

Manche der offenen Fragen, von denen hier die Rede war, werden wir beantworten können, wenn auch die übrigen Teile des Hofes freigelegt sind. Vorher muß jedoch das jetzige Loch geschlossen werden, um den Parkplatz der Cancellaria nicht weiter zu reduzieren. Gemeinsam mit der Firma Dioguardi entwickelt derzeit Massimo D'Alessandro, Professor für Disegno Industriale an der Universität Rom, das Projekt für ein Dach, das den alten Zustand des Hofes wieder herstellen und doch die Grabung in Zukunft zugänglich halten soll. Wir haben also begründete Hoffnung, daß dieses faszinierende Stück römischer Vergangenheit nicht wieder für Jahrhunderte im Erdreich versinken wird.

Christoph Luitpold Frommel

## Tagungen

DER CODEX COBURGENSIS: DAS ERSTE SYSTEMATISCHE ARCHÄOLOGIEBUCH. RÖMISCHE ANTIKEN-NACHZEICHNUNGEN AUS DER MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS. Ausstellung in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, 7. September—2. November 1986. — ANTIKENZEICHNUNG UND ANTIKENSTUDIUM IN RENAISSANCE UND FRÜHBAROCK. Symposium im Kupferstichkabinett der Veste Coburg, 8.—10. September 1986.

(mit vier Abbildungen)

Die Coburger Initiative, dem weltweit als „Codex Coburgensis“ bekannten Zeichnungskonvolut eine Ausstellung und seiner Werkgattung ein Symposium zu widmen, nahm die früher öfters zerrissenen Fäden einer weitaus älteren Tradition des Antikenstudiums auf. Schon 1577 klagte der Antiquar und Sammler Fulvio Orsini über das Darniederliegen der Antikenstudien in seiner Heimatstadt Rom, wo noch zu seiner Jugend, d. h. zur Entstehungszeit des Codex Coburgensis, diese Studien unter den *uomini dotti* geblüht hätten. Die Wiederentdeckung dieser Tradition, der Wunsch, Archäologie und Kunst in ihren historischen Verflechtungen zu begreifen, haben in den letzten Jahren sichtlich neue, kräftige Impulse erhalten.

Planung und Durchführung der Coburger Veranstaltungen sind vor allem dem klassischen Archäologen Henning Wrede (Univ. Köln) und dem Kunsthistoriker Richard Harprath (Staatl. Graph. Sammlung München) zu verdanken. Sie wurden bei der Organisation und Katalogherstellung von ihren Coburger Kollegen unterstützt. Der Leiter des Museums auf der Veste, Joachim Kruse, hat nicht nur die Erforschung des Codex, eines der herausragenden Schätze der von ihm betreuten Sammlung, gefördert, sondern hat als Gastgeber und Teilnehmer am Symposium überzeugend den hohen künstlerischen Rang und die hohe Qualität der Zeichnungen herausgestellt. Die Ausstellung bot einen reichen Einblick in dieses Konvolut römischer Antikennachzeichnungen; etwa 130 der insgesamt 282 Zeichnungen des Codex wurden gezeigt. Unmittelbar nach ihrer Eröffnung begann das dreitägige Symposium, zu dem außer Harprath und Wrede folgende Wissenschaftler mit Referaten beitrugen: Gunnar Brands/Bonn, Nicole Dacos Crifò/Rom und Brüssel, Carlo Gasparri/Urbino, Hilde Hiller/Freiburg, Stefan Lehmann/Bonn, Arnold Nesselrath/Rom, Ruth Olitsky Rubinstein/London, Annegrit Schmitt/

München, Elisabeth Schröter/Göttingen, Gunter Schweikhart/Bonn, Rolf Stucky/Basel und die Verfasserin. Hier war man bemüht, das historische Umfeld des Codex Coburgensis zu präzisieren. Endziel der von Harprath und Wrede unternommenen Zusammenarbeit ist eine umfassende Veröffentlichung des Codex, die seiner Bedeutung als wertvolle Informationsquelle für die verschiedensten Perspektiven der Renaissance- und Humanismusforschung Rechnung trägt. Auf dem Weg dahin bot die Ausstellung eine Zwischenbilanz der bisherigen Ergebnisse, während das Symposium dazu dienen sollte, im fachübergreifenden Gespräch mit Experten verwandter Probleme die weiteren Untersuchungen zu fördern.

