

unter wohl — durch das Schlüsselloch stark fragmentiert — die Szene mit dem toten Pyramus und den Löwen. Jedes der Vierpaßreliefs war ursprünglich unterlegt mit einem mit Weinblattranken emaillierten Plättchen; sowohl die kleinen rautenförmigen Zwickelbeschläge mit Drolerien und zweimal einem Fidelspieler als auch den Schloßbeschlag überzog gleichfalls transluzides Email. Oberitalienische Herkunft ist stilistisch wahrscheinlich; dort charakterisieren verbilligte Arbeitsweise, Reproduzierbarkeit mit Stanzen und Gußtechnik, à-jour getriebene Werkstücke das venezianische Goldschmiedehandwerk. Der Schrein soll von Kaiser Karl IV. nach Sion gestiftet worden sein. Hat er ihn aus Venedig als profanes Gerät erhalten, um ihn bald kirchlichem Gebrauch zu überantworten?

Nach Abschluß der Ausstellung bereitet die Abegg-Stiftung einen ausführlichen und illustrierten Katalog sämtlicher Exponate vor, der in Jahresfrist erscheinen soll.

Leonie von Wilckens

HANS HENRIK BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*.

Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art, 20. Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1970. 292 S. mit 222 Abb. Sw. Kr. 125,—.

Im Vorwort grenzt Brummer das Vorhaben seines Buches ein auf eine Studie „des ästhetischen Gebrauchs antiker Statuen in einem Renaissance-Garten, als 'ready made', die einer idealisierten Vergangenheit entstammend zur Dekoration eines päpstlichen Ambientes dienen, in dem nostalgische Träume dieser Periode inszeniert und materialisiert werden“.

Die Aufteilung des Buches in drei Hauptabschnitte verdeutlicht die methodische Konzeption, mit der dieses Vorhaben durchgeführt werden soll: Der erste bringt eine Beschreibung der Architektur und ihrer Veränderungen. Ausgewählt ist der Zeitraum von 1503 bis ca. 1550, da nach 1550 der Hof „viel von seiner ursprünglichen Atmosphäre verlor“. Die folgenden Kapitel handeln von den wichtigsten, d. h. bekanntesten Statuen, den Fund-Umständen, den Ergänzungen und ihrer Aufstellung (Kap. 2—8). Der letzte Abschnitt zur ikonographischen Interpretation bezieht sich im wesentlichen auf die Rezeption des *Statuengartens* in der humanistischen Dichtung. Diesem ist ein gesondertes Kapitel über die Stanza della Cleopatra angefügt, derjenigen Statue, die bereits in den vorausgehenden Kapiteln (nicht nur am Seitenumfang gemessen) überwiegend das Interesse des Autors gefunden hat. Dies, um es gleich vor auszuschicken, bleibt nicht folgenlos für die Verteilung der Gewichte im Buch: Hauptgegenstand und Angelpunkt ist für den Autor offensichtlich die Rezeptionsgeschichte dieser Statue. Die übrigen Kapitel, einschließlich der Baugeschichte, werden um dieses Mittelstück gruppiert. Ihnen kommt teilweise nur die Aufgabe zu, den Titel zu rechtfertigen. Zwei Anhänge mit auszugsweisem Wiederabdruck zeitgenössischer Texte im Umfang von 10 Seiten und zwei ausführliche Register beschließen den Band. Bedauerlich, daß im ersten Register diejenigen chronologischen Tabellen, die sich im zweiten Abschnitt bei den einzelnen Statuen

bereits leicht finden lassen, nur noch einmal angeführt sind, ein Sachregister hingegen, das bei einer Studie zur Ästhetik (s. Vorwort) erforderlich wäre, nicht vorhanden ist. So muß man sich mit dem zweiten Index der Personennamen begnügen. Eine zweiseitige Korrekturliste ist dem Band beigelegt, die leider trotz ihres Umfangs nicht einmal einen Bruchteil der Druck-, Zitat- und Sachfehler des Buches, vor allem der Anmerkungen, richtigstellt. Der Text ist im ganzen gut lesbar. Die Abbildungen sind meist ganzseitig und von erfreulicher Qualität.

In der Einleitung wird eine Überlegung angestellt, ob beim *Belvedere-Garten* oder bei den Antikensammlungen vor 1550 von Museen gesprochen werden kann. Doch wird dieser Gedanke kurzerhand abgebrochen mit dem Hinweis, daß der Garten als ein integraler Bestandteil einer als *Villa all'antica* konzipierten Anlage verstanden worden ist. Die Statuen seien daher als Teil einer „Gartenmöbilierung“ eher als Assimilation denn als Akkumulation „ästhetischer Autoritäten“ zu deklarieren. Damit ist doch die geschichtliche Dimension der konnotativen Funktionen der Statuen angesprochen, dagegen die Bedingungen, unter denen das „*Viridarium*“ im Zentrum „dogmatischen Christentums“ und des darin liegenden Konfliktes auf diese bestimmte Weise erstellt und über die Jahrhunderte hin erhalten werden konnte, einfach beiseite geschoben worden.

