

**Antiquity and its Interpreters.** Edited by Alina Payne, Ann Kuttner, Rebekah Smick; Cambridge: Cambridge University Press 2000, 324 S., zahlr. SW-Abb.; ISBN 0-521-59400-6; £ 65.–

Bereits 1992 fand Gunter Schweikhart Anlaß, die umfangreichen kunsthistorischen Aktivitäten zur Antikenrezeption zu würdigen<sup>1</sup>. Seither wurden weitere, z. T. großangelegte Projekte verwirklicht, unter denen neben der Aufsatzsammlung zur Antikenrezeption in Italien<sup>2</sup> die Forschungen des ‚Census of Antique Art and Architecture Known to the Renaissance‘<sup>3</sup> sowie vier im Erscheinen begriffene Bände des ‚Neuen Pauly‘, die ausschließlich antike Rezeptions- und Wirkungsgeschichte systematisieren, hervorgehoben seien<sup>4</sup>.

So kann ein Buch mit dem uneingeschränkten Titel ‚Antiquity and its Interpreters‘ auf große Resonanz hoffen. Jedoch wird die Hoffnung auf eine epochenübergreifende Generalübersicht, die neueste Forschungsergebnisse vorstellt und die vielfältigen Spielarten der Antikenrezeption differenziert darzustellen weiß, schnell gedämpft. Zwei Drittel der Beiträge beschäftigen sich mit Italien, gehen überwiegend Phänomenen des 15. und 16. Jahrhunderts nach und fühlen sich mehrheitlich diskursanalytischen Methoden verpflichtet.

Der erste Eindruck ist auch bestimmt durch die zeitlich ausgreifende Entstehungsgeschichte des Buches, das 22 Beiträge der Torontoer Tagung ‚Antiquity and Antiquity Transumed‘ von 1994 versammelt. In der nach 1995 spürbar ausgedünnten Bibliographie vermißt man wichtige Literatur, so daß sie ihrem Epitheton „selected“ alle Ehre macht.

Bereits der Tagungstitel operierte mit einem (von den Autoren sporadisch aufgegriffenen) Neologismus, der die Wirkungsgeschichte antiker Kunst und Literatur neu fokussieren soll: „Transuming“ bzw. „Transumption“. Die u. a. auf Leonard Barkan gestützte Wortschöpfung<sup>5</sup> leitet sich von *transumo* bzw. *transumptio* ab – vom Wörterbuch Karl Ernst Georges‘ in der Verbform mit „hinübernehmen“/„an sich nehmen“ und als Substantiv mit „Bedeutungsannahme“/„Übertragung“ übersetzt<sup>6</sup> – und kann sich immerhin auf Quintilian berufen<sup>7</sup>.

Bei allem Verständnis für eine derartige Neuschöpfung, warum soll „transuming

1 GUNTER SCHWEIKHART: Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption. Literaturbericht, in: *Kunstchronik* 2, 1992, S. 49–62.

2 SALVATORE SETTIS (Hrsg.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana (Biblioteca di storia dell'arte. Nuova serie)*; 3 Bände Turin 1984.

3 Die wichtigsten Informationen, Literatur, verantwortliche Institutionen etc. unter dem Link ‚Census‘ bei [www.arthistory.hu-berlin.de](http://www.arthistory.hu-berlin.de).

4 Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. In Verbindung mit HUBERT CANKI und NORBERT SCHNEIDER hrsg. von MANFRED LANDFESTER; Stuttgart 1998 ff. Bd. 13 und 14 bereits erschienen, Bd. 15 erscheint 2001, Bd. 16 im Jahr 2002.

5 LEONARD BARKAN: *Transuming Passion*; Stanford 1991.

6 KARL ERNST GEORGES: *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*; 9. Aufl. Basel 1951, Bd. 2, Sp. 3197.

7 Für die Rezeption von Quintilians‘ *transumptio* können die Editoren mit nur einem italienischen Beispiel aufwarten – Giangiorgio Trissinos Traktat „La quinta e la sesta divisone del poetica“ von 1562.

antiquity“ einen größeren oder genaueren Erklärungswert besitzen als „reception“ oder „appropriation“? Aneignung und Rezeption stellen schon auf der kognitiven Ebene keinesfalls eindimensionale, passivisch begriffene Abbildprozesse dar, wie in der Einleitung (S. 2) unterstellt wird: „In classical rhetoric as codified by Quintilian, transumption meant a transfer of terms, a form of metaphor or allusion involving several tropes: a skipped trope exists as shadow within a new one [...]. As such, ‚transumption‘ more accurately suggests the complex relationship involved in cultural borrowing than the more commonly used terms ‚appropriation‘ or ‚reception‘ imply“.