Da eine baldige Publikation der Symposionsakten in Aussicht steht, wird hier auf ein Protokoll der einzelnen Beiträge verzichtet. Die Referatsthemen waren weit gestreut. Um den einen oder anderen Schwerpunkt — Antikenzeichnung/Antikenstudium — kreisend, erstreckten sie sich von Rom und dem Veneto im Quattrocento bis zur Antikenrezeption im frühen Cinquecento, andere galten dem Codex Coburgensis und seinem spezifischen Verhältnis zum Berliner Codex Pighianus, der Gestalt seines Auftraggebers, des niederländischen Altertumsforschers Stephanus Pighius, und der akademisch-antiquarischen „Szene“ in Rom Mitte des 16. Jahrhunderts. Eine weitere Gruppe betraf die „post-coburgische“ Antikenrezeption und -kunde bis zum frühen Seicento. Auch wenn der Großteil der Referate keinen unmittelbaren Bezug zu den Rätseln des Codex Coburgensis und verwandten Manuskripten hatte, gab es nichtsdestoweniger in vielen, wenn auch nicht allen eine Anzahl gemeinsamer Gesichtspunkte und Ansätze. Diese wurden in den lebhaften Diskussionen wieder aufgegriffen; hier ging es um Numismatik, Epigraphik, Realien, Reliefkunde, auch viel um Topographisches, Mythologisches und -graphisches, auch künstlerbezogen um biographische und Gestaltungsfragen, endlich gattungsbezogen um Skizzenbücher, Antikensammlungen und Inschriftensylogon. Insgesamt vermittelten die Referate ein Bild von der höchst uneinheitlichen Weise der Renaissance, mit antiken Befunden umzugehen — von einer freien und erfinderischen oder umsetzenden und ergänzenden bis hin zur dokumentarisch und wissenschaftlich exakten, die Monumente bestandsgetreu überliefernden Aufnahme; von einer das Ganze umfassenden Wahrnehmung und Wiedergabe des Überkommenen bis hin zu einer versponnenromantischen oder auch schöpferisch-willkürlichen Behandlung mit bizarren Zügen. Die Skala reicht von „Entrestauration“ zu ergänzenden, rekonstruierenden oder auch assoziativ nachschöpferischen Ansätzen, von einem rationalen, systematischen und klassifizierenden Sammeln bis zu einer fast antikengierigen Raffsucht.

Ausstellung und Katalog waren in sechs Sektionen unterteilt. Mit außergewöhnlicher Klarheit kündigen die Initiatoren ihre These schon im Untertitel der Ausstellung an: „das erste systematische Archäologiebuch“, und in seiner kurzen Katalogeinleitung nimmt Wrede das zentrale Ergebnis vorweg: die Zeichnungen stellen das erste nachantike Handbuch zur antiken Mythenikonographie dar. Tatsächlich bleiben die Bearbeiter die Beweise, die sie zu diesem überzeugenden Schluß geführt haben, nicht schuldig. Einige der prächtigsten Zeichnungen präsentiert Harprath in Sektion I. In II und III rekonstruiert Wrede die ursprüngliche Anordnung der Zeichnungen, ihren Sitz auf den Bögen und die Gliederung des Konvoluts nach seinen ursprünglichen inhaltlichen Prinzipien. Der unterschiedliche Erhaltungszustand der Zeichnungen und vermeintliche Stilmerkmale,

die in der Vergangenheit zu widerstreitenden Meinungen über die Anzahl der beteiligten Künstler geführt hatten, werden von Harprath in Sektion IV untersucht; in V hebt er trefend das außergewöhnliche archäologische Verständnis des Künstlers bzw. seines Auftraggebers hervor. Die von den Bearbeitern festgestellten wissenschaftlichen Züge, die aus diesen zu erschließenden Funktionen der Zeichnungen und die Stellung des Codex Coburgensis in der Geschichte der Inhaltsdeutung antiker Monumente sind Wredes Thema in der letzten, VI. Sektion.

