


Abb. 10: Ara Pacis. Ostseite. Sog. Tellus-Relief mit Angaben von Beschädigungen und Restaurierungen (nach Ruesch u. Zanardi, *Intervento di restauro* – Photo: *Barbara Malter*)

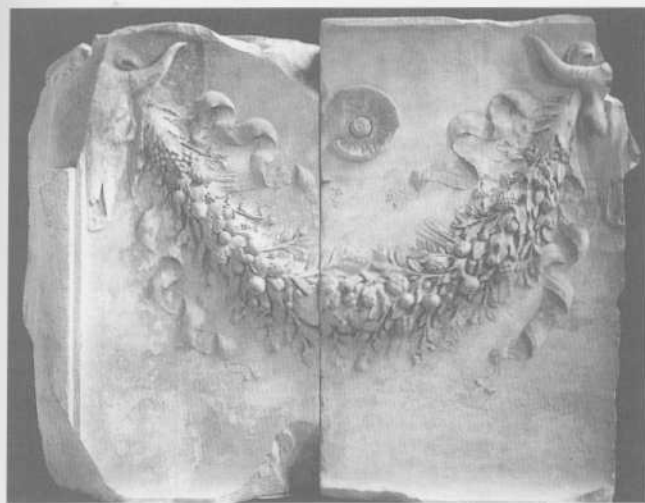


Abb. 11: Ara Pacis. Innenseite des Aeneas-Reliefs vor dem Einbau in die Rekonstruktion (Photo: *Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. 7252*)

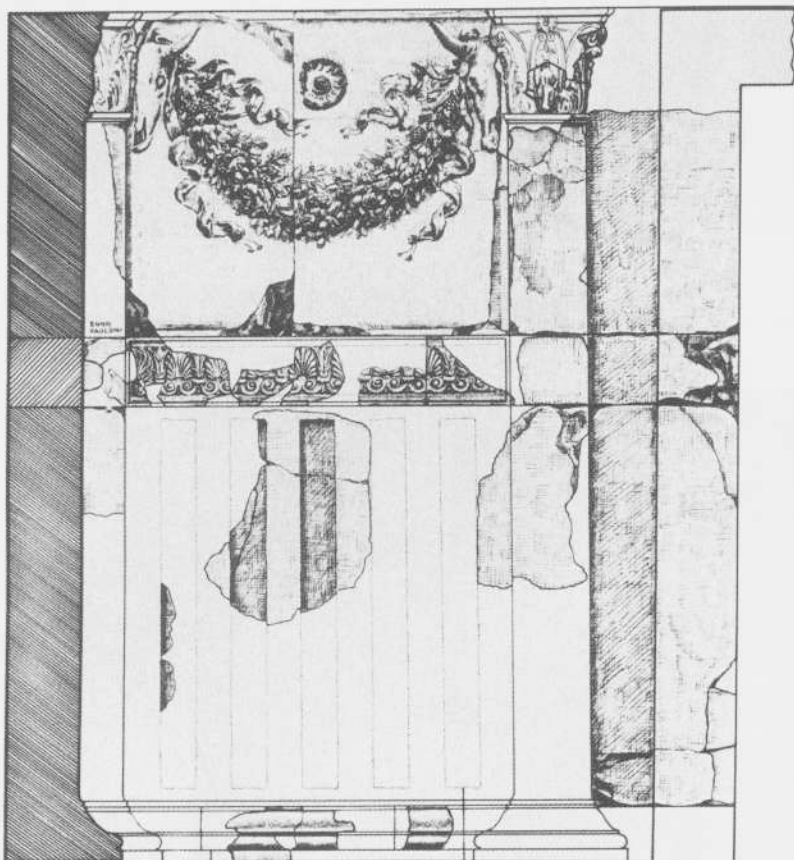


Abb. 12: Ara Pacis. Innenseite des Aeneas-Reliefs. Rekonstruktion und Ergänzung (nach G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Rom 1948, S. 172, Abb. 136)

