

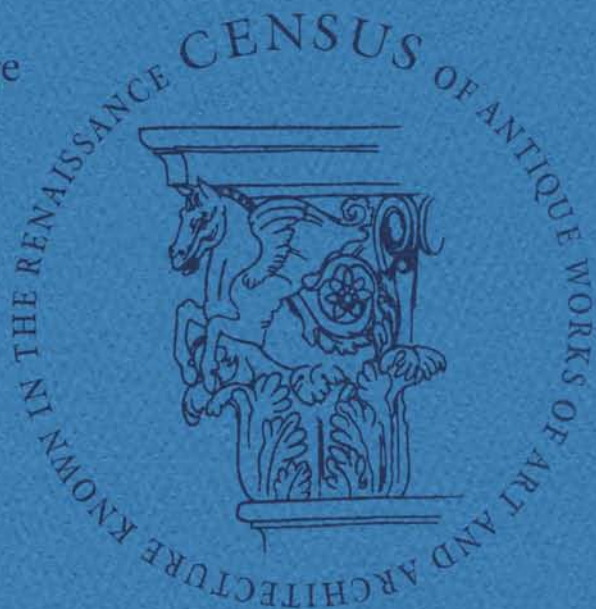
Pegasus

4. Jg. 2003

2003

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben
der Antike



Heft 4 · 2003

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Mitglieder des Beirats:

Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin
Berlin-Brandenburgische Akademie
der Wissenschaften, Berlin
Warburg Institute, London
Bibliotheca Hertziana, Rom
Getty Research Institute, Los Angeles
Warburg Archiv im Warburg-Haus, Hamburg

Herausgegeben von
Horst Bredekamp und
Arnold Nesselrath

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 4 · 2003

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Charlotte Schreiter
Anna von Bodungen
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2003 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

INHALT

Vorwort	
<i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
L'opera di Paul Zanker e il futuro dell'archeologia classica	
<i>Salvatore Settis</i>	9
DIE ARBEIT MIT DER DATENBANK	
Von Volpaia bis Volpi:	
Die farbige Marmorverkleidung der Vorhalle des Pantheon	
<i>Arnold Nesselrath</i>	19
Römische Schmuckbasen in Renaissancezeichnungen.	
Interpretationsmöglichkeiten aus archäologischer Sicht	
<i>Charlotte Schreiter</i>	37
Varianten antiker Kapitelltypen in Piero della Francescas Bildarchitektur	
<i>Peter Seiler</i>	67
Francisco de Holanda und der Koloß von Barletta. Zum Antikenstudium	
nicht-italienischer Künstler der Renaissance „fuori Roma“	
<i>Tatjana Bartsch</i>	115
TECHNISCHE ASPEKTE	
Der Census im Internet. Position und Ausrichtung	
<i>Ralf Biering</i>	161
NACHRUFE	
Phyllis Pray Bober. 2. 12. 1920–30. 5. 2002	
<i>J. B. Trapp</i>	167
Ruth Rubinstein. 30. 6. 1924–29. 8. 2002	
<i>Arnold Nesselrath</i>	179

Bereits Anfang der siebziger Jahre hatte es um den Archäologen Hans-Georg Oehler Versuche gegeben, die elektronische Datenverarbeitung für die Archäologie nutzbar zu machen. Die damaligen Initiativen haben sich aus unterschiedlichen Gründen nicht durchgesetzt, aber obwohl ihre Unterlagen nur spärlich erhalten sind, hat der *Census* während des Aufbaus seiner Datenbankstruktur vor zwanzig Jahren aus diesen frühen Überlegungen und gerade von der Offenheit Hans-Georg Oehlers profitiert. In einer Phase, in der sich wie in keiner anderen zuvor Datenbanken verschiedenster Ausrichtung und technischer Anforderungen zu den »alten Medien« der Kunstgeschichte und der Archäologie hinzugesellen, möchte der *Census* als eine der Forschungsdatenbanken mit der längsten Erfahrung und sicherlich einer der komplexesten Strukturen in allen ihren wissenschaftlichen Facetten sowie aufgrund seiner in zwanzig Jahren erschlossenen großen Datenmenge auf die Bedeutung des praktischen Bezugs zur wissenschaftlichen Arbeit hinweisen.

Wie im Vorwort zum ersten Heft dargelegt, soll der Datenbank des *Census* mit dem *Pegasus* ein schriftliches Medium an die Seite gestellt werden, das neben der ständigen Erweiterung und der wissenschaftlichen Erschließung der Daten Benutzer, Kollegen von außen und die Mitarbeiter selbst zur Auswertung und Diskussion gefundener Informationen einlädt. Im vorliegenden, vornehmlich von den Berliner Mitarbeitern getragenen Heft geht es programmatisch darum, diese beiden Formen der Zielsetzung miteinander zu verbinden; deshalb haben sie es unter dem Gesichtspunkt »Die Arbeit mit der *Census*-Datenbank« gestaltet.

Datenbanken auf der einen Seite und Zeitschriftenaufsätze oder Bücher auf der anderen sind grundsätzlich verschiedene Forschungsinstrumente. Während die letzteren, indem sie einen Stand der Forschung präsentieren, statisch sind, liegt es in der Natur der Datenbanken, dynamisch zu sein, nicht nur weil die Datenmengen stets wachsen, sondern auch, weil sie immer wieder auf neue Weise befragt werden. Daher hat die Präsentation von Anwendungen der *Census*-Datenbank, ihrer Relevanz für herkömmliche Publikationen und der Rückwirkung auf die Fachliteratur auf ihre Struktur und ihren Inhalt eine zweifache Motivation.

Zum einen ist es den Mitarbeitern des *Census* ein Anliegen, Aspekte der Antikenrezeption, die während der laufenden Arbeit mit der Datenbank

gleichsam »am Wegesrand mitgenommen« werden, in einem breiteren Rahmen darzustellen. Gerade die intensive inhaltliche und strukturelle Revision der Datenbank während der letzten Jahre hat offengelegt, welche umfassenden Möglichkeiten der *Census* in Hinblick auf zunächst unspektakulär erscheinende Abfrageabfolgen bietet. Der Artikel von Tatjana Bartsch etwa entspringt dem Interesse für das, was hinsichtlich Ort und Gegenstand außerhalb von Rom, dem Zentrum der Antikenrezeption in der Renaissance, liegt. Was zunächst eine simple Frage nach dem Antikenstudium nicht-italienischer Künstler außerhalb der Stadt war, konzentrierte sich alsbald auf die relevanten Dokumentationen Francisco de Holandas. Die Zeichnung des Kolosses von Barletta führte dabei zu einer Untersuchung, wie getreu grundsätzlich die Überlieferung gelingt; hierin weist sie über diesen speziellen Fall hinaus.

Unmittelbar aus der Datenpflege erwuchs der Artikel von Charlotte Schreiter. Im Anschluß an ihre Arbeit über die antiken Schmuckbasen hat sie zunächst die entsprechenden Monument-Datensätze revidiert, die den Ausgangspunkt der Datenstruktur bilden. Während der Arbeit offenbarte sich darüber hinaus, daß die Analyse einer größeren Menge gleichartiger Monumente in vielerlei Hinsicht Aufschluß über den Kenntnisstand der Renaissance-Zeichner gibt und zugleich wertvolle Informationen für archäologische Fragestellungen offeriert.

Sowohl das Verifizieren von Angaben der Zeichner zu heute verlorenen Befunden antiker Bauten in der Renaissance als auch die vergleichende Dokumentation des heutigen Zustandes erfordert Untersuchungen vor Ort. Die Überlegungen zur Marmorinkrustation des Pantheon von Arnold Nesselrath sind hier in doppelter Hinsicht für Monument und Dokumente exemplarisch.

Künstlerische Formen lassen sich mit einer abstrakten Systematik nicht angemessen erfassen. Es ist daher weder möglich, noch sinnvoll, das gesamte Spektrum künstlerischer Antikenrezeption in einer festen Datenstruktur zu dokumentieren. Der Beitrag von Peter Seiler sucht zu demonstrieren, wie die Datenbank dennoch in Materialbereichen genutzt werden kann, die sie selbst nicht unmittelbar erfaßt. Ausgangspunkt ist die ursprüngliche, nach wie vor tragende Frage des *Census* nach den Vorbildern, die Renaissancekünstler tatsächlich gekannt haben. Piero della Francesca, von dem keine eigenhändigen Antikennachzeichnungen erhalten sind, ging gleichwohl von antiken Modellen aus. Es wird anhand eines Elements des Bauschmucks – dem Kapitell – zu zeigen versucht, wie der *Census* Forschungen zu freien Adaptionen und Varianten antiker Formen unterstützen kann. Die Recherchen führen über das

architektonische Detail mitten in die Diskussion um die künstlerischen und theoretischen Voraussetzungen der Kapitelle Piero della Francescas.

Der zweite große Bereich widmet sich der Erfahrung mit den Erwartungen, die mit wissenschaftlichen Datenbanken gemeinhin verknüpft sind. Ralf Biering beleuchtet diesen – nicht nur – technischen Aspekt. Das Spektrum zeichnet sich durch eine Fülle unterschiedlichster Denkansätze aus. Diese reichen von der Digitalisierung ganzer Diatheken im Verbund, die den Weg aus der lokal begrenzten Bildrecherche in die überregionale, virtuelle Verfügbarkeit qualitätvollen Bildmaterials weist, bis eben hin zum *Census*, dessen Hauptaufgabe nicht so sehr die Begrenzung auf eine mehr oder minder »lexikalische« Erschließung der Antikenrezeption sein kann, sondern der sein Potential erst durch seine komplex vernetzte Struktur und die sich darin bewegende Recherche entfaltet.

Dieses vierte Heft des *Pegasus* könnte nicht programmatischer eingeleitet werden als durch die Rede von Salvatore Settis, die er als Laudatio für Paul Zanker anlässlich dessen Verabschiedung als Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom gehalten hat. Die Nachdrücklichkeit, mit der Settis die Bedeutung der Altertumswissenschaft in der heutigen Zeit deutlich macht, ist in sich bereits eine Form des Nachlebens der Antike. Er spricht grundsätzliche Probleme an, die über Italien hinaus für die Kunstgeschichte in gleicher Weise wie für die Archäologie gelten. Indem er willkürliche Grenzen sowohl zwischen den Fächern, als auch innerhalb der Fächer anprangert, zeigt er die Verantwortung eben dieser Fächer beim gegenwärtigen gesellschaftlichen Verlust nicht nur der historischen Bezugspunkte und Werte.

Der Beitrag von Salvatore Settis ist indirekt auch eine Bestätigung der nahezu lebenslangen Anstrengungen von Phyllis Pray Bober und Ruth Olitsky Rubinstein. Es ist eine traurige Pflicht, an dieser Stelle das Ableben dieser beiden so komplementären Protagonistinnen des *Census* innerhalb von drei Monaten im Frühling und im Sommer des letzten Jahres anzeigen zu müssen. Sie haben dem *Census* seine Attraktion zu verleihen verstanden; ohne sie hätte er mehrfach zu existieren aufgehört. Mit dem Tod von Phyllis Bober und Ruth Rubinstein sind die frühen Jahre des *Census* nun endgültig nur noch Geschichte. Als der Entschluß für die Gestaltung dieses Heftes gefaßt wurde, konnte niemand von uns ahnen, daß es zum gemeinsamen τῦμβος für die beiden großen Damen des *Census* werden würde.

Die Herausgeber

Technische Hinweise der Redaktion:

Alle Beiträge zur Arbeit mit der Datenbank referieren eine Vielzahl von Datensätzen. Da dort i. d. R. die relevanten Angaben zu einzelnen Monumenten oder Dokumenten nachgewiesen sind, haben wir uns hier zumeist auf die Nennung der Recordnummern (*Census*, RecNo.) beschränkt. Diese können in der Auslieferungsversion auf CD-Rom mit der Taste »F2« aufgerufen werden (zuvor muß ein beliebiger Datensatz aufgerufen worden sein). In der Internetversion wird über >predefined search< ein beliebiges Monument oder Dokument ausgewählt und dessen RecNo. angeklickt. In dem sich öffnenden Fenster kann die gewünschte RecNo. eingetragen werden.

Die kombinierten Suchen des Artikels von Tatjana Bartsch sind gegenwärtig nur in der Auslieferungsversion auf CD-Rom abrufbar.

Alle Abfragen sind im Update 2003 möglich, zum Teil bildet das Update 2001 die Grundlage; hierauf wird in den einzelnen Artikeln verwiesen.

Ho accettato l'onore che il Professor Mertens mi ha fatto proponendomi di parlare in quest'occasione con molto piacere ma anche con qualche trepidazione, perché sapevo di doverlo fare davanti a un pubblico tanto scelto e tanto numeroso, ma prima di tutto perché sapevo che avrei dovuto farlo in presenza di Paul Zanker. Mi era tuttavia difficile rinunciare all'occasione di celebrare la conclusione della sua direzione di questo Istituto, anche perché essa segna l'inizio della sua attività come Professore Ordinario di Storia dell'Arte Classica alla Scuola Normale Superiore. Con questa chiamata, fatta all'unanimità del Consiglio Accademico e per chiara fama, non abbiamo inteso in nessun modo dare a Paul Zanker un riconoscimento del quale egli non ha alcun bisogno; ma piuttosto assicurare ai nostri studenti del corso ordinario e della scuola dottorale di perfezionamento una presenza eccezionale non solo per competenza e dottrina, ma anche per la straordinaria, »naturale« inclinazione che lo caratterizza al dialogo con i più giovani e a offrire a tutti (per esempio a me) un vigoroso stimolo intellettuale.

È perciò non solo al Direttore uscente di questo prestigioso Istituto che porgo ora un saluto, ma anche al mio nuovo collega di Normale, con la certezza di un ricco e produttivo lavoro comune coi nostri studenti e coi nostri colleghi. Mi sarà perdonato in questo contesto, spero, se le poche parole che ora dirò non avranno a oggetto né una vera *laudatio academica* di Paul Zanker né tanto meno una sua biografia intellettuale, che richiederebbe forse ben superiori alle mie e ben altro impegno. Vorrei piuttosto offrire in questa circostanza una riflessione su alcuni aspetti critici della nostra disciplina nel tempo presente, prima di provare a tracciare per rapidi tratti in che cosa a me sembra che Paul Zanker abbia dato e stia dando a noi tutti una lezione particolarmente originale, un esempio particolarmente vitale.