Man mag aus wissenschaftspraktischen Gründen skeptisch sein, daß sich der Begriff durchsetzen wird, zumal er sich weder ohne weiteres in andere Sprachen übersetzen läßt noch im Englischen als ‚eingeführt‘ verstanden werden kann.

Zu den einzelnen Beiträgen: JOHN ACKERMANN beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Bedeutungsebenen des *imitatio*-Konzepts. Ackermann möchte *imitatio* als alles künstlerische Schaffen durchziehende Wesensart rehabilitieren. Die großen didaktischen Ressourcen von Imitation erkannten in der Nachfolge Petrarca u. a. Val-la, Bracciolino, Polizian – eine Reihe, die sich bis zu Leonardo und Dolce fortführen läßt. Ackermann möchte das kreative Potential von Imitation deutlich machen, weniger in einem akademischen Sinn, sondern als grundlegende künstlerische Vorgehensweise, die individuelle Invention mit der normativen Formensprache der eigenen Epoche versöhnt. In dieser Allgemeinheit läßt sich jedoch jedes Stilphänomen als *imitatio*-Problem darstellen, das historische Kontinuität sichert aber auch zu brechen in der Lage ist. Zu diesem Totalanspruch paßt die oberflächliche Stilisierung Michelangelos zum Verweigerer des *imitatio*-Konzepts (S. 13).

PATRICIA FORTINI BROWNS Beitrag ‚Acquiring the Classical Past – Historical Appropriation in Renaissance Venice‘ beschäftigt sich mit dem Bericht Marino Sanudos von einer *terraferma*-Reise im Jahre 1483. Zu dieser Quelle hatte sich die Autorin bereits in ihrem jüngsten Buch ‚Venice & Antiquity: The Venetian Sense of Past‘<sup>8</sup> geäußert und liefert nun kaum mehr Neuigkeiten. Da Sanudo in seiner Beschreibung nie über Spezifik und Topik des Genres hinausgeht, sind seine Ausführungen kaum mit dem offiziellen Geschichtsbild Venedigs vergleichbar. Die Anmerkungen der Autorin zum Reisebericht erschließen sich jedem Leser und hätten als Vorwort oder als Anmerkungen einer neuen Textausgabe ihre Berechtigung. Über die offiziellen Formen einer Antikenaneignung, wie es Patricia Fortini Brown sehen möchte, sagt Sanudos Text jedoch wenig aus. Zudem wünschte man sich zur Relativierung einen Vergleich mit der konkurrierenden Geschichtsaneignung in den *terraferma*-Städten.

In ‚Ordering with Style – Giorgio Vasari on the Art of History‘ geht PHILIP SOHM der Begründung Vasaris für die Arbeit an seiner Vitensammlung nach. Die Passage befindet sich in Vasaris eigener Vita und ist im Rahmen einer Diskussion u. a. mit Alessandro Farnese und Paolo Giovio angesiedelt. Unabhängig von der Fiktionalität dieser Szene erlaubt sie, so Sohm, Rückschlüsse auf Vasaris Vorgehensweise, die sich

8 PATRICIA FORTINI BROWN: Venice & Antiquity: The Venetian Sense of Past; New Haven & London 1996. Die Passage zu Sanudos Reisebericht auf S. 156–160.

bewußt an Plinius' *Historia naturalis* orientiert. Sohm hebt vor allem die Art und Weise von Vasaris Darstellung hervor, die sich auf „l'ordine dei tempi“ richtete. Damit ist zum einen eine chronologische Ordnung, zum anderen aber auch eine logische Verknüpfung von Ganzheit und Einzelheit gemeint. Dieser Doppelbedeutung wird Vasari durch den Stil-Begriff gerecht, der die chronologische Ordnung ermöglicht und Analogien erlaubt. Nicht weniger wichtig ist Sohm der Hinweis, daß Vasari als Künstler und nicht als Kunsthistoriker schrieb, womit sich die Teleologie der von ihm nachgezeichneten Stilentwicklung begründen lasse.