Die dokumentarische Treue, mit welcher die Coburger Zeichnungen (s. Kat., S. 90—106) den Erhaltungszustand ihrer Gegenstände unter Verzicht auf zeichnerische Ergänzungen dokumentieren, ist der üblichen Renaissance-Praxis entgegengesetzt, ja nahezu einmalig. Dank dieser Qualität und des Umstands, daß das Konvolut auch manche seitdem verschollenen Antiken überliefert, ist es seit seiner Einführung in die Wissenschaft durch F. Matz 1871 als wertvolle Quelle für die Archäologie anerkannt. Weder Archäologen noch Kunsthistoriker haben seither die Zeichnungen einer eindringenderen Analyse unterzogen. Erst Harprath und Wrede haben jetzt das Versäumte nachgeholt und den Band insgesamt und seine einzelnen Blätter auf der Höhe der Forschungsmethodik untersucht. Eine Reihe von Indizien führt sie dazu, als Entstehungsmotiv eine wissenschaftlich-archäologische Absicht zu vermuten. Der entschieden wissenschaftliche Charakter des Codex, wie er jetzt erstmals deutlich ans Licht tritt, setzt ein recht fortschrittliches und differenziertes Verständnis des vielfältigen Phänomens antiker Reliefskulptur voraus, somit einen leitenden Geist, der zur zweckmäßigen Auswahl von abzubildenden Monumenten und vielleicht auch zur spezifischen Art ihrer Wiedergabe beigetragen hat. Über die zeichnerische Treue hinaus macht Harprath anschaulich, daß die Zeichnungen eine ungewöhnliche Fähigkeit zur graphischen Umsetzung diverser Stile (etwa archaischer und hellenistischer Werke), bildhauerischer Ausführungsmerkmale (Feinheitsgrade) und Arten des Reliefs bezeugen. Seine detaillierte Prüfung der einzelnen Blätter läßt die Umrisse eines individuellen, wenn auch leider bisher nicht aus der Anonymität herauslösbaren Künstlers erkennen, dessen Zeichnungsweise eine sichere und geduldige Hand voraussetzt. Die These von einem einzigen Zeichner steht im Gegensatz zu der früher vertretenen Auffassung, der Codex gehe auf mindestens zwei unterschiedlich begabte Hände zurück. Harprath führt die Stilschwankungen statt dessen teils auf den ungleichen Erhaltungszustand der Blätter zurück, teils auf die Intention, stilistischen Nuancen der bildhauerischen Vorlage gerecht zu werden.

Die im Atelier ausgeführte einheitliche Lichtführung aller Zeichnungen nach einem festen Schema betont andererseits den theoretischen und Handbuchcharakter des Werkes. Die zeichnerische Vorgehensweise des Meisters ist auch bei der Darstellung mehrseitiger Reliefblöcke ebenfalls reich. Nebenseiten von Sarkophagen und Altären werden „abgeklappt“ und runde Altäre „abgerollt“, und zwar so, daß sämtliche Figuren und Gegenstände deutlich, ohne perspektivische oder beleuchtungsverursachte Verzerrung gezeigt werden. Das Erkennen und Verstehen der Abbildung erscheint so denkbar erleichtert, ganz im Sinne eines wissenschaftlichen Bildcorpus zur antiken Ikonographie.

Diese von Harprath als bewußtes Prinzip herausgearbeiteten Merkmale finden ihr Gegenstück in den von Wrede festgestellten archäologischen Kriterien. Format und Dimensionen der im 19. Jahrhundert neu montierten Zeichnungen lassen, wie er zeigt, auf ein

ursprüngliches Buch von annähernd 44 x 29 cm Seitengröße schließen. Zudem erlaubt ihm eine eingehende Untersuchung der Klebespuren, Schimmelflecken und Verknüpfungen, die frühere Gliederung des Materials zu bestimmen: die Zeichnungen waren nach inhaltlichen, hauptsächlich mythologischen Gesichtspunkten angeordnet in der Weise, daß auf Darstellungen der Götter astronomisch-kalendarische Bilder folgten, sodann Heroenmythen. Damit haben wir im Codex Coburgensis nicht nur das erste mythologische Handbuch, sondern auch das erste Werk zur Reliefkunde vor uns, und als solches nimmt es die Klassifizierungen von Beger und Spon im 17. Jahrhundert vorweg.

Von großer Bedeutung für die Rekonstruktion des Codex und seiner Entstehungsumstände ist der annähernd zeitgleiche, vom Coburgensis abhängige Codex Pighianus (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. lat. 61), dessen ursprüngliche Anordnung erhalten ist; er enthält 172 Kopien nach erhaltenen und 77 nach verlorenen Coburgensis-Blättern sowie 4 Zeichnungen, welche dem Coburger Meister selbst zuzuschreiben sind. Folglich liegt die Vermutung überaus nah, daß der unbekannte Künstler des Coburgensis demselben Gelehrtenkreis angehört hat wie Pighius, jenem des Marcello Cervini. In diesem Kardinal und späteren Papst Marcellus II. († 1555), für den Pighius Zeichnungen nach antiken Hermen anfertigen ließ und ein die römischen Götter betreffendes Inschriftencorpus zusammenstellte, sieht man auch den bewegenden Geist des Coburger Archäologiebuches. Die neuen Erkenntnisse von Harprath und Wrede stützen diese Hypothese, denn Cervini, eine der führenden Persönlichkeiten unter den Archäologen und Antiquaren seiner Zeit, hat sich in seiner Funktion als Bibliothekar im Vatikan, wie man weiß, tatkräftig für Publikationen zu verschiedenen Wissenschaften eingesetzt, unter anderem durch großangelegte Publikationsprogramme, auch illustrierte Werke. Daher vermutet die Verfasserin, daß als Ursprung des Coburgensis ein von der Vitruvianischen Akademie, zu deren ersten Mitgliedern der „*cardinale-editore*“ Cervini zählte, geplantes illustriertes Werk über mythologische und historische Reliefkunde anzunehmen ist.