La collocazione disciplinare dell'archeologia classica nel contesto accademico è oggi più che mai in bilico (per non dire in pericolo); e più ancora lo è se usciamo dalle aule universitarie e guardiamo a un più vasto contesto culturale. Da un lato, infatti, l'archeologia classica è venuta creando nel suo stesso seno un numero crescente di specialismi, per aree geografiche (>archeologia della Magna Grecia<), per ambiti cronologici (>archeologia tardo-antica<) o per

tecniche, dallo scavo ai metodi di ricognizione e datazione; dall'altro, il ruolo degli studi classici nella società contemporanea si viene drasticamente riducendo, si può dire, a ogni giorno che passa. Si tratta di due processi del tutto indipendenti, e anzi opposti l'uno all'altro, dato che la crescente specializzazione presupporrebbe che lo »status« della disciplina sia garantito (ciò che non è). Tuttavia, questi due processi tendono fatalmente a combinarsi l'uno con l'altro: una »pressione dall'esterno«, che comprime di continuo lo spazio dell'archeologia classica, si somma in tal modo, al di là di ogni progetto o intenzione individuale, a una marcata »segmentazione interna« alla disciplina. Specialisti e super-specialisti, a volte in contrasto fra loro, rischiano in tal modo di non accorgersi neppure che le nostre chiuse stanze sono sotto assedio e rischiano di crollare. Non parlo qui di un crollo imminente: ma la domanda che abbiamo il dovere di porre a noi stessi è che cosa accadrà dei nostri studi non fra sei mesi, ma fra dieci o venti anni. Proiettando in una prospettiva lunga le linee di tendenza oggi già tanto evidenti, infatti, si vede ben chiaro il rischio che gli studi classici finiscano presto, in un quadro »globale«, ai margini di una cultura che sembra voler essere incentrata soprattutto sul contemporaneo; una cultura nella quale tutte le antichità, quella classica come quella cinese o quella maya, vengano percepite come una sorta di retroterra nebbioso e indistinto. Tutte legittimate da una qualche funzione ornamentale, tutte con le loro sempre più esigue pattuglie di specialisti, nessuna veramente »patrimonio comune« di una futura civiltà essenzialmente tecnologica, per la quale il remoto passato potrebbe essere sostanzialmente consegnato all'oblio.

Questa radicale marginalizzazione degli studi classici nella cultura comune e nei sistemi scolastici è un grande processo di mutamento culturale che non possiamo in nessun modo ignorare. Per un paradosso che fa riflettere, questo mutamento avviene proprio mentre si moltiplicano le citazioni dalla letteratura e dall'arte classica, i viaggi turistici in zone archeologiche, i richiami a Greci e Romani come elemento-chiave dell'identità dell'Europa o dell'Occidente. È questo un fenomeno tipicamente post-moderno: la segmentazione dell'antico in unità minime decontestualizzate e riusabili, sconnessi frammenti pronti a gratuiti riciclaggi. Quanto più, anzi, si perde la capacità di controllare criticamente in prima persona lo spessore e il senso originario dei testi della cultura antica, tanto più accanitamente vi si cerca una vaga e indistinta »ispirazione«. Questa tendenza, tuttavia, non arresta affatto il processo di marginalizzazione della cultura classica, ma al contrario lo accentua, lo accelera e lo legittima. Se

questo è valido per tutti gli studi storici, lo è ancor di più per gli studi classici, il cui statuto privilegiato è da tempo tramontato.

Secondo un pensiero di Goethe »le discipline possono autodistruggersi in due modi: o per *l'estensione* in cui si muovono, o per le *profondità* in cui s'immergono«. Temo che oggi *entrambe* queste cose stiano accadendo »simultaneamente« alla nostra disciplina: da un lato, il riuso superficiale dell'antico che ho appena menzionato, e che molta »divulgazione«, fatta in fretta e senz'anima, di fatto promuove e sancisce; dall'altro, una crescente tendenza alla segmentazione disciplinare, con tutto quello che comporta, prima di tutto la perdita di visione dell'insieme e l'insorgenza di marcati conflitti intra-disciplinari. Fra questi forse il più insidioso è l'opposizione corrente fra due concezioni dell'archeologia, da un lato come storia dell'arte antica e dall'altro come archeologia di scavo, destinata a recuperare dati utili per la storia economica e sociale. Opposizione, ho detto, quasi che l'una concezione debba trionfare a spese dell'altra. Ma se riflettessimo alla storia dell'archeologia come storia delle idee, presto ci accorgeremmo che questa opposizione nacque, in ultima analisi, dalla reazione contro le pratiche antiquarie che seguì alla grande opera di Winckelmann. Fu per distaccarsi da quelle pratiche obsolete che gli archeologi-storici dell'arte antica presero a denigrare l'antiquaria come una fase pre-scientifica della disciplina, dimenticando quanto in essa fosse vitale l'intreccio fra pratica artistica e vocazione enciclopedica. Ma Winckelmann non avrebbe mai potuto scrivere la sua »Storia« se non avesse avuto una compiutissima formazione antiquaria; e rifiutando l'antiquaria gli archeologi-storici dell'arte non si accorsero di rinnegare, fra i loro precedenti, non solo Flavio Biondo e Pirro Ligorio e il Conte de Caylus, ma anche Rubens, anche Raffaello, anche Mantegna. Questa »Storia dell'arte antica« che disprezzava l'antiquaria finì col separarsi dall'attenzione agli oggetti minuti e quotidiani che, non meno delle pitture e dei marmi, avevano destato le passioni di collezionisti e antiquari; e col »non voler vedere« l'enorme massa di dati ed elementi di giudizio che possono emergere dagli scavi e dalla classificazione dei materiali, dando alla conoscenza storica il prezioso contributo di uno spessore »archivistico«. Dall'altra parte, però chi volle rivalutare l'archeologia di scavo (specialmente stratigrafico) spesso preferì condannare l'archeologia-storia dell'arte come una tendenza solo estetizzante, senza un vero statuto scientifico. In questo vicolo cieco si rischia di perdere la coscienza che proprio nell'antiquaria è la radice comune di quelle due »opposte« archeologie, come è chiaro da alcune procedure (specialmente di classificazione e datazione) che esse condividono, aven-

dole ereditate precisamente dalla comune matrice antiquaria. Si rischia in tal modo di accecare se stessi, perdendo di vista la stretta necessità di integrare l'una e l'altra archeologia in un *comune* quadro storico.

Per menzionare solo un altro conflitto intra-disciplinare: l'accelerata disgregazione del sistema curricolare delle »scienze dell'antichità« nella formazione accademica di molti paesi (per esempio in Italia) genera sempre più spesso archeologi che si occupano del mondo greco e romano con poca o pochissima nozione delle lingue e delle letterature greca e latina e della storia antica. Come era naturale, ne è nata da tempo una sorta di rivendicazione di autonomia: sempre più spesso si sente dire che c'è un solo metodo archeologico, che il vero archeologo è chi sa scavare bene indifferentemente in Grecia o in Cina, anche senza sapere nulla della storia o della letteratura di quei paesi. Lo strumento interpretativo dei dati sarebbe offerto, nell'un caso e nell'altro, dalle categorie della classificazione e della comparazione antropologica; e per naturale reazione disciplinare viene rimproverato agli »avversari« di trascurare, nelle loro interpretazioni, tutte »dentro« la civiltà greco-romana, la dimensione strutturale offerta dall'antropologia. Anche in questo caso, sembra per alcuni scontato che un sostanziale arricchimento (l'analisi strutturale) debba comportare una grave perdita (la storia). Ritorna, in queste teorizzazioni, la metafora dell'anatomia: come il chirurgo può operare un cinese senza saperne la lingua, così l'archeologo dovrebbe possedere il metodo dello scavo più che la nozione della civiltà di cui esplora i resti. Naturalmente si è risposto argomentando che altro è il corpo umano, identico sotto ogni cielo, e altra cosa sono le viscere della terra, che allo scavatore restituiscono prodotti determinati dalla storia e straordinariamente vari da un luogo all'altro, da una cultura all'altra. Si è persino fatto osservare che anche la medicina deve ricorrere alla dimensione storica per curare le malattie (per esempio, i virus hanno una storia; la storia del corpo individuale, o l'anamnesi familiare, hanno un'importanza centrale nella ricerca delle cure appropriate).

Si potrebbe naturalmente continuare ad analizzare questo e altri conflitti intra-disciplinari; ma in questo »ritratto in negativo« della nostra disciplina preferisco fermarmi qui. Non senza un'ultima riflessione: se è vero che la segmentazione disciplinare e i conseguenti conflitti spingono l'archeologia classica verso un processo di cieca autodistruzione »per le profondità in cui s'immerge«, secondo l'efficace *dictum* goethiano, non è meno vero che essa ha manifestato e continua a manifestare straordinarie potenzialità. In ogni campo, le discussioni e le ricerche hanno generato e generano un continuo affinamento

delle conoscenze; si sono allestiti e si continuano ad allestire preziosi *corpora* che consentono uno sguardo sinottico su vastissime classi di materiali, dai sarcofagi alla terra sigillata; si è sviluppata, tanto nello studio delle statue che in quello della ceramica comune, una metodologia analitica attenta a valorizzare e contestualizzare ogni minuto dettaglio; si sono messe a punto e si migliorano di continuo procedure di ricostruzione e di integrazione di un quadro storico nel quale prendano posto i frammenti di un'antichità che, proprio perché in gran parte perduta, sfida l'intelligenza critica a sviluppare sofisticati strumenti analitici. In altri termini, l'archeologia classica, pur nelle sue varie declinazioni e fazioni, ha elaborato ed elabora di continuo un vastissimo strumentario, con metodologie tutte (per principio) soggette alla discussione e al dubbio, ma spesso ricche e raffinate. Eppure questo immenso e secolare cantiere ha, se guardato dal di fuori della disciplina, tutto l'aspetto di un incessante lavoro preparatorio; e non perchè gli archeologi rifuggano dal fornire interpretazioni delle cose che studiano, ma perchè troppo spesso queste interpretazioni sono tutte »dentro« la disciplina, non raggiungono e non toccano la sostanza dei grandi processi culturali del nostro tempo. Basti richiamare il radicale divorzio fra la storia dell'arte antica e la storia dell'arte post-antica, quando tutti sappiamo che si tratta di un unico processo storico; che l'arte moderna non sarebbe quella che è senza il retroterra dell'arte antica, e che non avrebbe senso studiare l'arte antica senza il filtro vitale della moderna.

Questo quadro apparirà forse ad alcuni troppo pessimistico: io spero che i più ottimisti (se ve ne sono) abbiano ragione, ma al tempo stesso avverto il bisogno di un richiamo forte a un lavoro di »ricomposizione disciplinare«. Ricomposizione, dico, in almeno tre sensi: ricomposizione dei vari aspetti dell'archeologia classica in un unico quadro storico; ricomposizione dei vari approcci alla conoscenza dell'antichità, dalla filologia all'archeologia, in una visione unitaria, che integri approccio strutturale e approccio storico; ricomposizione della separazione insensata e dannosa fra storia dell'arte antica e storia dell'arte post-antica. Ma un tale lavoro di ricomposizione non darà mai i suoi frutti se chi vuol promuoverlo partirà da una logica intra-disciplinare, o da quella troppo facile inter-disciplinarietà »negoziata« che da troppo tempo si trascina nel bagaglio della più stanca e vana retorica accademica. La verità è che un lavoro di ricomposizione come quello qui ipotizzato deve partire non dalla logica di una o più discipline, ma da una diagnosi della cultura a noi contemporanea, dalla consapevolezza che ciò che dà senso allo studio del passato è solo la preoccupazione del presente e del futuro. Fu questo, per citare un solo nome impor-

tante, il messaggio di Ranuccio Bianchi Bandinelli, quel suo insistere sull'isolamento della cultura antichistica, e auspicare che essa entri in contatto con la »cultura viva« (come diceva), cioè la contemporanea, quella sua certezza che il mestiere di archeologo offra efficaci strumenti di lettura della realtà e dell'arte contemporanea.

Due coordinate principali ho cercato di indicare come le linee maestre per questa ricomposizione disciplinare, sempre più necessaria: *primo*, la capacità di studiare l'antico pensando soprattutto al presente; *secondo*, la tensione a utilizzare l'enorme »lavoro preparatorio« degli archeologi e le metodologie più affinate in funzione non solo catalogica o classificatoria, ma interpretativa, come problemi di storia della cultura. Quelli di noi che sono impegnati sull'una e sull'altra linea sanno bene che Paul Zanker è senza dubbio, su entrambi i fronti, uno degli studiosi più coerenti e più originali. Mi limiterò qui ad alcuni esempi, a tutti assai noti.

Quando egli, nel suo »Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit« (1974), pose in termini di »gusto« le varianti e gli scarti stilistici, in particolare nelle copie e derivazioni dalla scultura greca, vi metteva a massimo frutto i più sottili strumenti analitici della disciplina, ma per proporre un capovolgimento di prospettiva, riesaminando l'intera tradizione e produzione di copie e »Umbildungen« dal punto di vista non dell'originale da ricostruire, ma degli usi e mutamenti che ne furono fatti nelle età più tarde. Nonostante questa innovazione radicale, gli strumenti adottati, la procedura, il linguaggio sono quanto di più avanzatamente specialistico si possa immaginare, eppure il nuovo approccio appare subito in piena sintonia con l'orizzonte culturale del nostro tempo; in particolare, con l'inclinazione a studiare in termini di gusto il collezionismo e le derivazioni dall'antico nell'Europa moderna, che di lì a pochi anni sarebbe maturata nell'opera di Francis Haskell; ma anche con l'attenzione alla deviazione dalla norma, allo scarto minimo come sintomo di profonde modificazioni culturali che proprio dagli anni '70 ad oggi caratterizza, con più o meno marcata impronta sociologica, molti studi di storia culturale (rivolti soprattutto al tempo presente).

Anche i numerosi studi di Paul Zanker sul ritratto imperiale e privato a Roma e nelle provincie (che non cito qui uno per uno) mostrano quanto possa produrre un solido metodo archeologico, se fecondato dal lievito di un'acuta coscienza della storia culturale e sensibile alle categorie e al linguaggio messi a punto nella discussione dell'arte e della società del nostro tempo. Categorie come quelle di »Zeitgesicht« o di »Selbstdarstellung« sono usate in questi scritti

con assoluto rigore storico, in riferimento a ben definiti orizzonti cronologici e a documentate linee di affinità, per esempio, fra il ritratto imperiale e quello privato. Ma al tempo stesso tali categorie corrispondono in pieno all'attenzione sull'arte come rappresentazione e come auto-rappresentazione, che specialmente dagli anni ottanta ha modificato gli studi di storia dell'arte, in particolare dal barocco in qua; e anche in questo caso è evidente come l'analisi archeologica e stilistica di Zanker abbia dovuto sposarsi, per riconoscere quelle linee di affinità, a un esercitato sguardo sociologico.

Molti altri studi di Paul Zanker si prestano a osservazioni assai simili. Per esempio, negli studi su Pompei, raccolti prima in italiano nel 1993 col titolo »Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare« e poi in tedesco due anni dopo, l'enorme bibliografia pompeianistica è valorizzata e superata d'un colpo per la capacità mirabile di una visione sinottica e problematica tutta tesa a leggere nel tessuto urbano di Pompei il sistema di valori di una società e le sue forme espressive. Situazioni socio-culturali e concezioni dell'architettura dello spazio urbano offrono così una griglia interpretativa »potente«, che consente di reimpaginare in modo assai originale le conoscenze acquisite; anche qui in sintonia con le ricerche, di architetti e critici, sulle tipologie abitative del Novecento in relazione alle classi sociali e alle strategie di auto-rappresentazione.

