

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge Band 48, 1997; ISSN 0077-1899; ISBN 3-925058-38-9; 213 S., 126 SW-Abb.; DM 154,-

Im ersten Beitrag befaßt sich RALF VON DEN HOFF unter der Fragestellung „Mythischer Heros oder heroischer Herrscher?“ mit dem Torso des „Alexander Rondanini“ in der Münchner Glyptothek (S. 7-28). Dabei bezieht er, nach Erläuterungen zur Überlieferung und Datierung, kritisch Stellung zu bisherigen Deutungen und Rekonstruktionen der Statue. Eigene Vergleiche der Körperhaltung des Torsos mit zeitgenössischen Darstellungen von Heroen in der Vasenmalerei, auf Skarabäen und Münzen führen dann zu dem überzeugenden Schluß, es handele sich bei der auf uns gekommenen römischen Kopie bzw. deren griechischem Vorbild nicht um eine Darstellung Alexanders, sondern um eine solche des Achill. – Hoffs Ergebnisse werden inzwischen gestützt durch GERMANN HAFNERS während der Drucklegung des Münchener Jahrbuchs im *Jahresheft des Österreichischen Archäologischen Instituts* 66, 1997, S. 135 ff., erschienene Abhandlung „Verhinderte Helden“. Lediglich für die der Statue auf Haffners Rekonstruktionszeichnung in die Hände gelegte Lanze fehlen die treffenden typologischen Parallelen; während das von den Hoff wahrscheinlich gemachte Handlungsmotiv, nämlich das Abnehmen der Beinschienen, vielfach belegt ist. Zuzustimmen ist auch dem Vorschlag, die Statue künftig als „Achill Rondanini“ zu benennen, zumal Hoffs Rekonstruktion unseren Kenntnisstand über eine Zeitspanne, während der das neue Herrscherideal Alexanders seinerseits auf das Bild des politisch vereinnahmten Heroen Achill zurückzuwirken begann, besser trifft.

LEONIE VON WILKENS' Studie „Gelehrte Erkenntnis – gottgefällige Erbauung“ untersucht zwei Textilbilder (S. 29-42): den Teppich mit dem Astrolab (südliche Niederlande, um 1460; Toledo, Museo de Santa Cruz) und den Osterteppich aus Kloster Lüne (1504-1508; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe). Im Verlauf der mit großer Sachkenntnis vorgetragenen Argumentation geben sich beide Kunstwerke als textile Interpretationen des späten Mittelalters zu erkennen, von denen jedes auf seine Art ein Bild der Welt wiedergibt. Die ikonographischen Wurzeln dafür lassen sich bis zu Darstellungen desselben Themas auf Behängen des 11. Jahrhunderts zurückverfolgen. Zum Unterschied von Textilien wie etwa dem Tapiz de la Creación (2. Hälfte 11. Jahrhundert, Gerona, Schatz der Kathedrale) basieren jedoch die den Bildaussagen der vorliegenden Beispiele zugrunde gelegten Weltvorstellungen bereits auf neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Seit dem 14. Jahrhundert Schritt für Schritt erweitert und vertieft, haben diese in einer Parallelentwicklung zugleich auch zu einer neuen Frömmigkeit geführt, zur sogenannten „Devotia Moderna“. Dem entsprechend spiegeln die Bilder auf dem Teppich in Toledo die Erkenntnisse der Vertreter der Spätscholastik wider, während der Behang aus Kloster Lüne eine traditionelle, allein auf das Osterfest ausgerichtete Sichtweise vor Augen führt, wodurch er sich als spätes „Bild“ frommen Wissens und Glaubens offenbart. Dagegen erscheint in dem dreiteiligen Teppich mit dem Astrolab das spätmittelalterliche Bild der Welt hermeneutisch verschlüsselt. Als Erzeugnisse des ausgehenden Mittelalters vermitteln jedoch beide Teppiche Gelehrsamkeit und Frömmigkeit einer neuen

Zeitstufe, während die textilen Weltbilder des 10. und 11. Jahrhunderts noch ganz selbstverständlich einen traditionellen Kosmos präsentierten, in den der göttliche Heilsplan eingeschlossen war.

