

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

40. Jahrgang

Februar

Heft 2

Tagungen

ROMA QUANTA FUT IPSA RUINA DOCET

Kolloquium in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 15.—17. April 1986.

(mit einer Abbildung)

'Roma quanta fuit ipsa ruina docet'. Unter diesem Motto hatte die Bibliotheca Hertziana in Rom vom 15. bis 17. April 1986 zu einem Kolloquium eingeladen. Die Hertziana führte damit eine Arbeitstagung fort, die das Warburg Institute in London 1983 veranstaltet hatte und die ebenfalls 'the study and use of ancient art and architecture in the Renaissance' gewidmet war. Damals dokumentierten beide Institute eine neu begründete Zusammenarbeit in diesem Forschungsbereich, der eine alte 'Domäne' des Warburg-Institutes ist. Die Hertziana hatte sich dagegen seit Jahren vorrangig der Architekturgeschichte zugewandt, einem Komplex, der im Warburg-Institut jedoch nur eine geringe Rolle spielte. So lag eine Zusammenarbeit nahe, die im gemeinsamen Projekt — wesentlich getragen von der Getty Foundation, Malibu —, der computererfaßten Bestandsaufnahme aller in der Renaissance bekannter Antiken, einschließlich der Architektur, ihren Niederschlag gefunden hat. Das Projekt, geleitet von Arnold Nesselrath, wird zu jedem antiken Objekt auch die Nachzeichnungen verzeichnen und damit zu einem wichtigen Instrument für alle Fragen des Studiums und der Rezeption der Antike in der Renaissance werden. Ob mit dieser neuen instrumentellen Erfassung wissenschaftliche Monopolisierungen entstehen, an welchen Orten und zu welchen Kosten Zugriffsmöglichkeiten gegeben sein werden, sind immer wieder geäußerte Fragen, die definitiv noch nicht geklärt sind.

Hinsichtlich der Gattungen ergab sich beim Kolloquium der Hertziana zwischen Themen der Architektur einerseits und methodischen, interpretatorischen oder allgemein die bildenden Künste betreffenden Fragen nahezu ein Gleichgewicht. So gab das Kolloquium die Möglichkeit, den gegenwärtigen Stand der Forschung auf dem Feld der Antikenrezeption zu überprüfen. Es stellte sich dabei heraus, daß trotz umfangreicher Untersuchungen gerade in den letzten Jahren noch viele Fragen offen sind. Mit jeder

neuen Identifizierung eines antiken Stückes, das in der Renaissance bekannt war, mit jeder Bestimmung einer Nachzeichnung, Nachbildung oder Adaption stellen sich neue Fragen zum Objekt selbst, seinem Erhaltungszustand und Aufbewahrungsort, aber auch zum Rezipienten, dessen Verständnis und Aneignung. Noch immer sind eine Reihe von Zeichnungsbänden und -sammlungen mit Nachzeichnungen nach antiken Stücken nicht ediert, notwendige Arbeiten, die auch durch Computerprogramme nicht ersetzt werden können. Zu zahlreichen Bauten oder Objekten fehlen noch monographische Bearbeitungen. Künstler, insbesondere Architekten, treten neu in das Blickfeld der Forschung, typologische Fragen stellen sich durch einen veränderten Kenntnisstand neu, schließlich ergeben sich neue Einsichten zu Motiventlehnungen und damit zur Genese einzelner Kunstwerke. Vielfach stellen sich erst nach einer Klärung von Entlehnungen oder Motivübernahmen Fragen der politischen Programmatik, der kirchenpolitischen Inhalte oder der theologischen Implikationen.

Der Bericht folgt nicht dem Ablauf des Kolloquiums, sondern gruppiert die behandelten Themen nach inhaltlichen Zusammenhängen.

Mit dem Eröffnungsreferat markierte Ernst H. Gombrich ein grundsätzliches Problem der Antikenleidenschaft im 16. Jahrhundert für den Norden: Bewunderung oder Kritik? Oder beides? Am Beispiel von Heemskercks Bild 'Landschaft mit dem barmherzigen Samariter' (Haarlem), das auch die Bergung einer antiken Jupiterstatue enthält, wies Gombrich auf den Kontrast zwischen der Fürsorge für die heidnische Statue und der Vernachlässigung des Verletzten hin. Gombrich ließ die Frage offen, in welchem Umfang hier Kritik an der römischen Antikenleidenschaft enthalten sein könnte, wies aber auf einen ähnlichen Kontrast im Holzschnitt von Georg Pencz (Bartsch VIII, 339, 68) hin, wo neben der Szene der Krankenberkung eine Gruppe von Klerikern damit beschäftigt scheint, eine Kirche zu bauen.