Analogamente »Augustus und die Macht der Bilder« (1987), tradotto in varie lingue, è un'impeccabile analisi dell'arte intorno al tempo di Augusto, nuova per lo specialista ma perfettamente accessibile (altro punto importante) anche al non archeologo. Al tempo stesso, questo libro segna il punto d'arrivo di una riflessione dell'autore (ovviamente ispirata da esperienze del ventesimo secolo) sull'uso mirato delle immagini come veicolo di espressione del potere e di assoggettamento del cittadino; ma il suo punto forse più importante (e, vorrei dire, più attuale) è quando Zanker mette a fuoco i sottili meccanismi per cui il »potere delle immagini« si esercita non solo »dall'alto« (diffondendo modelli) ma anche »dal basso«, per una sorta di processo osmotico e assimilativo di progressivo, inerziale adeguamento agli standard, ai linguaggi, ai valori (e voleri) del potere. Qui come nell'ultimo libro di Zanker che vorrei citare, »Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst« (1995), la nozione sociologica di »pattern«, o modello di comportamento, con tutte le discussioni che ha comportato negli ultimi decenni con riferimento per esempio alla pubblicità o alla politica, s'intreccia con un approccio di storia culturale e lo arricchisce di una nuova dimensione, modificando radicalmente il nostro modo di guardare a immagini anche notissime. Al tempo stesso, in questi e in altri

studi di Paul Zanker, l'acutissima tensione a intendere processi culturali cruciali nella società antica evoca e mette in opera quegli strumenti interpretativi »forti« che la tradizione degli studi classici ha elaborato esercitandosi per secoli su una civiltà tanto frammentaria, tanto remota; ma l'attenzione così costante e così tesa alle grandi tematiche culturali del nostro tempo mette in chiaro come il mestiere di archeologo possa costruire *anche* efficaci strumenti di lettura dell'arte e della realtà a noi contemporanea.

In perfetta continuità d'impegno intellettuale ed etico, questa ampiezza di vedute, questa concezione degli studi classici come storia della cultura, questa attenzione al presente hanno ispirato lo straordinario impulso che Paul Zanker ha saputo dare a questo Istituto. Egli ne ha, non solo metaforicamente, spalancato le porte, facendone un vivace centro di discussione aperto alla più ampia dimensione internazionale, al più avanzato dibattito metodologico; mostrando così quale può essere, e deve continuare ad essere, la funzione di questo glorioso Istituto nella città che lo accoglie. Perciò il migliore augurio che io possa fare al nuovo Direttore Dieter Mertens è che egli costruisca il futuro di questo Istituto, come certo farà, non solo secondo la propria visione della disciplina ma anche facendo tesoro in ogni modo dell'esperienza di questi anni e del suo notevolissimo successo, testimoniato oggi da una presenza così qualificata e così numerosa.

So bene di aver dato un'idea assai povera e parziale sia della situazione dell'archeologia classica che dell'opera di Paul Zanker come archeologo e come Direttore di questo Istituto, e me ne scuso prima di tutto con lui. Volevo ugualmente, con poco tempo e con pochi mezzi, rendere a questo grande studioso che ho la fortuna di avere come amico e che abbiamo la fortuna di avere fra noi un tributo di gratitudine per quello che io, che noi tutti abbiamo imparato, impariamo e continueremo a imparare da lui.

DIE ARBEIT MIT DER DATENBANK

VON VOLPAIA BIS VOLPI:
DIE FARBIGE MARMORVERKLEIDUNG DER VORHALLE
DES PANTHEON

ARNOLD NESSELRATH

In seiner berühmten »Epistola« an Papst Leo X.¹ klagt Raffael über den Verfall der antiken Bauten und vergleicht die Ruinen Roms mit einem Skelett; sie seien wie die Knochen ohne das Fleisch: »l'ossa senza carne«.² Dabei geht es ihm nicht nur um die vielfach verlorene Bauornamentik. Darin kämen sogar die Architektur seiner Zeit und vor allem die Werke Bramantes der Antike sehr nahe: »Che avegna che a dì nostri l'architettura sia molto svegliata e veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante«. Mit ihren aufwendigen Materialien und der dadurch erzielten Wirkung blieben die klassischen Bauten jedoch unerreicht von seinen Zeitgenossen: »Niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che immaginarono e che solo el lor volere rompesse ogni difficultate«.³ Vor allem von der farbigen Ausstattung der alten Gebäude muß damals noch beträchtlich mehr erhalten gewesen sein. Im Verlauf seines Textes nennt Raffael denn auch heute nicht mehr vorhandene Malereien in den Thermen des Diokletian und in den Thermen des Titus und Trajan, deren Vergleich ihm sogar eine kritische Beurteilung der beiden Stilstufen ermöglicht.⁴

Wenn man die Antikennachzeichnungen in der Datenbank des *Census* langsam an sich vorüberziehen läßt,⁵ vermitteln sie zunächst nicht den Eindruck der von Raffael empfundenen Kostbarkeit und der aufwendigen Effekte der antiken Architektur. Sicher trägt zu dem eher rationalen Eindruck, der auf eine Art Schwarz-Weiß- oder Licht-und-Schatten-Wirkung hinausläuft, auch die überwiegende Ausführung der Zeichnungen in Feder, meist sogar ohne Lavierung bei. Schon der gelegentliche Einsatz des Rötelstiftes erzeugt eine unterschiedliche Wirkung, wie eine Gegenüberstellung der Federzeichnungen Bernardo della Volpaias im Codex Coner mit Michelangelos Kopien in Rötel nach einigen Seiten aus diesem Zeichnungsbuch unschwer veranschaulicht.

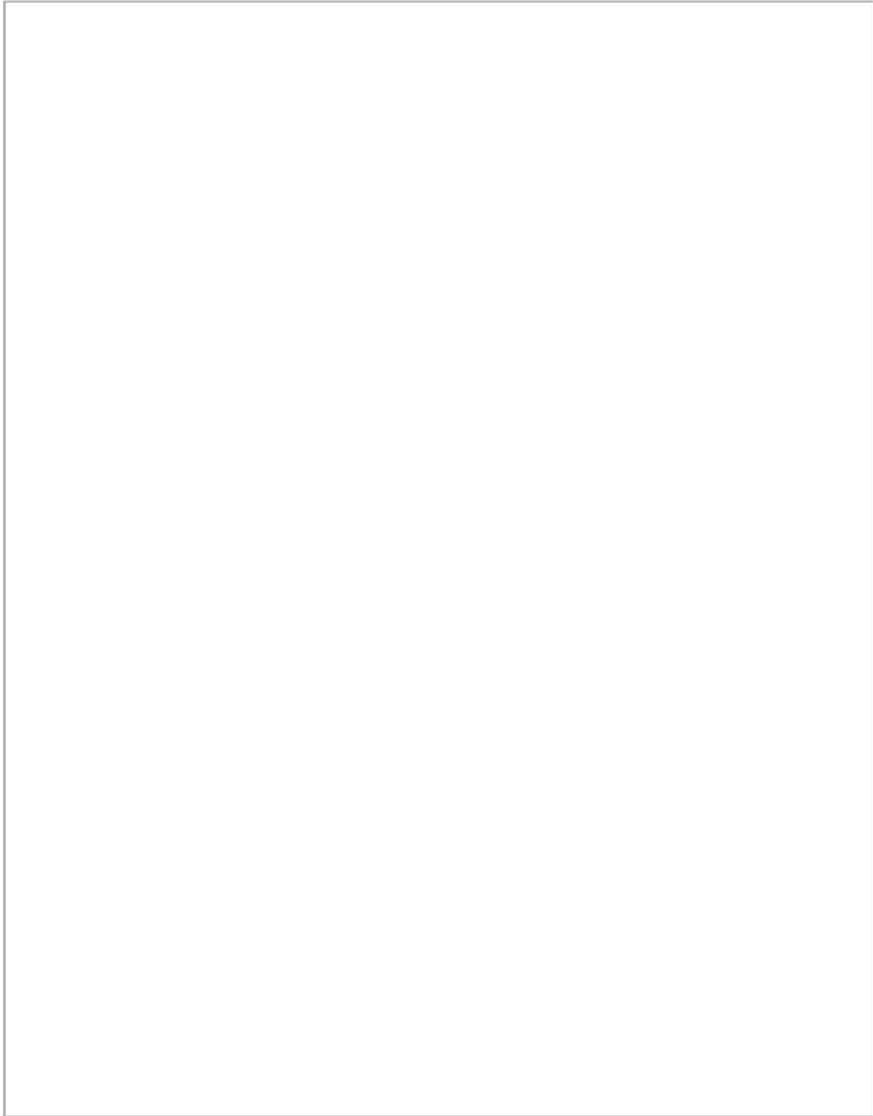
Eine gezielte Recherche in der *Census*-Datenbank zeigt, daß das Studium der antiken Monumente durch die Künstler und Antikenforscher des 15. und 16. Jahrhunderts die Reste der Ausstattung und den erhaltenen Gebäude-

schmuck, wie sie Raffael beeindruckt haben, durchaus einbezieht und dokumentiert, und daß zahlreiche Befunde damals überliefert werden konnten, die heute verloren sind. Für die Gestaltung der Wandflächen sind im wesentlichen drei Techniken angewandt worden, die auch in der Praxis seinerzeit geläufig waren oder von den Architekten nachgeahmt wurden: die Freskenmalerei, die Stuckdekoration und die Marmorinkrustation.⁶

Die meisten der während der Renaissance bekannten Fresken befanden sich in der Domus Aurea des Kaisers Nero.⁷ Dazu kommen eine Reihe bisher nicht identifizierter Beispiele;⁸ Christel Thiem hat vor kurzem ein interessantes Blatt in Schweizer Privatbesitz von Giovanni Battista Naldini publiziert,⁹ das unbekannte Scheinarchitekturen aus dem »Palazzo Maggior«, also vom Palatin, kopiert. Auch die damals besten bekannten Beispiele von Stuckdekorationen waren in der Domus Aurea zu sehen; dazu kamen der Haupteingang des Colosseums,¹⁰ die Villa Hadrians in Tivoli¹¹ und schließlich wieder eine Reihe nicht identifizierter Beispiele.¹²

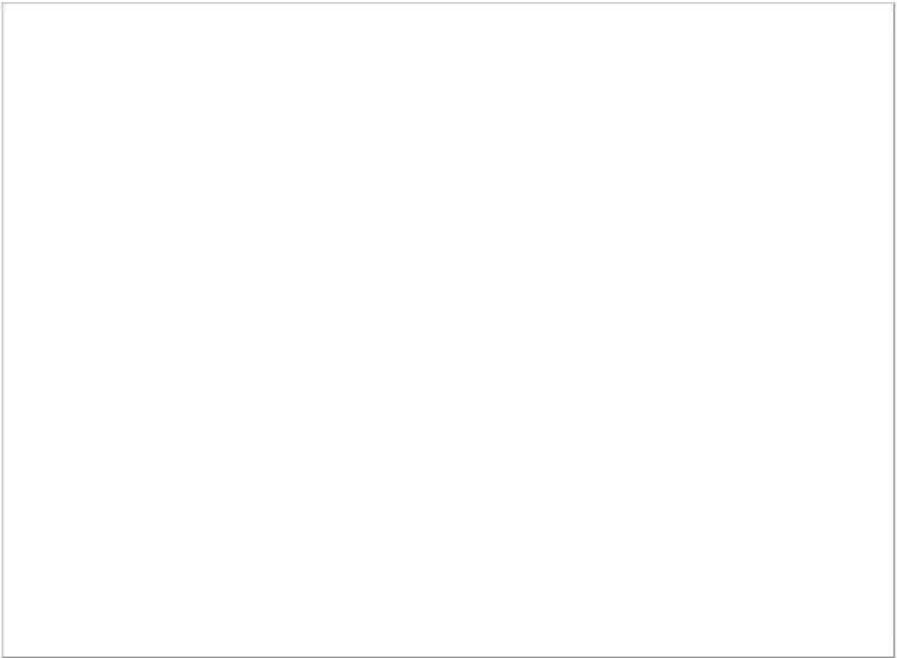
Am wenigsten überkommen waren offenbar schon zur Zeit der Renaissance intakte Wandinkrustationen aus verschiedenen, farbigen Marmorsorten mit ihren geometrischen Mustern. Hier war vor allem das Pantheon¹³ als ganzer Bau erhalten. Das Schema aus farbigen Marmorplatten ist von Renaissancearchitekten sogar vermessen und genau dokumentiert worden, wie ein Aufriß des sogenannten Meister C von 1519 aus dem Raffaelumkreis zeigt (Abb. 1).¹⁴ Obwohl die bunten Marmorplatten an seinen Wänden während des Mittelalters, nachdem der antike Tempel im Jahre 608 oder 609 als christliche Kirche geweiht worden war,¹⁵ zum Teil ein sehr wechselvolles Schicksal hatten,¹⁶ war hier der Innenraum doch fast vollständig erhalten und bot einen Gesamteindruck ohne gleichen. Zu diesem herausragenden Monument kommen wieder einige weniger bekannte Beispiele, die aber ebenfalls genau studiert worden sind. So hält etwa ein Zeichner im so genannten Berliner Codex Destailleur B den Aufriß in der Curia Iulia auf dem Forum Romanum mit den eigens notierten, verschiedenen Marmorsorten fest (Abb. 2).¹⁷

Die Technik der Marmorinkrustation wurde während des Mittelalters unverändert angewandt und tradiert und war den Architekten der Renaissance wohl vertraut.¹⁸ Sie gehörte zur gängigen Praxis, die perfekt beherrscht wurde. Bauten wie das Florentiner Baptisterium, die Fassade von San Miniato al Monte, der Badia in Fiesole oder der Innenraum von Raffaels Chigi-Kapelle lassen sich willkürlich herausgreifen. Die dünnen Marmorplatten werden heute wie ehemals mittels kleiner Dübel oder Klammern, die in die Wand ein-



1 Meister C von 1519: Orthogonaler Aufriß der inneren Cellawand des Pantheon mit Vermessung der Marmorinkrustation; Wien, Albertina

gelassen werden, vor dem Ziegelmauerwerk als glatte Fläche zusammengesetzt festgehalten. Nach dem Verlust der einstigen Verkleidung selbst geben die Einlaß-Spuren zumindest das Schema wieder, das sich im Falle einer genauen

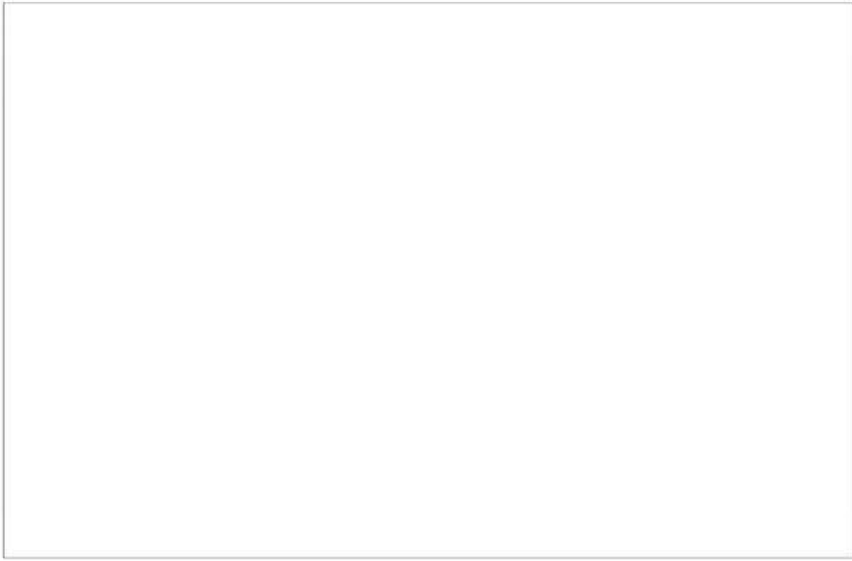


2 *Anonymus Destailleur: Marmorinkrustation in der Curia Iulia; Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur B, fol. 7v*

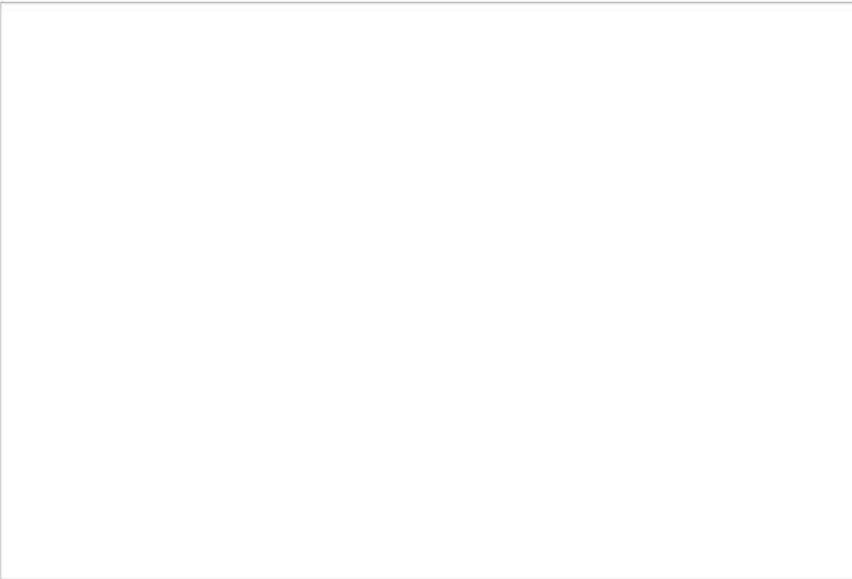
Aufnahme weitgehend rekonstruieren läßt. Einen unbekanntes flämischen Zeichner aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben gerade die konsequenten Reihen der kleinen Löcher in den gewaltigen Wänden der Diokletiansthermen so außerordentlich fasziniert, daß er sie in seinen Veduten festgehalten hat (Abb. 3 und 4).¹⁹

In der Cella des Pantheon war, wie gesagt, die Wanddekoration nahezu vollständig vorhanden, auch wenn einzelne Platten bewegt worden waren.²⁰ Wie der Bau in seiner Gesamtheit hat auch der darin ausgebreitete Katalog der Marmorbrüche des römischen Weltreiches seine Wirkung nicht verfehlt. Die Antikenzeichner der Renaissance haben das Spiel zwischen den hervortretenden Elementen der architektonischen Struktur wie beispielsweise den Tabernakeln mit ihren runden und dreieckigen Giebeln und den farbig gegliederten Wandflächen studiert (Abb. 5),²¹ und die Architekten haben beides vermessen und gelegentlich nachgeahmt.

