

occupato, provvedendone informazioni e stimolando all'azione di protezione, l'«Osservatorio permanente per la Protezione dei Beni Culturali ed Ambientali in Area di Crisi», diretto dal prof. Fabio Maniscalco, dell'Università «L'Orientale» di Napoli (in proposito cfr. F. Maniscalco, *Kosovo e Metohja 1998-2000. Rapporto preliminare sulla situazione del patrimonio culturale*, Napoli 2000); proprio per la salvaguardia dei suoi monumenti è stata di recente costituita un'associazione, su iniziativa della dr.ssa Elisabetta Valgiusti, che è anche riuscita ottenere sia una conferenza stampa il 27 maggio scorso, in una sede del Parlamento italiano, sia pure la proiezione di un documentario («Enclave Kosovo») sullo stato dei luoghi e con diverse interviste, avvenuta il 13 ottobre in altra sala della Camera dei Deputati.

Il sito dell'Associazione è »[www.salvaimonasteri.org](http://www.salvaimonasteri.org)«. I suoi 'link' ([www.kosovo.com](http://www.kosovo.com); [www.spc.org.yu](http://www.spc.org.yu); [www.heritage.org.yu](http://www.heritage.org.yu); [www.kc.gou.yu](http://www.kc.gou.yu); [www.suc.org](http://www.suc.org)) permettono un ampio ventaglio di accessi informativi). In sede parlamentare queste attività sono state promosse dal gruppo dei Verdi, nella persona dell'on. Luana Zanella, e hanno trovato appoggio anche all'altra estremità dello schieramento politico per il sostegno dato a questa causa dall'on. Gustavo Selva, presidente della Commissione Esteri della Camera, di "Alleanza Nazionale", con straordinaria quanto rara e meritoria coincidenza di volontà per sostenere la sorte di questi monasteri, con l'impegno a intervenire per la loro protezione e il loro restauro.

Anche in Veneto la sorte del Kosovo ha tenuto banco in altri eventi pubblici: nel luglio scorso, a Venezia, con una conferenza stampa voluta dall'on. Zanella (con la partecipazione del prof. Massimo Cacciari, già sindaco della città), il 27 ottobre, in occasione dell'«Asolo-ArtFilmFestival», diretto dal prof. Lionello Puppi, già Ordinario di Storia dell'Arte all'Università di Venezia, con una giornata sui monumenti in pericolo dell'Iraq e del Kosovo.

Il Kosovo, con i suoi monasteri, con gli affreschi delle sue chiese in primissimo luogo, ci trasmette vicende della nostra storia europea cui in Europa, non solo in Italia, ma anche in Germania, in Francia, in Inghilterra e altrove dovremmo essere più sensibili. In tempi di emergente insofferenza fra mondo cristiano e mondo islamico il Kosovo, 'in' Kosovo e altrove, dovrebbe segnalarci e trasmettere la volontà di coesistenza. Auguriamoci che questo auspicio non resti un sogno.

Valentino Pace

\* All'ultimo momento mi perviene l'ultimissima pubblicazione con dettagliata, terrificante, documentazione fotografica sulle distruzioni: *March Pogrom in Kosovo and Metohija (march 17-19, 2004), with a survey of destroyed and endangered Christian cultural heritage*, a cura del Ministry of Culture of the Republic of Serbia, and Museum in Priština (displaced), Belgrado 2004

## Der kunsthistorische Graben und Andreanis Triumphzug Caesars nach Mantegna

Der Graben wird tiefer: die qualitative Differenz zwischen der kunsthistorischen Untersuchung von Bildern und von den mit diesen zusammenhängenden, häufig lateinischen Texten. Daß Bild und Text oft eine künstlerische Einheit bilden, wird betont, aber die Konsequenzen bleiben nicht selten aus. Der Graben

öffnet sich natürlich keineswegs immer und überall (es gibt beispielhafte Verbindungen kunsthistorischer und philologisch-historischer Methoden), aber immer öfter.

Vor etwa zwölf Jahren habe ich dafür den leider auch auf andere Disziplinen anwendbaren Begriff der Lateinarmut geprägt (Über die Folgen der Lateinarmut in den

Geisteswissenschaften, *Gymnasium, Zs. für Kultur der Antike und Humanistische Bildung* 98, 1991, S. 139-158). Wenn in Bildaufschriften und Bildepigrammen das lateinische Adjektiv für »ehern« (*aeneus*) als »Aeneas« verstanden, wenn eine Futurform des lateinischen Verbum für »gehen« (*ire*) mit dem Vogel »Ibis« verwechselt oder wenn das zu *Albis* (»Elbe«) gehörende Adjektiv *Albiacus* - vermutlich über die Assoziationskette *albus*-weiß-weise - mit »Weisheit des Alters« übertragen wurde, ist jedem offensichtlich, daß das Sinnverständnis gravierend verfehlt worden ist, und das Gleiche kann der Fall sein, wenn weniger simpel und eklatant, aber nicht weniger folgenreich andere Wortbedeutungen oder syntaktische Beziehungen mißverstanden wurden (vgl. dazu W. Ludwig, Sind wir mit unserem Latein am Ende? Ein Werk über die Renaissancefamilie Borgia, *Zs. für Württembergische Landesgeschichte* 52, 1993, S. 458-462, ders., Latein im Leben - Funktionen der lateinischen Sprache in der frühen Neuzeit, in: *Germania latina - Latinitas teutonica. Politik, Wissenschaft, humanistische Kultur vom späten Mittelalter bis in unsere Zeit*, hrsg. von Eckhard Keßler und Heinrich C. Kuhn, München 2003 [Humanistische Bibliothek I 54], Bd. 1, S. 73-106, und ders., Der Caspar Peucer-PorträtHolzschnitt von 1573 im Caspar Peucer-Ausstellungskatalog von 2002 und ein Bildnisepigramm des Martinus Henricus Saganensis, *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 27, 2003, S. 97-111).

