

schon von den Kirchenvätern des 4. Jahrhunderts in christlichem Sinne gedeutet worden: Odysseus wird zum Vorbild des frommen, enthaltenen Christen, der „an den Mastbaum des Kreuzes gefesselt“ allen Versuchungen dieser Welt widersteht.

Die Forschung hat sich mit dem Thema des „christlichen Odysseus am Mastbaum“ schon länger beschäftigt und seinen literarischen Weg verfolgt, der von den Kirchenvätern Augustin und Ambrosius nachweislich bis ins 12. Jahrhundert zu Honorius Augustodunensis führt. Kaum Beachtung hat jedoch die Rolle gefunden, die in diesem Zusammenhang häufig auch die Skylla spielt. Von Hieronymus über Salvian und Aldelmus bis ins 9. Jahrhundert zu Dungal Scottus und Paschasius Radbertus, der Mitbegründer von Corvey war, läßt sich auch ihr Weg verfolgen. Meist im Bunde mit den verführerischen Sirenen erscheint die Skylla stets als Sinnbild des Bösen, dem der Christ „bei der Fahrt über das grausige Meer dieser Zeit“ nur im Schiff der Kirche widerstehen kann.

Dies dürfte auch der Sinn der Skylla im Corveyer Westwerk gewesen sein, in dessen Bilderfries – vermutlich in nächster Nachbarschaft der erhaltenen Szene – wohl einst auch Odysseus am Mastbaum und die Sirenen zu sehen waren.

Eine ausführliche Veröffentlichung der Corveyer Malereifunde ist vorgesehen. Sie wird in dem Gesamtbericht des westfälischen Landesamtes für Denkmalpflege über die Bauuntersuchungen und Restaurierungsarbeiten im Westwerk zu Corvey erscheinen.

Hilde Claussen

REZENSIONEN

VICENZO CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*. Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, vermehrt durch ein Inhaltsverzeichnis und neue Register, Einleitung: Walter Koschatzky (= „Instrumentaria artium“ Band 1). Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963.

Einer der Verlage, die in der Veröffentlichung fotomechanischer Reproduktionen älterer Quellen- und Standardwerke der Wissenschaft führend sind, hat unlängst den ersten Band einer neuen Buchserie mit dem Titel „*Instrumentaria artium*“ vorgelegt. Die Serie soll „in zwangloser Folge Werke bringen, die Musterbücher, Materialsammlungen und ikonographische Grundlagen für die Künstler der vergangenen Jahrhunderte darstellen“; ein zuständiger Fachmann soll jeweils eine Einleitung beisteuern, nötigenfalls sollen die Werke durch neue Register und Inhaltsverzeichnisse erschlossen werden.

Da die für die neue Reihe geplanten Titel nicht bekannt sind, ist über das ihr zugrundegelegte Programm vorerst nichts zu sagen. Im vorliegenden Falle ist die Auswahl recht glücklich gewesen: von den drei bedeutendsten und umfassendsten Mythographien aus den Jahren um 1550 hat man nicht die älteste und gelehrteste (Lilio Gregorio Gyraldi, 1548), auch nicht die von den Zeitgenossen schon widersprüchlich beurteilte zweitälteste (Natale Conti, 1551), sondern die am wenigsten originelle jüngste,

Cartaris „*Imagini*“ (zuerst 1556), gewählt, wohl deshalb, weil sie mehr und durch längere Zeit als ihre Vorgänger gelesen wurde – erst seit Lessing haftet dem Werk der Vorwurf an, es sei ein Plagiat von Gyraldi (vgl. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques* [Stud. of the Warburg Inst. XI], London 1940, S. 196 ff.).

Warum sich der Verlag entschloß, gerade die Ausgabe der „*Imagini*“ von 1647 nachzudrucken, ist eine andere Frage. Zur Rechtfertigung dieser Entscheidung wird geltend gemacht, daß die Ausgabe wenig bekannt sei und durch Anmerkungen und Ergänzungen des Lorenzo Pignoria einen besonders hohen kulturhistorischen Wert besitze (S. XIX). Dazu ist zu sagen, daß Pignorias Hinzufügungen auch schon in älteren Ausgaben zu finden sind (Padua 1615).