Dem erstaunlichen Erhaltungszustand innen steht außen der nackte Ziegel entgegen. Vom Befund ausgehend sind auch in der Renaissance Überlegungen



3 *Unbekannter flämischer Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Ansicht von Südosten der Thermen des Kaisers Diokletian mit Blick in die zentrale Halle, heute S. Maria degli Angeli; New Haven, Yale University Art Gallery (Recto von Abb. 4)*



4 *Unbekannter flämischer Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Innenansicht von Südosten der zentralen Halle in den Thermen des Kaisers Diokletian, heute Santa Maria degli Angeli; New Haven, Yale University Art Gallery (Verso von Abb. 3)*



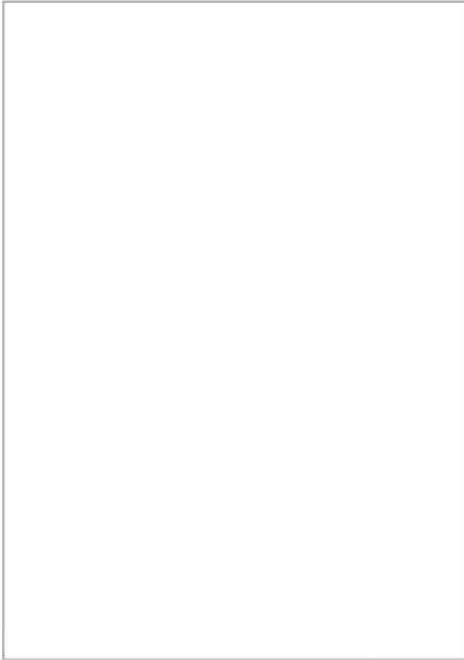
5 *Unbekannter italienischer Zeichner der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sogenannter Pseudo-Sansovino: Aufnahme einer der rundbogigen Adikulen im Pantheon; London, Victoria and Albert Museum*

zu einer dem Innenraum adäquaten Rekonstruktion des Außenbaus angestellt worden. In seinem Stich von 1549 (Abb. 6) z. B. gestaltet Antonio Lafrèry den Aufriß der äußeren Rotunde, indem er die Gliederung des Palastschemas der Cancelleria in Rom anwendet. Über dem unteren Geschoß aus reinen Quadern hat Lafrèry für die beiden oberen jeweils eine korinthische Pilasterordnung gewählt.²² Hier hat nicht die Antike einen neuzeitlichen Architekten inspiriert, sondern ein Renaissancearchitekt die Antike oder besser die Vorstellung davon ihre Rekonstruktion beeinflusst.



6 *Antonio Lafrèry: Ansicht des Pantheon; Stich*

Rechts und links des Außenportals des Pantheon, im Bereich des Verbindungsblocks zwischen der Porticus und der Rotunde nimmt Lafrèry Marmorinkrustationen ähnlich denen in der Cella an. Bei seiner Rekonstruktion geht der Autor vom damaligen Erhaltungszustand aus. Dies belegen zwei voneinander unabhängige Aufrisse der linken Seitenwand der rechtwinkligen Eingangsnische. Auf fol. 51 r im Codex Coner (Abb. 7) hat Bernardo della Volpaia um 1514 eine detaillierte und mit Maßen versehene Aufnahme, die vor allem den Schmuck, die farbigen Marmorsorten und die Proportionen der einzelnen Elemente dieser Komposition analysiert, sorgfältig ins Reine gezeichnet.²³ Antonio da Sangallo d. J. hat wahrscheinlich rund zehn Jahre später seine schnelle Skizze derselben Wand (Abb. 8) eventuell vor Ort angefertigt. Wie seine Schnitte der Gesimsprofile, seine spezifisch ausgewählten Maßangaben und seine Beischriften zeigen, war er vorrangig an den plastischen Elementen interessiert und hat die Marmorinkrustation nur notiert, weil sie im Aufriß den Zusammenhang für Reliefs und Gesimse bildet.²⁴



7 *Bernardo della Volpaia: Aufriß der Wand links vom Eingang des Pantheon; London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 51r*

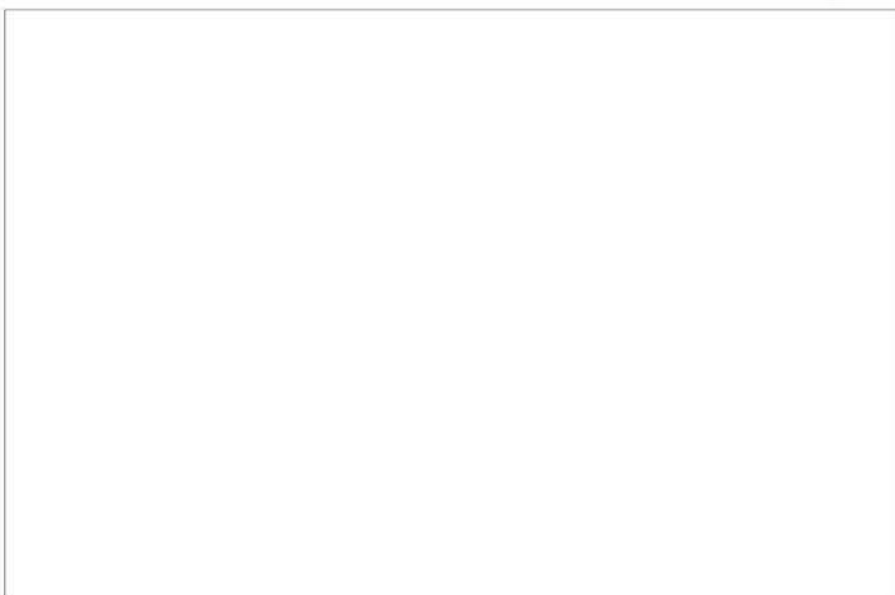
Beide Architekten geben die gleiche Aufteilung der Wand und ihrer gerahmten Felder wieder. Die Marmorsorten, zumindest der mittleren Platten, haben sie jeweils schriftlich vermerkt. Sie stimmen auch in den Angaben eines Granits für die Tafel zwischen den beiden Reliefs, also an zentraler Stelle, und des Porphyrs unter dem unteren Relief überein. Eine zweite Porphyrtafel zeigt Volpaia über dem oberen Relief unter dem Profil des Halsrings, das die Kapitelle verbindet, wohingegen Sangallo diese im Feld unter der ersten, also über dem Fußprofil lokalisiert und für das obere Feld keine Angabe liefert. Während anscheinend zwei Porphyrtafeln vorhanden waren, irrt einer der beiden Architekten in

seinen Notizen ganz offensichtlich bezüglich ihrer Anbringung. Ohne weitere Evidenz ist es müßig darüber zu rasonieren, ob Volpaia den originalen Zustand korrekt wiedergibt, da seine Anordnung eine gewisse Symmetrie, wie sie auch im Innenraum erkennbar ist, berücksichtigt und folglich nicht dieselbe Marmorart in zwei benachbarten Feldern verwendet wäre; schließlich gilt Sangallos Aufmerksamkeit nicht in erster Linie der farbigen Inkrustation, sondern nur den hier angewandten, scheinbar strukturellen Elementen antiker Architekturregeln. Allerdings ist bemerkenswert, daß Baldassare Peruzzi in einem eindrucksvollen Schnitt (Abb. 9 und 10), dessen Angaben sorgfältig in vielen einzelnen Bauaufnahmen zusammengetragen worden sind,²⁵ zwar keine Marmorarten angibt, aber dieselben Felder vermessen hat, für die Sangallo die Reste der farbigen Inkrustation beschreibt, also das Feld unter dem Halsringprofil der Kapitelle ausläßt. Als Piranesi über zwei Jahrhunderte später die Vorhalle für seine Stichvedute (Abb. 11) studierte, hatte der antike Befund sich bereits wesentlich verschlechtert, da nur noch die Granitplatte in der Mitte



8 Antonio da Sangallo d. J.: Aufriß der Wand links vom Eingang des Pantheon und Studien zu Gesimsen aus der Vorballe; Florenz, Uffizien

vorhanden war.²⁶ Piranesi berichtet in der Beischrift eines Stiches mit der Innenansicht der Porticus, daß Papst Benedikt XIV., der das Pantheon offenbar wieder als Steinbruch benutzte, die 1757 noch vorhandenen Reste der Marmorinkrustation herausbrechen und als Spolien zur Ausschmückung des vatikanischen Museo Sacro verwenden ließ. Da die Befunde von Volpaia, Sangallo und Piranesi unabhängig voneinander und ohne Kenntnis eines der jeweils anderen beiden Autoren am Bau erhoben worden sind, und da ihre Angaben weitgehend übereinstimmen, läßt sich mit ihren Zeichnungen die Art der Innenausstattung der Porticus des Pantheon rekonstruieren. Während der großen Photocampagne, die vom *Census* zwischen 1984 und 1990 in Zusammenarbeit mit dem römischen Gabinetto Fotografico Nazionale unter dessen Direktoren Oreste Ferrari, Thea Martinelli und Serena Romano im Pantheon durchgeführt worden ist, hat der Photograph Eugenio Volpi einen Rest von in situ verbliebener Marmorinkrustation, der sowohl Volpaia als auch Sangallo entgangen war, oberhalb der von ihnen gezeichneten Platten auf der linken Wand der Eingangsnische entdeckt und photographisch dokumentiert



9 *Baldassare Peruzzi: Schnitt durch die Mittelachse des Pantheon; Ferrara, Biblioteca Comunale*

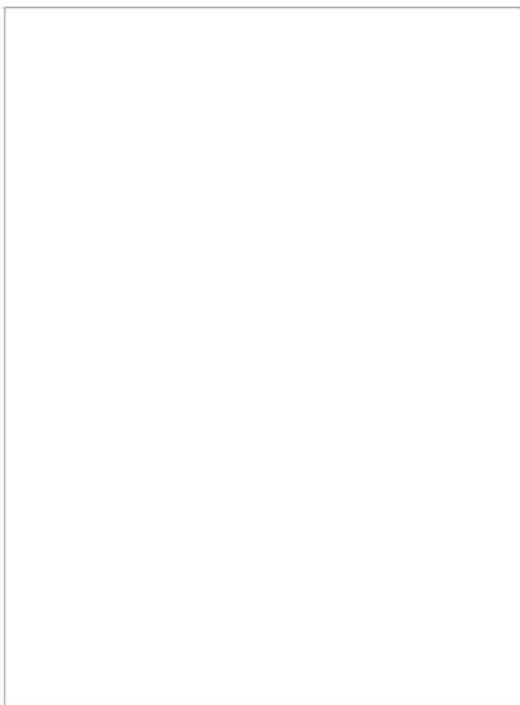
(Abb. 12 und 13). In der unteren linken Ecke des Wandfeldes hoch oben zwischen den beiden korinthischen Pilasterkapitellen ist ein dreieckiges Stück aus Breccia, das bis zur Spitze des Akanthuseckblattes im zweiten Blattkranz reicht, erhalten geblieben. Das Fragment ist durch Umwelteinflüsse stark verschmutzt, und als der umliegende Putz gestrichen worden ist, hat man auf den Marmorrest keine große Rücksicht genommen. Eine präzisere Identifizierung der Breccia-Sorte, vielleicht Africano oder – weniger wahrscheinlich – Portasanta, muß einer Reinigung vorbehalten bleiben. Mit dem Marmor in der Zone zwischen den Kapitellen sind der Aufriß und die Dekoration der Eingangsnische des Pantheon nahezu vollständig rekonstruierbar.

Ohne die Zeichnungen von Bernardo della Volpaia und Antonio da Sangallo, den Stich von Giovanni Battista Piranesi und die Photos von Eugenio Volpi hätten wir keine Kenntnis von der Gestaltung im Inneren der Porticus des Pantheon. Während in den beiden Jochen mit den großen Halbrundnischen seitlich dem Eingangsalkoven die Dübellöcher der Marmorinkrustation zu sehen sind,²⁷ ist um das Portal herum durch eingelassene Inschriftentafeln vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert nichts mehr zu erkennen, bzw. erhaltene Spuren sind durch Putzschichten verdeckt (Abb. 14). Ähnlich wie bei den

Fußböden von Rotunde und Porticus scheint auch das Schema der Wandverkleidung innen um ein Band mehr in den Rahmen unterteilt und daher in der Cella etwas feiner als in der Porticus gegliedert gewesen zu sein. Dadurch entstand eine gewisse Hierarchie zwischen Innen und Außen, dem Monument in seiner urbanistischen Umgebung und dem abgeschlossenen Kultraum.