Statt des *Oxford English Dictionary*, s. v. „Museum“ (wie in Anm. 4) wäre wohl die einschlägige Literatur zur Museums-Geschichte und die Dokumentensammlung von R. A. Lanciani (*Storia degli Scavi di Roma e Notizie intorno le Collezioni Romane di Antichità*, Roma 1902—1912, Bd. 1—4) heranzuziehen, denn z. B. gibt Lanciani (Bd. 1, 1902, S. 136) für die Sammlung *Caesarianus* eine auf 1500 datierte Inschrift an, die diese ausdrücklich als „*Institutione del primo museo giardino liberalmente aperto agli studiosi*“ bezeichnet. Eine Unklarheit der Disposition — m. E. eine falsche Voraussetzung — führt den Autor in die Diskussion des ersten Kapitels: Es umfaßt ein Resümee der Forschung zur Baugeschichte des nordöstlichen Annexes jenseits des großen *Nicchione*, dessen Gestalt seit 1535 aus Plänen erschlossen worden ist, dessen mutmaßlicher Zustand aber erst seit 1550 aus dem *Belvedere-Panorama* des *Henrik III van Cleve*, im Stich von *Philipp Galle*, ersichtlich ist, also seit dem Jahr, das der Autor als Stichjahr für das Ende seiner Untersuchung angesetzt hatte. In diesem Teil wird mit Gewinn die Untersuchung *Ackermans* von 1954 benutzt. Dort ist der größte Teil der einschlägigen Abbildungen (11 von 17 Abb.) bereits vorgeführt. Von den insgesamt 21 Abb. des ersten Kapitels erweisen sich nur 11 als aussagekräftig zum Baubestand um den *Statuengarten*. Von diesen fallen wiederum allenfalls 5 in die Periode von 1503—1550. So notwendig dem Leser eine Einführung in die Baugeschichte erscheinen mag, bleibt doch dieses Unterfangen müßig, wenn die herangezogenen Belege nur sehr bedingt zum Thema etwas beitragen. Das geht bereits aus der Tatsache hervor, daß die überwiegende Anzahl der Abbildungen den *Cortile* des *Belvedere* mit der *Exedra* zeigen, wobei der hier interessierende Teil völlig verdeckt bleibt. Andere Erwägungen und Absichten als die einzig legitimen, d. h. die der Instruktion des Lesers dienlichen, scheinen für den

Autor maßgebend bei der Auswahl der Beispiele gewesen zu sein. Es gelingt ihm jedoch nirgends, diese Intensionen deutlich zu machen.

Doch nun zu den einzelnen Abbildungen: Abb. 8. Aspertinis Ansicht des Belvedere-Hofes aus dem Londoner Skizzenbuch II: die Datierung in den Zeitraum von ca. 1535 bis 1549 ist wahrscheinlich nur ein Druckfehler, da ansonsten kommentarlos die Passage Ackermans (Abb. 12, S. 206, Kat.Nr. 17b) übernommen wurde. Leider fand die weitergehende Einschränkung samt Begründung von Ph. Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, London 1957, s. 15 keine Berücksichtigung. Sie kommt zu einer begründeten Datierung auf das Ende der dreißiger Jahre oder um 1540 unter Hinweis auf Ackerman. So beiläufig diese Bemerkung in Bezug auf das Thema des Buches erscheint, breitet auch Brummer die Abbildungen zum Thema aus. Letarouilly (Abb. 1—2, 1840—57), Feoli (Abb. 4, 1810), ital. Anonymus (Abb. 17—21, 1720—27) sind zwar einschlägige Darstellungen, aber eben nicht aus dem vom Autor (voreilig?) gewählten Zeitraum.

Bemerkenswerterweise beschränkt Brummer seine Argumentation im wesentlichen auf den verbleibenden Rest: Abb. 5 (1520—25), Abb. 6 (vor 1535), Abb. 7 (1550), Abb. 13 und Abb. 16 (1574). Nur hätte man sich danach eine Grundriß-Rekonstruktion aus der frühen Zeit erhofft und nicht, wie Taf. I (S. 22) zeigt, eines Zustands nach 1550. Nur behutsam werden dann die Taf. II und III in Anm. 20 als „as it (die simple und zufällige Architektur des Statuenhofes) appeared shortly before 1550“ kommentiert. Dabei ist die Frage nach dem Statuen-Garten, dem „Viridarium“, um den es doch geht, mit Schweigen übergangen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß damit — was bei dem vorgelegten Material zweifellos schwierig wird — dem Vorschlag einer Rekonstruktion für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts schlicht ausgewichen wurde. An ihre Stelle ist der Hinweis auf einen späteren Zustand gesetzt, der, aus den anonymen Zeichnungen der King's Library und Letarouilly konstruiert, schon 1890 von A. Michaelis (*Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, Jahrbuch des kaiserl. Dt. Archäol. Inst. 5, 1890, S. 5—72) benutzt ist.

Prüft man nun die Tragfähigkeit der verbleibenden sechs Abbildungen für das Vorhaben, dann ergibt sich für Abb. 5 „Florentiner Anonymus“ (Ackerman JWCI 14, 1951, S. 74 u. Anm. 3: „Nachfolger Bramantes“), daß es sich wahrscheinlich um eine Kopie des Bramante-Plans handelt, die zwischen 1513 und 1523/28 zu datieren ist. Der tatsächliche Bauzustand erschließt sich auch aus dieser Zeichnung nicht für den erwünschten Zeitraum, so daß der zugehörige Text sinnvollerweise im Konjunktiv hätte geschrieben sein müssen, bzw. wäre deutlich zu machen gewesen, daß hier ein bis in diese Zeit unausgeführtes Bramante-Projekt zur Diskussion steht. Von diesem Projekt wurde die im Süden mit der Rückseite an den Statuenhof angrenzende Exedra unter Pius IV (1559—1565) durch Pirro Ligorio aufgeführt und schließlich unter Benedikt XIV (1740—58) in der heutigen Form ersetzt. Die Zeichnung des anonymen Franzosen (Abb. 6), die nach Ackermans Vorschlag vor 1535 zu datieren ist, gibt ebenfalls nicht einen Baubestand wieder (man vergleiche etwa das Verhältnis von Exedra zu Statuenhof), sondern ist vor Peruzzis Ausführung der Exedra ent-