Träfe es zu, daß die Ausgabe von 1647 „wenig bekannt“ ist – nach meinen Erfahrungen möchte ich das bezweifeln –, so wäre das ein Grund, nicht diese Ausgabe zu reproduzieren, wenn man der historischen Forschung Handwerkszeug zur Verfügung stellen möchte. Solange es noch keine textkritische Ausgabe des Werkes gibt, bestimmen wissenschaftliche Gepflogenheiten die Zitierweise: in den meisten Veröffentlichungen werden die „*Imagini*“ nach der Erstausgabe oder der bebilderten von 1571, die etwa die Einschätzung einer Ausgabe letzter Hand genießt, zitiert. Beide sind heute nur noch vereinzelt auf dem Büchermarkt zu finden, so daß der Nachdruck einer dieser Ausgaben ungleich größeren Nutzen gestiftet hätte. Im übrigen läßt sich gegen die Reproduktion gerade der Ausgabe von 1647 geltend machen, daß die „*Imagini*“ zu dieser Zeit den Höhepunkt ihrer Wirkung überschritten hatten. Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts übernahmen in Italien und in Frankreich andere Handbücher ihre Funktion, nur in Deutschland sind sie in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts noch wiederholt zu Ehren gekommen, gedruckt und auch übersetzt worden (die erste Übersetzung ist, entgegen der Angabe auf ihrem Titelblatt, nicht die Ausgabe Frankfurt 1692, der eine ebendort 1687 erschienene lateinische zugrundeliegt, sondern die Sandrarts, in der freilich der Name Cartari unterdrückt ist: „*Iconologia deorum oder Abbildung der Götter*“, Nürnberg 1680). Die relativ späte Ausgabe Venedig 1647 ist (nach Brunet) die umfangreichste – sollte es ein Editionsprinzip sein, jeweils die umfangreichste Ausgabe eines Werkes der Reproduktion zugrunde zu legen? –, keineswegs aber vom Zeitpunkt ihres Erscheinens an die Cartari-Ausgabe schlechthin. Ihr Nachdruck könnte historischer Forschung nur dann als „*instrumentarium*“ dienen, wenn Hinweise auf das Textverhältnis zur Erstausgabe sowie eine Seitenkonkordanz der Ausgaben von 1556, 1571, 1615 und 1647 beigefügt wären.

Dem Nachdruck vorangestellt sind eine Einleitung, bio-bibliographische Notizen und Register: eines der Bildtexte, ein „Alphabetisches Verzeichnis der auf den Illustrationen vorkommenden antiken Götter, Heroen, allegorischen Gestalten und mythischen Wesen“ sowie eines „der auf den Illustrationen vorkommenden Attribute der mythologischen Gestalten“. Diese – wie Stichproben ergaben: mit Sorgfalt erstellen – Register sind für den kunsthistorischen Benutzer von ganz außerordentlichem Nutzen. Von gleichem Nutzen hätte auch die zweite der editorischen Hinzufügungen – „Vincenzo Cartari. Bio-bibliographische Notizen“ – sein können, wenn sie ebenso sorg-

fältig wie die Register gearbeitet wäre. Nur auf die Angaben im Vorwort der Ausgabe von 1647 und in den Lexika von Zedler und Jöcher gestützt, mußte man zu der Feststellung kommen, es sei erstaunlich, daß über den Verfasser eines so vielgedruckten Werkes „fast kein biographisches Material“ vorliege (S. XVII), und sich mit dem Hinweis auf verschiedene Schreibweisen des Namens und eine unvollständige Aufzählung von Cartaris sonstigen schriftstellerischen Leistungen begnügen (nachzutragen wäre: „*Il compendio dell'istoria di M. Paolo Giovio*“, 1562; daß Cartari „Mitautor des Pier Giacomo Montefalco bei dem Buch ›Le Feste, et Celebrità:“ sei, dürfte auf ein Mißverständnis der Quellennachweise in der Ausgabe von 1647 zurückgehen), wo doch über die Lebensdaten und -umstände einiges zu finden gewesen wäre: aus Cartaris eigenen Bemerkungen im Vorwort seines „*Flauio*“ geht hervor, daß er zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Reggio/Emilia geboren wurde und die Gunst der Herzöge von Ferrara genoß; daß er Beziehungen zum Humanistenkreis um Aretin hatte, konnte Seznec (a.a.O. S. 199) wahrscheinlich machen. Biographische Angaben wären auch bei David Clément nachzulesen gewesen, dessen „*Bibliothèque curieuse, historique et critique ou catalogue raisonné de livres difficiles à trouver*“ (Leipzig 1756, Bd 6, S. 310 – 14) eine der besten vorliegenden Cartari-Bibliographien bietet. Sie wurde ebensowenig wie andere bibliographische Standardwerke (Brunet, Graesse) bei der Aufstellung einer Liste von Cartari-Ausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts (S. XVIII f.) zu Rate gezogen. Zwar sollte mit dieser Liste nur die Beliebtheit des Werkes in jenen Jahrhunderten demonstriert werden und Vollständigkeit war nicht erstrebt – wie aber kann man ohne Prüfung möglichst *aller* Ausgaben entscheiden, welche sich für den Nachdruck am meisten empfiehlt?