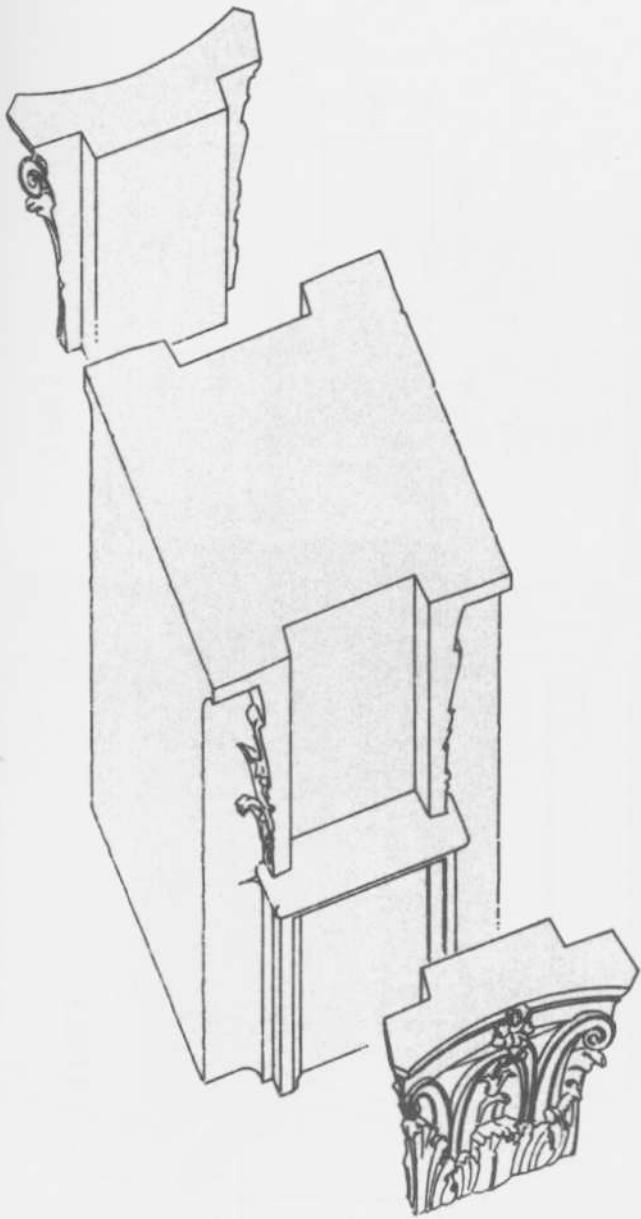


Abb. 13: Ara Pacis. Versatz der Pilasterkapitelle an den Türpfosten
(nach G. Moretti, Ara Pacis Augustae, Rom 1948, S. 170, Abb. 135)