Dem mittelalterlichen Nachleben des Diana-Tempels von Nîmes widmet sich SHEILA BONDE. Das antike Bauwerk, Bestandteil eines Quellheiligtums und durch die Schrumpfung des mittelalterlichen Stadtgebiets extrarurban gelegen, wurde von Bischof Frotarius im 11. Jahrhundert einem Benediktinerinnen-Konvent als Heimstatt angeboten. Der weitgehend intakte Tempel verwandelte sich dabei zur Kirche Saint-Sauveur-de-la-Font. Vermutlich war unter Frotarius noch bekannt, daß das antike Heiligtum – *fanum Dianae* – der Verehrung einer lokalen Gottheit diene und zur Ehre des Kaisers Augustus errichtet worden war. Die ‚interpretatio christiana‘, so die Autorin hypothetisch, ist von einem bewußten und instrumentalisierenden Umgang mit dem antiken Monument bestimmt. Vor allem stellen sich Fragen nach der Veranschaulichung von Kontinuitäten, so nach dem Einfluß des imperialen Charakters der Anlage; des weiteren, ob die Einrichtung eines Nonnenklosters am ehemaligen Ort eines Diana-Heiligtums als Bezug zu werten ist oder ob die Wahl des antiken Quellheiligtums eine überregionale Wirkungsabsicht erkennen läßt. Sheila Bond hat aufgrund der Quellenlage allen Grund, vorsichtig zu argumentieren und überzeugt mit wohlthuend zurückhaltenden Deutungen, die sich kaum mehr als in Fragen fassen lassen.

„The ancient trophies displayed on and around San Marco's main facades helped to formulate the message the newly ascendant Venice sought to project – her heritage, freedom, power, and prosperity. The monuments themselves played crucial roles in shaping Venetian ideologies of military conquest, political authority, and cultural and religious inheritance“ (S. 92). Dies ist das Fazit von MARINA BELOZERKAYA und KENNETH LAPATIN, die die ‚Antiquity consumed – Transformations at San Marco‘ untersuchen. Der Erkenntniswert des Aufsatzes geht über den einer neunseitigen Zusammenfassung zum Thema nicht hinaus. Nachdem die Dekorationsgeschichte der venezianischen Hauptkirche und ihrer näheren Umgebung referiert wurde, folgen einige Worte zur Spolienproblematik<sup>9</sup> und zu prominenten Einzelstücken. Dies in der Art, „Herakles also appears to have been Christianized“ (S. 89), zu den berühmten Herkules-Reliefs, als hätte es Panofskys „Renaissance and Resuscitations in Western Art“ (1960) nie gegeben.

Die Wirkungsgeschichte der von Plinius überlieferten, hinreichend bekannten Legende des Malers Zeuxis, dem für ein Helena-Bild fünf crotonische Jungfrauen

<sup>9</sup> Unter Hinweis darauf, daß das Standardwerk zum Thema – JOACHIM POESCHKE (Hrsg.): *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*; München 1996, für die Autoren nicht erreichbar gewesen sei.

Modell standen, erläutert LEONARD BARKAN. Die Geschichte wurde bis zu Ariost und Bellori in unterschiedlichsten literarischen und kunsttheoretischen Zusammenhängen aufgegriffen, konnte aber jedesmal als Figur einer anderen Idee dienen. Barkan führt mannigfache Beispiele an, in denen die Legende als solche oder als Spurenelement in einer anderen Geschichte erscheint. Ausgehend vom ursprünglichen Anspruch Zeuxis', ein ideales Bild des menschlichen Körpers zu schaffen, kommt Barkan auf der Basis der inkonsistenten Textgeschichte zu dem Fazit: „After all is said and done, both the represented human form and the operations of metaphor go by the same name: *figura*“.

ALINA PAYNE spürt in ihrem Beitrag ‚Ut Poesis Architectura – Tectonic and Poetic in Architectural Criticism circa 1570‘ dem Einfluß poetischer Beschreibungsmodi in der Architekturtheorie an der Schwelle von Renaissance und Barock nach. Anschließend an ihre jüngste Veröffentlichung ‚The Architectural Treatise in the Italian Renaissance‘<sup>10</sup> weist sie darauf hin, daß die Architektur damit eine sprachliche ‚Poetisierung‘ erfuhr. Dafür steht vor allem das ungedruckte Traktat Gherardo Spinis, in dem die bildhafte *imitatio naturae* selbst die Tektonik der Bauwerke bestimmt.

