

forestiero in parte aliena dove non ha luogo questa mia arte“: Die briefliche Aussage über seine Situation in Lyon 1552 läßt erahnen, daß der für ihn relevante Teil seiner Kunst nicht im Entwerfen und Durchkalkulieren von Bauplänen bestand, sondern in einem in der Wahrnehmungspsychologie gegründeten Mehr an Schönheit und „Richtigkeit“. Vielleicht darf Serlio bei anhaltendem Interesse darauf rechnen, daß auch diesem Aspekt seiner Arbeit dereinst eine ähnlich umfangreiche Untersuchung gewidmet wird.

JOHANNES ERICHSEN

Haus der Bayerischen Geschichte
Augsburg

Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583) (*Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 3*); Köln: Walther König 2000; 496 S. mit 188 Abb. im Text; ISBN 3-88375-358-0; DM 189,-

Themen, wie das der hier anzuzeigenden Dissertation, die sich mit einer zentralen Gestalt der Altertumswissenschaft des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt, haben in der deutschen Universitätslandschaft keine rechte Verankerung, und sie werden sie – trotz der Fülle unbearbeiteten Materials, das noch der Auswertung harrt – auch mittelfristig kaum erlangen. Der unabdingbare zweigleisige Zugang über Archäologie und Kunstgeschichte, über Antike und frühe Neuzeit zugleich sowie die Einbeziehung verschiedenster wissenschafts-geschichtlicher Teildisziplinen machen die Erforschung der sogenannten Antiquare zu einem Gegenstand, für den das akademische Ausbildungssystem hierzulande keine Voraussetzungen schafft. Einschlägige Beiträge gehen dann auch eher aus interdisziplinär angelegten Forschungszentren wie dem Londoner Warburg Institute und der Scuola Normale Superiore in Pisa, neuerdings aber auch aus dem Archäologischen Institut der Humboldt-Universität hervor. Eine zeitweilige Heimat fanden derartige Fragestellungen schließlich in dem von Gunter Schweikhart geleiteten Bonner Graduiertenkolleg *Die Renaissance in Italien und ihre Rezeption in Europa*, an dem Anna Schreurs maßgeblich mitgearbeitet hat¹.

Ein Muster für das, was die Autorin versucht, stand nicht zur Verfügung. Die Konzeption ihres Buches besticht vielmehr durch ihre Eigenständigkeit. Der Respekt vor der Autorin wächst noch einmal beträchtlich angesichts der immensen Quellenarbeit, die sie bewältigt hat. Nicht ohne Grund haben zwei um Ligorio seit langem verdiente italienische Forscher, Maria Luisa Madonna und Marcello Fagiolo, inzwischen ein *Comitato nazionale per lo studio delle opere di Pirro Ligorio* aus der Taufe gehoben. Anna Schreurs scheint die mehr als 30 dickleibigen, im Folioformat redigierten antiquarischen Manuskripte Ligorios dagegen im Alleingang gesichtet zu haben. Da-

1 Die Studienreihe *Atlas* hat auch in ihren früheren Bänden Ergebnisse aus dem Umkreis des Graduiertenkollegs bekannt gemacht. In Schreurs' Buch erscheint Gunter Schweikhart – drei Jahre nach seinem Tod – immer noch als Herausgeber der Reihe!

bei versteht sich ihre Untersuchung nicht als Monographie des Altertumswissenschaftlers Ligorio. Wiewohl dieser stets gegenwärtig bleibt, geht es in erster Linie um die „Kunstanschauungen“ Ligorios, will sagen um sein Verhältnis zu Architektur, Plastik und Malerei des 16. Jahrhunderts, ein Verhältnis, das aber ganz entscheidend durch seine Antikenstudien geprägt war.