Als ambivalente Erfahrung von Größe und Vergänglichkeit charakterisierte Christoph Thoenes das Erlebnis der Baustelle von St. Peter bei Heemskerck. Nach dem 'sacco di Roma' 1527 war alle Bautätigkeit an St. Peter zum Erliegen gekommen, und die bereits errichteten Teile fügten sich für den Niederländer offensichtlich in die Reihe der gewaltigen römischen Ruinen. Thoenes machte deutlich, daß Heemskercks Zeichnungen nicht nur bewunderndes Staunen, sondern auch den Eindruck vergänglicher, wenn nicht vermessener Größe spiegeln. Die Baustelle von St. Peter, dem ehrgeizigsten christlichen Kirchenneubau, wurde von Heemskerck offensichtlich als Analogie zu den antiken Ruinen Roms erlebt.

Norberto Gramaccini hob bei seinen Darlegungen über die 'Bekrönungsgruppe der Fontana Maggiore in Perugia und das Vorbild Roms' insbesondere den politischen Aspekt des Rezeptionsvorganges hervor. Er deutete die Gestaltung und Aufstellung dieser bisher in der Forschung wenig beachteten Gruppe als unmittelbare Nachahmung der mittelalterlichen Aufstellung der Großbronzen in Rom als Herrschafts- und Gerichtszeichen sowie als Schmuck der Stadt, der den Hinweis auf ihre 'antike' Vergangenheit enthält. Gramaccini verwies zudem auf die Bedeutung der lokalen Tradition, deutlich erkennbar an der Frauengruppe, die ein entsprechendes Vorbild in einem antiken Hekataion hat, das sich ehemals in der Nähe von Perugia befand. Mit der in eigener Antike begründeten Autonomie dokumentierte die Stadt Perugia ihren Unabhängigkeitsan-

spruch gegenüber Papst und Kaiser. Dieser wird sichtbar gemacht in der formalen Gestaltung, der ikonographischen Formulierung und nicht zuletzt *materialiter* in der Bronze.

Salvatore Settis verfolgte am Topos des 'Zweiten Rom' die Aneignung eines Anspruchs: '*Roma secunda: un topos e i suoi monumenti*'. Zunächst war es nur Konstantinopel, das den Beinamen 'zweites Rom' erhielt. Im Mittelalter taucht die Bezeichnung jedoch häufiger auf, mehrere Städte versuchten, durch diese Bezeichnung an Ansehen zu gewinnen oder einen politischen Anspruch durchzusetzen. Nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon wird Rom selbst in programmatischer Absicht '*Roma nuova*' genannt. Über einen nicht unerheblichen Teil rhetorischer Floskeln hinaus erwiesen sich viele der Bezeichnungen als absichtsvolle Evokationen von Glanz, Größe oder politischer Bedeutung Roms, die schließlich mit Moskau als dem 'dritten Rom' fortgeführt wurden.

Sieht man von formalen oder ikonographischen Übernahmen ab, so erweist sich die Nutzung antiker Elemente oder die Anspielung auf die Antike generell als Indikator der Diskrepanz zwischen Realität und Anspruch des Rezipienten. Auch Stefano Ray hatte sich eine entsprechende Fragestellung zum Thema gewählt, die Diskrepanz nämlich zwischen römischer Lebenswirklichkeit in der Renaissance und den Vorstellungen von antiker Größe: '*Ideali di vita e immaginario architettonico della nobiltà „bovattara“ di fronte alla corte pontificia: „virtus“ antica e „corruzione“ forestiera.*' Ray stellte die Frage, welche Vorstellung von antiker Vergangenheit für die vielschichtige Gesellschaft in Rom zur Zeit der Renaissance gültig war und wirksam wurde, und forderte gerade auf dem Feld der Architekturgeschichte, den Versuch zu unternehmen, die Vorstellungen der Renaissancearchitekten von römischer Antike zu erkunden.