Das Verhältnis von Rhetorik/Poetik und Architektur/Architekturtheorie kehrt sich bei Berninis Umgestaltung der Pantheonsattika im Auftrag Alexanders VII. Für den seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederum zerstörten Eingriff Berninis hatte der Architekt eine Rhythmisierung der Attikazone versucht, die er von der Hauptordnung ableitete. Bernini wiederholte die Struktur aus vier Eckpfeilern bzw. Säulen zwischen den Ädikulen in der Vierzahl der Attikapilaster zwischen den Fenstern. Zum einen versuchte Bernini also die Attikastruktur aus der Gesamtarchitektur abzuleiten, zum anderen nutzte er für die Beschreibung seines Vorgehens komplexe Begriffe wie *simmetria*, *euritmia*, *taxis*, etc., die T. A. MARDER als Überzeugungsrhetorik verstehen möchte. Bernini bezweifelte offenbar, so Marder, daß der Architekt des Pantheons die Binnenverhältnisse der Ordnungen beachtet hatte und legte damit einen für antik ausgegebenen, jedoch erst in der Renaissance konstruierten Maßstab an den Bau an.

Auf den Zwang der Renaissancearchitekten, sich die antiken Hinterlassenschaften „transumed“, nämlich unter gänzlich geänderten sozialen, urbanen und technischen Vorzeichen aneignen zu müssen, verweist CHRISTOF THOENES in ‚Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theorie‘. Dabei kam es nicht selten zur Isolierung ästhetischer Phänomene, während Diskussionen um technologische Verfahren eher selten geführt wurden. Anhand der von Vitruv geprägten Schlüsselbegriffe *firmitas*, *utilitas* und *venustas* verdeutlicht Thoenes die veränderten Ausgangsbedingungen neuzeitlicher Architektur. Der Aspekt der *firmitas* wurde in der Architekturtheorie nur allgemein und unzureichend formuliert. Dagegen war der antike Inhalt von *utilitas* obsolet, da die antike Architektur weder christlichen Kirchenbau praktizierte noch die Renaissance Bauaufgaben wie profane Basiliken, Thermen,

<sup>10</sup> ALINA PAYNE: The Architectural Treatise in the Italian Renaissance; Cambridge 1999. Vgl. dazu meine Rezension in: *Journal für Kunstgeschichte* 4, 2000, S. 245–249.

Amphitheater etc. kannte. Am erfolgreichsten wurde dagegen *venustas* transformiert, und sie schlug sich demgemäß in den Diskussionen um *ornamenta*, *ornamentum*, *decorum* etc. nieder. Der Umgang mit den drei Schlüsselbegriffen verdeutlicht, wie stark der Aneignungsprozeß antiker Architektur durch Textvermittlung geprägt war und wie ihrerseits die antike Architektursprache in eine zeitgemäße Architektur- und Symbolsprache übersetzt wurde.

Mit welchen Wirkungsintentionen die Transformation antiker Bauten und Ideen während der Gegenreformation einherging, legt NICOLA COURTRIGHT dar. Sie analysiert den vatikanischen Turm der Winde, dessen Umgestaltung um 1580 vom päpstlichen Kosmographen Egnatio Danti geleitet wurde. Bezeichnung und Funktion der *turricula ventorum* leiten sich von dem durch Vitruv, Varro und Ciriaco d'Ancona überlieferten Turm der Winde in Athen ab, der neben den Windrichtungen auch die Zeit maß. Dies geschah am vatikanischen Turm mit Hilfe eines Lichtstrahls, der an einer Bodenmarkierung entlang lief. Die Autorin glaubt, in dieser Funktion des Turmes eine Versinnbildlichung der Tätigkeit Gregors XIII., des Auftraggebers, zu entdecken, die auf die wichtigste Leistung des Papstes, die Wiederherstellung der Julianischen Kalenderreform anspiele. In einem weiteren Raum schuf Matthias Bril Wandfresken mit monumentalen Landschaftsszenen. Ihre Einbindung in die räumliche Struktur und ihre Ikonographie, so Nicola Courtright, lassen sich von Vorstellungen Plinius' und Vitruvs zur „sacro-idyllic landscape“ ableiten. Unter Gregor XIII. erfolgt die Rezeption derartiger Postulate nun als oberflächliche Transformation in christliche Inhalte (Pilgerszenen, Rezeption mittelalterlicher Mosaik) und macht deutlich, wie vorsichtig der Umgang mit antiken Modellen nach dem Tridentinum gepflegt werden mußte.