Die Autorin beginnt mit einer Übersicht zum schriftlichen Nachlaß des Künstlergelehrten. Was sie zur internen Chronologie der Manuskripte in Paris, Oxford, Neapel und Turin mitteilt – kleinere, jüngst entdeckte Materialbestände in Stresa bleiben unberücksichtigt² – bestätigt und präzisiert im wesentlichen die Ergebnisse von Mandowsky/Mitchell (1963) und Vagenheim (1987). Bereits in seiner Heimatstadt Neapel begann Ligorio mit ersten antiquarischen Aufzeichnungen, die dann in Rom (seit 1534), gefördert durch den Gelehrtenkreis um Kardinal Alessandro Farnese,³ und am Ferrareser Este-Hof (nach 1568) trotz der vielfältigen Beanspruchung des Autors als Maler, Architekt und Ingenieur zu den erhaltenen Kompendien führen sollten. Ligorios Bedeutung für die Archäologie des 16. Jahrhunderts beruht indes nicht nur auf dem Umfang seiner Schriften, von denen bekanntlich kaum etwas zur Publikation fand, sondern ebenso sehr auf ihrer methodischen Vielfalt. In einer Zeit zunehmender Spezialisierung bediente er und nur er, sieht man vom philologisch orientierten Textkommentar einmal ab, sämtliche Teildisziplinen, welche die zeitgenössische Altertumskunde aufzuweisen vermochte: Epigraphik, Numismatik, Glyptik, die Erforschung der Bräuche und Einrichtungen (*mores et instituta*), bei der die Realienkunde einen gewichtigen Bestandteil ausmachte, die Topographie Roms, die historische Geographie (außerhalb Roms) und auch die antike Künstlergeschichte. Diese Interessensvielfalt war indes nicht ohne Preis. Zeitlebens hat der Gelehrte um ein einheitliches Präsentationssystem für den immensen Stoff gerungen. Folgen die in Rom entstandenen Bände zumindest teilweise einer Gliederung nach Zivilisationsklassen (sofern diese eine umfassende Abdeckung anstreben, spricht das 16. Jahrhundert vom *corpus antiquitatum*), die letztlich auf Varros *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* fußte, so versuchte sich Ligorio in Ferrara an einer alphabetisch eingerichteten Enzyklopädie, deren Ordnung man gelegentlich als überraschend modernes Konzept mißinterpretiert hat⁴. Verständlich wird sie angesichts der zahlreichen topographischen Lemmata, welche die zugehörigen Bände (heute im Archivio di Stato, Turin) aufweisen. Schon Plinius, *Nat. hist.*, 3. 2, hatte eine Bestandsaufnahme der wichtigsten Gewässer, Orte und Stämme Italiens in alphabetischer Reihenfolge vorgelegt. Seit

2 GINETTE VAGENHEIM: Some Newly-Discovered Works by Pirro Ligorio, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51, 1988, S. 242–245; DIES.: Lettre inédite de Pirro Ligorio au cardinal Alexandre Farnèse: „Gli abiti delli Iddij chiamati Consenti da Marco Varrone“, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* ser. IV, Quaderni, 1–2, 1996 (1998), S. 235–266.

3 Bibliographisch zu ergänzen: CLARE ROBERTSON: Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts; New Haven / London 1992, wo auch der Gelehrtenkreis des Farnese-Hofes berücksichtigt wird.

4 Hierzu jetzt über Schreurs und die ältere Literatur hinaus: INGO HERKLOTZ: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts; München S. 1999, 245.

Boccaccios geographischem Lexikon, der dem Vibius Sequester folgenden Schrift *De montium silvarum fontium nominibus*, griff die Renaissance derartige Schematisierungen wieder auf. Besonders nah an Ligorios Enzyklopädie führt dabei das überaus erfolgreiche *Dictionarium historicum poeticum* des französischen Humanisten und Verlegers Charles Etienne (erstmalig 1553) heran, das neben geographischen Begriffen auch historische und literarische Persönlichkeiten sowie vereinzelte Stichwörter zur Zivilisationsgeschichte und somit ein ähnlich breites Spektrum wie die Turiner Manuskripte umfaßt. Ein eigenes Profil erhalten Ligorios Studien darüber hinaus in zweifacher Hinsicht. Mehr als seine Zeitgenossen machte er die bis dato vorwiegend philologische Altertumswissenschaft zu einer Disziplin, in der das Bild bzw. das archäologische Fundobjekt und der klassische Text einander *ergänzten* (von einem vollständigen *Ersetzen* des Textes, das Momigliano – zumindest für das 17. Jahrhundert – postulierte, kann dabei ebensowenig die Rede sein wie von der „pyrrhonischen Skepsis“, die einen solchen Paradigmenwechsel, wieder nach Momigliano, bewirkt haben soll). Weiter als andere ging der Gelehrte in seinen graphischen und verbalen Ergänzungen vorgefundener Fragmente. Eben diese rekonstruierende Herangehensweise hat Ligorios *fortuna critica* jedoch erheblich belastet.