Es war das Ziel der in Zusammenarbeit mit Rick Holt 1982 begonnenen Entwicklung einer Datenbank für den *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, komplexe kunsthistorische und archäo-

logische Zusammenhänge wie die hier erörterte Frage der Marmorinkrustation der Pantheonvorhalle und auch deren Rekonstruktion mit dem Computer beschreiben und illustrieren zu können. Für den wissenschaftlichen Ansatz des *Census* und seinen Beitrag zur Antikenrezeption in der Renaissance war eine Struktur zu entwickeln, die alle in seinem Bereich auftretenden Beziehungen zwischen antiken Monumenten jedweder Gattung und Renaissance-Dokumenten in allen Formen und Medien bzw. zwischen Monumenten und Dokumenten untereinander darstellen kann. Bis heute ist es immer gelungen, den damals in mehrjähriger Arbeit erreichten Standard und die Differenzierungsmöglichkeiten des ursprünglichen *Census*-Programms ungeachtet der sich stetig verändernden Computertechnologie weiter zu entwickeln. Fast zwanzig Jahre nach ihrer Einrichtung enthält die Datenbank gegenwärtig etwa 12 500 Einträge zu antiken Monumenten und 28 000 Einträge zu bildlichen oder schriftlichen Dokumenten aus der Renaissance, die sich auf diese Monumente beziehen. Da alle Daten, die bis dahin in einer Kartei, dem »Card Index«



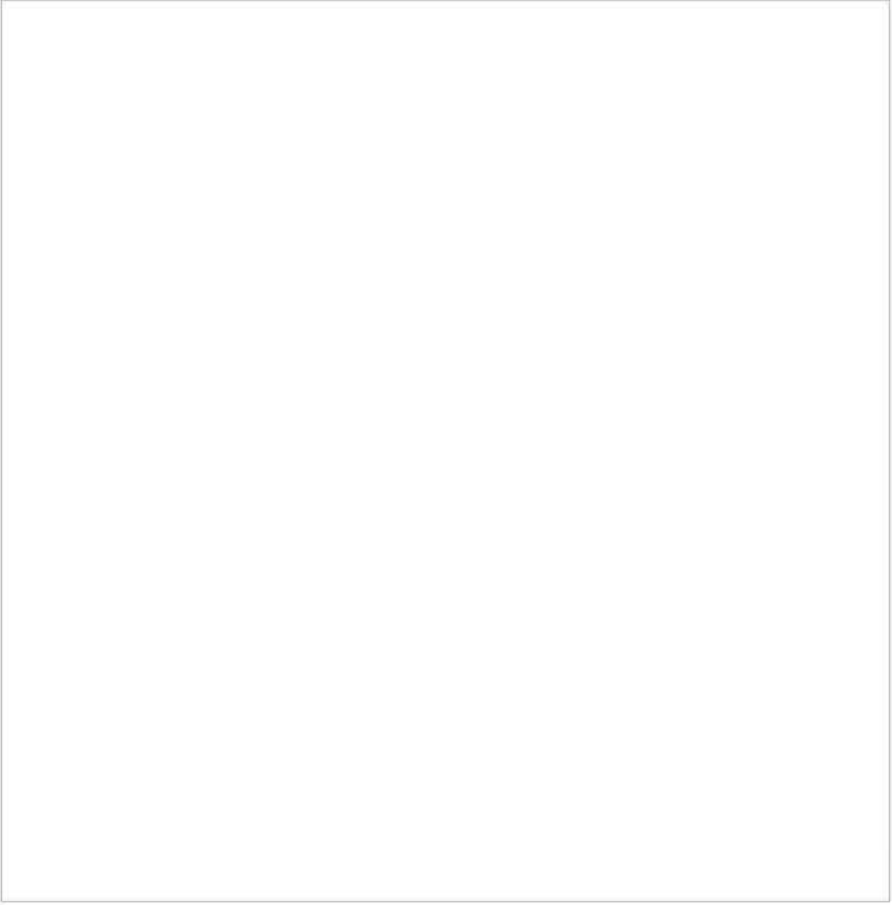
10 Baldassare Peruzzi: Schnitt durch die Vorhalle des Pantheon, Ausschnitt aus Abb. 9; Ferrara, Biblioteca Comunale



11 *Giovanni Battista Piranesi: Vorballe des Pantheon*

am Warburg Institute, weitgehend unverbunden im doppelten Sinne des Wortes hintereinander standen, in einer einheitlichen Datenbankstruktur nach archäologischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten verknüpft sind, so daß ein unbegrenztes Navigieren in alle Richtungen möglich ist, lädt dies zu Vergleichen ein, die weit ab von den Überlegungen liegen können, die bei der Erschließung des Materials angestellt worden sind.

Um zwei willkürliche Beispiele, die von sehr unterschiedlichen Datenmengen ausgehen, herauszugreifen: Zum einen kann man an nur zwei Document-Records beobachten, wie Vasari den kolossalen, bronzenen Pferdekopf aus dem Palazzo Caraffa in Neapel in der ersten Ausgabe seiner »Künstlerviten« von 1550 ebenso wie die heutige Forschung für antik hält, während er ihn in der zweiten Ausgabe von 1568 Donatello zuschreibt. Hier liegt ein ganzer Bereich von Vasaris Antikenverständnis, von seiner Bewertung Donatellos als Bildhauer, den er durch seine Interpretation als der Antike ebenbürtig herstellt, und von Archäologiegeschichte und Methodendiskussion offen. Zum

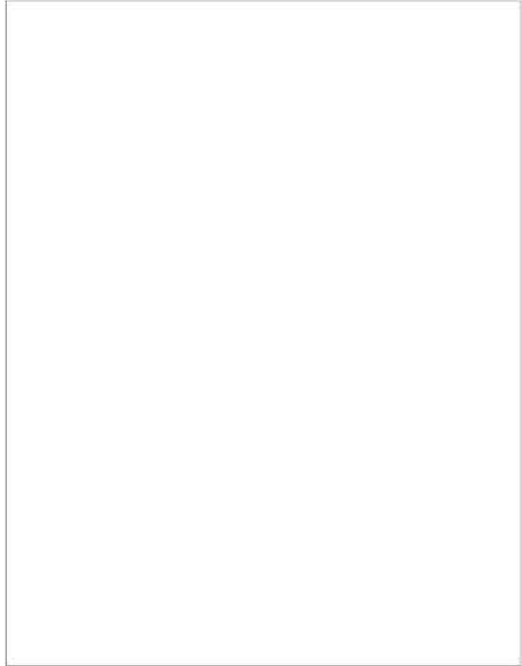


12 Rom, Pantheon, Vorballe, Kapitellzone der Pilaster links vom Eingang mit einem Rest der ursprünglichen Marmorinkrustation



13 Rom, Pantheon, Vorballe, Kapitellzone der Pilaster links vom Eingang, Rest der ursprünglichen Marmorinkrustation

anderen erlauben die großen vorhandenen Datenmengen Untersuchungen über die Anwendung oder vielleicht sogar über die Entstehung von Darstellungstechniken wie perspektivische Ansichten, orthogonale Wiedergaben, Abrollungen, Parallelprojektion oder Kavalierspersion, in ähnlicher Weise, wie sie Sebastian Storz vorgeführt hat.²⁸ Es ist nicht mehr nötig wie in den ersten Demonstrationen vor 20 Jahren, die Kriterien für die Entwicklung der Struktur immer wieder und das Prinzip des *Census* an dem mit seinem Nachleben allseits bekannten Beispiel des Apollo Belvedere²⁹ zu erläutern. Mit



14 Rom, Pantheon, Eingangsnische mit Seitenwänden

dem Retrieval System ließ sich zeigen, wie weit die Datenbank quantitativ und qualitativ, d. h. inhaltlich und konzeptionell, evolviert ist.³⁰

Wenn nicht eine spezifische Information in der Datenbank gesucht, sondern das Material zu einem bestimmten Thema zusammengestellt wird, findet man meist wesentlich mehr Monumente und Dokumente, als man erwartet hat. Auch Informationen wie etwa das von Volpi entdeckte Marmorfragment, die sich auf die Zeit nach der Renaissance oder sogar auf unsere Gegenwart beziehen, wirken häufig zurück auf das Verständnis oder die Interpretation eines Monuments im 15. und 16. Jahrhundert. Daher ist die Aufbereitung der Daten während der Eingabe in die Datenbank, wie sie von den Mitarbeitern des *Census* geleistet wird, ein wesentlicher Forschungsbeitrag, und der unmittelbare Kontakt mit Monumenten und Dokumenten sowie eine Präsenz durch wissenschaftliche Publikationen in der Forschungsliteratur sind für den *Census* immens wichtig.

Die erste Vorführung der *Census*-Datenbank am 30. 11. 1983 im Vortragsaal des Warburg Institutes war denkwürdig. Kaum jemand, der damals dabei

war, hat sie vergessen. Daß das neue Medium des Computers in der Kunstgeschichte begann, Fuß zu fassen, ließ die Wellen der Emotion hoch schlagen. Die Diskussionen waren teilweise emphatisch und heftig. An jenem Abend hatte sie sich an einem neu aufgetauchten Dokument zur Provenienz des Apollo Belvedere entzündet.³¹ Natürlich kam man damals zu keiner Lösung, aber man machte auf ein Problem an neu aufgetauchtem Material aufmerksam. Elf Jahre später hat es wesentlich zu einer neuen Lesung des Programms im vatikanischen Statuenhof Papst Julius II. beigetragen.³² Diese lebhaft diskutierte *Census* braucht der *Census*, nach innen unter den Mitarbeitern und nach außen mit den Benutzern: Sie gehört zu seinem Wesen.

ANMERKUNGEN

¹ Vincenzo Golzio: Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Vatikanstadt 1936, S. 78–92; Raffaello – gli scritti, a cura di Ettore Camesasca, Mailand 1994, S. 257–322; John Shearman: Raphael, Rome and the Codex Escurialensis, in: Master Drawings XV (1977), S. 136–140; Howard Burns, Arnold Nesselrath: Raffaello e Baldassare Castiglione *Epistola a papa Leone X*, in: Raffaello Architetto, Ausstellungskatalog Rom 1984, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Mailand 1984, S. 437, Kat. 3.5.1; Arnold Nesselrath: Raphael's Archeological Method, in: Raffaello a Roma, Kongreßbericht Rom 1983, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Matthias Winner, Rom 1986, S. 357–371, 362–366; Francesco di Teodoro: Raffaello, Baldassare Castiglione e la *Lettera a Leone X*, Bologna 1994.

² Golzio 1936 (Anm. 1), S. 36.

³ Ebd. S. 85. – Zur Verwendung aufwendiger Materialien s. a. Roger Jones: Mantegna and Materials, in: I Tatti Studies II (1987), S. 71–73.

⁴ Golzio 1936 (Anm. 1), S. 85.

⁵ Dies war mit den alten analogen Videodiscs sogar getrennt von den Textdaten möglich. Obwohl dabei keine Informationen greifbar wurden, war der Vorgang suggestiv. Die doppelte interaktive Videodisckomponente mit zwei analogen Bildplatten war 1984 entwickelt worden, um Vergleiche auf dem Bildschirm durchführen zu können. Mit dieser Lösung war bis zur Digitalisierung beim Übergang zum Datenbanksystem Dyabola 1994 der bildliche Teil der Datenbank realisiert. Jeder beliebige Vergleich zwischen Monumenten und Dokumenten oder innerhalb einer dieser Gruppen anhand von zwei Bildern wurde dadurch möglich; s. Arnold Nesselrath: The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance, in: Data and Image Processing in Classical Archaeology (= Archeologia e Calcolatori, IV, 1993), S. 238–240. Von dieser Grundlage ist die heutige Bildkomponente ausgegangen und auf der damaligen Nutzung und Erfahrung baut sie auf.

⁶ Jean-Pierre Adam: L'arte di costruire presso i romani – materiali e tecniche, Mailand 1994, 235–250. – Die Mosaiken können hier unberücksichtigt bleiben, da bislang nur frühchristliche in der Datenbank identifiziert sind.

⁷ *Census*, RecNo. 151997 mit allen abhängigen records. Verwendet wurde das *Census*-Update 2001.

- ⁸ *Census*, RecNos. 152820, 152857, 152871, 153315, 153463, 153505, 154986 u. a.
- ⁹ Während der Arbeit an ihrer Publikation hatte Christel Thiem mir das Blatt bei einer Anfrage zur Identifizierung der kopierten antiken Wandmalerei und zur Lokalisierung des »palazzo maggiore« zur Kenntnis gebracht. Vgl. mittlerweile Christel Thiem: Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiners Giovanni Battista Naldini, Berlin, München 2002, S. 64–65, no. 15.
- ¹⁰ *Census*, RecNo. 150792 mit allen abhängigen records.
- ¹¹ *Census*, RecNo. 151574 mit allen abhängigen records.
- ¹² z. B. *Census*, RecNo. 152810, 154009, 154030, 154229, 154705, 154706 u. a.
- ¹³ *Census*, RecNo. 150770 mit allen abhängigen records.
- ¹⁴ Wien, Albertina, Egger no. 7r; Hermann Egger: Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k.k. Hofbibliothek, I. Teil, Wien 1903, S. 18, no. 7r; Tilmann Buddensieg: Raffaels Grab, in: *Munuscula discipulorum*, Berlin 1968, S. 68, Abb. 53; Arnold Nesselrath: Maestro C del 1519 *Fogli da un libro di disegni e Libro di disegni*, in: Raffaello Architetto (Anm. 1), S. 439–440, Kat. 3.5.7; Susanna Vasori: Disegni di antichità dell'Albertina di Vienna, Rom 1985, S. 97–100, Abb. XIII.
- ¹⁵ William L. MacDonald: *The Pantheon – Design, Meaning and Progeny*, Cambridge/Massachusetts 1976, S. 14–18; Adam Ziolkowski: Pantheon, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, hg. von Eva-Maria Steinby, Bd. IV, Rom 1999, S. 57.
- ¹⁶ Antonio Muñoz: La decorazione medioevale del Pantheon, in: *Nuovo Bulletin di Archeologia Cristiana XVIII* (1912), S. 26–29.
- ¹⁷ Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur B (=Hdz 4151), fol. 7v; Eckhart Berckenhagen: Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1970, S. 23.
- ¹⁸ Adam 1994 (Anm. 6), S. 247–248; vgl. vor allem den kenntnisreichen Überblick von Jones 1987 (Anm. 3).
- ¹⁹ New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1961.04.16r/v; Egbert Haverkamp-Begemann, Anne Marie S. Logan: *European Drawings and Watercolours in the Yale University Art Gallery 1500–1900*, New Haven/London 1970, S. 279, Nr. 514; Arnold Nesselrath: *Das Fossombronere Skizzenbuch*, London 1993, S. 136.
- ²⁰ Muñoz 1912 (Anm. 16), S. 26–29; MacDonald 1976 (Anm. 15), S. 34–37.
- ²¹ z. B. die Aufnahme eines anonymen italienischen Zeichners vom Anfang des 16. Jahrhunderts, London, Victoria and Albert Museum, inv. Q5b 653r. (hier Abb. 5). Von demselben Zeichner stammen eine Reihe von Blättern, die in den Uffizien zu Unrecht unter dem Namen Jacopo Sansovino aufbewahrt werden, z. B. inv. 5A, 1955A oder 4335A u. a. Auf das Blatt hat mich Tilmann Buddensieg schon 1977 aufmerksam gemacht.
- ²² Thomas Ashby: *Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916, S. 131, Abb. 76.
- ²³ Ders.: *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings*, in: *Papers of the British School at Rome II*, 1904, S. 37, Nr. 62; Arnold Nesselrath: U 1157 A recto – Antonio da Sangallo the Younger *Rome, studies of the Pantheon*, in: Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Bd. II, Cambridge/Massachusetts, London 2000, Abb. auf S. 418; S. 213; s. zur Marmorinkrustation der Porticus auch Ziolkowski 1999 (Anm. 15), S. 58.
- ²⁴ Florenz, Uffizien, inv. 1157 A r; Bartoli 1914–1922, Bd. III, Taf. CCIV, Abb. 344 und Bd. VI, S. 65; Nesselrath 2000 (Anm. 23).
- ²⁵ Ferrara, Biblioteca Comunale, MS. Classe I, n. 217, busta 4, no. 8r; Howard Burns: A Peruzzi Drawing in Ferrara, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XII* (1965–1966), S. 246–251; 253; 260–270, Abb. 1–2. Die Kopien von Pirro Ligorio nach diesen Aufnahmen Peruzzis können in unserem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

²⁶ Kjeld De Fine Licht: *The Rotunda in Rome*, Kopenhagen 1968, S. 84, Abb. 231; Nesselrath 2000 (Anm. 23), S. 213.