Der Beschreibungstopos der naturalistischen Lebendigkeit, des „*marmo viva vera*“ hatte im 16. Jahrhundert Hochkonjunktur. Er speist sich, wie REBEKAH SMICK ausführt, aus ekphrastischen Beschreibungstechniken. Die aus dem griechischen *enargeia* abgeleitete ‚Lebendigkeit‘ der Skulptur, wie sie Varchi in Michelangelos ‚Pietà‘ zur Perfektion gekommen sieht, ist als Beschreibungstopos weitverbreitet und dient der Versinnbildlichung der gegenseitigen Bezüge von Skulptur und Poesie. Die Skulptur versichert sich der Metapher einer literarischen *enargeia* und die Bildbeschreibung Varchis der Metapher einer bildhauerischen, visuellen Lebendigkeit.

Das Verhältnis von Text- und Kunstwerkautorität versucht auch MICHAEL KOORTBOIJAN zu ergründen, der auf Nebenwirkungen der Auffindungsgeschichte der Laokoongruppe aufmerksam macht. Die Statuengruppe wurde bereits kurz nach ihrer spektakulären Ausgrabung 1506 mit der von Plinius d. Ä. beschriebenen identifiziert. Zweifel kamen jedoch auf, weil die von Plinius beschriebene Laokoongruppe sich im kaiserlichen Palast des Titus befunden haben soll, wie auch die Beschreibung – *ex uno lapide* – mit der aufgefundenen Skulptur nicht übereinstimmte. Die Auseinandersetzungen um das antike Werk brachte nicht nur die tradierte topographische Nomenklatur Roms durcheinander, in ihnen zeigt sich auch, so eine wichtige Beobachtung Koortboijan, ein völlig veränderter Umgang mit Geschichte und geschichtlichen Artefakten. Die Diskussion um die Laokoonskulptur changierte zwischen

unterschiedlichen Autoritätsgraden topographischer, inschriftlicher und textlicher Überlieferung. Während die Autopsie einen höheren Stellenwert erhielt, drückt sich in der veränderten Methodik ein neues historisches Selbstverständnis aus, das den Methoden der modernen Archäologie vorgreift.

Dem kunsttheoretischen Lehrgebäude Albertis widmet sich GERHARD WOLF, der die verzweigten Bezüge von „De re aedificatoria“, „De pictura“ und „De statua“ nachzeichnet. In allen drei Traktaten operiert Alberti mit dem Terminus des ‚Körpers‘, den Horaz als rhetorisches Modell vorgab. Im Malereitragat erklärt sich die *historia* dem Betrachter durch das Verhältnis der dargestellten menschlichen Körper zueinander. Mit *pulchritudo* wird ein zweiter Schlüsselbegriff auf die Darstellung des menschlichen Körpers bezogen. Es versteht sich von selbst, daß das Körper-Modell auch dem Bildhauertraktat zugrunde liegt, das sich in *symmetria* und *similitudo* ausdrückt und eine Proportionslehre einschließt. Albertis körperhaftes Verständnis von Architektur im Traktat über die Baukunst ließ ihn Schönheit auf die Perfektion des Baukörpers beziehen (*ornamentum*), während Schmuck dem Verdecken von Unzulänglichkeiten diene (*ornatus*). Wolf macht geltend, daß in Albertis Bemühen um eine konsistente Kunsttheorie die Malerei als grundlegendes Schöpfungsmodell durchscheint: vom Maler (*pictor*) leitet sich der Künstler als *fictor* ab und tritt bisweilen als „*aedi-fictor*“ auf.

Den Transformationskontext von höchst unterschiedlichen Phänomenen – rhetorische Schlüsselbegriffe (*decor*), ikonographische Themen (*furor bacchicus*) und moralisch legitimierte Gesellungsformen (*convivium*) – untersucht PHILLYS PRAY BOBER in ihrem materialreichen und gelehrten Beitrag. Dabei wird deutlich, wie widersprüchlich Antikenrezeption als konstruierender Akt eingesetzt wurde und wie dehnbar Begrifflichkeiten ausgelegt werden konnten. So verweist die Autorin auf den mit der Betonung von *decor* verbundenen Hang zu einem „optical‘ vocabulary“. Die Gleichsetzung des *furor poeticus* mit dem *furor Bacchicus*, einer Form künstlerischer Legitimation, erkläre die unzähligen bacchantischen Szenen der Renaissancekunst. Für eine derartige Gleichsetzung gab es eine Reihe von Texten, die jedoch zu „multiform powers of this deity“ (S. 232) führten. Diese mannigfaltigen Deutungsmöglichkeiten ließ man auch Göttern wie Pan oder Orpheus angedeihen. ‚Disjunktionen‘ lassen sich auch bei der Auffassung von einem *convivium* beobachten. Von Ficino als Ausdruck der *vita contemplativa* beschrieben, konnte es im Humanistenkreis um den Römer Pomponio Leto gelegentlich auch als Aufforderung zu einem libertinären, *voluptas* ‚predigenden‘ Zeitvertreib verstanden werden.