An einem konkreten Beispiel machte Wolfgang Liebenwein dagegen die Fortdauer mittelalterlicher Vorstellungen in der Renaissance deutlich. Er ging in seinem Referat: '*Das Colosseum und die Idee des Theaters*' der Diskrepanz zwischen mittelalterlicher Überlieferung und wissenschaftlicher Forschung in der Renaissance nach. Im Mittelalter galt das Colosseum als Tempel einer kolossalen Statue des Sonnengottes und zugleich als Modell des Universums mit dem Sternenhimmel darüber. Die Kennzeichen eines neuen Weltbildes, aber in Fortführung mittelalterlicher Überlieferung, werden beispielhaft im Traktat des Giulio Camillo *Idea del Teatro* von 1550 deutlich, in dem das Wissen der Welt, anschaulich in einem dem Colosseum nachgebildeten Theater lokalisiert, beschrieben wird. Noch immer erweist es sich damit als Funktionsmodell, differenzierte Zusammenhänge anschaulich zu machen. Andererseits gewann durch Vitruvs Erwähnung des Kreises als der Grundform des Theaters das Colosseum — ungeachtet seines ovalen Grundrisses — in der Renaissance als Theaterbau eine neue Bedeutung. Besonders in den Architekturphantasien spielte das Colosseum als Theaterbau eine große Rolle (z. B. in den *Antiquarie prospettiche romane* aus dem Jahre 1499).

Georg Daltrop behandelte '*Die Darstellung des Konstantinsbogens im Quattrocentozyklus der Sixtinischen Kapelle*'. Dabei ging es um die Verwendung des antiken Bauwerks, die stark an theologischen Inhalten und kirchenpolitischen Aspekten orientiert war. Daltrop zeigte die inhaltliche Bedeutung der drei Darstellungen des Konstantinsbogens innerhalb der Fresken in der unteren Zone der Sixtina auf: das 'alte Rom' ist dem

'neuen Rom' gegenübergestellt. Bedeutsame Veränderungen in der jeweiligen Darstellung kennzeichnen die Unterschiede: mit einem oberen Abschluß, der als Ruine gekennzeichnet ist, verweist die Darstellung auf die einstige Größe Roms, die mit Konstantin ihren Höhepunkt erreichte. Mit 'modern' ergänzt Aufsatz bei den beiden anderen Darstellungen ist deutlich das 'neue Rom' gemeint: sie kennzeichnen die 'Übergabe der beiden Schlüssel', die Macht und Wissen versinnbildlichen.

Der weiteren Rezeption des Konstantinsbogens ging Rolf Quednau nach: 'Anmerkungen zu Studium und Rezeption des Konstantinsbogens in der italienischen Renaissance'. In systematischer Analyse befragte er Schriftquellen und Zeichnungsbände nach Erwähnungen und Wiedergaben des Konstantinsbogens. Vorrang hatten bei den Topographen und Antiquaren zunächst die Inschriften, allmählich kamen die Reliefs und die architektonischen Elemente hinzu. Schließlich erreichte als erster Giuliano da Sangallo eine Wiedergabe, die der Gesamtstruktur des Bogens entspricht. Bemerkenswert ist die differenzierte Beurteilung des Reliefschmuckes hinsichtlich unterschiedlicher Entstehungszeiten bereits im späten 15. Jahrhundert. In einem zweiten Teil ging Quednau 'Verwertungen' des Konstantinsbogens in der künstlerischen Praxis nach und fragte nach dem Sinn der Zitate und Entlehnungen. Dabei stellte sich eine erstaunliche Palette der Entlehnungen und Evokationen ein, die zeigte, daß aus inhaltlichen und formalen Gründen der Konstantinsbogen zu den am häufigsten rezipierten antiken Monumenten zählte.

Daß formale Entlehnungen auch immer inhaltliche Bedeutungsschichten enthalten, ist für alle rezeptionsgeschichtlichen Arbeiten eine Grundannahme. Unter diesem Aspekt ging Antonio Giuliano Darstellungen der Melancholie nach: 'Il motivo iconografico antico della malinconia nel Rinascimento'. Beginnend mit frühen Prägungen der sitzenden Figur mit dem Kopf in der aufgestützten Hand im 4. Jahrhundert v. Chr. verfolgte Giuliano diesen Typus bis zu den Personifikationen von besiegten Provinzen in römischer Zeit. So wurde auch die '*Germania capta*' mit dem verbreiteten 'Melancholiegustus' dargestellt. Ein bisher wenig beachtetes Relief im Konservatorenpalast mit der Darstellung einer '*Dacia capta*' könnte für die Wiederaufnahme des Motivs in der Renaissance, aber auch für die Tradierung eines politischen Inhalts eine wesentliche Rolle gespielt haben. Giuliano vermutete in entsprechenden Figuren aus dem Raffael-Kreis (Randleisten der Sixtinischen Teppiche), aber auch in Dürers Kupferstich eine entsprechende, auf die Germania bezogene Wiederaufnahme eines politischen Gedankens.