Als Beispiel diene hier die Transkription eines lateinischen Textes, die sich in einem schönen Katalogband der »Kunst zu Weimar Sammlungen« findet, in: Dieter Graf, Hermann Mildemberger, *Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock* (Im Blickfeld der Goethezeit IV), G + H Verlag Berlin 2001, 211 S., 2°. Ein wichtiger Bestandteil des Katalogs, der 2001-2003 auch Ausstellungen in der Casa di Goethe in Rom und im Haus der Kunst in München begleitete, ist die Holzschnittfolge, mit der Andrea Andreani 1599 den Triumphzug Caesars von Mantegna wiedergab und von der Goethe 1820 ein Exemplar erwarb. Sie und ihre Rezeption durch Goethe wird in dem dem Katalog vorausgehenden Aufsatz Hermann Mildembergers »Chiaroscuro in Weimar« (S. 9-35) eigens besprochen. Auf S. 124-145 ist sie abgebildet und erläutert (der auf S. 124 aufgeführten Forschungsliteratur ist jetzt hinzuzufügen: Caroline Karpinski, Mantegna's Triumphs in Andreani's form, *Apollon*, June 2001, S. 39-46),

darunter auch die Widmungsseite (S. 127), auf der unter einer Porträtbüste Mantegnas ein inschriftartig gesetzter lateinischer Text zu lesen ist (*Abb. 1*). Als Erläuterung ist im Katalog (S. 126) eine Transkription dieses Textes gegeben. Doch was für eine Transkription finden wir und für wen ist sie bestimmt? Die durchgehenden Majuskelbuchstaben des Widmungstextes sind - anscheinend um der Genauigkeit der Wiedergabe willen - unnötigerweise beibehalten. Abgekürzte Worte sind nicht ergänzt. Vollständige, aber durch Kürzelzeichen verkürzt geschriebene Worte sind nicht ausgeschrieben. Das Vorhandensein der Kürzelzeichen ist unterschlagen. Für eine Transkription an sich selbstverständliche Anforderungen sind außer Acht gelassen, was vermutlich nicht passiert wäre, wenn man den Text auch übersetzt hätte. Dazu kommen gelegentliche Ungenauigkeiten.

So liest man in der Transkription über 20 falsch geschriebene Worte. Z. 1 (Zeilenzahlen des originalen Titeltexes): SERMO statt *Serenissimo* (eine kleine unten am R hängende 8-Schleife deutet das zu Ergänzende an), VINCETIO für *Vincentio* (eine strichartige Form über dem E deutet das n an; auch die folgenden nicht abgekürzten - Worte haben stets die entsprechenden Kürzelzeichen), GOZAGAE für *Gonzagae*, D. G. statt *D[omino] G[enerosissimo]*. Z. 3: TRIVMPHI statt des im Widmungstext stehenden *Triumph*. Z. 4: D. SEBASTIANI statt *D[ivi] Sebastiani*. Z. 6: VERVM ETIA statt *verumetiam*. Z. 7: TAMQVA statt *tanquam*. Z. 8: QVEM ADMODVM statt *quemadmodum*, IPSV statt *ipsum*, VERV ETIAM statt *verumetiam*. Z. 12f.: SVAR FORMAR ADVBRATIOE statt *suarum formarum adumbratione*, TVAEQ statt *tuaeque*. Z. 15: PATRIA statt *patriam*. Z. 16: ATQ statt *atque*. Z. 18: VTINA statt *Utinam*. Z. 19: NOVISQ statt *novisque*, sowie in der Schlusszeile 20: BERNAR. MALPITIVS PICT. MANT. F. statt *Bernar[dus] Malpitius pict[or]* *Mant[uanus] f[ecit]*.

Eine Transkription neben einem Facsimile hat nur Sinn, wenn sie die Lesung des originalen Textes erleichtert oder ersetzt. Dazu ist es unerlässlich, Abkürzungen - notfalls hypothetisch - aufzulösen und Kürzelzeichen entweder zu reproduzieren oder besser durch Ausschreiben zu ersetzen. Eine etwas bessere Transkription des Textes mit Reproduktion der Kürzelzeichen hat schon Andrew Martindale gegeben