standen. (Wie die in den skizzierten Nischen eingetragenen Statuenbezeichnungen zu werten sind, wird noch zu diskutieren sein!) Das wird zwar in Brummers Rekonstruktion (Taf. I) berücksichtigt, im Text jedoch (S. 20) nicht erwähnt. Überraschend scheint dann Abb. 7 einen völlig anderen baulichen Tatbestand wiederzugeben, als bislang suggeriert wurde. Henrik III van Cleves Panorama von 1550 (!) soll nun gerade dem Tatbestand vor 1550 nicht entsprechen? Da alle übrigen Zeichnungen sich als Reflexe des Bramante-*Planes* erweisen, sollte man diese gemalte Ansicht mindestens arbeitshypothetisch ernst nehmen. Sie ist sicherlich nicht maßstabgetreu, aber als eine in Vielem verlässliche Wiedergabe des Bestandes von ca. 1550 zu diskutieren. Das bestätigt der Vergleich mit Duperacs Plan von 1557 (im Ausschnitt bei Ackerman 1954, Abb. 30, Kat. Nr. 51), der für einige strittige Details des Statuenhofs erkennen läßt, daß die vorliegende Rekonstruktion allenfalls einer späteren Bauphase entsprechend ausgefallen ist. H. van Cleve hat seine zeichnerischen Notizen aus Rom später in Antwerpen für mindestens drei Gemälde verwertet: das eine ist in Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, erhalten (Abb. 2 u. Detail: Abb. 3); zu den übrigen vgl. Vicomte Terlingen, *Une vue de Rome par Hendrik van Cleve*, *Musées Royaux des Beaux-Arts Bull.*, Bd. 9, 1960, S. 165–174.

Diese Gemälde wurden in der bisherigen Literatur zur Baugeschichte nicht herangezogen. Sie erlauben aber — zumal wenn es darüberhinaus gelänge, die zugrundeliegenden Zeichnungen ausfindig zu machen — eine solidere Datierung und Kritik des Stichs von Galle zu erarbeiten. Abb. 9, Ansicht des Cortile del Belvedere, von Ackerman Pierino del Vaga zugeschrieben und Anfang der vierziger Jahre datiert, wird vom Verf. als Wiedergabe des nördlichen Abschlusses im Zustand nach 1537 bestimmt. Dieses Fresko müßte bis in alle Einzelheiten mit den Bildern H. van Cleves verglichen werden. Zu prüfen wäre, ob die Zypressen links und ein wohl zweigeschossiges Gebäude auf der Nordseite des Statuengartens abbildlich zu werten oder ob sie Zutat des Malers sind (ähnlich den interpretierenden Veränderungen im Vordergrund); das aber ist im Text offengelassen.

Der Vergleich mit Abb. 10 und Abb. 13 legt nun geradezu offen, was es mit dem Belvedere-*Garten* auf sich hatte. Zieht man die Darstellungen Mario Cartaros (Abb. 16, 1574) hinzu, so wird ersichtlich, daß kurz nach 1550 die entscheidenden baulichen Umgestaltungen in einen *Hof*, wie er in Brummers Rekonstruktion wieder einmal vorgestellt ist, durchgeführt wurden. Jene bestanden in einer symmetrisch angelegten architektonischen Umschließung des Statuengartens über einem quadratischen Grundriß mit abgeschrägten Ecken, statt des zuvor (bis um 1550) in unregelmäßiger Höhe umschlossenen Rechtecks, von dem Fichard 1536 schrieb: „...hortos...Locos ille... quadratus est et oblongus“ (S. 267, App. I 5). Das sollte doch immerhin seit Michaelis' und Ackermans sorgfältigen Analysen als unbestreitbar gelten und hat auch durch die Arbeit von D. R. de Campos (*Il Belvedere d'Innocenzo VIII in Vaticano. Tripplice omaggio a Sua Santità Pio XII. Città del Vaticano 1958*, Band 2, Seite 289–317, besonders Seite 296 ff.) zusätzliche Bestätigung erfahren. So lassen sich dann schließlich nur aus Abb. 7, 13 und 16 Hinweise entnehmen für den Werdegang

der Bauten des Statuenhofes. Abb. 5 und 6 erlauben Rückschlüsse auf den Bramanteplan und stellen die Verbindung her zum Zustand Abb. 16. Daraus ergibt sich folgendes: Der Statuengarten hatte — wahrscheinlich seit Beginn der Bauten unter Julius II — unter Einbeziehung der Südfassade des Belvedere Innocenz' VIII eine Gestalt, wie sie auf den Ansichten Hendrik III van Cleves überliefert ist. Im Vergleich mit dem ein Jahrzehnt früheren Fresko des Pierino del Vaga und mit Heemskercks Ansicht (Abb. 12) läßt sich nur ausmachen, daß die Villa Innocenz' über den Zinnen ein zusätzliches Geschoß mit Satteldach erhielt. Die westliche Abschlußwand ist aber erst zwischen 1557 (Duperacs Plan) und 1574 (Cartaros Ansicht) weiter nach Nordosten, nämlich tangential zur Exedra verlegt worden. Bis dahin hat, wie van Cleve und Dupérac darstellen, der Garten einen oblongen Grundriß gehabt. Die Behauptung Brummers (S. 27) „... the southern elevation of the statue court received an additional apartment shortly after 1550“ ist nicht zu belegen. Auf der B. Ammannati zugeschriebenen Zeichnung (Fogg Mus.) ist nämlich rechts als südlicher Abschluß des Gartens ein eingeschossiger, schmaler Bau angegeben, dessen First seitlich von der Exedra beide Stockwerke überragt. Über Veränderungen innerhalb des Gartens ist auch von hier aus nichts zu ermitteln. Leider bleibt auch die Frage der Urheberschaft (Pirro Ligorio?) der schließlich gegen 1550 ff. durchgeführten systematischen Gestaltung des Hofes bei Brummer (S. 41) nicht diskutiert. Das Kapitel schließt mit Bemerkungen über die Verteilung der Statuen innerhalb des Komplexes nach den Beschreibungen von Albertini (1510), Anon. Venetianus (1523), Fichard (1536) und Aldovrandi (1556).