Die zugrundeliegende archäologische Hermeneutik ist allerdings nicht erst in den römischen Humanistenkreisen der Jahrhundertmitte entstanden, wenn auch ihre Anfänge und ihre Konturen nicht einfach zu verfolgen sind. Pierio Valerianos *Hieroglyphica* (ed. pr. Basel 1556), welche öfters Bezug auf die römische antiquarische Szene, beginnend mit der Zeit Leos X., nimmt, liefert uns einige interessante frühe Beispiele einer Deutung antiker Skulptur: Valeriano beschreibt z. B. in einem etwas wenig beachteten Passus eine antike Marmorstatue im Hause Raffaels in Rom („*Romae apud Raphaelem Urbinatem*“) mit der (nachantiken?) griechischen Aufschrift „Philemon“ und bietet eine Interpretation der Gestik dieses griechischen Komödiendichters (in Wirklichkeit könnte es sich allerdings um einen römischen Politiker handeln) gemäß seinen Kenntnissen antiker Literatur. Ferner deutet er nach Sueton das im Codex Coburgensis (Kat.-Nr. 52; hier *Abb. 9a und b*) wiedergegebene Zwölfgötterputeal, „*cippum marmoreum obrotundum ... in quo duodecim haec numina pulcherrimo opere circumsculpta sunt*“, dessen Original heute im Kapitولينischen Museum steht, im Zusammenhang mit der „*mensa*“ des Augustus Octavianus und mit seinem „*convivium*“ der zwölf Götter. Valerianos Passage stellt nicht nur eine frühe humanistische Interpretation des archäologischen Befundes dar, sondern legt auch den damaligen Aufbewahrungsort und die bisher umstrittene Herkunft des Monuments fest, wenn er berichtet, er habe das Puteal in Rom „*apud*

*celeberrimum Cardinalem Hippolytum Medicem*“ gesehen. Dies erlaubt eine Identifizierung jenes von Heemskerck gezeichneten Antikengartens, in dem das Puteal mitabgebildet ist (Berliner Skizzenbuch, I, fol. 45; hier *Abb. 8c*), mit dem Antikengarten des jungen Kardinals und Papstnepoten Ippolito de' Medici († 1535), des einstigen Schülers und Gönners Valerianos. Es dürfte sich um eine Anlage im Bereich des Palazzo Medici-Madama gehandelt haben. Unter Ippolito wurde die „Accademia della Virtu“, eine Vorläuferin der „Accademia Vitruviana“, gegründet, und über Ippolitos Wirken als Mäzen der Künste in Rom kann man in Vasaris *Viten* nachlesen. Als Antikensammler ist er anscheinend bislang nicht in Betracht gezogen worden, Heemskercks Zeichnung weist aber deutlich in diese Richtung.

Als eine Ausnahme hinsichtlich der „wissenschaftlichen“ Ergänzungsscheu des Codex Coburgensis erscheint die Wiedergabe des angeführten Götterputeals (*Abb. 9a und b*). Der Zeichner hat das beschädigte Denkmal auf zwei — ursprünglich offenbar übereinander montierten — Zeichnungen abgerollt wiedergegeben, dabei die mit E und F bzw. G, H und I bezeichneten Köpfe frei hinzugefügt. Auf der ersten Zeichnung sind Befund und Ergänzungszone durch eine dünne Linie getrennt, oberhalb derer die Köpfe von Hestia und Aphrodite rekonstruiert und der Reliefgrund weiß gehalten ist, ohne die senkrechte Streifenlavierung, mit der unterhalb der Trennungslinie, wie gewöhnlich im Coburgensis, der neutrale Grund angegeben ist. Hier unterscheidet der Künstler also doppelt zwischen Alt und Neu. In der anderen Zeichnung fehlen trotz der stilistisch exakt entsprechenden Ergänzung sowohl Trennungslinie als auch Differenzierung mittels Streifenlavierung — letztere fehlt ganz. Der Schluß liegt nahe, daß die zweite Zeichnung unvollendet geblieben ist. Anderenfalls müßte man behaupten, sie sei Zeichnungskonventionen und einer Auffassung von Reproduktion verpflichtet, die sich von denen im stilistisch identischen Gegenstück radikal unterscheiden. Die Frage, ob das originale Corpus jemals die geplante Vollständigkeit erreicht hat (Kat., S. 10 und 48), kann also wohl beantwortet werden mit der Feststellung, daß selbst die überlieferten Zeichnungen nicht ausnahmslos vollendet sind. Die Hypothese, das Projekt sei mit dem Tod Marcello Cervinis 1555 abgebrochen worden, läßt sich damit gut vereinen.