Das breite Feld von Motivforschung und Ikonographie behandelte auch Robert Scheller in seinem Referat zur 'Zwölfkaiserikonographie in Rom'. Das Thema, das seinen Ursprung in Oberitalien hatte, wurde in Rom nur zögernd aufgenommen. Noch bis ins 16. Jahrhundert blieben Ereignisse der römischen Republik ein wichtigeres Dekorationsthema. Die 'Kaisermode' gab es in der Antike nicht, vielmehr ist sie eine Variante des Antikeninteresses der Renaissance. Der Übergang zum später so beliebten Büstenportrait vollzog sich schließlich erst im 16. Jahrhundert, in einer Zeit, in der man sich bereits mit Problemen der ikonographischen Identifizierung befaßte. Erst dann ergaben Antikentfunde die Möglichkeit, eine kanonische Kaiserreihe zu statuieren, mit manchen Irrtümern, wie z. B. dem bekannten 'Vitellius'.

J. B. Trapp verfolgte die Überlieferung von Grabmälern berühmter Poeten und Schriftsteller. Er konnte an einigen Beispielen zeigen, in welchem Maße bei der 'Rekonstruktion' von Grabmälern Phantasie und archäologische Forschung auseinandergehen. Für die Antikenstudien im 16. und 17. Jahrhundert waren diese Grabmäler deshalb von so großer Bedeutung, weil sie mit berühmten und verehrten Personen des Altertums verbunden waren. Die umfangreichen Sammlungen von Grabmälern, wie die des Tobias Fendt (*Monumenta Sepulcrorum*, erstmals 1574 erschienen) oder die ausgreifenden Dokumentationen mit Grabmälern aus Antike, Mittelalter und Renaissance wie die des Jean-Jacques Boissard führen deutlich die Bedeutung dieser Gattung für das Antikeninteresse und -verständnis vor Augen.

Wendy Stedman Sheard knüpfte in ihrem Beitrag 'The vision of ancient Rome in Venice of the late Quattrocento: the case of Tullio Lombardo' an ihre früheren Arbeiten über Antikenstudium in Venedig an. Am Grabmal des Andrea Vendramin und an den Reliefs der Scuola di San Marco zeigte sie die differenzierte Kenntnis römischer Stile auf und sah auch in der Nähe zu antiken Monumenten eine thematische Bedeutung: Aus der römischen Triumphidee erscheint der Triumph Venedigs oder der christliche Triumph der Seele des verstorbenen Dogen unmittelbar abgeleitet.

Die zeichnerische Wiedergabe römischer Monumente im 15. Jahrhundert, also vor einer 'archäologischen' Bestandsaufnahme, erweist sich weiter als ein wichtiges Aufgabenfeld für die kunstwissenschaftliche Forschung. Zum einen deshalb, weil gerade hier noch unbekanntes oder wenig studiertes Material zu bearbeiten ist. So konnte Arnold Nesselrath (*Monumenta antiqua romana*: ein illustrierter Romtraktat des Quattrocento) eine frühe Darstellungsserie antiker Bauten in Rom und anderen Städten Italiens aus dem 15. Jahrhundert vorstellen, die zu den frühesten der bisher bekannten Darstellungen gehört. Zum anderen geben die phantastischen Darstellungen römischer Monumente aus dem 15. Jahrhundert noch manche Rätsel hinsichtlich der aufgenommenen Bauten und der künstlerischen Umsetzung auf. Tilmann Buddensieg sprach über die 'Sieneser Zeichnungsgruppe der phantastischen Rekonstruktionen' und machte durch den Hinweis auf zahlreiche Architekturen auf Bildhintergründen die eminent malerische Umsetzung architektonischer Formen aufmerksam. Nachdrücklich vertrat er gegen die Annahme einer oberitalienischen Herkunft die sienesische Provenienz dieser Gruppe, eine Auffassung, die gerade durch die Verwendung von einzelnen Motiven in Sieneser Bildern des 15. Jahrhunderts gestützt wird.