Eine neue Sichtweise für die kunsthistorische Forschung eröffnet der Aufsatz von MARTIN SCHAWÉ „... vnd lest nach dem Sin... Albrecht Dürers Darstellung des Zwölfjährigen Jesus im Tempel von 1506“ (S. 43-66). Nach Erläuterungen zur Entstehung des Bildes sowie zu Schicksal und Forschungsstand beschreibt der Autor die der Szene zugrundeliegenden biblischen Quellen und das sich daraus weiter entwickelnde Geschehen, welches Dürer dann in ganz neuer Weise ins Bild gesetzt hat. Dabei drängt sich die Frage auf, warum Dürer, indem er den Moment „inmitten der Gelehrten“ kompositionell genial löst, sich darüber hinaus in der Gestaltung der Schriftgelehrten nicht an die biblischen Vorgaben gehalten hat, sondern statt des einheitlichen „stubebant omnes“ und „admirati sunt“, ausgesprochen gegensätzliche, geradezu kontroverse Reaktionen wiedergibt, die von Zustimmung des einen oder anderen über Gleichgültigkeit bis hin zu Ablehnung reichen. Überraschend und zugleich überzeugend in diesem Zusammenhang ist die Lösung, die Schawé anbietet: im Bild spiegele sich der zeitgenössische theologische Konflikt, der gegenüber Juden auch in Nürnberg zu grausamen Folgen geführt habe. Damit drängt sich zugleich die weitere Frage nach Dürers Verhältnis zu den Juden auf. Diese ist, wie Schawé glaubhaft macht, eher aus dem Nürnberger Umfeld zu verstehen, in dem der Künstler aufwuchs, als aus dem venezianischen, in dem das Bild entstand; im Grunde entzieht sie sich einer Antwort, zumal Humanismus und Antisemitismus zur Zeit Dürers nicht als Gegensätze empfunden wurden. In Nürnberg wie auch andernorts war ein negatives Bild „des Juden“ vorherrschend, das das gesamte Spätmittelalter prägte und den Nährboden für die Pogrome der Zeit abgab.

Warum der Künstler das Bild in Venedig innerhalb von nur fünf Tagen gemalt hat, erklärt der Autor aus der Eigeninitiative des Malers. Durch die Inschrift „opus quinque dierum“, so Schawé, habe Dürer den venezianischen Kollegen seine künstlerische Leistungsfähigkeit beweisen und zugleich zeigen wollen, daß er seine eigenen künstlerischen Ideen rasch umzusetzen vermochte, ohne dadurch an Ausdruckskraft zu verlieren: „vnd lest nach dem Sin, ich hab geeilt“ wie er verschiedentlich in seinen Briefen schreibt, eine Aufforderung, die sich meines Erachtens in diesem Bild gleich im mehrfachen Hinsicht widerspiegelt.

HUBERTUS GÜNTER (S. 67-112) zeigt in seinem Beitrag „Als war die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt“ anhand kritisch reflektierter zeitgenössischer Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihrer Maßstäbe jene vielfältigen Reaktionen auf, wie sie keinem Bauprojekt der Renaissance zuvor und danach mehr zuteil geworden sind. Dabei treten im Verlauf der Untersuchung diverse Beweggründe zutage, weshalb die konstantinische Basilika über der Grablege Petri zerstört wurde, zudem solche, die den Neubau rechtfertigen sollten. Dabei berühren die Urteile auch die Kunsttheorie, einschließlich humanistischer Wertmaßstäbe. Die Ansprüche an die künstlerische Qualität des Neubaus fanden dabei widersprüchliche Gewichtungen, bis hin zur Desinteressiertheit der Protestanten diesseits der Alpen an Kunstfra-

gen. Zum Abschluß des weitgespannten Bogens von Aspekten wie etwa der Pracht als Teil des angemessenen Auftretens der Mächtigen, Kritik am großartigen Auftreten der Kirche und am kirchlichen Mäzenatentum, der Scheu vor der Fortführung des Bauprojektes, dem Künstler als bestimmender Instanz usw., arbeitet Günter den Unterschied zwischen den künstlerischen Urteilen in den Kommentaren zum Neubau einerseits und der zeitgenössischen Kunsttheorie andererseits heraus: Der rationalen Struktur der Theorie stand die emotionale Wirkung gegenüber. „Der überwältigende Effekt unmäßiger Größe, von Musik, vom strahlenden Glanz der Prachtentfaltung und von besonderen Lichtverhältnissen wurde notiert, aber er konnte in der Kunsttheorie nicht logisch definiert werden.“

Der Aufsatz von MATTHIAS WINNER, „Rubens' Götterrat als Friedensbild – Dichtung und Malerei von Peter Paul Rubens“, ist dem Sinn des einzigen Bildes gewidmet, das der Künstler selbst je beschrieben hat (S. 113-134), leider ohne im Brief vom 12. März 1638 aus Antwerpen an Justus Sustermans in Florenz den Namen des Werkes zu erwähnen. So bleibt offen, welchen Namen Rubens einst seinem Bild gegeben hatte, das heute unter dem Titel „Die Folgen oder Schrecken des Krieges“ in Florenz, im Palazzo Pitti aufbewahrt wird. Da Rubens den ursprünglichen Titel wahrscheinlich in einem früheren Schreiben an Sustermans genannt hat, geht er in dem erhaltenen sofort auf den Gegenstand des Bildes ein und zählt, beginnend mit Mars, alle dazu verwendeten allegorischen Figuren auf. Zugleich erläutert er deren Beziehungsgefüge untereinander, dessen Bedeutung und Gegenbedeutung für die Schrecken des Krieges und deren Verhinderung. Dabei äußert der Maler die Meinung, „der Gegenstand des Bildes sei sehr leicht verständlich“. Des weiteren gibt Rubens vor, das bereits abgeschickte Gemälde aus dem Gedächtnis zu beschreiben. Was er in seiner Schilderung auslasse, solle der im Malerberuf erfahrene Sustermans selbst erkennen. So erschiene es ihm, Rubens, des Gesagten schon fast zuviel, da der Empfänger des Bildes mit dem ihm eigenen Scharfsinn leicht in den Bildgegenstand würde eindringen können. Eben dieses Eindringen in die Thematik, das Rubens nicht weiter verfolgte, und von dem wir nicht wissen, wie weit es Sustermans gelungen ist, hat sich Matthias Winner zur Aufgabe gestellt. Er löst sie mit Bravour, indem er nach einer ausführlichen Bildbeschreibung die Legenden und Bedeutungsinhalte der einzelnen „Figuren“, der Götter und Göttinnen des Altertums und deren Tun, ihr Spiel und Ränkespiel in der Literatur bis hin zu Schriftstellern wie Vergil zurückverfolgt. So entsteht Zug um Zug ein scharfsinniges, überzeugendes „Bild“ des von Rubens ursprünglich erdachten, in seinem Gemälde realisierten Bildgegenstandes, auf den er in seinem Brief vom 12. März 1638 meinte nicht näher eingehen zu müssen.