Die eingangs bemängelte Unklarheit der Disposition bleibt in erstaunlicher Konsequenz wirksam, schon allein darin, daß die terminologische Unterscheidung von Garten und Hof nicht durchgehalten wird, oder auch darin, daß das Bramante-Projekt für eine villa all'antica nicht dahingehend geprüft wird, ob sich nicht aus der Baugeschichte Anhaltspunkte dafür ergeben, wieweit programmatische Überlegungen irgendwann einmal eine Rolle gespielt haben müßten. Zwar hätte sich dies wahrscheinlich nur andeutungsweise erschließen lassen, zumindest wäre es jedoch erforderlich gewesen, die eingangs deklarierte „Assimilation“ auch in der Sachdiskussion zu stützen. Hier scheint in mangelhafter Weise eine Faktendiskussion inszeniert zu sein, die sich nur sporadisch darauf einläßt, sich dem aktuellen Forschungsstand zu nähern, und die selbst dort zu keiner konstruktiven Konsequenz vordringt, wo sich Details als gewichtig für die späteren Folgen ausmachen lassen.

Unter solchen Gesichtspunkten sind auch Brummers Überlegungen zu den einzelnen Statuen, die sich in den folgenden sieben Kapiteln (S. 43 bis 214) anschließen und trotz der nur 75 Seiten Text den größten Teil des Buches einnehmen, kritisch zu prüfen. Im zweiten Kapitel zum Apoll von Belvedere sind summarisch die Probleme der Restaurierung und die Frage nach dem antiken Original (S. 58—61, Abb. 50 und 51, bei der folgenden Abb. nach einem modernen Foto muß die Nr. 52 heißen), zugleich jeweils daran anknüpfend das Problem einer möglicherweise intendierten (Haupt-)Ansicht umrissen. Dazu werden die zahlreichen abgebildeten Zeichnungen

herangezogen und danach befragt, inwiefern die Zeichner durch den von ihnen gewählten Blickpunkt der neueren Diskussion um die Ansicht des antiken Vorbildes entsprachen oder mögliche Alternativen entdeckten. Letztlich verbirgt sich hinter dieser Darstellung nicht die Frage nach den Motiven, die zur Aufnahme dieser Statue in das Belvedere-Ensemble führten, sondern wohl eher danach, wie diese Statue, einmal an diesem Ort aufgestellt, den besonderen Grad an Wertschätzung erwarb, der ihr alsbald zugesprochen wurde.

Lediglich anlässlich zweier Abbildungen (36, 37) werden Fragen gestellt, die die Ausschmückung der Nische betreffen, in der der Apoll nach seiner Überführung in das Belvedere aufgestellt wurde. So erfährt man fast nur beiläufig einen entscheidenden Gesichtspunkt für die im Vorwort aufgeworfene Frage nach dem Konzept einer villa all'antica: diese Statue war bereits im Besitz Julius II., bevor er Papst wurde. Indes wird diesem Umstand kein Gewicht beigemessen; andere Überlegungen des Verf. folgen M. Winner (Jhb. d. Berl. Mus. 10, 1968, S. 196), der das Problem der Ansicht diskutiert. Er kommt zu dem Schluß, daß für die Renaissance keine bevorzugte *Ansichtsseite* gegolten haben kann, da eine solche — nach Meinung Winners, der sich auf eine Stelle aus Heises Ardinghello beruft — als „gehöriger Standpunkt“ (Plato) erst für das 18. Jahrhundert relevant wird. Die Häufigkeit einer bestimmten Ansicht in Zeichnungen und Stichen des 16. Jahrhunderts läßt sich aber nicht übersehen und bedarf der Begründung. Daran ist deutlich zu machen, daß die „Rhetorik der Restaurierung“ gerade dieser Statue aus der zeitgenössischen Kunsttheorie nicht zu lösen ist, ebensowenig wie aus der bildlichen Rezeption. Merkwürdig, daß hier aber die schwache Stelle des Kapitels liegt: wenn schon die häufig wechselnde Ansicht bemerkt wird — vor allem die auffällig unterschiedliche Höhe des Augenpunktes, die immer eine gestische Konstante bewahrt: das Transitorische der Bewegung —, hätte die Erörterung konsequenterweise jenes Strukturproblem erfassen müssen; das jüngst von W. Drost (Strukturprobleme des Manierismus in Literatur und bildender Kunst: Vincenzo Giusti und die Malerei des XVI. Jahrhunderts. Arcadia Bd. 7, 1972, S. 12 ff.) umrissen wurde. Die von Brummer angeführten Begründungen sind für derartige Diskussionen zu schmal ausgefallen. Das Gegenteil dessen, was Brummer glaubt folgern zu müssen, stellt sich eher und ungezwungener ein: Art und Ort der Aufstellung (wenn man berücksichtigt, daß nach van Cleve wegen der Gitter um die Rasenflächen nur ein verhältnismäßig schmaler Weg zum Umgehen übrigblieb und sich diese Situation bis zu Cartaro nicht verändert hatte) bedingten, daß mehr oder weniger die Profilansicht die erste war, die der Eintretende zu Gesicht bekam. So ist diese auch von der Mehrzahl der Zeichner wiedergegeben worden. Die Art der Aufstellung ist nicht von ungefähr vom mutmaßlichen Beginn einer Ausstattung an so gewählt worden, und so kann die Festlegung auf diesen bestimmten Blickwinkel nicht in unzulässiger Umkehrung der Argumentation aus einem intuitiven Erfassen formaler Reize der Statue dem Leser erklärt werden.