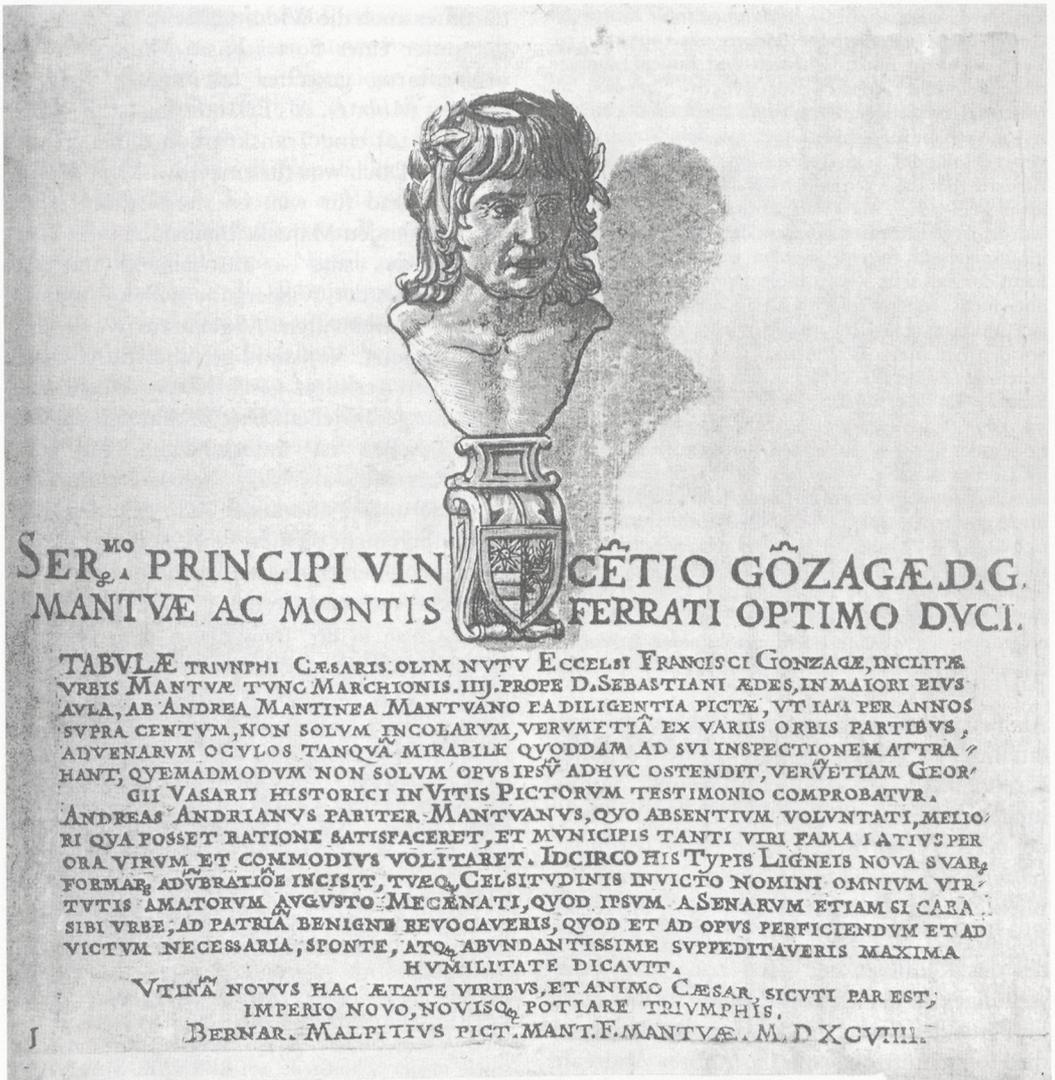


Abb. 1 Andrea Andreani, *Triumph Caesars*, nach Andrea Mantegna, Widmungsseite, 1599. Exemplar des Metropolitan Museum, New York (The Ill. Bartsch 48, Formerly vol. 12. Italian Chiaroscuro Woodcuts, Ed. by C. Karpinski, New York 1983, S. 156)

(*The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, S. 187). Eine Transkription wie die im Katalog gegebene ist unleserlich und pseudo-akribisch.

Der Bearbeiter des Katalogs war nicht einmal den kleinsten lateinischen Bildaufschriften gewachsen. Es wird z. B. S. 110 Nr. 34 zu einem Druck der geraubten Sabinerin folgende Beischrift notiert: »Rapta Sabinam a Io. Bolog. marm. excul. Andreas Andreans. Mat: incisit atq Bernard Vecchiet[um] dicavit anno M. D. LXX-

XIII«. Die Beischrift ist in Wirklichkeit so zu lesen: »Raptam Sabinam à Io[anne] Bolog[na] marm[ore] excul[ptam] Andreas Andreanus Mant[uanus] incisit atq[ue] Bernard[o] Vecchi[et]o] dicavit anno M.D.LXXXIII«. Bei *Raptam* zeigt ein Strich über dem zweiten *a* das schließende *m* an, bei *Andreas* ist die kleine *9* rechts über dem *n* das übliche Kürzel für die Endung *us*, bei *Mantuanus* zeigt ein Strich über dem ersten *a* das *n* an. Mit der Ergänzung *Vecchi[et]o]* wurde fälschlich ein Akkusativ anstelle des sprachlich geforderten Dativ gesetzt. Der Sinn der nicht übersetzten Beischrift dürfte wegen ihrer Kürze und Formelhaf-tigkeit trotzdem richtig erahnt worden sein. Bei umfanglicheren und komplizierteren Texten muß die Ahnung bei solcher Unkenntnis des Lateins und der damaligen Schreibweise aber versagen.

In einem derartigen Katalog hätte man nicht auf eine Übersetzung zumindest des großen Widmungstextes verzichten dürfen, denn man kann von seinen Lesern nicht erwarten, daß sie den aufschlußreichen und heute teilweise schwierigen lateinischen Text verstehen. Die Übersetzung könnte lauten:

»Dem durchlauchtigsten Fürsten Vincenzo Gonzaga, dem edelsten Herren, dem besten Herzog von Mantua und Montferrat. Die Bildtafeln von Caesars Triumph [wurden] einst auf Geheiß des erhabenen Francesco Gonzaga, damals der IV. Markgraf der berühmten Stadt Mantua, in seinem größeren Palast nahe der Kirche des hl. Sebastian von dem Mantuaner Andrea Mantegna mit solcher Sorgfalt gemalt, daß sie wie ein Wunder schon über hundert Jahre die Augen nicht nur der Einheimischen, sondern auch der Ankömmlinge aus verschiedenen Teilen des Erdkreises zu ihrer Betrachtung anziehen, wie nicht nur das Werk selbst bis heute zeigt, sondern auch in den Malerbiographien des Historikers Giorgio Vasari durch sein Zeugnis bestätigt wird.