Nicole Dacos Crifò konnte auf dem von ihr bereits bestellten Feld mit einer Überraschung aufwarten. 'La *Domus aurea* nel 1536' präsentierte sich als bisher früheste bekannte Darstellung der *Domus aurea*. Das Ruinenbild des Hermannus Postumus, datiert 1536, seit kurzem in der Sammlung in Liechtenstein, gibt auch die 'grotte' wieder, teilweise mit erkennbaren Details der Dekoration (*Abb. 1*). Überzeugend erweiterte Dacos Crifò im Anschluß an das Liechtensteiner Bild das zeichnerische Oeuvre des Hermannus Postumus und schrieb den von Hülsen-Egger mit dem Notnamen 'Anonymus A' versehenen Komplex in den Zeichnungsbänden Heemskercks in Berlin diesem Gefährten Heemskercks zu.

Als wichtiges Feld für die archäologische und kunstgeschichtliche Forschung erweisen sich auch diejenigen antiken Bauten, die nicht im Zentrum des Interesses von Anti-

quaren und Künstlern der Renaissance standen, weil entweder nur wenig erhalten oder die schriftliche Überlieferung spärlich war.

Hans-Christoph Dittscheid zeigte dies an einem Beispiel: 'Was die Ruine nicht lehrt. Ein Neptun-Tempel auf dem Caesar-Forum'. Dabei ging es um den Venus-Genetrix-Tempel, von dem in der Renaissance nur noch wenige Spuren vorhanden waren. Gerade der Verlust von Details, die für eine umfassende Rekonstruktion wichtig gewesen wären, veranlaßte aber Antonio Labacco und Andrea Palladio zu eigenwilligen Rekonstruktionen, die sich in Typus und Details beträchtlich unterschieden. Das Beispiel warf ein bezeichnendes Licht auf die 'wissenschaftlichen' Bemühungen im 16. Jh. und machte die Unterschiede zu moderner Archäologie deutlich.

Der Verf. ging 'Spuren des „Arcus Novus“ im Antikenstudium der Renaissance' nach. Er vermutete in einer Reihe von Zeichnungen mit Prunkhelmen und Trophäen die Wiedergabe von Fragmenten des 1491 abgetragenen Bogens, die noch einige Zeit die Aufmerksamkeit von Zeichnern und Antiquaren gefunden haben. Inhaltlich ist für die Rezeption dieser Stücke bemerkenswert, daß sie für Darstellungen des Romgedankens bzw. der Personifikation der Roma wieder aufgegriffen worden sind (Prunkhelm unter dem Marc Aurel von Filarete und 'Roma' des 'Meisters I. B. mit dem Vogel'.)

In das weite Feld der Romrekonstruktionen und Romdarstellungen führte das Referat von Marcello Fagiolo 'La ricostruzione della città nella cosiddetta Pianta di Mantova'. Die Fülle der antiken Bauten auf der Romansicht aus dem späten 15. Jahrhundert im Palazzo Ducale in Mantua erweist sich als eine 'Rekonstruktion' des antiken Rom, zu der Fagiolo zahlreiche Parallelen und Vorstufen aufzeigen konnte.

Bernard Andreae griff in seinem Referat 'Michelangelo und die Laokoon-Gruppe' die Diskussion über die Wandzeichnungen unter der Sacrestia nuova in San Lorenzo in Florenz wieder auf und betonte die Eigenhändigkeit Michelangelos. Zur Begründung verwies Andreae auf den ungewöhnlichen Blickwinkel, aus dem der Kopf des Laokoon gezeichnet ist und der bei der heutigen Aufstellung einer Augenhöhe des Zeichners von etwa drei Metern entsprechen würde. Zudem läßt die starke Beleuchtung des Kopfes von rechts oben die Vermutung aufkommen, daß die Kohlezeichnung auf der Wand eine Skizze wiederholt, die Michelangelo unmittelbar nach Auffindung der Gruppe 1506 angefertigt haben könnte. Nur Michelangelo sei ein so außergewöhnliches eidetisches Gedächtnis zuzutrauen, daß er Jahre später diese Zeichnung wiederholen konnte. Schließlich verwies Andreae auf die stilistische Einheitlichkeit jener antiken Skulpturen, die für Michelangelo so bedeutungsvoll geworden sind, allesamt Werke aus der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. aus dem pergamenisch-rhodischen Kunstkreis.