Wenn, wie im Fall des Zwölfgötterputeals, die Abrollung einer gerundeten oder gewölbten Fläche in eine flache rechteckige Darstellung nicht von weiteren Elementen des Verwendungszusammenhangs begleitet wird, ist es schwierig, das „ortlos“ gewordene Original zu erschließen. Ein solcher Fall ist die Zeichnung einer Löwenjagd *all'antica* auf trapezoider Fläche (*Abb. 10a*), die in den Uffizien (1491 E) nicht unverständlicherweise unter dem Namen Giulio Romanos inventarisiert ist, wenn es sich auch eher um die nicht seltene Kategorie „Kopien nach Antikenzeichnungen“ handeln dürfte. Sie ist vor 1550 zu datieren (Polidoro-Nachzeichnung auf der Rückseite). Das Modell der Antikennachzeichnung ist bisher einer Identifizierung entgangen. Die Löwenprotomen links und rechts verraten aber seine Herkunft von einem römischen Wannensarkophag, der jetzt im Kapitولينischen Museum (Nr. 221, ASR I 2, Kat. 104) steht und offenbar doch nicht erst bekannt ist, seitdem er „1817 an der Via Appia ... gefunden“ wurde. Mit dieser neuen Bestimmung eines schon in der Renaissance bekannten antiken Stückes erheben sich neue Fragen zu der mannigfaltigen Rezeption der antiken Löwenjagdikonographie in der Renaissance. Das frühe Interesse an römischen Jagdsarkophagen konzen-

trierte sich in erster Linie auf den großen, seit dem frühen 16. Jahrhundert im Atrium von Alt-St. Peter gut sichtbaren Löwenjagsarkophag (jetzt Rom, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini; ASR I 2, Kat. 131). Dieses Stück, das in seinem unergänzten Zustand auch im Codex Coburgensis festgehalten ist (Nr. 203, nicht in der Ausstellung), wurde im Kreis der Nachfolger Raffaels häufig abgezeichnet und gestochen. Im Unterschied zu der schönen und raffinierten Ausführung der Rospigliosi-Jagd ist die vorgewölbte Vorderseite des kapitolinischen Sarkophags geradezu als eine Löwengrube zu bezeichnen — eben dies aber mag das Interesse des Uffizien-Zeichners auf das bei allen groben Zügen doch ungemein eindrucksvolle Relief des ovalen Sarkophags gezogen haben. In seiner Wiedergabe jedoch korrigiert er die Antike im Sinne der Antike, oder vielleicht genauer: im Sinne des anhand der Antike gewonnenen Renaissanceklassizismus; das bedeutet nicht nur Ergänzung, sondern darüber hinaus eine konsequente Drehung der Figuren ins Profil, nicht nur passive Treue, sondern vielmehr eine Klärung der auf dem Vorbild verwirrten, zusammengedrängten Ansammlung von Gestalten.