Andrea Andreani, gleichfalls ein Mantuaner, hat nun, um dem Willen der Abwesenden auf bestmögliche Weise Genüge zu tun und damit der Ruhm des großen Mitbürgers noch weiter und leichter durch die Mündler der Männer fliege, in diese hölzernen Druckplatten eine neue Umrisszeichnung seiner Gestalten eingeschnitten und sie dem unbesiegt Namen dei-

ner Hobeit und dem erlauchten Mäzen von allen, die die Tugend lieben, in größter Demut geweiht und gewidmet, weil du ihn von Siena, auch wenn ihm diese Stadt lieb war, wohlwollend in seine Vaterstadt zurückgerufen hast und weil du ihm das zur Vollendung des Werkes und zum Lebensunterhalt Nötige von dir aus und überreichlich zur Verfügung gestellt hast.

Oh daß du doch als ein an Kraft und Geist in dieser Zeit neuer Caesar, wie es dir angemessen ist, eine neue Herrschaft und neue Triumphe erringen mögest!

Bernardo Malpizzi, Mantuaner Maler, hat [dies] gemacht in Mantua 1599.«

Der Text beginnt unter der lorbeerbekränzten Büste Mantegnas und rechts und links neben ihrem Sockel. Ihn eröffnet die zweizeilige großer geschriebene Widmung an Herzog Vincenzo I. Gonzaga (1562-1612), den vierten Herzog von Mantua und zweiten Herzog von Montferrat; in der Vorbemerkung zu der Transkription, Katalogband S. 126, wird der Widmungsadressat irrtümlich als »Herzog Vincenzo II. Gonzaga« bezeichnet – dieser wurde erst 1626 Herzog.

Es folgen ein sieben- und ein achtzeiliger Abschnitt. Im ersten wird von den von Mantegna zur Zeit und auf Wunsch des Markgrafen Francesco (gemeint ist der Urgroßvater Vincenzos I., Giovanni Francesco II. Gonzaga) in Mantua gemalten Tafelbildern mit dem Triumph Caesars berichtet und ihr Ansehen bei Einheimischen und Auswärtigen betont. Als Beleg dafür wird auf Giorgio Vasari verwiesen. Martindale, S. 186, zitiert die Stellen, auf die hier Bezug genommen wird, aus *Vasaris Vite*. In der Ausgabe von 1550, Bd. 1, S. 510, schrieb Vasari u. a.: »in tutta questa opera pose il Mantegna gran diligenza«. Das hat der Widmungstext vermutlich mit der Wendung *ab Andrea Mantinea Mantuano ea diligentia pictae* aufgenommen. Die Berühmtheit der Bilder Mantegnas war in der Tat außerordentlich. So verwendet z. B. Adrianus Romanus, *Parvum theatrum urbium sive urbium praeci-*

*puarum totius orbis brevis et methodica descriptio*, Frankfurt 1595, S. 205, von seiner achtzeiligen Beschreibung Mantuas fast drei Zeilen darauf, sie zu rühmen: *Civitas [...] ornata pulcherrimis aedificiis, inter quae hodie excitant admirationem Caesaris triumphi, tam affabre facti, ut cum quavis antiqua et moderna pictura conferri possint* (»die Stadt ist geschmückt durch die schönsten Bauwerke, innerhalb derer heute der Triumphzug Caesars Bewunderung erregt, da er so geschickt gemacht ist, daß er mit jedem antiken und modernen Gemälde verglichen werden kann«). Im zweiten Abschnitt wird dann von Andreanis in Mantua gefertigten Holzschnitten berichtet, die durch die Förderung Herzog Vincenzos ermöglicht und diesem nun gewidmet wurden und die um des Ruhmes von Mantegna willen seine Bilder reproduzieren. Ein wieder zweizeiliger einzelner Satz setzt den Triumph Caesars in Bezug zu dem regierenden Herzog. Vincenzo Gonzaga wird Caesar als herrscherliches Vorbild huldigend vor Augen gestellt. Er wird adulatorisch als ein neuer Caesar bezeichnet, dem ein entsprechender Triumph gewünscht wird. Die Schlußzeile erklärt, daß Malpizzi diese Widmungsseite 1599 in Mantua gemacht hat.

Die Betonung der Rolle der berühmten Stadt (*inclita urbs*) Mantua fällt in die Augen. Genannt werden ihre beiden Herrscher Francesco (seine Bezeichnung als vierter Markgraf öffnet den Blick auf die ganze Dynastie - Francesco folgte 1484 den Markgrafen Giovanni Francesco I., Ludovico und Federico Gonzaga) und Vincenzo, deren Palast bei der Kirche des hl. Sebastian (zur damaligen Aufbewahrung der Bildfolge in dem sog. Palazzo di S. Sebastiano oder Palazzo Novo oder Palazzo della Pusterla s. Martindale, S. 92-97; dem Ausdruck im Widmungstext entspricht der von Martindale, S. 185, zitierte Ausdruck bei M. Equicola, *Commentarii Mantuani*, 1521: »propinquo alla chiesa di san sebastiano palazzo superbissimo«) und drei Künstler (Mantegna, Andreani und Malpizzi), die jeweils ausdrücklich als Mantuaner bezeichnet werden. Zu dieser Stadt kamen und kommen Auswärtige aus verschiedenen Teilen der Welt, um die Bilder Mantegnas zu sehen, und aus dieser Stadt kommen jetzt die Holzschnittreproduktionen dieser Bilder, die den Ruhm Mantegnas noch weiter in der Welt verbreiten sollen. Die Formulierung *fama latius per ora virum et commodius volitaret* (»damit sein Ruhm noch weiter