Die fertig aufgefundene Form dieser Statuen wurde in einer neuen kulturellen Einheit mit einem Sinn gefüllt und damit einer entschiedenen Absicht dienstbar

gemacht. Dieser Zeichencharakter wurde immer wieder in den unterschiedlichen Medien reproduziert und damit zugleich bestätigt. Seine endgültige Fixierung durch die späteren, tiefen Kabinette sind ein letztes Indiz für die semantische Funktion und späte Kanonisierung der syntaktischen Funktion, die diesen „ästhetischen Autoritäten“ in der Kunsttheorie und Dichtung des 16. Jh. bereits zugesprochen wurde. Gerade dort lassen sich die Belege der sprachlichen Äquivalente in den Epitheta finden, mit denen der optische Eindruck kommunizierbar gemacht wurde. Ihre Analyse erlaubt, den Prozeß der Intension aufzuschlüsseln, durch den diesen Statuen in der Hierarchie der „Charakter“-Modalitäten für die Darstellung des menschlichen Körpers ein hervorragender Platz zugeordnet wurde: Göttlichkeit, Adel, Eleganz im Gegensatz zu bäuerisch, schwer, nieder etc., wie immer der semantische Raum einer Statue gegliedert erscheint. Die wenigen Andeutungen, die jener dritten Sinnschicht (Panofsky) zuzuordnen sind, von der aus Interpretation erst erfolgt, sind bei Brummer in Anm. 18 verlegt unter dem Hinweis auf spätere Kapitel. Diese Bemerkungen gelten in gleicher Weise für die folgenden Kapitel, so daß es müßig erscheint, sie für jede der folgenden Statuen erneut zu diskutieren.

Daher läßt sich die Besprechung darauf beschränken, einzelne gravierende Fehler aufzuführen und erst zum Schluß wieder die grundsätzliche Überlegung aufzugreifen.

Zu Kap. III: Aus den beiden Zitaten (C. Trivulzio 1506 und G. de'Cavalcanti 1506) geht nicht zwingend hervor, daß die „cappella“ nicht erst nach dem Fund des Laokoon und dem Ankauf errichtet wurde. Wenn Bramante die „villa all'antica“ geplant hatte, dann sollte man die Hypothese wagen, daß auch ein Platz für Statuen und Büsten geplant war, gemäß Ciceros Brief an Atticus. Die Bemerkung (S. 90) über eine spätere Erwähnung des von Bandinelli ergänzten Terrakotta-Arms verliert an Gewicht, wenn der Leser sich einer Anm. wie der zugehörigen Nr. 32 gegenüber sieht: zur Information sei nachgetragen, daß Nicodemus Tessin d. J. dreimal nach Italien reiste; über die letzte Reise (1687/88) ist ein ausführliches Tagebuch erhalten, dem diese Passage wohl entnommen ist. S. 93 fragt man sich, wieso Cavalieri nicht wie auf dem lateinischen Titel des Buchs als De Cavalleriis zitiert wird. Der Verweis auf B. Lowry (Art Bull., Bd. 34, 1952, S. 48) ist für das erwähnte und abgebildete Blatt unerheblich, da dort wiederum auf die einschlägige Untersuchung von Thomas Ashby („Antiquae Statuae Urbis Romae“. Papers of the British School at Rome, 9, 1920, 107–158) verwiesen ist. Dort stehen auch die entscheidenden Fragen: Aus welcher Ausgabe ist das Blatt, aus der von 1561 oder aus der vorher (undat.) erschienenen, aus der zwischen 1562 und 1570 edierten oder aus der 1570 von Girolamo Porro in Venedig unter Verwendung der Original-Platten herausgegebenen? Zu Eisenhoit erschien das Buch von Annemaria Kesting (vgl. S. 26) 1962 in Münster und 1964 als „Westfalen“-Sonderheft Nr. 16. — S. 111 Abb. 99 ist nicht wie angegeben aus Bronze, sondern aus Silber. Der Wiener Silberstempel hätte Brummer auf der Mitte der Geiselsäule auffallen müssen, wenn er schon nicht einen neueren Lit.-Nachweis als Pianiscig Bronzeplastiken, heranzieht, wie etwa Kunsthistorisches

Museum Wien, Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe II, Renaissance, Wien 1966 Nr. 217, Taf. 19, wo eine Datierung um 1538/39 begründet ist. Die benützte Abkürzung „V&A“ (Anm. 39 u. 51), die andernorts (S. 139 Anm. 15) wieder aufgegeben wird, kann selbst den Eingeweihten in Verlegenheit bringen, wird doch sonst für kein Museum so verfahren. Eine ärgerliche Kuriosität ist aber eine Abkürzung wie „SDS 1. 15. 1959“ in Anm. 51, die nirgends im Buch eine Auflösung findet (Svenska Dagblad Stockholm?).