Einen Blick in das Sevilla des 18. Jahrhundert wirft CATHERINE WILKINSON ZERNER, der es gelingt, das Beispiel einer vermittelten Antikenrezeption ‚zweiter Ordnung‘ darzulegen. 1784 wird der spanische Architekt Lucas Cintora beauftragt, die Handelsbörse zu restaurieren und in ein Archiv für die Dokumente der spanischen Kolonialherrschaft umzugestalten. Das unter Philipp II. von Juan de Herrera nach 1584 errichtete Bauwerk kündete von der Prosperität Sevillas im 16. Jahrhundert und besaß große Bedeutung für die Stadt. Nach dem Baubeginn wurde Cintora wegen seiner Eingriffe in die Bausubstanz angegriffen. Catherine Wilkinson Zerner be-

obachtet in der wortreichen Verteidigung der Restaurierung, daß sich der Restaurator wie zu einem antiken Bauwerk äußert. So stellt er nicht nur fest, daß die Architekturordnung des Hauptgeschosses gänzlich unantik sei, er geht sogar soweit, alles ‚unklassische‘ nicht für Herreras Architektur zu halten, womit er übrigens manchmal Recht hatte. Cintora blickte und urteilte durch eine ‚antike Brille‘, die den freien Blick behinderte, denn, „Antiquity was not a corpus of ancient buildings; it was a set of norms“ und damit mehr Ideologie als ästhetisch begründete Baugesinnung.

RICHARD BRILLIANT untersucht in ‚Winckelmann and Warburg‘ die ideengeschichtlichen Differenzen zwischen den beiden fruchtbarsten Forschern zum Nachleben antiker Kunst. Im Zentrum des gelehrten Essays steht die Frage nach den unterschiedlichen normativen Begründungen ihres Blicks auf antike Kunst. Winckelmann sah in der griechischen Kunst einen idealisierten Ausdruck griechischer Größe, die den höchsten Ausdruck künstlerischen Schaffens darstellte und damit als ästhetisches Paradigma für die eigene Zeit Geltung beanspruchen konnte. Hier sieht Brilliant die Auffassung eines „aktiven Nachlebens“ antiker Kunst, deren normativer Wert schlagwortartig auf „edle Einfalt und stille Größe“ verkürzt wurde. Demgegenüber steht Warburgs Konzept der „Pathosformel“. Ihre Kraft und gegenwärtige Gültigkeit war Ausdruck der „incorporated aspects of the fundamental human conditions [...]“. Den Bezug zwischen antiker Überlieferung und Gegenwart sah Warburg in der ‚Bildergeschichte‘, die Spurenelemente des Symbolischen und Magischen speicherte. Über den assoziativen Inhalt der Bilder konnte der Blick auf die mentale Verfaßtheit früherer Epochen geworfen werden, wogegen Winckelmann unter der Perspektive des ‚absoluten‘ Wertes der Form und der Kongruenz von Stil und ‚Zeitgeist‘ auf die Antike blickte.

Der Schlußbeitrag CARL GOLDSTEINS, ‚Writing History, Viewing Art‘, kann als Rehabilitierung der künstlerischen Praxis gelesen werden, zumal reichlich Zweifel am Erklärungsgehalt der kunsthistorischen ‚Neoplatonismusmanie‘ gestreut werden. Betonen die meisten Beiträge des Bandes den Erkenntniswert von Texten für die Analyse von Kunst, insistiert Goldstein auf dem Kunstwerkcharakter der Forschungsobjekte, die das „Sehen“ erforderten. Die in der Betonung der neoplatonischen Ebene der Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts angelegte Skepsis der Kunsthistoriker gegenüber der historischen Seherfahrung ist bereits bei Platon angelegt. Im Florentiner Neoplatonismus wurden ekphrastische Bildbeschreibungsmodi befördert. So kleidet Vasari sein Lob des Naturalismus bei Cimabue, Giotto und Leonardo absurderweise in identische Worte. Spurenelemente der Ausblendung von Seherfahrung finden sich noch, so Goldstein, in Panofskys ‚Idea‘-Buch, in dem die künstlerische ‚Idee‘ ausschließlich auf geistige, intellektuelle Imagination bezogen wird. Goldstein empfiehlt daher, die Diversität von literarischer und künstlerischer, von Text- und Bildtradition bewußter in Rechnung zu stellen.