Ein Skizzenbuch von Antikenzeichnungen, das es bei einer Erforschung des Codex Coburgensis zu berücksichtigen gilt, ist dasjenige des sonst unbekannteren Architekturzeichners Giovanni Colonna da Tivoli, welches gegen 1554 und somit zur selben Zeit wie Coburgensis und Pighianus in Rom entstanden ist (M. E. Micheli: *Giovanni Colonna da Tivoli, 1554*, Rom: De Luca, 1982; Xenia quaderni; 2). Colonnas Werk enthält ungeachtet seiner offensichtlich andersartigen Zweckbestimmung einige derselben Monumente, darunter einen (im Original verschollenen) Rundaltar für Juno (Colonna, fol. 9, und CC 193, jetzt Kat. 12). Ein Vergleich der beiden Fassungen ist lehrreich. Colonna zeigt eine Ansicht, der Coburgensis verbindet eine Ansicht mit einer Abrollung der dort verdeckten Teile. Bei Colonna sieht man genauer die im Coburgensis stark vereinfachte Basis und erkennt das dort unterdrückte um den oberen Teil des Zylinders laufende Ornament sowie den — gleichfalls im Coburgensis fehlenden — kuppelförmigen Altardeckel. Daß der Coburgensis im Architektonischen wie Dekorativen großzügig Auslassungen begehrt, dafür aber alle vier auf dem Altar dargestellten Pfauen und sämtliche Attribute der Juno mittels Abrollung festhält, kennzeichnet seinen primären Zweck: Wiedergabe aller ikonographisch relevanten Einzelheiten mit möglicher Deutlichkeit. Colonna hat als Architekt den Rundaltar vermessen und die Maßangaben seiner Zeichnung beigefügt. Die eigentlichen Dimensionen und Proportionen seiner Freihandskizze unterscheiden sich jedoch sehr von den dabei notierten Zahlen. Auf dem Coburgensis-Blatt sind hingegen keine Abmessungen angegeben, doch entsprechen die Proportionen der Zeichnung Colonnas Zahlen: auch der Coburger Meister muß also vor der Reinzeichnung den Altar vermessen haben. Dies und die in den Bereich des Architektonischen verweisenden Zeichenmethoden des Abklappens und Abrollens weisen auf eine architektonische Komponente seiner Ausbildung hin.

In einem weiteren interessanten Punkt hebt sich Colonna auf architektenmäßige Weise von der Abklapptechnik des Coburgensis ab: die Ornamentierung der oberen Sockelprofile wird im Grundriß isometrisch auf einer orthogonal projizierten Bahn dargestellt. Ein Charakteristikum des Colonna-Skizzenbuches ist die ungewöhnliche Tendenz des Zeichners, Darstellungsmethoden der Architektur auf die Wiedergabe antiker Skulpturen anzuwenden, die er in Vorderansicht (mit gewissen perspektivischen Zügen), im Grund-

und im Seitenaufriß (unperspektivisch vergleichbar dem architektonischen Querschnitt) zeigt: fols. 9<sup>v</sup>, 10<sup>r</sup>, 14<sup>v</sup>, 16<sup>v</sup>, 17<sup>r</sup>. Hier finden sich ägyptische Steinsphingen und -löwen, ein zumindest *in nuce* schon von Peruzzi und anderen Künstlern ähnlich behandeltes Thema.

Die Raffael zugeschriebene Zeichnung des Praxiteles-Pferdes von der Dioskurengruppe am Quirinal (ehem. Chatsworth, Nr. 627, versteigert Christie's London, 6. 7. 87, jetzt Sammlung I. Woodner) wurde in den letzten Jahren öfters als die einzige bekannte Renaissancezeichnung nach einer antiken Skulptur mit Maßangaben („*misure*“) bezeichnet (u. a.: *Memoria dell'antico* 3, S. 116, s. u.); eine Sonderstellung, die ihr in dieser Form nicht zukommt. Zwei mit „*teste*“, „*once*“ und „*minute*“ vermessene Wiedergaben des Marc-Aurel-Pferdes mit einer zusätzlich vermessenen Detailaufnahme enthält ein anonymes Blatt des 16. Jahrhunderts in der Münchner Staatl. Graphischen Sammlung (Inv. Nr. 3120; Weihrauch, *Bronzestatuetten*, Braunschweig 1967, Abb. 131). Außerdem hat das Colonna-Skizzenbuch von 1554 noch zehn weitere Zeichnungen mit freistehenden, vollplastischen Sphingen und Löwen auf vier Blättern, wie Raffaels Pferd mit einzelnen Zahlenangaben in „*piedi*“ und „*oncie*“ versehen, nicht bloß mit Proportionsnotizen. Viele seiner Abbildungen tragen Ziffern, die zweifellos aus einer detaillierten Vermessung des Befundes resultieren. Daß es ägyptische Tiere und Mischwesen sind (vgl. Codex Pighianus, fol. 49), die außergewöhnlich frühzeitig mit Vermessungsdaten abgebildet wurden, ändert keineswegs das statistische Bild der Zeichnungspraxis im großen und ganzen: während in Alfonso Bartolis *Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi* der überwiegende Teil der fast 1000 Architekturzeichnungen von kleinen Zahlen nur so wimmelt, fehlen diese bei den figürlichen Antikennachzeichnungen fast gänzlich.