²⁷ De Fine Licht 1968 (Anm. 26), S. 83–84.

²⁸ Sebastian Storz: *Using the Census Database: Future Prospects for Scholarly Research*, in: *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali VI.2* (1996), S. 59–101. Die Untersuchung entstand aus Anlaß der Präsentation des *Census*-Retrieval Systems am 19. und 20. März 1992 am Warburg Institute in London.

²⁹ Matthias Winner: *Zum Apoll vom Belvedere*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen X* (1968), S. 181–199; Phyllis Pray Bober, Ruth Olitsky Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, S. 71–72, Nr. 28.

³⁰ Nesselrath 1993 (Anm. 5).

³¹ *Census*, RecNo. 150779; Christoph Luitpold Frommel (s. später Christoph Luitpold Frommel: *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in: *Cortile delle Statue 1998* (Anm. 32), S. 49) hatte es damals in die Diskussion gebracht, aber nicht mit allen Informationen, vor allem ohne Angabe des Aufbewahrungsortes präsentiert.

³² Arnold Nesselrath: *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*, in: *Cortile delle Statue – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. von Matthias Winner, Bernard Andrae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 2–9; Hans Henrik Brummer: *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, in: *Cortile delle Statue 1998* (a. O.), S. 67–76.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Autor. – Abb. 2: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. – Abb. 3 und 4: New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, Library Transfer, Foto: Joseph Szaszfai. – Abb. 5: Autor. – Abb. 6: Thomas Ashby: *Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916, S. 131, Abb. 76, Repro: Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz. – Abb. 7 und 8: Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 9 und 10: Ferrara, Biblioteca Comunale. – Abb. 11: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 11.57-1963, Foto: Jörg P. Anders. – Abb. 12 und 13: Foto: Rom, Gabinetto Fotografico Nazionale, Foto: Eugenio Volpi. – Abb. 14: Foto: Rom, Biblioteca Hertziana, U. Pl. D 25479.

RÖMISCHE SCHMUCKBASEN IN RENAISSANCEZEICHNUNGEN.
INTERPRETATIONSMÖGLICHKEITEN
AUS ARCHÄOLOGISCHER SICHT
CHARLOTTE SCHREITER

Die Datenbank des *Census* enthält eine Fülle an sogenannten »unidentified monuments«,¹ die sich zum weitaus größten Prozentsatz aus der Wiedergabe antiker, meist (stadt-)römischer Bauteile rekrutieren. Dies können ganze Gebäude in Grundriß, Aufriß und Detail, vor allem aber die zugehörige Bauornamentik, Kapitelle, Gebälke, Basen u. ä. sein. Mit Beginn der Wiederentdeckung des antiken Rom seit dem Mittelalter wurde – oftmals auf der Suche nach spektakulärer Skulptur – großräumig und unstrukturiert »gegraben«, ein Vorgang, der heute adäquat nur mit dem Begriff der Raubgräberei zu bezeichnen wäre. So fielen neben den »Hauptfunden« unzählige Einzelteile der antiken Bebauung an, die zwar teilweise wegen ihres dekorativen Charakters und in Hinblick auf ihre angenommene Funktion im vitruvischen Kontext aufbewahrt und gezeichnet, jedoch nur ausnahmsweise in ihrem Fundzusammenhang wiedergegeben wurden. Zuweilen wurden sie in Rekonstruktionen antiker Bauten integriert.²

In Hinblick auf die *Census*-Datenbank ist ein markanter Unterschied zwischen den »großen« Monumenten, wie dem Pantheon, dem Apoll vom Belvedere, dem Laokoon, und der Masse der namenlosen Monumente zu erkennen. Während erstere naturgemäß schon immer die größte Aufmerksamkeit auf sich zogen, die ihre reiche Dokumentation zwangsläufig hervorruft, sind letztere eher eine »statistische« Menge; ihre Auswertung lohnt gleichwohl, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Das Sammelsurium dieser »Beifunde« fand das Interesse der Zeitgenossen, indem es zum Teil als Beiwerk in die großen Sammlungen integriert oder in nachantiken Kontexten verbaut und von den Zeichnern und Antiquaren wiedergegeben wurde. Sie erregten wegen ihres dekorativen Charakters besondere Aufmerksamkeit. Seit Francesco di Giorgio, Alberti und Bramante war das Studium der antiken Architektur elementarer Bestandteil der Ausbildung des Renaissance-Architekten, die anhand des tatsächlich Vorgefundenen das Verhältnis zum als maßgeblich erachteten Werk des Vitruv studierten und Maßstäbe für ihre eigenen Entwürfe formulierten.³ Tatsächlich aber bleibt

der größte Teil von ihnen »unidentified«, was aus den Gewohnheiten der Zeichner und Architekten bei der Wiedergabe und auch aus ihrer Werkstatttradition zu erklären ist.⁴

Bauteile, die schon während des Mittelalters als Spolien in Kirchen verbaut, zum Teil sogar über größere Entfernungen aus Rom »exportiert« wurden,⁵ wurden ebenfalls von den Zeichnern erfaßt und sind zumindest in dieser Zweitverwendung heute in der Regel noch erhalten.

Dieser »anonymen Masse« römischer Bauteile möchte ich mich im folgenden exemplarisch anhand der römischen Schmuckbasen widmen. Hierbei soll dargelegt werden, welche spezifischen Probleme sich sowohl bei der archäologischen als auch bei der kunsthistorischen Interpretation eines solchen Materials ergeben und welche Möglichkeiten die Datenbank des *Census* hierbei bietet. Die Auswahl der Gattung der Schmuckbasen ist nicht zufällig; gleichwohl ließen sich analoge Ergebnisse anhand jeder anderen beliebigen Gattung erzielen⁶. Die Vorbereitung meiner archäologischen Dissertation über »Römische Schmuckbasen«⁷ brachte 1990 nahezu zwangsläufig den Kontakt mit dem *Census* in Rom mit sich. Hierbei ergaben sich zuweilen inhaltliche Mißverständnisse insofern, als die Erwartungen an eine solche Untersuchung aus archäologischer und kunsthistorischer Sicht weit auseinanderklafften. Dementsprechend gering war der Niederschlag der *Census*-Ergebnisse, die in der Publikation der Arbeit nur marginalen Charakter erhielten, obwohl ich alle damals in der Datenbank vorhandenen Schmuckbasen gesichtet und in einem eigenen Katalog erfaßt hatte. Erst die Revision des Materials seit 1999 bot die Gelegenheit, die dabei erzielten Ergebnisse zu kontrollieren und strukturiert in die Datenbank des *Census* einfließen zu lassen.⁸ Hierdurch ergibt sich nun auch eine neue Sicht auf das Material.

Schmuckbasen sind eine äußerst charakteristische Materialgattung, die sich bei den Zeichnern und Architekten der Renaissance großer Beliebtheit erfreute. Es handelt sich hierbei um Säulenbasen kleineren Formats, zumeist aus weißem Marmor, die besonders aus der Stadt Rom und ihrer unmittelbaren Umgebung bekannt sind.⁹ Häufig sind sie über und über mit äußerst qualitätvollen Ornamenten dekoriert. Gemeinsam mit außergewöhnlich gestalteten Säulenschäften – etwa aus Buntmarmor oder mit variiertem Kannelierung – und unkanonischen Kapitellformen sind sie Bestandteile kleinteiliger Zierarchitekturen, wie sie sich in den Tempelcellae, wahrscheinlich aber auch an den Scaenae Frontes römischer Theater und in der kaiserzeitlichen Palastarchitektur fanden.¹⁰

Die größten Schwierigkeiten bei der archäologischen Materialaufnahme bestanden in der eingangs skizzierten Überlieferungssituation: Die Schmuckbasen konnten nur in den seltensten Fällen, und dann meist auch nur indirekt, für die stadtrömischen Bauten als sicher zugehörig erkannt werden. Zu den prominentesten Beispielen gehören hier wiederum der Mars-Ultor-Tempel auf dem Augustusforum, der Concordiatempel auf dem Forum Romanum, der Apollo-Sosianus-Tempel am Marcellustheater und der Venus-Genetrix-Tempel auf dem Cäsarforum.¹¹

Vor allem der in diesem Zusammenhang vielzitierte Mars-Ultor-Tempel und die Identifikation seiner Schmuckbasen anhand einer kritischen Analyse der Renaissancedokumente durch Sebastian Storz¹² erweckte die Erwartung, mit Hilfe der *Census*-Datenbank seien solche Identifikationen mühelos und in beliebiger Zahl wiederholbar.

Diese Erwartung hat sich nicht erfüllt. Im Gegenteil zeigte sich sogar, daß die meisten der in der Datenbank erfaßten Schmuckbasen »unidentified« waren und sich zunächst nur die Masse der fragwürdigen Basen beliebig vergrößern ließ. Dies erklärt sich durch die Aufnahme der Monumente und Dokumente in die Datenbank, die nach Codices vorgenommen wurde. Dabei gibt es immer wieder Einzelblätter ausschließlich mit Zusammenstellungen von Schmuckbasen (s. a. Abb. 10, 11).¹³ So können unter Umständen von einem Blatt mit 18 und mehr Basen entsprechend viele neue nicht zu identifizierende Monumente angelegt werden, da nur ein geringer Anteil tatsächlich mit originalen antiken Stücken in Verbindung gebracht werden kann bzw. die Publikationslage der antiken Monumente eine Verifizierung am Objekt nicht erlaubt.

Auch die Erwartung, durch die archäologische Materialaufnahme seien nahezu alle unidentifizierten Schmuckbasen mit ihrem antiken Original zu verbinden, wurde enttäuscht. Immerhin war es möglich, die Datenmenge zu bereinigen, indem vermeintlich unzusammenhängende Zeichnungen als vom selben Monument abhängig identifiziert werden konnten.

In Rom und Italien konnte ich 153 originale Schmuckbasen identifizieren. Diese Menge umfaßt auch jene Stücke, die erst während der großen Grabungskampagnen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Rom gefunden wurden und die daher in der Renaissance unbekannt waren. Auch Stücke in der Peripherie des italischen Mutterlandes wurden in aller Regel nicht von Zeichnern erfaßt.¹⁴

Dem steht eine Gesamtanzahl von 191 Monumentrecords in der Datenbank gegenüber,¹⁵ woraus schon rein rechnerisch das Mißverhältnis zwischen den

heute tatsächlich noch erhaltenen und den in der Renaissance bekannten Basen zu erkennen ist.¹⁶ Dieses Phänomen ist nichts Ungewöhnliches: Vielfach belegen die Zeichnungen Monumente, die durch ihre Sammlungsgeschichte oder durch spätere Zerstörungen heute nicht mehr erhalten sind, von denen dann zu einem späteren Zeitpunkt aber eine neue Replik gefunden wurde. Im Bereich der Skulptur wäre dies etwa beim Ganswürger der Fall.¹⁷ Daraus erklärt sich, daß es nicht ausreicht, lediglich die heute bekannten Basen von dieser Menge abzuziehen, so daß als Ergebnis »38 heute nicht mehr bekannte« Basen erreicht würde. Diese Zahl ist erheblich höher. Ziel der Revision war es, herauszufinden, auf welche möglicherweise in der Renaissance noch bekannten, heute aber nicht mehr vorhandenen antiken Originalbasen sich die Zeichnungen gegebenenfalls beziehen lassen und wie es methodisch möglich sein könnte, sie von den reinen »Weiterzeichnungen« und Erfindungen zu unterscheiden.

Es ergaben sich innerhalb der Gesamtmenge fünf Gruppen, die auch in Hinblick auf die archäologische Auswertung nutzbringend waren. Sie haben im Kontext einer archäologischen Fragestellung jeweils ihre eigene Bedeutung, so daß sie im folgenden kurz skizziert werden sollen. Sie illustrieren besonders, warum die Vorstellung, die Information der Zeichnung »eins zu eins« in die archäologische Interpretation übernehmen zu können, aufgegeben werden muß, und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, bevor sie als archäologisches Quellenmaterial dienen können.

GRUPPE 1

SCHMUCKBASEN, DIE HEUTE NOCH BEKANNT SIND UND ZUGLEICH
IN RENAISSANCEZEICHNUNGEN MIT IHREM HERKUNFTSORT ODER
SOGAR DER ANTIKEN PROVENIENZ VERBUNDEN WERDEN KÖNNEN

Die Basen dieser Gruppe entsprechen am ehesten der Erwartung, Renaissancezeichnungen unmittelbar als archäologische Quellen nutzbar zu machen. In diese Gruppe gehören die Basen des Mars-Ultor-Tempels, die Sebastian Storz anhand der Renaissancedokumente in zwei Gruppen teilen konnte. Sie divergieren vor allem in den unterschiedlichen Aufbewahrungsorten S. Basilio und S. Marco und damit einhergehend in der unterschiedlichen Richtung des Flechtbandes am oberen Torus.¹⁸ Ihre tatsächliche ursprüngliche Anzahl läßt sich nicht ohne weiteres ermitteln. Wieder aufgefundene Fragmente und eine

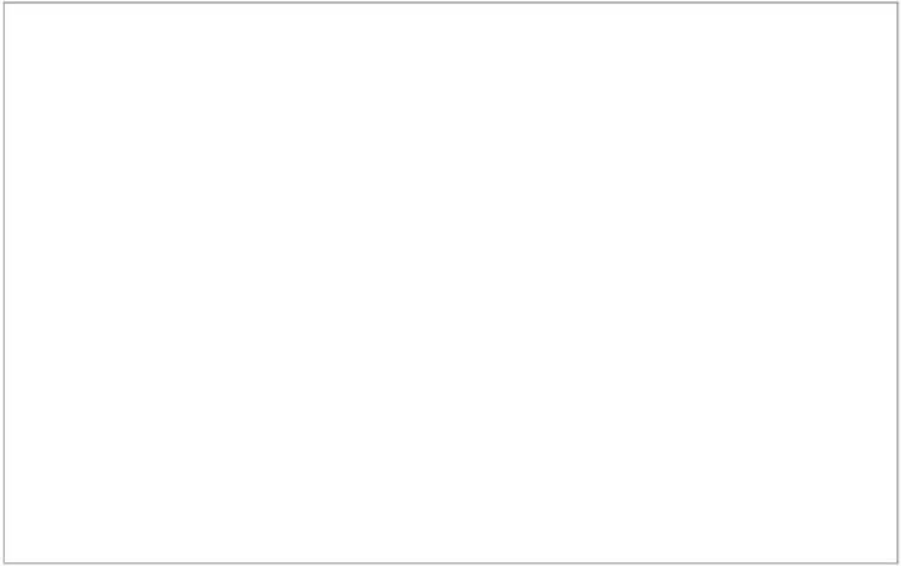
minutiöse Umrechnung der Maßangaben erlaubten eine Rekonstruktion. Sebastian Storz hat die unterschiedliche Richtung der Flechtbänder dahingehend interpretiert, daß die Basen, die der Innenordnung angehören, auf dem in der Tempelcella beidseitig durchlaufenden Podium pfeilartig auf die große Apsis hinweisen. Demgegenüber ist ebensogut eine alternierende Aufstellung vorstellbar, die als Rahmen der Statuen gedient haben könnte.¹⁹

Eine relativ unbedeutende Schmuckbasis auf dem Forum von Ostia (Abb. 1) weist in den groben seitlichen Abarbeitungen eindeutig Spuren einer zweiten Verwendung auf.²⁰ Eine Zeichnung Baldassare Peruzzis in Florenz (Abb. 2) zeigt diese Basis und gibt in einer erläuternden Beischrift die Information, daß der zugehörige Bau ein Ziegelbau war.²¹ Die Position der Basen seitlich der Türen erklärt die Abarbeitungen. Peruzzi sah also offensichtlich noch die Basen in ihrem zweiten Verwendungszusammenhang, wahrscheinlich an einem Grabbau.²² Die Zeichnung gibt also eine Zusatzinformation, die an der Basis selbst in ihrer heutigen, völlig beliebigen Aufbewahrung nicht mehr abgelesen werden kann.