Was Brummer unter „original arrangement of the Laocoon“ versteht, läßt sich nur indirekt erschließen: es handelt sich um Magis Darstellung. Es befremdet schon, wenn in einem Kapitel, das der „stilistischen Befangenheit von Rekonstruktionsversuchen“ des 16. Jh. gewidmet ist, vorbehaltlos Vorschläge der Mitte des 20. Jh. als „ursprüngliche Komposition“ ausgegeben werden. Ob „the staging of the Laocoon was ... an important task, and it was only appropriate that it was displayed in a richly decorated niche“ (S. 114) einfach hinzunehmen ist, erscheint dann doch mehr als fraglich, vor allem in unmittelbarem Anschluß an die Erörterung der Restaurierungsfragen. Die zitierten Künstler waren an so mannigfaltigen Details interessiert, daß eine andere Aufstellung durchaus denkbar gewesen wäre. Zu fragen bleibt doch, wem diese Aufstellung angemessen erschien — oder jeweils angemessen diene. — Anm. 53 enthält ein irreführendes Zitat, das lauten muß: B. Degenhart: Dante, Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallo in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo, Röm. Jahrbuch f. Kunstgesch. 7, 1955 II., Die Illustrationen ... — Anm. 54: die zitierte Stelle bei A. v. Salis findet sich nicht auf S. 54, sondern, wie Salis auf S. 137 selber angibt, auf S. 53 — S. 115: Die Diskussion darüber, ob Hyginus oder Vergil für antike Darstellungen hauptsächlich herangezogen wurden, ist im vorliegenden Zusammenhang eine akademische Frage (es fehlt in der Referenzliste, Anm. 59, zumindest der Verweis auf Pauly-Wissowa, Realencyclopädie). Bedauerlich aber ist, daß diese Frage nicht für das 16. Jahrhundert gestellt wird, zumindest nicht einmal der Versuch unternommen wurde, dem Problem nachzugehen, welche antiken (!) Darstellungen der Laokoonszene dem frühen 16. Jahrhundert bekannt gewesen sein könnten. Ein beliebig ausgewähltes Fresko aus der Casa di Menandro erläutert hier nichts, vor allem wenn dabei in Betracht des chronologischen Verhältnisses zu dem bis zur Unkenntlichkeit verkleinerten Uffizienblatt von F. Lippi (Abb. 102, man vgl. den zit. Aufsatz von P. Halm — zu ergänzen ist: 1919–1932, S. 398, Abb. 3 —, auf der wenigstens zu erkennen ist, worum es geht) offengelassen wird, wann dieses Fresko ausgegraben wurde. — Anm. 61 muß lauten: A. Warburg, Dürer und die italienische Antike; beim Überprüfen des Zitats in Anm. 63 findet man auch die Auflösung, denn Ettlinger (S. 123 Anm. 9) ist der gleiche entstellende Fehler unterlaufen: Dürer und die heidnische — statt italienische — Antike. Brummer hat dieses Zitat wahrscheinlich von Ettlinger übernommen und Warburgs Aufsatz selbst nicht gelesen, so daß ihm der Nachweis der 1488 gefundenen verkleinerten Abbildung der Laokoongruppe, die Burckhardt, Ges. Schriften 12, S. 349f. bereits kennt, entgangen ist.

Unlängst hat Brummer auf einer Sitzung im Zentralinstitut (vgl. Kunstchronik 25. Jg. 1972, S. 86–88) erneut über die Repristinierung des Laokoon referiert; da er beabsichtigt, diesen Vortrag zu veröffentlichen, soll hier nicht näher auf die Detailfragen eingegangen werden.

Die dann folgenden Kapitel IV und V leiden unter den gleichen Mängeln, die für die ersten beiden festzustellen waren. Eine Aufzählung der kleinen Inkorrektheiten möchte ich dem Leser jedoch ersparen. Zu Seite 174 im 6. Kapitel sei gefragt, ob hier für die Darstellungen Abb. 156–161 so einfach unterstellt werden kann, es handele sich auf jeden Fall um Kleopatra VII. Philopatos, Tochter des Ptolemaios XII. (69–30 v. Chr.; vgl. Kleine/Pauly 3, 1969, Sp. 249–250, Nr. 10). Brummer führt als literarischen Beleg Dio Cassius LI 13,5 an (Anm. 43 im griechischen Wortlaut, hier wäre eine Übersetzung am Platz gewesen). Es wird überhaupt nicht gefragt, ob andere Texte für das frühe 16. Jahrhundert Anregung zur Darstellung gegeben haben könnten, die die hier konstatierte Vermischung des Nymphenschemas mit dem der Kleopatra nahegelegt haben könnten. Mindestens wäre Plutarch, Cäsar 48 und Horaz I 37,21 zu konsultieren gewesen. Denn die erste gedruckte Ausgabe von Dio Cassius ist 1548 in Paris bei Robert Etienne erschienen (Kleine/Pauly 1, 1964, Sp. 1076–1077). Diese Ausgabe umfaßte nur die Bücher 36–58, enthält also den zitierten Passus nicht, ebensowenig wie das 1519 bei Aldus Manuntius erschienene Exzerpt Vitae Nervae, Trajani et Adriani (vgl. W. Crönert, Zur Überlieferung des Dio Cassius im Mittelalter. Wiener Studien 21, 1899, S. 46–79). Im 15. Jahrhundert waren zwei Hss. bekannt: Cod. Laurentianus 70,8 (Buch 36–54) und Cod. Marcianus 395 (Buch 44–60), beide allerdings in fragmentierter Form. So bleibt zweifelhaft, auf welche Weise der Stecher von 1515 den zitierten Text überhaupt gekannt haben kann. Nach dieser Überlegung hätte sich Brummer ernstlich fragen müssen, welcher andere Text wohl greifbar gewesen sein könnte.