Den Band beschließt der Beitrag von KATRIN KALVERAM zur früheren Wertschätzung von Barock-Bozzetti mit dem Titel „Die Terrakotta-Sammlung des Filippo Farsetti“ (S. 135-146). Die Autorin umreißt zunächst – gemäß der Auffassung von Albert Erich Brinkmann – das Wesen des Bozzettos. Bestimmend bis heute, hat diese jedoch einen genauen Blick auf die als „Bozzetti“ bezeichneten Terrakottastatuetten des 17. und 18. Jahrhunderts bisher verhindert. Dies ist auch die Ursache, warum bis

heute unbeantwortet blieb, seit wann und von wem solche Werke gesammelt wurden, seit wann das Interesse des Sammlers der Erfassung des „unverhüllt zutage tretenden Denkprozesses des Künstlers“ galt, und schließlich, welche Funktionen den „Pseudo-Bozzetti“ zukamen, von denen sich doch offensichtlich sehr viele erhalten haben. Solchen Fragen geht Katrin Kalveram anhand der von dem venezianischen Abbé Filippo Farsetti um die Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem Palast am Canal Grande zusammengetragenen, ungewöhnlichen Sammlung auf den Grund. Zugleich entreißt sie die Sammlung und den Abbé der Vergessenheit und zeigt im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Sammlungen deren überragende Bedeutung und Wertschätzung im Geistes- und Kunstleben im Venedig des 18. Jahrhunderts. Sie gilt es, wie Katrin Kalveram zusammenfassend feststellt, im Auge zu behalten, wenn man die Terrakotten des 17. und 18. Jahrhunderts im einzelnen analysieren will. Geben einerseits die „originalen“ Bozzetti Auskunft über den Planungsprozeß und die Handschrift eines Bildhauers, so nunmehr auch andererseits die „Pseudo-Bozzetti“ nicht minder interessanten Aufschluß über die Künstlerausbildung und den Kunstgeschmack im Venedig des 18. Jahrhunderts.

MANFRED TRIPPS
Heilbronn

Jürgen J. Rasch: Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom und der „Tempio della Tosse“ in Tivoli (*Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium Bd. 3*); Mainz: Philipp von Zabern 1998; 119 S. 118 Taf.; ISBN 3-8053-1851-0;

Die beiden in der vorliegenden Publikation vorgestellten Rundbauten aus der Spätantike, d.h. dem 4. und dem frühen 5. Jahrhundert n.Chr., genießen jeder auf seine Weise eine gewisse Berühmtheit. Das an der Via Labicana gelegene Mausoleum für Helena, die Mutter Konstantins, hatte seinen in moderner Zeit geläufigen Namen „Torre Pignattara“ von den im Kuppelansatz verbauten Amphoren erhalten. Außerdem schloß es bis 1153/54 die Grablege der Kaiserinmutter, den mächtigen Porphyrsarkophag ein, der heute in den Vatikanischen Museen steht. Der zweite Bau erhielt seinen modernen, bisher nicht recht erklärbaren Rufnamen „Tempio della Tosse“ spätestens im 16. Jahrhundert. Seit dieser Zeit bildete er auch, wohl nicht zuletzt wegen seiner malerischen Lage vor den Toren Tivolis an der Via Tiburtina, ein attraktives Objekt für Zeichner und Stecher. Seine gute Erhaltung verdankte er seiner spätestens im 10. oder 11. Jahrhundert erfolgten Umwidmung in eine Kirche. In seiner ursprünglichen Funktion diente er als Vestibül einer Villa, deren Ausdehnung und Gestalt sich nur noch schemenhaft aus wenigen Resten unterhalb der mächtigen Substruktionen für das Heiligtum des Hercules Victor („Villa di Mecenate“) rekonstruieren läßt.

Trotz ihrer unterschiedlichen Funktion in der Antike wurden die beiden Bauten in der vorliegenden Monographie zusammen behandelt, da sie als einzige Beispiele in Rom und Umgebung den Typus des „Obergadenrundbaus“ anschaulich belegen. Wie der Name andeutet, liegt zwischen dem unteren Wandabschnitt mit seinen