und leichter durch die Mündler der Männer fliege«) greift einen durch Cicero *Tusc.* 1, 34 überlieferten Vers des Ennius *volito vivos per ora virum* (»ich fliege durch die Mündler der Männer«) auf (*virum* steht hier als archaisch-poetischer Genitiv für *virorum*; *per ora virum* findet sich in der antiken Literatur nur an dieser Stelle). Er wurde damals gerne für Dichter verwendet und bezieht sich eigentlich ja auch auf das laute Lesen eines schriftlichen Werkes. Die Verbindung von *fama* mit *per ora virum* ist damals jedoch auch schon verbreitet (vgl. z. B. in einem Epitaph auf den Straßburger Schulgründer Johannes Sturm in *Manes Sturmiani*, hrsg. von Philipp Glaser, Straßburg 1590, Tafel nach Bl. \* 8: *mens vivit Olympo | Fama per ora virum; caetera dispereunt* - »sein Geist lebt im Himmel, sein Ruhm ist in den Mündern der Männer, das Übrige geht zugrunde«). Das adaptierte klassische Zitat - es ist das einzige in diesem Widmungstext - gibt dem Ruhm Mantegnas besonderen Glanz. Mantegna ist so bildlich und verbal die Hauptperson dieser an Herzog Vincenzo adressierten Widmungsseite.

Sprachlich ist bemerkenswert, daß ein paar lateinische Worte des Widmungstextes orthographisch unter den Einfluß des Italienischen geraten sind. Wohl eher ein Schreibfehler des Formschneiders als des nach seiner Sprache humanistisch gebildeten Textverfassers ist das in Z. 3 augenscheinlich wegen »trionfi« verschriebene TRIVNPHI, denn das gleiche Wort wurde in Z. 19 korrekt TRIVMPHIS geschrieben, und auf der kleinen im Triumphzug mitgetragenen Texttafel auf Andreanis zweitem Schnitt steht TRIVMPHVS. Vielleicht bereits vom Textverfasser stammen jedoch zwei andere Schreibungen. In Z. 3 steht ECCELSI anstelle von klassischem *excelsi* nach italienisch »eccelsi«, eine Form, die sich auch sonst in Druckbeischriften findet (vgl. z. B. *Ad Illustrissimum et Eccelsissimum Ioannem Medicum* auf S. 113 des Katalogbandes), und INCISIT, das in Z. 13 anstelle des klassischen Perfekts *incidit* steht, ist eine in mehreren Beischriften zu Andreanis Drucken gewählte, wohl vom italienischen *Passato remoto* »incise« beeinflusste, offenbar damals gängige lateinische Wortform (vgl. *incisit* auf S. 111, 113, 114f. und 118 des Katalogbandes). Italianismen im Latein der Italiener des 15. und 16. Jh.s werden zwar gelegentlich beobachtet, eine umfassende Studie über ihre Verbreitung existiert aber m. W. noch nicht.

Mit Hilfe der Übersetzung des Widmungstextes kann eine Anzahl von falschen Behauptungen und Vorstellungen zu Andreani berichtigt werden. Alfredo Petrucci schrieb 1961 in seinem Artikel über Andreani (*Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 3, 1961, S. 124-128): »dalla lunga e complicata dedica in latino, si apprende che nel 1599 l'A. risiedeva ancora a Siena, e lì, non già a Mantova, intagliava il

frontispizio dell'opera, [...] il frontispizio [...] era soltanto un anticipo dell'opera, per cui compimento ('ad opus perficiendum') l'A. attendeva il tanto desiderato richiamo dalla città di Siena, 'anche se a lui cara', alla nativa Mantova, e la corresponsione generosamente promessagli, non solo del vitto, ma anche di tutto necessario all'esercizio del suo mestiere ...» In seinem Gefolge äußerte P. F. Fantelli 1992 in in seinem neuen Andreani-Artikel (AKL, Bd. 3, 1992, S. 570f.): »Die Widmung [des Chiaroscuro-Schnitts von 1595 nach Casolanis Grablegung] an ihn [sc. Herzog Vincenzo Gonzaga] ging auf den Wunsch zurück, nach Mantua zurückzukehren, weswegen sich A. dem Herzog auch als Holzschneider der von Vasari im Palazzo Pusterla erwähnten »Trionfi«-Malereien von Andrea Mantegna anbot, wie aus einer längeren lateinischen Inschrift im Frontispiz des [...] 1599 in Siena entstandenen Triumph des Julius Caesar [...] hervorgeht.«

Aber Petrucci und Fantelli haben die »lunga e complicata dedica in latino«, die »längere lateinische Inschrift« gründlich mißverstanden. Aus ihr geht nicht hervor, daß Andreani sich 1599 noch in Siena aufhielt (dem Katalog, S. 124 und 188, zufolge, befand sich Andreani schon seit 1593 in Mantua; damit wird der Umzug von Siena nach Mantua jedoch umgekehrt zu früh angesetzt, da Andreani die Grablegung nach Casolani 1595 noch in Siena Vincenzo Gonzaga widmete) oder daß die Holzschnitte in Siena entstanden, sondern daß Vincenzo Gonzaga Andreani aus Siena nach Mantua zurückrief und ihm dort Lebensunterhalt und Mittel bot, die Holzschnittfolge fertigzustellen, und daß diese, als der Widmungstext verfaßt wurde, fertiggestellt war: *Idcirco [...] incisit tuaeque celsitudinis invicto nomine [...], quod [...] revocaveris, quod et [...] suppeditaveris, [...] dicavit.* Die Perfekte blicken auf etwas Geschehenes zurück, und die Kombination von *incisit* und *dicavit* findet sich auf Beischriften zu Drucken Andreanis mehrfach.