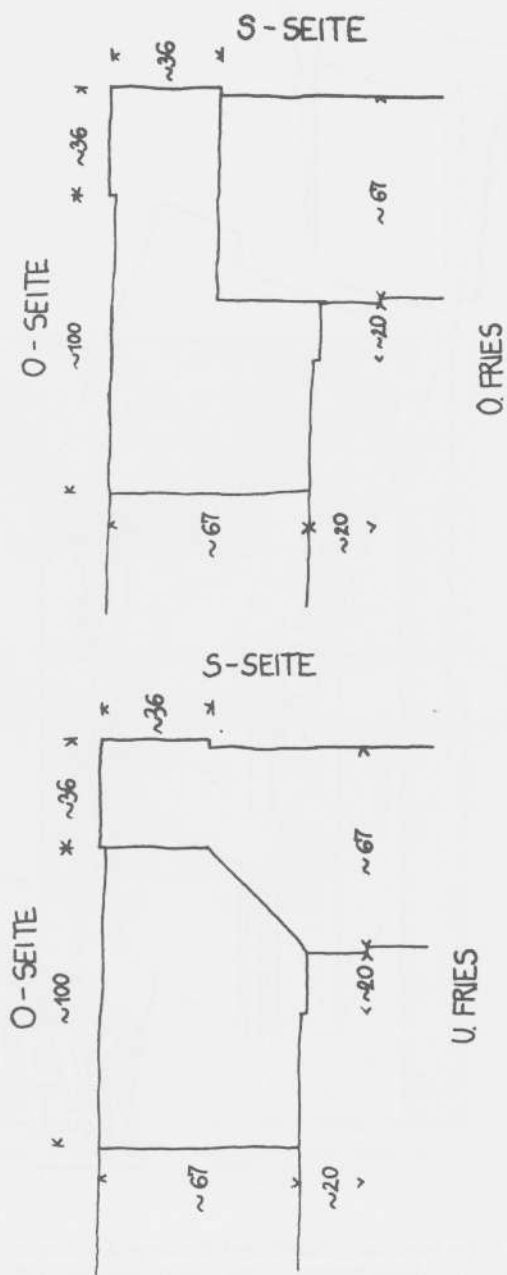


Abb. 14: Ara Pacis. Steinschnitt der Eckplatten in der unteren und oberen Frieszone (Verf. nach G. Moretti, Ara Pacis, S. 140, Abb. 115 und E. Peterson, Ara Pacis, S. 21, Abb. 9)

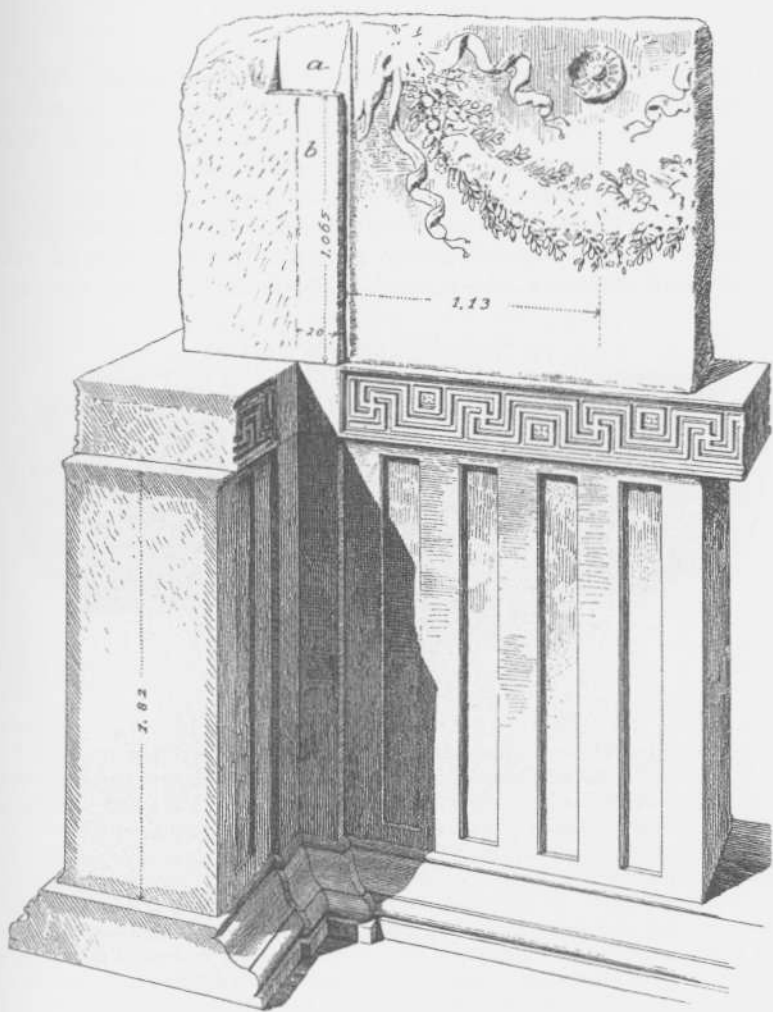


Abb. 15: Ara Pacis. NW-Innenecke (Relief aus II Gesù)
 (nach Eugen Petersen, Ara Pacis Augustae. Sonderschriften des Österreichischen
 Archäologischen Instituts 2, Wien 1902, S. 42, Abb. 24)