Anna Schreurs zeichnet die Rezeption seiner Schriften noch einmal nach. Demzufolge wäre das Echo des Altertumskundlers von Anbeginn geteilt gewesen, hätten neben den Bewunderern auch Kritiker gestanden, die ihn der Fälschung bezichtigten. Diese mißbilligende Sicht setzte sich langfristig durch und kulminierte während der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert, getragen von der Autorität eines Theodor Mommsen und eines Christian Huelsen, in vernichtenden Urteilen über Ligorios archäologische Leistung. Wie man inzwischen weiß, lag ihnen, in erster Linie von der Inschriftenforschung ausgehenden Verdikten ein sehr ungenaues, mithin auf falschen Zuschreibungen beruhendes Bild von Ligorios epigraphischen *schede* zugrunde⁵. Die frühe Bewertung des Gelehrten war hingegen weniger zwiespältig, als Schreurs vermutet. Zwar bleibt der Vorwurf der Münzfälscherei, den Kardinal Giacomo Savelli (vor 1587) erhob, bestehen, doch der von Schreurs zitierte Antonio Agustín läßt sich trotz seiner Vorbehalte der mangelnden philologischen Bildung des Antiquars gegenüber nicht als nachdrücklicher Ligorio-Kritiker heranziehen. Wenn er 1567 an Panvinio schrieb, in den „libri del Pyrrho nostro, li troverete ogni cosa a tutto pasto et a merenda et collatione“ („zu jeder Mahlzeit“, d. h. bis zum Überdruß, bis zum Erbrechen ...), so ist damit die Fülle des Materials umschrieben, nicht dessen Unordnung. Vom hohen Prestige Ligorios zeugt darüber hinaus die weite Verbreitung seiner Zeichnungen unter den Zeitgenossen, so bei Mercuriale, Dupérac, Van Winghe und Alonso Chacon. Noch während des zweiten Viertels de 17. Jahrhunderts verehrte der Gelehrtenkreis um Francesco Barberini Ligorio als den größten Antiquar der Neuzeit und unternahm alle erdenklichen Anstrengungen, um Kopien seiner

5 GINETTE VAGENHEIM: Les inscriptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite, in: *Italia medioevale e umanistica* 30, 1987, S. 199–309, bes. S. 247.

schwer zugänglichen Manuskripte zu erhalten⁶. Erst nach der Jahrhundertmitte schlug die Stimmung um. Um zwei in diesem Zusammenhang wenig berücksichtigte Stimmen zu zitieren: Fioravante Martinelli schrieb nach 1660: „Pirro Ligorio hà fatto di proprio capriccio molte cose attribuite dal medesimo in tutto, ò in parte all’antico ...“, dennoch sei Ligorios Zeichnungen eine Vorstellung von antiker Palastarchitektur zu entnehmen⁷. Schärfer noch der oftmals überkritische Raffaele Fabretti, wenn er seinen vielgerühmten Vorgänger als *magnus somniorum coniector* abqualifiziert und in dessen Darstellungen antiker Schlagriemen Fälschungen (*impostura*) erkennt, um zwei Seiten später allerdings einzuräumen, daß diese Darstellungen durch einen Passus aus der *Aeneis* angeregt sein dürften⁸. Der Vorwurf beider Autoren richtet sich folglich gegen das phantasievolle, ja phantastische Rekonstruieren des Materials mehr als gegen ein täuschendes Fingieren, wie man es Ligorio zwei Jahrhunderte später zur Last legte. Zu der Einschätzung des Seicento fanden erst Erna Mandowsky und Charles Mitchell zurück, die 1963 Ligorios wissenschaftliche Neubewertung einleiteten. Ihre Ergebnisse vermag Anna Schreurs mit neuen Fallstudien zu untermauern. Sei es der Dioskuren-Tempel in Neapel, sei es die Meta Sudans in Rom oder auch der Partherbogen auf dem Forum Romanum – in keinem Falle entbehren Ligorios weitgetriebene Versuche der graphischen Wiederbelebung eines archäologischen Anhaltspunktes, wie unterschiedlich überzeugend sie, gemessen am heutigen Wissensstand, auch ausfallen mögen. Überraschend liest sich vor allem die Forschungsgeschichte des augusteischen Partherbogens. Daß die südlich des Caesar-Tempels entdeckten dorisierenden Bauornamente ebenso von dieser Anlage stammen wie die Fragmente der Fasti Capitolini und daß es sich bei dieser Architektur ganz im Sinne Ligorios um einen dreiachsigen Bau gehandelt haben muß, rhythmisiert durch den Wechsel von Giebel – Bogen – Giebel, sind Erkenntnisse, die nach vielen Irrwegen erst durch die allerjüngste Forschung ihre Gültigkeit behaupten konnten⁹. Aufmerksamkeit verdient Anna Schreurs Mutmaßung, Ligorios restlose Wiederherstellung der architektonischen und bildhauerischen Fragmente sei dem Wunsch erwachsen, seine antiquarischen Forschungen den zeitgenössischen Künstlern dienstbar zu machen, denn damit ist das Verhältnis der antiken zur modernen Kunst und somit die zentrale Problematik des Buches berührt.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht fortan der *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell’ antiche arti* des Manuskripts a. II. 16 (vol. 29) im Turiner Staatsarchiv. David Coffin hatte diesen Text 1964 erstmals diskutiert, Paola Barocchi legte in den *Scritti d’ arte del Cinquecento* 1973 eine kommentierte Teiledition vor. Trotz eines Verweises auf den noch lebenden Ranuccio Farnese (†1565) datiert Anna Schreurs