Vgl. im Katalog S. 110 *incisit atque Bernardo Vecchietto dicavit*, S. 112 und 118 *incisit atque dicavit.*

Eine andere Fehldeutung hat Petrucci im gleichen Artikel durch sein Verständnis von *his typis ligneis nova suarum formarum adumbratione incisit* in die Kunstwelt gebracht: »A. [...], il quale si propone di realizzare questa sua 'nuova adombrazione' del Trionfo con 'tipi lignei di svariate forme' ('typis ligneis svar. formar.'), intendendo per 'svariate forme' i quattro legni da usare per ciascuna delle tavole della figurazione.« Das Mißverständnis kam zustande, weil Petrucci SVAR<sub>g</sub> FORMAR<sub>g</sub> (nach R steht jeweils kein Punkt, sondern ein 8-förmiges Kürzel) im lateinischen Text nicht als *suarum formarum* las (die Majuskeln kennen kein U), sondern mit dem italienischen Ausdruck »di svariate forme« erklärte. Es wäre also lateinisch an einen italienisch beeinflussten Ausdruck *svariarum formarum* zu denken. Ein so krasser Italianismus überzeugt jedoch keinesfalls. Der Ausdruck *suarum formarum*, der natürlich auf *nova adumbratione* und nicht auf *typis ligneis* zu beziehen ist, gibt einen guten Sinn. Auch wäre *svariarum* wohl nicht SVAR<sub>g</sub> sondern SVARIAR<sub>g</sub> geschrieben worden, um Verwechslungen zu vermeiden, und in Z. 6 steht ausgeschrieben korrekt lateinisch *ex variis orbis partibus*. Das Possessivpronomen *suarum* kann sich auf das Subjekt *Andreanus*, in einem freieren Gebrauch aber auch auf die im Genitiv stehende Hauptperson Mantegna (*tanti municipis*) beziehen, und das ist hier vorzuziehen.

Die Konstruktion des Satzes *his typis ligneis nova suarum formarum adumbratione incisit* ist im übrigen anstößig. Das Verb *incidere* wird entweder mit Dativ und Akkusativ (z. B. *tabulae litteras incidere*) oder mit Akkusativ und Ablativ (*tabulam litteris incidere*) konstruiert. Vermutlich ist deshalb *novam [...] adumbrationem* zu schreiben, und es liegt wieder ein Fehler des Formschneiders vor, der zwei zusätzliche Striche über den Endbuchstaben zu setzen vergaß. Sonst wäre eine fehlerhafte Kontamination von zwei Konstruktionsweisen durch den Textverfasser anzunehmen, was weniger wahrscheinlich ist. Um den Ruhm Mantegnas zu verbreiten, hat Andreani jedenfalls den hölzernen Druckplatten eine neue Umrißzeichnung »seiner« – d. h. der von Mantegna gemalten – Formen eingeschnitten.

Die folgenreichste Korrektur gängiger Vorstellungen ergibt sich aus der Schlusszeile *BERNAR. MALPITIVS PICT. MANT. F. MANTVAE. M.DXCVIII*, die ein mit solchen Texten Vertrauter notwendigerweise *Bernardus Malpitius pict[or] Mant[uanus] fecit Mantuae 1599* liest. Ein Objekt fehlt und muß gedanklich ergänzt werden. Die neuere Forschung ist sich einig, daß hiermit die angebli-

chen Zeichnungen oder Aquarelle gemeint seien, die Malpizzi (1553-1623) als Vorlagen für die Holzschnitte Andreanis gefertigt habe, ohne daß das dann zu supplierende Objekt je lateinisch formuliert worden wäre. Vgl. z. B. Thieme-Becker, Bd. 23, S. 600, s. v. Malpizzi, Bernardo: »Nach seinen Vorlagen (identisch mit der Aquarellfolge in der Wiener Albertina?) schnitt Andrea Andreani Mantegnas Triumphzug des Cäsar [...]; auf dem Titel die Bez.: Bernard. Malpitius Pict. Mant. F. Mantuae 1599.« Petrucci: »Il Malpizzi non c'entra per nulla e la sua parte è precisata nell'ultima linea: F(ecit), cioè esegui gli acquerelli dai nove pannelli su tela del Mantegna.« Fantelli: »Im Verlauf seiner Reisen hatte A. jedenfalls direkte Kontakte mit Mantua und beschaffte sich so die Aquarellvorlagen (Teile u. a. in der Albertina, Wien) des Bernardo Malpizzi, der irrtümlich als Hrsg. des Werkes angesehen wurde, nach Mantegnas Originalen.« Karpinski 2001, S. 40: »Bernardo Malpizzi must have been assigned a sum to undertake the crucial preparatory drawings for Andreani's use« mit Verweis auf G. K. Nagler, *Die Monogrammist*, Bd. 1, München 1858, Nr. 1961, und Thieme-Becker.