Zu Kap. VII: In dem Zitat S. 186 aus Vasari ist die entscheidende Zeile ohne Kennzeichnung ausgelassen worden. Sie lautet: „fece far Papa Clemente VII col disegno di Michelagnolo per . . .“ (vgl. Ackerman, S. 58). Auf den Seiten 189–90 wird das Motiv des Fluß-Gottes für Brunnen des römischen 16. Jahrhunderts u. a. mit dem Marforio belegt. Unerklärlich bleibt, was mit dem Hinweis auf Tribolos verschollene Figuren von Arno und Mugnone in der Villa del Castello bezweckt ist (auch das Nachschlagen des zit. Aufsatzes von Keutner gibt keinen Aufschluß, da dort diese Figuren nicht näher besprochen werden, und bei Wiebke Aschoff, Studien zu Niccolò Tribolo, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1967, S. 112, findet sich auch nur ein Verweis auf B. H. Wiles, The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini, Cambridge/Mass. 1933). Zum Datum von 1517 für die Überführung des Marforio auf das Kapitol lese man die Angaben und Überlegungen bei Siebenhüner, Kapitol (S. 48 ff.) und d'Onofrio (S. 125 ff.), die leider — obwohl die ausführlichsten zu dieser Frage — in Anm. 14 nicht genannt sind. Der Tiber wurde 1512 gefunden, der Nil ein Jahr später: weshalb aber deswegen gleich klar sein soll, daß sie von Anfang an als Pendants aufgestellt werden, bleibt un-

begründet. A. Michaelis hatte Vorbehalte an der Identifizierung der Statue mit einer Poggio-Stelle angemeldet. Es ist anzunehmen, daß beim Tode Julius' II. die eine Statue in das Ensemble eingereiht wurde und die andere erst unter Leo X. hinzukam. Erst damit wurde ein anderes Arrangement erforderlich. Gianfrancescos Brief (S. 191) datiert vom August 1512, was der Autor unter dem Verweis auf Michaelis wiederholt (S. 192), allerdings ohne dessen Vorbehalt aufzugreifen, geschweige denn, darauf einzugehen. Das Zitat nach Taja von 1750 über die teilweise Restaurierung des Tigris (der möglicherweise aus der Sammlung Maffei übernommen wurde und zuvor niemals unter die Erde gekommen war), die dieser mit Buonarrotti zusammenbringt (S. 195), hätte zu einer Diskussion der These Michaelis' Anlaß geben können: Sollte eine Tigris-Figur zu einem Tiber ergänzt werden? Da Tajas Buch von Schug (Guide 1042) als grundlegend eingestuft wurde, aber erst posthum erschienen ist, sollte man auch dieser Angabe Tajas nachgehen. Die Behauptung des Autors: „It is almost certain that the position of the river gods were altered by the artists“ (S. 202) ist weder eine schlüssige Folgerung aus dem zuvor Gesagten, noch läßt sie sich mit den Belegen stützen. Immerhin ist mit gleichem Recht anzuführen, daß erst die Umgestaltung des Gartens in einen rechteckigen Hof zu einer derartigen Änderung Anlaß gegeben hätte. Derartig kleine Schritte in der Untersuchung und in der Überlegung werden bei Brummer stets mit einem „be that as it may“ übergangen, denn hier macht sich nachdrücklich eine Hilflosigkeit historischem Geschehen gegenüber deutlich, und Fakten können nur noch wahllos akkumuliert werden.

Es folgt (S. 216 ff.) ein Resumée der Interpretation Ackermans für das Belvedere-Areal, nur leider nicht für den Statuenhof, bzw. das *Viridarium*, dessen besondere Stellung und Charakteristik innerhalb des antiken Villen-Schemas einer Erläuterung bedurfte, denn es geht aus der zit. Literatur (S. 218 zu ergänzen: M. Fischer, Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren. Phil. Diss. Berlin 1962, S. 125–141) keineswegs hervor, daß Statuen und andere Skulpturen einen besonderen Platz dort eingeräumt bekamen. Die wohl interessanteste Stelle auf S. 219, wo unter Bezug auf Alberti, *De re aedificatoria* 9,1 u. 4, eine Rechtfertigung suggeriert wird: „apparently the Belvedere statue court could be viewed as an example of Renaissance garden (sic!) architecture, which had received its theoretical formulation in Alberti . . .“ geht doch wohl in fahrlässiger Weise in ihrer Pauschalität weit hinter den der Forschung bereits geläufigen Stand der Überlegungen zurück. Innerhalb dieses allzu pauschalen Urteils kann den Statuen, nach dem in den vorausgehenden Kapiteln zu ihnen Dargelegten, lediglich die Funktion einer spezifischen Modifikation dieses Exempels einer *Garten-Architektur* (sic!) zuerkannt werden: „The only difference was that the interpretations (der Statuen) were thematically adjustable rather than confined to a preconceived programm“ (S. 220). Ich meine, daß hier eine einseitige und enge Vorstellung von „preconceived programm“ verhindert, eine Reihe bemerkenswerter Belege auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Die Erweiterung seines dynastischen Stammbaums auf Julius Cäsar hin ist für Julius II. von Ackerman zusätzlich anhand des Architektur-Konzepts des