6 HERKLOTZ (wie Anm. 4), S. 110–111, 124–125, 226.

7 So seine 1660–63 entstandene Schrift *Roma ornata dall’ Architettura, Pittura e Scultura*, hrsg. von CESARE D’ ONOFRIO: Roma nel Seicento; Florenz 1969, hier S. 379.

8 RAFFAELE FABRETTI: De columna Traiani syntagma; Rom 1683, S. 235, 262, 264.

9 ELISABETH NEDERGAARD: La collocazione originaria dei Fasti Capitolini e gli archi di Augusto nel Foro Romano, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 96, 1994–95, S. 33–70, mit detaillierter Kritik an Coarelli (1985), auf den sich Anna Schreurs noch weitgehend stützt.

die Schrift mit Coffin, aber gegen DeMaio¹⁰ auf das Jahr 1573. Da der Traktat über weite Strecken eine Abrechnung mit den römischen Rivalen des Künstlers sucht, stellt Anna Schreurs seiner Kommentierung ein erhellendes Kapitel zu Ligorios römischem Aufstieg und Niedergang voran. Viele der namenlosen Anspielungen des Textes auf Künstler und vermeintlich unwissende Mäzene, Vasari, Clovio, El Greco (die *tre falsissimi uomini*), Guglielmo della Porta und Pier Donato Cesi, 1563 päpstlicher Repräsentant einer Brunneauschreibung in Bologna, über die der *Trattato* ausführlich berichtet, nehmen vor diesem Hintergrund von Protektionismus und Intrigantentum ein sehr viel schärferes Profil an, als Coffin es hatte nachzeichnen können. Persönliche Aversionen gehen indes mit ästhetischen Überzeugungen Hand in Hand. Auf der kunsttheoretischen Ebene führt der Traktat in die Querelle des 16. Jahrhunderts, wobei Ligorio – der Manierismuskritik von Dolce und Gilio nacheifernd – die Position der *Anciens* vertritt. Allein in Raffael hat sich die neuere Kunst wieder der antiken Größe genähert; der Figurenstil und die Bauornamentik Michelangelos, der in anmaßender Selbstüberschätzung glaubte, die Alten übertreffen zu können, erscheinen dagegen – und hier schreibt der Autor auch gegen den Michelangelo-Apologeten Vasari an – als Symptome ihres Verfalls. Neben dem antikisierenden Stil sind es ikonographische Angemessenheit und Korrektheit, auf denen Ligorio, eines der gängigen Kunsttheoreme der zweiten Hälfte des Cinquecento aufgreifend, beharrt¹¹. Beispiele ikonographischer Fehler sowohl in den mythologischen als auch in den religiösen Bildfindungen seiner Zeitgenossen werden dabei immer wieder vor Augen geführt. Mit großer Akribie weist Anna Schreurs nach, wie sehr die Vorstellung vom antiken Idealstil und auch die Beiträge zu den authentischen ikonographischen Vorwürfen bereits in Ligorios antiquarischen Manuskripten vorbereitet worden waren. Umgekehrt gehört es nicht zu den geringsten Verdiensten ihres Buches, aus den altertumskundlichen Abhandlungen sämtliche Nachrichten über die Künstler des 16. Jahrhunderts erschlossen zu haben.