Die Erklärung für diese auf den ersten Blick ins Auge fallende Diskrepanz ist weder ausschließlich in den Komplikationen bildhauerischer Vermessung (also hinsichtlich Instrument und Meßverfahren) zu suchen noch in der Schwierigkeit, die äußersten Punkte der jeweils gegebenen Dimensionen zu bezeichnen. Eher mag die praktisch unendliche Zahl der zur Reproduzierbarkeit erforderlichen Meßdaten abgeschreckt haben, und es ist daran zu erinnern, daß für Studien und Arbeitsweise der Bildhauer zweidimensionale Zeichnungen generell eine begrenzte Rolle spielten. Die tiefste Ursache des symptomatischen Mangels an Maße nachweisenden Renaissancezeichnungen nach antiker Skulptur wäre vielleicht auf dem Weg eines systematischen Vergleichs der verschiedenen Methoden zur Erfassung architektonischer und rundplastischer Gegenstände zu suchen, auch im Zusammenhang mit der Geschichte der Anthropometrie in Naturwissenschaft und Kunst.

Das Coburger Symposium ist nur eine von zahlreichen Tagungen, die ganz oder teilweise der Antikenzeichnung und dem Antikenstudium gewidmet waren: Veranstaltungen, die das Feld der Forschung, besonders in Italien, während der 80er Jahre regelrecht überschwemmt haben — unter anderem nenne ich nur 1980 Florenz, 1982 Pisa, Padua, Florenz, Rom, 1983 Florenz, Rom, London, 1985 Venedig, Rom, 1986 Rom, London. Für Mai 1988 ist ein Kongreß in Venedig geplant. Auch wenn man die frühneuzeitliche Antikenforschung kaum als ein vernachlässigtes Forschungsgebiet der Nachkriegszeit ansehen kann, haben doch nichtsdestoweniger die 80er Jahre ein neues Interesse und

neue Fragestellungen mit sich gebracht, als Folge davon neue Tendenzen und Forschungszentren. Die älteren Aspekte „Nachleben“ und „Nachwirkung“ wurden davon nicht etwa überholt; es ist ihnen vielmehr gelungen, chamäleonartig die Metamorphose zur Antikenrezeption zu vollziehen. In der neu entstandenen Forschungssituation spielt das Londoner Warburg-Institut durch seine laufenden Publikationen besonders der Zeichnungsbände nach wie vor eine bedeutende, wenn nicht beherrschende Rolle. 1986 ist in London auch das neue Handbuch von Ruth Rubinstein und Phyllis Bober erschienen, das den ersten Überblick über den Ertrag des seit 25 Jahren in Arbeit befindlichen „Census of antique works of art known to Renaissance artists“ gibt. Dieses Großprojekt, zu dessen Realisierung unlängst Getty-Trust-Gelder und die Forschungskapazitäten der Bibliotheca Hertziana gekoppelt wurden, erlebte bei dieser Gelegenheit eine Ausweitung des ursprünglichen Sammelbereiches um die Architekturzeichnungen und die Umstellung auf Erfassung mittels Datenverarbeitung — letzteres nicht ohne problematische Aspekte (s. *Kunstchronik*, 40, 1987, S. 41). Schon 1981 ist *Taste and the antique* von F. Haskell und N. Penny erschienen, ein Gesamtüberblick über die spätere Antikenrezeption und Geschmacksgeschichte; ein Werk, das in überraschendem Ausmaß über die leicht zu durchdringende angelsächsische Sprachgrenze hinaus auch etwa in Italien und Deutschland Beachtung gefunden hat. Seit 1981 erscheint die Zeitschrift *Xenia*, die unter der Leitung des klassischen Archäologen A. Giuliani zahlreiche Aufsätze über Antikenzeichnungen und -studien sowie eine Reihe von Beiheften (inzwischen sieben „Quadern“, die wichtigen Zeichnungskomplexen gewidmet sind) veröffentlicht hat. Wichtigste Neuerung im institutionellen Bereich ist für die 80er Jahre zweifellos das Engagement der Scuola Normale di Pisa als neues Forschungszentrum mit zahlreichen Initiativen (Ausstellungen, Vorträgen, Kongressen, Seminaren), die mittelbar oder unmittelbar aus dem Seminario di Storia dell'arte der Scuola Normale (Paola Barocchi, Salvatore Settis) hervorgegangen sind. Die 1984—86 erschienenen drei Bände der *Storia dell'arte italiana* (Einaudi), herausgegeben von dem Archäologen Settis, mit Aufsätzen von 25 Mitarbeitern unter dem Obertitel *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (1592 S., 1040 Abb.; nicht ohne bewußte Bezugnahme auf Aby Warburg) stellen in ihrer Ernsthaftigkeit, in ihrer Gründlichkeit und in der Fähigkeit, Anregungen zu vermitteln, vielleicht die Hauptleistung der 80er Jahre auf dem hier besprochenen Gebiet dar. Unter den vielen Tendenzen, welche *Memoria* spiegelt, findet man ebenso den Trend, Antikenforschung in breitere, nicht ausschließlich künstlerische Perspektiven einzubetten, wie die gehäuft stattfindenden Treffen zwischen Kunsthistorikern und Archäologen — Gelegenheiten für beide Parteien, ihre oft beklagten Differenzen, aber auch ihre nicht unwesentliche gemeinsame Grundlage zu erleben. Das beschleunigte Publikationstempo der Zeichnungsbände und -sammlungen mit Antikenzeichnungen im Verlauf der 80er Jahre — und der Coburger Ausstellungskatalog bedeutet einen sehr wichtigen Beitrag dazu — verdeutlicht, wie entscheidend es auch in der Ära der Computer-Inkunabeln für einen zügigen Gang der Forschung auf diesem Gebiet ist, daß die Reproduktionen des Bildmaterials in ausgedrucktem Zustand direkt in die Hände der einzelnen Forscher gelangen.