Wenn Petrucci erklärte »F(ecit), cioè esegui gli acquerelli dai nove pannelli su tela del Mantegna«, so setzte er mit dem Ausdruck »acquerelli« die Identität der Vorlagebilder Malpizzis und der anonym überlieferten Aquarelle im Kunsthistorischen Museum in Wien (nicht Albertina!) voraus, die häufig mit oder ohne Fragezeichen mit den Vorlagen Malpizzis identifiziert werden. Eine so inhaltreiche gedankliche Objektergänzung ist dem Schlußsatz nicht abzugewinnen. Sie kann nicht suppliert werden, sondern müßte explizit ausgedrückt worden sein, am ehesten in dem früheren Abschnitt. Eine Änderung der Auflösung der Abkürzungen hilft auch nicht. Man könnte an *pict[uras] Mant[uae] f[ecit]* denken, aber das wird der Leser nicht lesen, und es bringt auch nicht die erforderliche Klarheit. Gedanklich zu ergänzen ist in dem Schlußsatz

ein Akkusativpronomen wie *id* oder *hoc*, das man in derartigen Fällen immer wegließ. Wenn *delin.*, *fec.*, *inv.* oder *sculp.* mit einem Eigennamen unten auf einer künstlerisch gestalteten Seite steht, hat die betreffende Person bekanntlich das obenstehende Bild gezeichnet, gemacht, erfunden oder gestochen. Das Verbum bezieht sich auf das Darüberstehende, ohne daß ein deiktisches Pronomen gesetzt wird. Danach bezieht sich die Schlußzeile hier auf die Widmungsseite. Zum vollen Verständnis ist daran zu erinnern, daß sich auf dem letzten der Holzschnittblätter in der Mitte zwischen sechs Pilastern die Worte IN | MAN | TVA | [A.-A.-Monogramm] | 1598 | finden (korrekt lateinisch wäre *Mantuae* gewesen, italienisch »in Mantova«). Andreani gibt damit an, daß er seine Holzschnittfolge 1598 in Mantua abgeschlossen hat (und es ist nach dem richtigen Verständnis des Widmungstextes nicht mit Petrucci anzunehmen, daß damals erst die Pilasterseite fertig gewesen wäre). Vor die Holzschnittfolge wurde danach die Widmungsseite mit der einen Schatten werfenden lorbeerbekränzten Büste Mantegnas und dem auffälligerweise gleichfalls in Holz geschnittenen Text gesetzt, an dessen Ende mitgeteilt wird, daß Malpizzi die Seite 1599 in Mantua gemacht hat. Das bezieht sich auf die künstlerische Gestaltung dieser Seite, einschließlich der Majuskelnbuchstaben. Die lateinische Formulierung des Textes hat ein unbekannter, humanistisch gebildeter Dritter geliefert.

Dies hat weitreichende Konsequenzen, denn die bisher als Faktum behandelten Vorlagezeichnungen des Mantuaners Malpizzi sind ausschließlich aus dem Schlußsatz der Widmungsseite erschlossen worden und an anderer Stelle nicht bezeugt. Karpinski hat 2001 gezeigt, daß die bisher mit diesen Vorlagezeichnungen gerne identifizierten, anonymen Wiener Triumph-Kopien dafür nicht in Frage kommen. Natürlich werden Vorlagebilder Malpizzis dadurch, daß sie nicht im Widmungstext erwähnt werden, nicht grundsätz-

lich ausgeschlossen, aber es fehlt nun jede Bezeugung, und es bleibt offen, ob Andreani selbst oder ein anderer die für die Holzschnitte nötigen Vorzeichnungen gemacht hat. Da Andreani bei anderen Arbeiten anscheinend keine Zwischenvorlagen von dritter Seite hatte (vgl. z. B. im Katalog S. 118: *Francisco Medici Serenissimo Magno Ethrurie Duci Andreas Andreanus incisit ac dicavit, Jacobus Ligotius Veronensis invenit ac pinxit* sowie die oben zitierte Beischrift auf dem Druck der geraubten Sabinerin), ist es durchaus möglich, daß er selbst die Vorzeichnungen für seine Triumph-Holzschnitte anfertigte.

Der bisher verkannte Widmungstext ist nicht nur für Andreani und seine Zeit wichtig. Er beleuchtet auch zwei Stellen bei Goethe, die Mildenerger in dem oben erwähnten, dem Katalogband beigegebenen Aufsatz auf S. 12 und 14 ohne weitere Erklärung zitiert. Goethe schrieb im Juni 1820 an Johann Heinrich Meyer »Dieser Festzug war in Mantua prope D. Sebastiani aedes in majori ejus aula, also in einem inneren Klosterhofe gemahlt; ist noch irgend etwas davon übrig?« Er führte damit eine Wendung des Widmungstextes an, die im Zusammenhang lautet: *nutu eccelsi Francisci Gonzagae [...] prope D. Sebastiani aedes, in majori eius aula, ab Andrea Mantinea Mantuano [...] pictae*, bezog aber irrtümlich *eius* auf *D. Sebastiani aedes* und nicht auf *Francisci Gonzagae*, so daß er sich die Bilder in einem sich an die Kirche anschließenden Klosterhof vorstellte. Die Stelle beweist, daß Goethe den Widmungstext studiert hat. Wenig später, im Juli 1820, hatte er seinen Irrtum - vielleicht mit Hilfe von Vasari - korrigiert. Er schrieb nun in einem Brief an Georg Heinrich Noehden über die Bilder Mantegas: »zur Verzierung eines großen Saales des Pallasts in der Nähe von St. Sebastian auf mehreren Tafeln gemahlt«. Entsprechend äußerte sich Goethe auch in seinem Aufsatz »Cäsars Triumphzug gemahlt von Mantegna. Zweyter Abschnitt« (*Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. 39. Bd., Stuttgart und Tübingen 1830, S. 159): »für den Palast in der Nähe des Klosters St. Sebastian«.