Ligorios reformerisches Bemühen nimmt eine aktuelle Note an, wenn er behauptet, die in Stil und Aussagen so natürlich und eindeutig daher kommende Kunst der Antike sei aufgrund eben dieser Qualitäten auch für die Kultbilder seiner Zeit als vorbildlich einzustufen. Noch etwas nachdrücklicher als Anna Schreurs (S. 224–229) es tut, sollte man betonen, wie sehr die posttridentinischen Diskussionen im *Trattato* durchscheinen: Nicht nur aus ästhetischen und didaktischen Gründen lehnt Ligorio den manieristischen Figurenstil ab, sondern auch und gerade weil dieser gegen die

10 ROMEO DE MAIO: Michelangelo e la Controriforma; 2. Aufl. Rom – Bari 1981, 34, sieht in Farneses Todesdatum einen Terminus ad quem. DeMaios für die Michelangelo-Rezeption des 16. Jahrhunderts grundlegende Untersuchung erscheint in Schreurs Bibliographie merkwürdigerweise nicht.

11 Die Diskussion um das ikonographische Decorum, zu welchem auch die historistische Anpassung von Gewandung und Szenerien gehört, ist nachgezeichnet bei REINER HAUSSHERR: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*; Wiesbaden 1984; sowie in dem Beitrag des Rezensenten: Michele Lonigo als Kunstkritiker. Zu einer historistischen Rezeption der Altarbilder von Sacchi und Passigniano in St. Peter, in: *Ars natura adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*; Mainz 1996, S. 413–429.

Gesetze und die Schönheit der von Gott vollkommen erschaffenen Natur verstoße (S. 423). Ligorios Postulat, die Heiligen müßten an ihren Physiognomien und nicht nur mit Hilfe ihrer Attribute für die Gläubigen erkennbar sein (S. 418), berührt darüber hinaus ein ikonographisches Programm der gegenreformatorischen Kunstkritik. Das Bemühen um die *verae effigies* wird von nahezu allen katholischen Bildtraktaten der Zeit als Desiderat formuliert, und Federico Borromeo wie auch Alonso Chacon legten graphische Sammlungen nach älteren Heiligenbildern an¹². Auch hier wirkte die erhoffte Verwertbarkeit durch zeitgenössische Maler ausschlaggebend. Posttridentinisch gefärbt ist gewiß auch einer der Schlüsselbegriffe, die *honestà*, den Ligorio verwendet. Etwas wie „Anstand“ meinent benutzt ihn der Verfasser für Werke und Menschen gleichermaßen, womit wir auf eine weitere seiner grundlegenden Überzeugungen stoßen: Nur ein redlicher, stets um das Gute bemühter Künstler vermag schöne Kunst hervorzubringen (bes. S. 424). Das korrupte 16. Jahrhundert hingegen zeichnet sich nicht nur durch *falsissimi uomini*, sondern ebenso durch künstlerische *falsità* und *ignorantia* aus (S. 409). Zu bedenken wäre schließlich, ob man Ligorios sicherlich erst ex post verkündete Erklärung, sein antiquarisches Werk sei im Dienst der zeitgenössischen Künste entstanden, allzu wörtlich nehmen muß. Mit dem Aufkommen von Kirchengeschichte und christlicher Archäologie nach 1560 sah sich die Altertumskunde mit einem erheblichen Legitimationszwang konfrontiert. Damals wie heute konnte „gesellschaftlich relevante“ Forschung auf größere Unterstützung rechnen als die in ihrer Nutzenanwendung umstrittenen Wissensgebiete. Der zur Schau gestellte Eifer nach einer Erneuerung der sakralen Kunst dürfte somit unter anderem als Zugeständnis an die gegenreformatorische Kritik den humanistischen Disziplinen gegenüber zu werten sein.