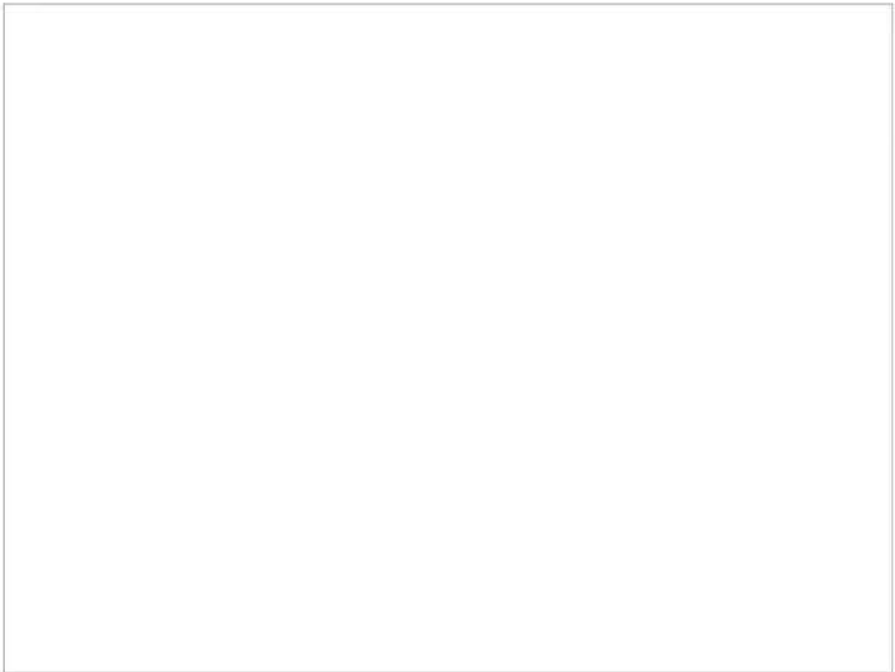
Durch moderne Untersuchungen gesichert ist die Zuweisung der Schmuckbasen an den Apollo-Sosianus-Tempel, den Concordiatempel und den Venus-Genetrix-Tempel.²³ Die Basen aller drei Bauten gehören aus den unterschiedlichsten Gründen mit zu den am häufigsten in der Renaissance gezeichneten.

Einige der Frontbasen des Apollo-Sosianus-Tempels befanden sich *in situ*, waren in der Renaissance aber verschüttet. Mindestens ein Exemplar befand sich beim Palast der Savelli, der in den Ruinen des unmittelbar neben dem Apollo-Sosianus-Tempel gelegenen Marcellustheaters errichtet worden war.²⁴ Etliche der Zeichnungen geben Maßangaben wieder, die den tatsächlichen entsprechen. Die Zuordnung zum Tempel wurde erst während der jüngeren Ausgrabungen vorgenommen und war in der Renaissance unbekannt.²⁵ Für die Basen geben die Zeichnungen lediglich den früheren Aufbewahrungsort wieder.

Eine große Gruppe von Basen der Innenordnung des Concordiatempels ist ebenfalls in Zeichnungen überliefert,²⁶ bei denen z. T. Maßangaben, z. T. Lokalisierungsangaben die Anzahl von mindestens fünf Basen wiedergeben. Offenbar waren hier zu Füßen des Tabulariums zu Beginn des 16. Jahrhunderts diese Basen gefunden, aber keinem Bau in irgendeiner Weise zugeordnet worden. Die Fülle der Zeichnungen läßt auf ein größeres Fundaufkommen in diesem Areal seit 1505 schließen. Nur der Fund kleinster zugehöriger Fragmente



1 *Schmuckbasis auf dem Forum von Ostia, Rückseite*



2 *Zeichnung des Grabbaus in Ostia von Baldassare Peruzzi, Florenz, Uffizien, inv. 418 A r*

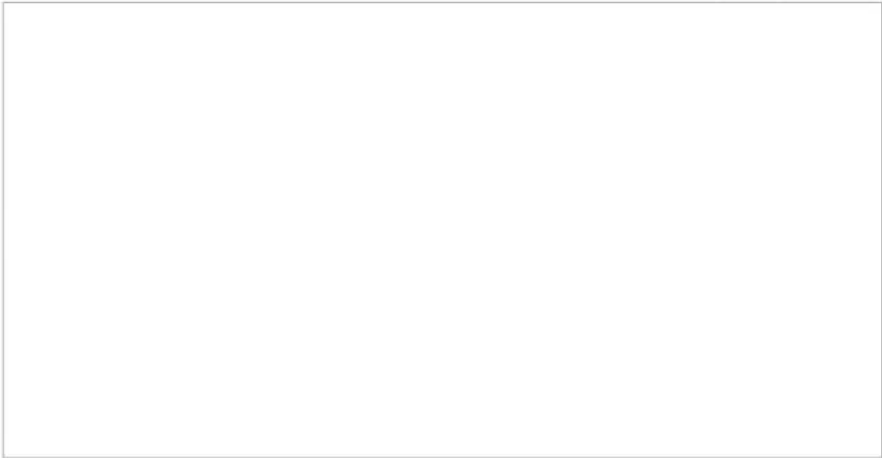
bei Nachuntersuchungen in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts bestätigte die Zuweisung,²⁷ die von Max Wegner 1966 noch abgelehnt worden war.²⁸ Fataler Weise ist es heute nicht mehr möglich, die minutiös gesammelten originalen Fragmente²⁹ mit den in der Renaissance bekannten eindeutig in Verbindung zu bringen. Auch scheinen die Zeichnungen nicht charakteristisch genug, um eventuelle stilistische Eigenheiten zu identifizieren.

Die Basen des Venus-Genetrix-Tempels sind besonders gut bekannt, da sie seit dem 4. Jh. n. Chr. seitlich der Türen des Lateransbaptisteriums verbaut sind. Sie müssen im 4. Jh. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts auf dem Cäsarforum noch sichtbar gewesen³⁰ und dann im Sinne spätantiker Spolienverwendung wiederverwendet worden sein.³¹ Die ursprüngliche Lokalisation kannte in der Renaissance freilich niemand mehr. Sie wurde bereits von Giovanni Battista Giovenale deduktiv hergeleitet³² und durch den Fund einer zugehörigen Pilasterbasis bei der Ausgrabung des Cäsarforums 1930 bestätigt.³³

Gerade bei den letzten beiden Basengruppen wird deutlich, daß die Auskunft der Zeichnungen für die archäologische Fragestellung lediglich ergänzend wirkt, indem sich die Geschichte ihrer Auffindung und des weiteren Verbleibs daraus erhellen läßt.

Immer wieder gezeichnet wurden eine oder mehrere Basen, die wie jene des Apollo-Sosianus-Tempels im Palazzo der Savelli lokalisiert wurden.³⁴ Heute noch bekannte, nach den Maßen übereinstimmende Basen befinden sich in Zagarolo am Palazzo Colonna, liegen ansonsten aber in Arealen, die erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ergraben wurden (Largo Argentina, Cäsarforum).³⁵ Hierbei kann es sich also nicht um jene aus der Savelli-Sammlung handeln. Die Angaben aus den Zeichnungen führen daher nicht zu einer Identifikation der antiken Basen, obwohl die viele Stücke umfassende Gruppe sicherlich zusammengehörig ist. Bereits Pirro Ligorio beobachtete dieses Phänomen.³⁶ Die von ihm erwähnten und auch von anderen häufig gezeichneten Basen dieser Gruppe im Lateransbaptisterium³⁷ befinden sich heute nicht mehr dort.

Die Basen, die 1511 in SS. Cosma e Damiano in unmittelbarer Nachbarschaft des Forum Romanum gefunden wurden, sind in einer größeren Anzahl von Zeichnungen wiedergegeben. Hierdurch war es möglich, zwei Basen – eine im Vatikan und eine im Kreuzgang der Lateransbasilika – zu identifizieren.³⁸ Sicherlich wurden die Basen in einer späteren Bauphase aus der Kirche entfernt. Für den antiken Befund ist auf diesem Weg allerdings keine positive Aussage zu treffen. Die Annahme, die Basen stammten von einem der Fo-



3 Schmuckbasis in S. Bartolomeo in Isola

rumsbauten, ist verlockend. Bedenkt man allerdings, wie weit antike Fragmente verschleppt werden konnten, so bleibt diese Vermutung rein spekulativ, solange sich nicht, etwa aus neueren Grabungen, eindeutige Hinweise darauf ergeben.³⁹

Zur Gruppe der identifizierbaren Basen gehören außerdem solche, die sich schon in der Renaissance als Spolien in Kirchen verbaut fanden, wie z. B. jene in Chiusi, Gaeta, Rom, S. Bartolomeo, S. Maria in Trastevere, S. Paolo fuori le Mura, die sich in aller Regel heute noch dort befinden.⁴⁰

Häufig wurden sie in einer unglaublich großen Anzahl von Zeichnungen wiedergegeben, was zum Beispiel für die Basen von S. Bartolomeo in Isola gilt, die in kaum einer Kollektion von Basenzeichnungen fehlen durften. Anhand dieser läßt sich exemplarisch zeigen, aufgrund welcher Kriterien die Glaubwürdigkeit von Zeichnungen festgestellt und welcher Stellenwert den vermeintlichen Varianten zugemessen werden kann.

Eine kritische Durchsicht der Zeichnungen zeigt charakteristische Unterschiede in der Wiedergabe. In S. Bartolomeo selbst finden sich lediglich zwei Schmuckbasen (Abb. 3, 4). Nach Aussage der Zeichnungen wurden vor der Revision in der *Census*-Datenbank jedoch mindestens vier Typen unterschieden. Als Unterscheidungsmerkmale galten das Fehlen des Perlstabes im Astragal und die abweichende Richtung des Blattkranzes am unteren Torus. Erst die genaue Autopsie der Basen vor Ort läßt diese Unterschiede erklärbar werden. Die Richtung des Blattkranzes wechselt zwischen den Bändern, der Perlstab ist

4 Zweite Schmuckbasis in S. Bartolomeo in Isola mit weggeschlagenem Perlstab

an einigen Stellen einer Basis weggebrochen. Die Basen wurden also offenbar aus verschiedenen Ansichten gezeichnet und nicht etwa durch minderbegabte Zeichner falsch wiedergegeben.

Ein etwas anderes Schicksal erfuhr die Basis in S. Paolo fuori le Mura (Abb. 5). Sie wurde lediglich in der einschlägigen Sekundärliteratur der Renaissancezeichnungen aufgenommen, da sie als zerstört galt.⁴¹ Ursprünglich war sie als Spolie in der Basilika von S. Paolo unter der linken Säule des mittleren Bogens innerhalb des sog. »muro divisorio« verbaut.⁴² Die archäologische Forschung ging davon aus, daß sie beim Brand der Kirche 1823 komplett zerstört worden sei. Tatsächlich befindet sie sich aber auch heute noch in der sog. »passegiata archeologica« der Kirche.⁴³ Ihre Herkunft kann nicht geklärt werden.⁴⁴ Die mit ca. 205 cm Plinthenbreite und ca. 117 cm oberem Durchmesser sehr große Schmuckbasis hat ein attisches Profil.⁴⁵ Die Dekoration ist charakteristisch genug, um sie eindeutig in severische Zeit zu datieren, wobei die Basen aus den Caracallathermen ihr stilistisch am nächsten kommen.⁴⁶

Diese Gruppe stellt für die archäologische Fragestellung die ergiebigste dar. Im Sinne einer Zeichnungsanalyse für kunsthistorische Fragestellungen bildet sie eine Art Kontrollgruppe, an der die Zuverlässigkeit der Zeichner überprüft werden kann, so daß sich eine Art »Qualitätshierarchie« ergibt, die möglicherweise auf ganze Codices bzw. auf die zusammengehörigen Blätter eines Zeichners übertragen werden kann.

Für die Arbeit mit dem *Census* ergibt sich daraus nicht zuletzt die Schlußfolgerung, daß kleine Unterschiede in der Darstellung nicht zwangsläufig als Wiedergabe verschiedener Monumente gedeutet werden müssen. Sie sollten keinesfalls überbewertet werden. Allerdings sollte anhand des originalen Monuments überprüfbar sein, in welchem Maße die Abweichungen der Maßangaben in der Zeichnung gegenüber dem Monument zu tolerieren sind.

Dies ist für die Zeichnungen der folgenden beiden Gruppen umso wichtiger, da bei diesen die Kontrolle anhand des Originalmaterials entfällt.

GRUPPE 2

DARSTELLUNGEN VON SCHMUCKBASEN, DIE AUFGRUND IHRER
ÜBERLIEFERUNG ALS WIEDERGABE ANTIKER SCHMUCKBASEN
EINDEUTIG ANGESPROCHEN WERDEN KÖNNEN UND DIE
VERIFIZIERBARE MASSANGABEN UND/ODER PROVENIENZHINWEISE
ENTHALTEN

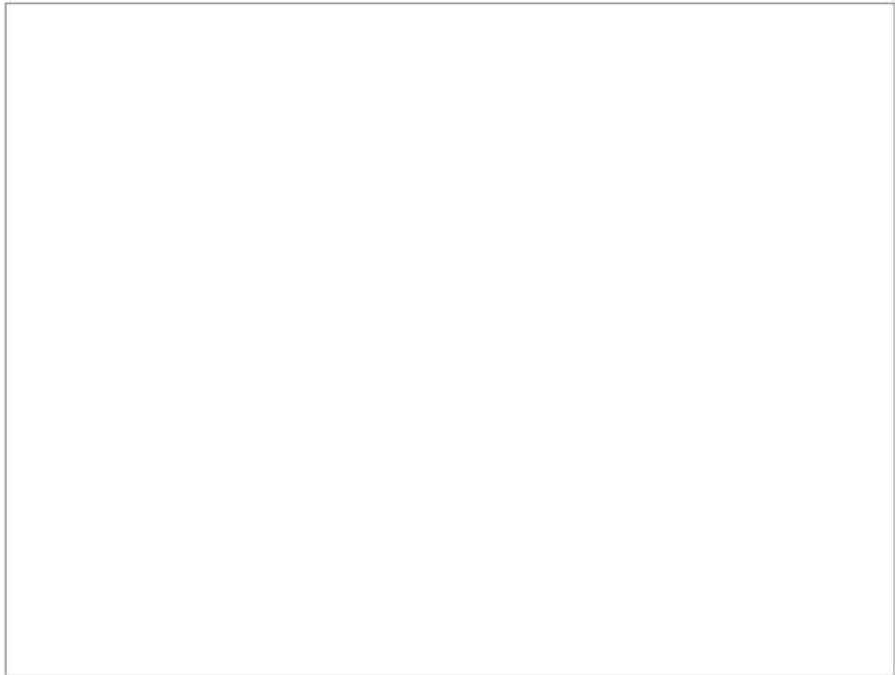
Einigen Schmuckbasen haben verschiedene Zeichner größere Aufmerksamkeit gewidmet, indem sie entweder Detailskizzen, Positionsskizzen, genaue Maßangaben oder längere schriftliche Kommentare beigelegt haben. Aufgrund dieser Angaben kann angenommen werden, daß es sich bei ihnen um Schmuckbasen handelte, die in der Renaissance tatsächlich vorhanden waren,

heute jedoch leider nicht mehr bekannt sind. Hierzu gehören einige Basen, die das Material und/oder die Verwendungsweise antiker Schmuckbasen gut dokumentieren und damit die an manchen Stellen recht schwache Materialbasis in erfreulicher Weise ergänzen.