Der Mangel des abgesehen vom Lateinischen sicher ausgezeichneten Bandes dokumentiert beispielhaft einen wunden Punkt oder besser noch ein wüstes Feld in unserer gegenwärtigen Wissenschaftssituation. Die Tageszeitung *Die Welt* vom 13. Mai 2004 druckte auf S. 8 einen »Der letzte Römer« betitelten Aufsatz von Paul Badde, in dem dieser etwas amüsiert über einen Pater Reginald Foster im Vatikan berich-

tet, der sich dort für die lateinische Sprache einsetze. Der Verfasser stellt gegen Ende eine Frage, von der er offensichtlich annimmt, daß sie vielen seiner Leser aus dem Herzen gesprochen ist: »Was ist denn wirklich verloren, will ich am Schluß von ihm wissen, wenn auch das Lateinische noch verloren geht?« Ist es wirklich so schwer zu erkennen, was für die Wissenschaften verloren geht? Die historische Erkenntnis wird weithin durchlöchert und unmöglich gemacht, und es bleiben dann noch einige Zeit Fassadenmalereien wie diese Transkriptionen als Potemkinsche Dörfer zum Kaschieren unserer Unwissenheit.

Was kann man unternehmen, damit der aufgezeigte 'kunsthistorische Graben' besser überbrückt wird? Es ist unrealistisch zu erwarten, daß, von Ausnahmefällen abgesehen, Kunsthistoriker so viel Lateinkenntnisse erwerben, daß sie selbständig die Texte erschließen können, die mit ihren Bildern verbunden sind. Was aber m. E. erreicht werden könnte, ist erstens die Einsicht, daß im Interesse der Interpretation von Kunstwerken lateinische Texte, seien sie nun Teil eines Bild-Text-Kunstwerks oder Quellenmaterial, zutreffend verstanden und vermittelt werden sollten, zweitens eine entsprechende Selbsterkenntnis, wenn die eigenen Kenntnisse für eine Bewältigung der relevanten Texte nicht genügen, und drittens die Bereitschaft, in einem solchen Fall Kundige zu fragen. Dies wäre die Voraussetzung für eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Latinisten und latinistisch kompetenten Vertretern anderer Disziplinen, die zu einer solchen Zusammenarbeit ihrerseits fähig und willens sein müßten. Es wäre viel gewonnen, wenn Museen für nicht lateinfreie Ausstellungskataloge sich nach geeigneten Lateinkundigen umsehen würden. Dies geschieht bisher nur in Ausnahmefällen (vgl. *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*. Hamburger Kunsthalle 2002. Hrsg. von Jürgen Müller, Petra Roettig und Andreas Stolzenburg. Übersetzung der lateinischen Texte Anja Wolkenhauer, Hamburg

2002). Und es wäre eine neue Zeit, wenn sich für das Latein in der Kunst eine interdisziplinäre Zusammenarbeit entwickeln würde,

die Kunsthistoriker und Philologen zu beider Nutzen zusammenführt.

Walther Ludwig

## Duccio alle origini della pittura senese

*Siena, S. Maria della Scala und Museo dell'Opera del Duomo, 4.10.2003-11.1.2004. Katalog hrsg. v. Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte. Cinisello Balsamo, Silvana 2003. ISBN 88-8215-483-1*

Daß Duccio di Buoninsegna, dem Übevater der sienesischen Malerei, mit einer großangelegten Ausstellung die Ehre erwiesen wird – und dies außerhalb üblicher Zentenarfeiern –, erfüllt ein altes Anliegen. Da die letzte und einzige Schau zu Duccio (1912) fast ein Jahrhundert zurückliegt, waren die Voraussetzungen gegeben, um Duccios Stellung in der Malerei neu zu überprüfen oder gar neu zu definieren.

Man war also gespannt, was seine Vaterstadt, d. h. das Forscherteam der Universität Siena zusammen mit dem dortigen Denkmalpflegeamt und wenigen beigezogenen auswärtigen Kunsthistorikern, Neues zu Duccio zu sagen hatte. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sind in einen umfangreichen und reich bebilderten Katalog gefaßt; ein nützliches Referenzbuch, aber wegen manches selbstbewußten Urteils mit Vorsicht zu konsultieren.

Hat die Kunstgeschichte falsch abgewogen, wenn sie der Monographienflut zu Giotto Leben und Werk bloß drei Monographien und den neuen Ausstellungskatalog zu Duccio gegenüberstellt? In mancher Hinsicht ohne Zweifel. Die moderne Vergegenwärtigung des Geschehens in einer menschlich nachvollziehbaren Form durch beseelte Akteure in einem definierten Raum ist bei Duccio bereits vor Giotto ansatzweise eingelöst, allerdings nicht mit jener Konsequenz, die Giotto's Werk auszeichnet. Duccios Position war überschattet durch die Rezeptionsgeschichte, welche seit Dantes *Divina Commedia* Giotto als Helden einer neuen, auf Naturnähe und Dinglichkeit sowie auf persuasive Dramaturgie ausgerichteten Kunst feierte. Wie stark die von Dante dem Oderisio da Gubbio in den Mund gelegten Worte: *Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è scura* (Purg. XI, 94-96), die Vorstellung weiterhin prägen, zeigt sich daran, daß Luciano Bellosi wie bereits in der jüngsten Giotto-Ausstellung in Florenz, so auch noch in



Abb. 1 Cimabue, *Madonna mit Kind*. Castelfiorentino, Museo di S. Verdiana (L. Artini, Florenz)