Fragen zum kunsttheoretischen Gehalt wie zur Methode des *Trattato* dürften freilich auch nach Anna Schreurs Untersuchungen noch bleiben. Nur wenig sei hier angedeutet: Schwerlich läßt sich der wiederholt benutzte Terminus *Enargia* (auch *Energia*) mit dem Wort „Energie“ (so S. 246) wiedergeben. *Energeia* meint vielmehr die Kraft anschaulicher Vergegenwärtigung, ein Konzept, das um 1570 bereits auf eine längere Theoriedebatte zurückblicken konnte¹³. Befremdlich liest sich schließlich Ligorios Argument gegen die gesprengten Giebel im Kirchenraum, derartige *cose interrotte* müsse man als Todessymbole verstehen. Sie seien deshalb nicht dem Göttlichen, sondern dem Menschlichen zuzuordnen, weshalb die Alten solche Ornamente

12 Siehe dazu etwa den Beitrag: Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10–13 ott. 1984), hrsg. von Romeo DeMaio; Sora 1985, S. 21–74, bes. 32–39, 53–59; sowie PAMELA M. JONES: Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage in Seventeenth Century Milan; Cambridge – New York 1993, S. 176–199. Eine umfassende Schau der Postulate gegenreformatorischer Kunstliteratur vermittelt CHRISTIAN HECHT: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren; Berlin 1997.

13 VALESKA VON ROSEN: Die Energeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-*poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, S. 171–208.

nur in ihren Mausoleen verwendet hätten (S. 412). Hier fragt man sich zunächst, an welche antiken Denkmäler Ligorio gedacht haben mochte, denn seine eigene Zusammenstellung römischer Grabbauten weist die entsprechenden Architekturdetails nicht auf¹⁴. Einer Erklärung bedürfte weiterhin die zugrundeliegende Vorstellung von Architektursymbolik. Eher als in den Architekturtraktaten der Renaissance scheint die exzessive Symboldeutung wiederum unter den Antiquaren zu Hause¹⁵.

Eine weitere Frage, die Anna Schreurs allenfalls streift, ist die nach Ligorios künstlerischen Werken in ihrem Verhältnis zu seiner Theorie. Zwar erfährt der Leser, daß sein Bologneser Brunnenentwurf der römischen Meta Sudans ähnelte und das Casino für Pius IV. als *book of quotations* (W. Lotz) nach der Antike bewertet worden ist, doch wären gerade Ligorios bildkünstlerische Arbeiten im Bereich der klassischen Ikonographie, so die Illustrationen zu Gabriele Faernos äsopischen *Fabulae Centum* (1563) oder die im Auftrag der Este für die Tivoli-Villa entstandenen Teppich-Entwürfe zum Leben des Virbio, des mythischen Gründers der Stadt Ariccia (1569)¹⁶, der Betrachtung wert gewesen. Immerhin hat das vorliegende Buch für solche Untersuchungen eine solide Ausgangsposition geschaffen.

Anna Schreurs abschließender Teil widmet sich dagegen noch einmal dem „Antikenbild“ des Künstlergelehrten, seinen – beschränkten – Kenntnissen der klassischen Stilentwicklung, seinen gelegentlichen Versuchen, den aus Plinius und anderen Quellen überlieferten Meisternamen erhaltene Werke zuzuweisen, den Kriterien der *bella maestria* und der moralischen Vorbildlichkeit antiken Künstlertums, seiner vernichtenden Kritik an der zeitgenössischen Restaurierungspraxis und den Forschungen zu Identität und Allegorese der heidnischen Götter. Inwieweit das vorgelegte Material repräsentativ und sinnvoll ausgewählt erscheint, ob sich die Qualitäten und Grenzen von Ligorios Interpretationsleistung nicht besser an seinen Ausführungen zu den antiken Sarkophagreliefs (Neapel, Bibl. Nazion., Ms. XIII. B. 18) hätten aufzeigen lassen, mag für Spezialisten der Archäologiegeschichte diskutabel sein. Der Cinquecento-Kunsthistoriker wird auch in diesem Kapitel seine Aha-Erlebnisse haben. Von besonderem hermeneutischen Interesse dürfte es sein, wenn Ligorio Mythen und Fabeln wie die Verwandlung Jupiters in eine Eule, die Juno anschließend mit ihrem Gesang erfreut, die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus oder auch die eheliche Verbindung von Venus und Vulkan als Allegorien des künstlerischen Schaffensprozesses deutet (S. 172, 253). Alle modernen Ikonologen, die jeden Narziß an der Quelle, die Arachne-Geschichte und selbst Bildthemen wie das Bogenschießen der Diana und Herkules' Kampf gegen die Stymphalischen Vögel so gern als gemalte Selbstreflexionen der Künstler begreifen, könnten hier einen dankenswerten Hinweis