Die jüngste Kritik (insbesondere von seiten der Archäologen an der kunsthistorischen Behandlungsweise antiker Vorbilder der Renaissancekunstwerke), neuere, auch in Co-

burg vernehmbare methodische Überlegungen und Gespräche mit Nachwuchsgelehrten lassen ein gewisses Maß an allgemeiner Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Richtungen der Antikenforschung erkennen. Hier mag etwas von den ständigen Spannungen zwischen denkmalbezogener Sachforschung (die in einem Gebiet, wo die Grundlagenforschung noch sehr unvollständig ist, eine fundamentale Notwendigkeit bleibt) und dem Wunsch nach Ortsbestimmung in einem Meer von Einzeldaten eine Rolle spielen. Über einen naiven, aber kaum ganz ungerechtfertigten Antipositivismus hinaus gibt es weitere Gründe zum Mißvergnügen. Die mittlerweile gültige Kritik der „pura ricerca di fonti“, der Untersuchung von Motiventlehnungen, verlangt, daß wir unsere Methoden, Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Monumenten zu prüfen, revidieren. Mit zusätzlichen Problemen werden Kunsthistoriker wie Archäologen konfrontiert bei der Aneignung der Monumente, des Materials und der Methoden des anderen Faches. Beide Disziplinen zeigen z. B. einige Hilflosigkeit im Umgang mit pseudo-antiken Kunstwerken, und Künstler, die vorübergehend in neo- oder pseudoantiker Weise arbeiteten, stiften Verwirrung. Mit Ausnahme einzelner berühmter Fälle bleibt das weite Terrain der Antikenrestauration im 15. und 16. Jahrhundert bisher sehr vernachlässigt und ist heute kaum noch in Reichweite (auch nicht im Interessenfeld) der klassischen Archäologen. Entsprechend wird die massenhafte Entlehnung stilistischer und ikonographischer Motive häufiger behandelt als das mindestens ebenso wichtige, aber nur schwer zu greifende Problem der antiken Skulptur als Sammelbecken und Magazin von Stilen; ein Thema, welches zu dem Fragenkomplex gehört, aus dem 1949 der „Census of antique works of art“ entstand und das in der vielseitigen „maniera“ des Coburgensis-Zeichners widergespiegelt ist.

Margaret Davis Daly

## Rezensionen

PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1987. 264 S. und 300 Abb. auf 150 Tf., DM 198,—.

All jenen, für die der noch immer modische Begriff des Corpus so garstige Assoziationen wie Datenverarbeitung, Teamwork und Computer mit sich bringt, dürfte der hier anzuzeigende Band keinen Grund zur Skepsis liefern: ClausSENSs Heidelberger Habilitationsschrift, in der vorliegenden Buchform Richard Krautheimer gewidmet, stellt die große Leistung eines Einzelwissenschaftlers dar, der sich eines durchaus traditionellen Instrumentariums bedient. Im Mittelpunkt der Untersuchung, die Auftakt zu einem dreibändig konzipierten Opus sein will, steht jenes Kunstschaffen, das, der Übertragung eines Einzelnamens auf die gesamte Künstlergruppe folgend, gemeinhin unter dem Namen der Cosmaten bekannt ist. Ihr vorrangiges Verbreitungsgebiet fand diese Marmor- und Inkrustationskunst in Rom und Latium; Werke des *opus romanum* (so schon die zeitgenössischen Quellen) entstanden darüber hinaus als gleichsam römischer Kunstexport aber auch in den Abruzzen, in Campanien, in Calabrien und schließlich — der wohl be-