Matthias Winner zeigte am Beispiel des Bronze-Herkules auf dem Kapitol, daß zuweilen die Klärung der Rezeptionsgeschichte von bekannten, seit langem an prominenter Stelle aufbewahrten Antiken erst noch in den Anfängen steckt. Zur Verblüffung der Zuhörer konnte er zwei Studien Heemskercks aus dem Berliner Zeichnungsband (I, fol. 60v) als Nachzeichnungen nach dem Bronze-Herkules bestimmen. Dieser wurde vor 1484 im Hof des Konservatorenpalastes aufgestellt und war durch den hohen und frei umgehbaren Sockel offensichtlich beispielgebend für die Wiedererrichtung eines antiken Standbildes. Bezeichnenderweise wurde schon bei dieser ersten Aufstellung das Bildwerk mit der Inschrift versehen: '*Monumentum Gloriam Romanam*'.

Susan Walker ('Nessos and Deianira': the transformation of a Roman funerary inscription) führte ein interessantes Beispiel für die Restaurierungspraxis des 18. Jh. vor. Das Relief aus der Townley-Sammlung 'Nessus und Deianeira', das Cavaceppi restaurierte und in seiner *Raccolta* 1772 publizierte, offenbarte nun bei der Untersuchung und Restaurierung, daß Cavaceppi für seine nicht unerhebliche Ergänzung einen antiken Stein mit einer Grabinschrift benutzte, den schon Mommsen (*CIL* VI, 14667) als verloren aufführte.

In einigen Beiträgen kam die Architekturgeschichte der Renaissance, eines der vorrangigen Arbeitsgebiete der Hertziana, zu Wort. In einem weit ausgreifenden Referat breitete Silvia Danesi Squarzina das Füllhorn römischer Architektur in der Renaissance aus. 'La casa dei Cavalieri di Rodi' entpuppte sich schon durch den Auftraggeber, Kardinal Marco Barbo, den Neffen Pauls II., als ein zentrales Problem spezifisch römischer Baukunst, einschließlich der Ausstattung und Funktion einzelner Räume.

Howard Burns stellte 'Roman projects for campanili and their antique sources' vor und griff ein bisher kaum beachtetes Kapitel auf. Da in der Antike der Glockenturm keine Bauaufgabe war, hatten die an der Antike orientierten Architekten der Renaissance nicht geringe Schwierigkeiten. Von Bramantes Planung an spielten hohe Türme für den Neubau von St. Peter jedoch eine große Rolle. Burns konnte zeigen, daß die Architekten dabei nicht nur die Tradition in neue Formen kleideten, sondern daß es antike Bauten und Überlieferungen gab, an denen sich die entwerfenden Architekten orientieren konnten: antike turmartige Grabbauten und Begräbnisdarstellungen auf kaiserlichen Münzen. So ist zum Beispiel Raffaels St. Peter-Projekt, wie es im Mellon-Codex überliefert ist, unmittelbar daher abzuleiten.

Im Abschlußreferat behandelte Christoph Luitpold Frommel 'La Cancelleria e la rinascita dell'architettura antica sotto Innocenzo VIII'. Frommel machte zunächst deutlich, in welchem Maße die Cancelleria Albertis Beschreibung einer 'reggia', eines Fürstensitzes, entspricht und wie weit entfernt sie von den festungsartigen Palästen in Florenz oder Rom ist. Frommel belegte, daß der Bau in allen Details nach antiken Vorbildern konzipiert ist. Er wertete dies als Zeichen dafür, daß hier ein Kreis von Humanisten und Künstlern am Werk war. Der Kardinal Raffaele Riario hat offensichtlich Antikenkenner um sich versammelt, die ihn beim Bau dieses Palastes berieten. In erster Linie ist an Sulpizio da Veroli zu denken, der dem Kardinal kurz vor Baubeginn die erste Ausgabe des Vitruv dediziert hatte. Als ausführenden Architekten stellte Frommel Baccio Pontelli vor, der zuvor Architekt in den Marken und später in den Diensten des Giuliano della Rovere war. Ganz offensichtlich war dieser stark durch Alberti geprägt. Im Zusammenwirken von Auftraggeber, Architekten und Humanisten entstand ein Werk, das in vieler Hinsicht nur mit dem Palazzo Ducale in Urbino verglichen werden kann.

Zum Abschluß des Kolloquiums zeigte gerade dieser Beitrag, wieviel an neuen Erkenntnissen für die Renaissance und ihr Verhältnis zur Antike eine denkmälerbezogene Sachforschung noch zu erbringen vermag.

Gunter Schweikhart