In der „Einleitung“ wird versucht, dem „Prozeß, den Ortega y Gasset als ‚die radikale Kurve‘ des ‚Umschwungs der europäischen Menschheit‘ um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts erkannt hat“, „in zwar skizzenhaftem Umgügen, aber doch in möglichster Andeutung zu folgen, um im Aufzeigen der Vielschichtigkeit das Wesen dieser so bedeutsamen Epoche, die man bisher noch immer fast nur ‚zwischen den Zeiten‘ betrachtete, im Hinblick auf die Position Cartaris zu verdeutlichen“ (S. VIII). Auf kritische Besprechung der „Einleitung“ kann hier verzichtet werden. Zu fragen ist aber, ob ein „*instrumentarium*“ eines mit Zitaten von Ortega y Gasset, Dilthey, Schelling, C. G. Jung, Herbert Kühn usw. gewürzten Essays bedarf. Wäre es denn nicht sinnvoller, stattdessen eine Einführung in das nachgedruckte Werk zu geben, erst recht deshalb, weil Angehörige mehrerer Disziplinen an diesem Werk interessiert sind und es unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten studieren werden? Man wünschte sich Informationen über den Aufbau des Werkes, die von seinem Verfasser – auf welche Art? – benutzten Quellen, das Verhältnis zu älteren Werken des gleichen literarischen Genus und die Gründe, warum gerade Cartaris „*Imagini*“ und nicht das Werk eines seiner Vorgänger so zahlreiche Leser fanden. Wer nicht über spezielle Kenntnisse verfügt, muß nach der Lektüre der „Einleitung“ den Eindruck haben, Cartari sei in jener bald Renaissance, bald Manierismus genannten Epoche der einzige gewesen, der eine Mythographie – ein Wort übrigens, das in dem ganzen Vorspann des Nachdruckes

nicht ein einziges Mal vorkommt – verfaßte. Ferner: wenn schon Pignoria „*Annotationi*“ in der Ausgabe Venedig 1647 nach Meinung der Herausgeber zu deren „besonders hohem kulturhistorischen Wert“ beitragen, warum wird dem Leser dann nicht auch dieser Autor vorgestellt und auf die Eigenart seiner Ergänzungen hingewiesen, die gerade für Archäologen und Kunsthistoriker besonders interessant sind, weil Pignoria seine Argumente häufiger aus der Kenntnis von Kunstwerken (nicht nur der Antike) als aus der Literatur bezogen hat? Es scheint, als habe nur der Verlag bemerkt, daß die nachgedruckte Cartari-Ausgabe Holzschnitt-Illustrationen besitzt: während er ihrer gedenkt, um für den bibliophilen Charakter des Buches zu werben, hielten die Bearbeiter der editorischen Hinzufügungen offenbar jede kunsthistorische Erläuterung zu den Holzschnitten für unangezeigt.

So dankbar zumal Kunsthistoriker dem Verlag für jeden Band der „*Instrumentaria artium*“ sein werden: im Hinblick auf die Bedürfnisse wissenschaftlicher Arbeit wäre es wünschenswert, die Ausgaben, die reproduziert werden, nach strengeren kritischen Maßstäben auszuwählen und die programmierten editorischen Zutaten zu dem zu machen, was sie sein könnten: verlässliche, dem Stand der Forschung entsprechende sachliche Information.

Karl-August Wirth

HARALD OLSEN, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*. Munksgaard, Copenhagen 1961. 127 S., 145 Taf. mit ca. 370 unnummerierten Abb.

Bis zur Entstehung einer eigenwüchsigen dänischen Malerei um 1800 haben fast ausschließlich Deutsche und Niederländer, vereinzelt auch Franzosen, die Kunst der Malerei in Dänemark vertreten. Erst nach 1660 kommen Werke zeitgenössischer italienischer Maler nach Dänemark, König Friedrich III., der Begründer des Absolutismus in Dänemark, erwarb 1661 zwei Werke von Salvator Rosa (Statens Museum, Kopenhagen, Nr. 599 und 600). Offensichtlich spiegelt sich in diesen Ankäufen und der Nennung mehrerer noch heute nachweisbarer italienischer Bilder bei Holger Jacobaeus, *Museum Regium*, dem 1693 – 96 mit Illustrationen gedruckten Inventar der Königlichen Kunstammer, die Ausbreitung des Barockklassizismus auch im Norden. Entscheidend für die Wertung der zuvor in Dänemark kaum bekannten Malkunst des „Klassischen Landes“ waren die Kunstkäufe des Prinzen und späteren Königs Friedrich IV. (reg. 1699 – 1730), der auf drei Italienreisen darüber persönlich Buch geführt hat (F. Weilbach, *Frederik IV.s Italiensrejser*, 1933). Einzelne Werke italienischer Künstler wurden während des 18. Jahrhunderts auch für die neu entstehenden Kunstsammlungen des Adels angekauft, aber die Gründung der Kunstakademie in Kopenhagen (1754) steigerte auch die Wertschätzung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts zeitweilig. Erst der systematische Aufbau einer königlichen Bildergalerie durch den Agenten G. Morell seit 1759 brachte italienische Werke in größerer Zahl nach Dänemark. Die noch heute in dänischen Sammlungen bewahrten Werke italienischer Meister stammen fast durchweg aus dem Ankauf eines bedeutenden Teils der Sammlung des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga, die 1763 in Amsterdam versteigert wurde. Dabei wurde auch