Das Buch ‚Antiquity and its Interpreters‘ bietet dem Leser überwiegend lesenswerte und erkenntnisreiche Einzelfallstudien, die hier aber nicht alle vorgestellt werden konnten. Ein größeres Maß an kunsttopographischer, zeitlicher und methodischer Vielfalt wäre wünschenswert gewesen. Fragen zu (nachantiken) sinnlichen

Erfahrungen antiker Kunst und Texte werden kaum gestellt, eine historischen Tradierungsprozessen vom Mittelalter bis zur Moderne nachgehende Perspektive zumeist vermieden, soziale Kontexte völlig ausgeblendet. Von einem paradigmatisch daherkommenden Sammelband (siehe Titel) durfte man diese Breite ansatzweise erwarten. Wie wenig die Herausgeber einer solchen paradigmatischen Rolle ihres Konzepts von ‚Antiquity Transumed‘ zutrauten, verrät der den Neologismus verschweigende Buchtitel.

STEFAN SCHWEIZER

Max-Planck-Institut für Geschichte Göttingen

**Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste;** Hrsg. Kurt W. Forster und Hubert Locher; Berlin: Akademie Verlag 1999; 313 S., zahlreiche SW-Abb.; ISBN 3-05-002990-0; DM 98,-

**Anthony Grafton: Leon Battista Alberti.** Master Builder of the Italian Renaissance; New York: Hill and Wang 2000, und London u. a.: Allen Lane The Penguin Press 2001; 417 S., 28 SW-Abb.; ISBN 0-713-99453-3; £ 25.-

Die forschungsgeschichtliche ‚Alberti-Renaissance‘ der letzten Jahrzehnte hat die seit Jacob Burckhardt kanonische Vorstellung von Leon Battista Alberti als dem ersten ‚vollendeten Individuum‘ und ‚wahrhaft Allseitigen‘ entscheidend relativiert: nicht durch die geringfügige, positivistische Erweiterung der Materialbasis und auch nicht durch die allerdings fundamentale Erkenntnis, in welchem Maße das Denken Albertis durch rhetorische Kategorien geprägt war, sondern vielmehr durch das Aufzeigen von Ambivalenzen, Brüchen, ja selbst ‚Krisen‘ in der Persönlichkeit des Humanisten, wodurch sich erstmals das gesamte Spektrum seiner Werke den Interpretationen einbeziehen ließ<sup>1</sup>. Jedoch trat an die Stelle des Burckhardt’schen geschlossenen Persönlichkeitsideals keine alternative Gesamtdeutung. Das ‚Alberti-Bild‘ löste sich in eine Vielzahl von Einzelaspekten und –fragestellungen auf, wobei die neuere Forschung teils nicht weniger zeitgebunden als ehemals Burckhardt das krisenhafte Lebensgefühl des späten 20. Jahrhunderts auf Alberti rückprojizierte. Wenn überhaupt, dann stiftet nun die ihrerseits häufig zum Topos avancierte *dissimulatio* Albertis als der vermeintlich zentrale Charakterzug des Humanisten eine Verbindung zwischen den verschiedenen Sichtweisen.

Schon aus dieser Situation heraus gewinnen die beiden hier vorgestellten Versuche einer Gesamtschau an Bedeutung: Die Alberti-Biographie aus der Feder des Historikers Anthony Grafton – unter bibliophilen Gesichtspunkten ansprechender in der New Yorker Ausgabe – zeichnet in neun Kapiteln nicht primär einen chronolo-

1 Zuerst EUGENIO GARIN: Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti, in: *Rinascimento* 12, 1972, S. 3–20; ausführlich dann PAOLO MAROLDA: Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti; Rom 1988; MARK JARZOMBEK: On Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories; Cambridge (Mass.) 1989.