Belvedere belegt worden. Diese Intention, möglicherweise bis hin zu einer säkularisierenden Typologie oder humanistischen Virtus-Genealogie [Buddensieg], hätte bei der Darstellung des Zustandekommens der Sammlung zu weitreichenden Folgerungen Anlaß geben können. Allein die aufmerksame Lektüre von Vergils Aeneis brächte alsbald einige Statuen in Verbindung mit der Ahnenreihe der Julier. Askanius (= Julius), Sohn des Aeneas und mythischer Gründer Roms, stünde darin, um somit über dessen Vater Anchises auf die göttliche Abstammung von Venus zu kommen. Julius Cäsar seinerseits hatte diese mythische Genealogie ebenso in seine Ahnenreihe aufgenommen, wie sich Julius II. dieser Tradition bediente, um durch solche Fundierung in der frühesten Geschichte seinen Anspruch auf die Herrschaft zusätzlich zu legitimieren, um sich als Erfüller der Geschichte zu verstehen, der nicht nur von ferner troianischer, sondern von göttlicher Abkunft her über das antike kaiserliche Rom nun als der christliche Erneuerer eines italischen Kirchenstaates einen persönlichen Auftrag zu erfüllen sich anschickte. Von daher machte Ackerman das „Roma Istaurata“ anhand der bramantesken Architektur sinnfällig. Von den Statuen erfüllen diese Funktion die Venus, der Apoll und der Laokoon in eindeutiger Weise. Herkules, der in drei Versionen vertreten ist, erweitert dieses Programm um ein zusätzliches „Bild“, das seit längerer Zeit der christlichen Ikonographie geläufig und als Virtus-Allegorie verstanden wurde. Daß er in einem Exemplar als Commodus-Herculis (Sohn des Marc Aurel) gedeutet wurde, bedurfte einer eingehenden Analyse, da es nicht unmittelbar einleuchtet, wie er in einer Julier-Genealogie zu verstehen ist. Kleopatra, Tiber, Nil und Tigris mögen — ebenso wie die von Brummer mit Recht für den Gedanken an das „Viridarium“ angeführten Reliefs, Masken u. a. — für den paradiesischen Garten samt seiner Bepflanzung Rahmenbedingungen in vielfältiger Funktion erfüllen. In die Überlegung wären alle jene Momente einzubeziehen, die sich aus dem Vorgang der interpretatio christiana der „Idola“ einerseits und der Rhetorik- (und damit Kunst-) Theorie andererseits herleiten: die wesentlichen Unterschiede von privat und öffentlich in Bezug auf den Charakter der Sammlung und der damit verbundenen Ansprüche, die ganze Problematik des aptum und decorum, des Schicklichen (vgl. A. Horn-Oncken, Über das Schickliche, Göttingen 1967, S. 73 ff.). In Bezug auf die Statuen hätte es folgender Überlegungen zu allererst bedurft:

1. Welche Statuen hat Julius II. aus bereits bestehenden Sammlungen übernommen? (Apoll!, Torso vom Belvedere!)
2. Welche Statuen, die während seiner Regierungszeit gefunden wurden, hat er *nicht* für das Belvedere erworben?
3. Welche der von ihm erworbenen Statuen sind in andere Teile der vatikanischen Sammlung oder seiner privaten Sammlung aufgenommen worden?

Gelegentlich ist für den Herkules-Commodus, ausführlicher in einem längeren Abschnitt aber lediglich für die sogenannte Cleopatra den Konnotationen in den Rezeptionen der Literatur und der zeitgenössischen Graphik (die bei letzterer Figur von Nympe bis Venus reichen) nachgegangen, ohne daß die Frage gestellt wurde, welches programmatische Interesse auf der einen oder welches persönliche Interesse

(was nicht *privates*, sondern öffentliches Interesse meint!) auf der anderen Seite Julius II. Schritt für Schritt zu den verschiedenen Ankäufen bewogen hatte. Erst von da aus ist es sinnvoll, die Frage nach der Rekonstruktion der Baugeschichte anzuschneiden. Brummer kennt keine Hypothese, darum *kann* er keine Rekonstruktion wagen, die vor 1550 das beschreibt, was als paralleler Vorgang zu dem von Buddensieg für das Kapitols-Programm Dargestellten (Zeitschr. f. Kunstgesch. 32, 1969, S. 177 ff.) zu verstehen wäre. Michaelis hatte in seinem positivistischen Aufsatz zu diesem Komplex einen wesentlichen Schritt über Brummer hinaus getan: nämlich die *Veränderung* im Aufstellungszusammenhang in seine Grundrißrekonstruktion einzutragen. Brummers Buch mutet wie eine buchhalterische Addition an, die lediglich zum Ziele hat, für einen bestimmten Stichtag die richtige Summe auszuweisen. Der Umfang des Gebildes und die komplexe historische Dimension ist bedauerlicherweise auf eine Idylle reduziert, die in ein unangemessen anspruchvolles geistesgeschichtliches Panorama gerückt erscheint. Ein letzter Satz aus Michaelis' Aufsatz müßte als Motto einem zweiten Teil dieses Buches vorangestellt sein — und dieser zweite Teil ist bedauerlicher Weise ebenfalls ungeschrieben geblieben: „... und ihr Abbild durfte bald in keiner Publikation vaticanischer Antiken fehlen“ (S. 35).

Das, was Brummer mit „ästhetischen Autoritäten“ in der Einleitung anspricht, aber mehr und mehr dem Ruhm der Komposition der Anlage anlastet, ist weit mehr, als er damit anzudeuten vermag. Verfolgt man das Auftreten jener antiken Statuen, die in den kunsttheoretischen Texten des 16.—19. Jh. als „denkmalhistorisches Argument“ (Panofsky) u. a. im Zusammenhang der Klassifikation von Proportionsmodi und unter dem Stichwort „carattere“ zitiert wurden, dann werden darunter, mit scheinbarer Monotonie wiederholt, stets die Statuen des Belvedere aufgeführt. Der Wert der Statuen, gemeint ist nicht nur der materielle Wert, der ihnen von Anfang an beigemessen wurde, sondern auch der idelle, hat einen faszinierenden Aspekt: Sie kamen als vollendete Werke aus dem geschichtsträchtigen Boden Roms, als Zeugen der mythischen Vergangenheit, zugleich höchste Leistungen artistischer Produktion, denen nun in der Sammlung des Vatikan ein außerordentlicher Platz eingeräumt wurde. Kann man das Faktum, daß hier christliche Autorität einerseits und die „ästhetische Autorität“ für ein neues Menschenbild andererseits zusammenreffen, tatsächlich als Zufall abtun? Ist die literarische Glorifizierung des „Viridariums“ nicht Ausweis genug, das „irdische (Abbild des) Paradies(es)“ — in einer in der Tat völlig neuen Spielart — in viel weitergreifenden Dimensionen zu begreifen, als es im vorliegenden Buch geschehen ist?

Peter Gerlach