14 FEDERICO RAUSA: Pirro Ligorio: tombe e mausolei dei Romani; Rom 1997.

15 Für antiquarische Detaildeutung im Bereich der Bildkünste s. etwa HENNING WREDE: Die „Themis-dea“ des S. V. Pighius, in: Antonio Agustín: Between Renaissance and Counter Reform, hrsg. von M. H. Crawford; London 1993, S. 189–201.

16 Zuletzt MASSIMILIANO ROSSI: Antiquaria, storiografia artistica, mnemotecnica da Ligorio a Lanzi: una linea, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* ser. IV, Quaderni, 1–2, 1996 (1998), S. 267–285, hier S. 274 mit weiterer Literatur.

zur Legitimation ihres Ansatzes erkennen. Beachtung verdient es ferner, daß der Gelehrte hinter verschiedenen Skulpturen malerische Vorbilder, wie sie ihm aus Plinius' Beschreibungen geläufig waren, vermutet. Die Malerei hat somit schon in der Antike den Status einer Leitgattung inne. Damit stimmt es überein, wenn Ligorio auch im *Trattato* den Paragone zugunsten der *Pittura* entscheidet.

Ein Quellenanhang von 160 kleinbedruckten, zweispaltig gesetzten Seiten mit dem vollständigen Text des Traktats und zahllosen Passagen aus den antiquarischen Manuskripten schließt das Buch ab. Zwangsläufig hat diese Auswahl etwas Subjektives, auf die Fragestellung des Buches hin Ausgerichtetes. Sie orientiert sich weniger an Ligorios archäologischen Erkenntnisinteressen als an seiner Stellung in der Künstler- und Gelehrtenszene des 16. Jahrhunderts. Die umfassende Kompilation verstreuter Notizen zu den zeitgenössischen Auftraggebern, Gelehrten, Sammlern und Künstlern hat zweifellos ihre Verdienste. Wieso Ligorios ikonographische Beschreibungen allegorischer Gestalten, *Avaritia*, *Fraude* etc die Verderbtheit seines Zeitalters charakterisieren soll, bleibt allerdings unergründlich. Auch das erreichbare Material zu den antiken Künstlern – in Ligorios Altertumswissenschaft gewiß nicht die vorrangliche Frage – findet sich gewissenhaft zusammengestellt, wiewohl einiges davon kaum über Plinius und Pausanias hinausführt. Weitere Auszüge kreisen um prominente architektonische und bildhauerische Einzelwerke des Altertums.

Ein wenig mehr an editorialer Professionalität hätte diesem Abschlußteil gut getan, wie das Buch insgesamt ein besseres Lektorat verdient gehabt hätte. Einer schlechten kunsthistorischen Gewohnheit folgend breitet die Autorin ihre Quellen nahezu unkommentiert – gleichsam als Rohmaterial – vor dem Leser aus. Zweifel, ob merkwürdig anmutende Orthographien auf die eigenwillige Schreibe Ligorios oder nicht eher auf die Transkription der Herausgeberin zurückgehen, kommen bisweilen auf. Einzelne Passagen erscheinen zweimal (Nr. 370 = 564, Nr. 469 = 548). Weiterer Verdruß entsteht beim Leser, wenn er bemerkt, daß der Anhang durch den Index nicht erfaßt worden ist, dessen Wert als Arbeitsinstrument damit beeinträchtigt bleibt.

Doch soll diese Kritik den positiven Gesamteindruck dieser Neuerscheinung nicht nachhaltig in Frage stellen. Anna Schreurs hat ein höchst eigenständiges, quellenintensives und faktenreiches, dabei aber gut lesbares Buch geschrieben, das zu einem komplexen, derzeit in einer Fülle von Spezialuntersuchungen zerfächernden Thema Wesentliches sagt. Wer sich der Persönlichkeit Ligorios in ihrer ganzen Vielschichtigkeit nähern möchte, sollte dieses Werk fortan als Einstiegs- und Grundlagenlektüre heranziehen.

INGO HERKLOTZ
Kunstgeschichtliches Institut
Philipps-Universität Marburg