Am interessantesten sind hier naturgemäß Stücke, die möglicherweise einen heute nicht mehr vorhandenen antiken Kontext wiedergeben.

Die sicherlich schönsten Basen sind jene, die der Nordwest-Exedra des Augustusforums zuzuordnen sind, und die in einer Fülle von Zeichnungen, häufig mit Maßangaben und der Lokalisation S. Basilio versehen sind. Es handelt sich hierbei um reich verzierte attische Basen.⁴⁷ Durch die Detailwiedergabe Marten van Heemskercks⁴⁸ ist die Ornamentfolge sehr gut rekonstruierbar; man kann sogar so weit gehen, anhand dieser Zeichnung mit ihrer hohen plastischen Qualität das originale Stück in die augusteische Zeit zu datieren, wofür das Ornament des unteren Torus, besonders aber seine metallisch-präzise Ausarbeitung spricht.⁴⁹ Aufgrund der Maßangaben auf der Zeichnung Giovanni Francesco da Sangallos in den Uffizien läßt sich außerdem ihre Größe rekonstruieren.⁵⁰

Schon die einigen Zeichnungen eingefügte Lokalisation S. Basilio verweist auf das Augustusforum,⁵¹ während andere Angaben weniger eindeutig sind. Nach Auskunft der Uffizien-Zeichnung befand sich die Schmuckbasis auf dem Monte Cavallo, also dem Quirinal, vorher aber war sie in S. Basilio (Beischrift: »i[n] chasa el prosidente a monte chavallo serviva a s.basilio«). Dies würde bedeuten, daß Sangallo die Basis auf dem Quirinal gesehen hat, ihm aber der vormalige Aufbewahrungsort, nämlich S. Basilio, bekannt war. Einiges spricht dafür, daß nicht eine einzelne Basis, sondern wiederum mindestens zwei mit unterschiedlichen Aufbewahrungsorten bekannt waren. Die bereits erwähnte Uffizien-Zeichnung (Abb. 6) greift in die komplizierte Diskussion um die Zugänglichkeit des Augustusforums und des Mars-Ulto-Tempels⁵² ein; sie wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Augustusforum und der Nordwest-Exedra in Verbindung gebracht und bietet außerdem eine Lage-skizze der Exedra (Abb. 7).⁵³ In der Exedra wäre dann der Fundort der Basis zu sehen (Die Buchstaben A, C, D geben die Situation an, D ist der Standort der Schmuckbasis). Ob dies auch der originäre antike Kontext ist, kann zumindest näherungsweise folgendermaßen überprüft werden. Die wahrscheinliche augusteische Datierung des Stücks schließt zunächst einmal die Zugehörigkeit zum Augustusforum nicht grundsätzlich aus. Sangallo gibt auf seiner Zeichnung außerdem die rechteckige Mittelnische der Exedra wieder: wie der Bei-



6 Studien zur Nordwest-Exedra des Augustusforums von Giovanni Francesco da Sangallo, Florenz, Uffizien, inv. 1852 A r

schrift (»entrata« zwischen den Säulen) zu entnehmen ist, hielt er den Bereich für den Eingang zum Traiansforum (»foro traiano« unmittelbar darüber); auf einem gebogenen Stylobat befanden sich Halbsäulen oder Dreiviertelsäulen. Zu diesen gibt er die Erläuterung, daß sie ungewöhnliche Plinthen hatte, die rund gestaltet waren (»Le base [h]anno questo pli[n]to che andaua i[n] to[n]do non risaltaua«).

In die Nische eingestellt befanden sich Pfeilervorlagen, denen eine korrespondierende Vollsäule vorgelagert war. Zu diesen Säulen gehörte nach der Legende der Zeichnung die Schmuckbasis – hier mit »D« gekennzeichnet. Der Detailreichtum der Zeichnung, die ausführlichen Beischriften und Maßangaben lassen an der Glaubwürdigkeit keinen Zweifel. Das Areal muß Anfang des 16. Jahrhunderts zugänglich gewesen sein.⁵⁴

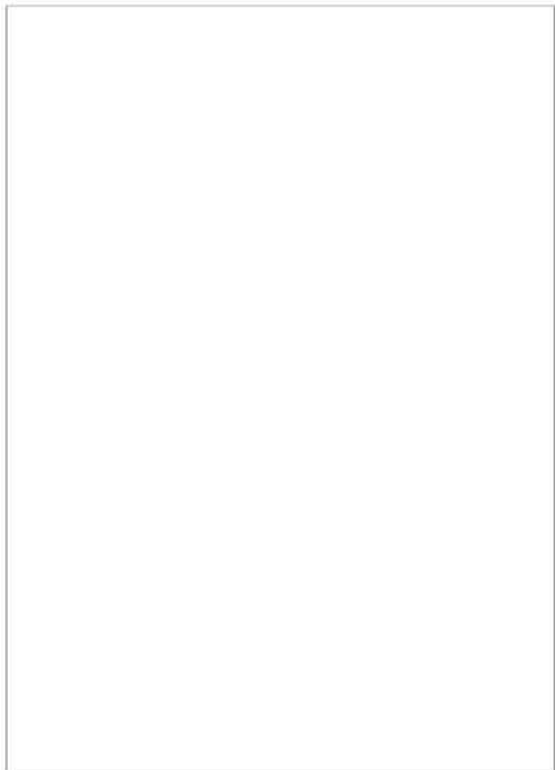
Trotz des sehr guten Untersuchungsstandes für den Mars-Ulto-Tempel selbst ist der Bereich der Portiken und der Exedren nicht so gut erschlossen; eine zusammenfassende Publikation fehlt.⁵⁵ So existieren zwar gute Über-

sichts- und Rekonstruktionspläne, Detailaufmaße der Einzelemente sind jedoch bislang nicht publiziert. Der heutige Zustand⁵⁶ geht im wesentlichen auf die Rekonstruktionen der Mussolini-Ära zurück. Für die hier in Frage stehenden Details wäre es nötig, Aufmaße der noch sichtbaren Basen – sofern diese sich nachweisbar in situ befinden – zu erstellen, um sie mit der Florentiner Zeichnung zu korrelieren.⁵⁷ Aus dem Gesamtplan⁵⁸ läßt sich für den unteren Durchmesser der Basen ein Maß von ca. 120 cm entnehmen. Von Sangallo wird dieses Maß mit 2 braccia und 13 quat-

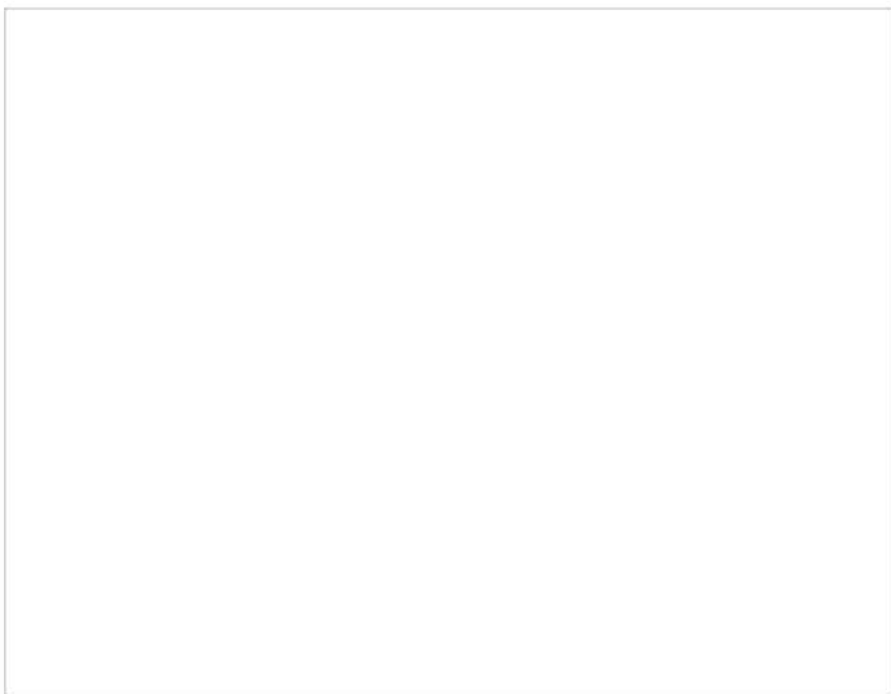
trini angegeben, was etwa 129 cm entspräche und damit diesem Wert sehr nahe kommt. Andere Zeichnungen geben übereinstimmend den oberen Durchmesser mit ca. 5 palmi an, was 111 cm entspräche und dem tatsächlichen Maß nahekommt.⁵⁹ Auf dem gegenwärtigen Dokumentationsstand schließen sich die Zeichnung und die Befunde nicht aus.

Obwohl also die Schmuckbasis im erhaltenen Denkmälerbestand nicht identifizierbar ist, darf davon ausgegangen werden, daß es sie gegeben hat, und daß sie gemeinsam mit einer weiteren die Mittelnische der Nordwest-Exedra des Augustusforums rahmte. Es handelt sich hierbei um einen der Fälle, in denen eine Renaissancequelle nach kritischer Analyse in den archäologischen Denkmälerbestand aufgenommen werden kann.

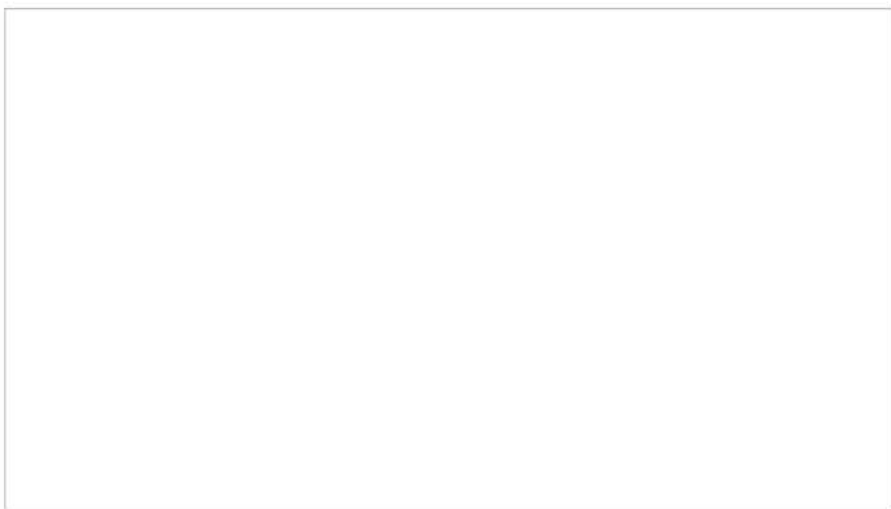
Der einzige Beleg für die Verwendung an vergleichsweise kleinen, einzeln stehenden Bauten, die eigentlich für die weitaus meisten, paarweise vorkom-



7 Die Kaiserkultaedicula in Terracina in der Zeichnung von Baldassare Peruzzi, Florenz, Uffizien, inv. 403 A r



8 *Schmuckbasis mit ephesischem Profil in der Nähe von S. Maria della Consolazione, Giovannantonio Dosio, Florenz, Uffizien, inv. 2010 A*



9 *Dieselbe Basis in der Darstellung Antonio da Sangallos, Florenz, Uffizien, inv. 1671 A*

menden Schmuckbasen angenommen werden kann, ist die Dokumentation Baldassare Peruzzis zur heute völlig zerstörten Kaiserkuльтаedicula in Terracina (Abb. 7).⁶⁰ Diese bestand lediglich aus vier Säulen und einem Dach, darunter muß man sich eine Statue der Livia vorstellen. Möglicherweise waren nur die Säulen der Vorderseite mit Schmuckbasen verziert, so daß diese gegenüber der Rückseite hervorgehoben war. Eine wichtige Rolle für die Glaubwürdigkeit spielt aber auch, daß Peruzzi in verschiedenen Zusammenhängen als zuverlässiger Zeichner gelten kann und für andere Stücke, die besser kontrollierbar sind, zutreffende Informationen gegeben hat.⁶¹

Einige weitere Zeichnungen sind in ihrer Dokumentation so genau, daß man sicherlich davon ausgehen kann, daß sie auf damals vorhandene antike Stücke zurückgehen, die heute nicht mehr erhalten oder auffindbar sind:

Basen mit ephesischem Profil wurden in einer Grotte in der Nähe der Kirche S. Maria della Consolazione dokumentiert.⁶² Sie wurden von Giovanantonio Dosio gezeichnet und ausführlich kommentiert, so daß sowohl ihre Aufbewahrungsgeschichte zu seiner Zeit als auch ihre Maße nachvollzogen werden können (Abb. 8). Eine parallele, anonyme Wiedergabe findet sich ebenfalls in den Uffizien.⁶³ Die Entsprechungen sind so groß, daß ein gemeinsames Vorbild sicher angenommen werden kann.

Unklar ist, in welchem Verhältnis hierzu die Darstellung einer nahezu identischen Basis steht, die Antonio da Sangallo d.J. angefertigt hat (Abb. 9).⁶⁴ Alle drei Blätter sind mit ausführlichen Maßangaben versehen. Eine Umrechnung ergibt jedoch gravierende Maßunterschiede. Hinzu kommt, daß Sangallo einen abweichenden Aufbewahrungsort, nämlich, »pie dj monte chavallo p[er] andare alla fontana di trevij muratta sopra una cholonna duno portichale« angibt. Immerhin könnte die Basis später in die Nähe von S. Maria della Consolazione verbracht worden sein.

Der besondere Wert dieser Zeichnungen liegt darin, daß sie glaubwürdig Schmuckbasen mit dem eher ungewöhnlichen ephesischen Profil wiedergeben, eine Gruppe, die im erhaltenen Denkmälerbestand unterrepräsentiert ist.⁶⁵

Wesentlich problematischer gestaltet sich die Bewertung derjenigen Zeichnungen, die die Basen in S. Croce in Gerusalemme und in der S. Croce-Sammlung wiedergeben.⁶⁶ Während hier besonders häufig die Lokalisationen angegeben sind, die eigentlich keinen Zweifel daran lassen, daß es diese Basen wirklich gegeben hat, finden sich nur für die Basen in S. Croce in Gerusalemme im Codex Coner auf fol. 99r. B,⁶⁷ und bei der bereits erwähnten Dosio-Zeichnung Firenze, Uffizi inv. 2010 A r. D⁶⁸ Maßangaben oder schriftliche

Erläuterungen. Die wiedergegebenen Profile und Ornamentabfolgen sind für antike Schmuckbasen ungewöhnlich; Vergleichbares findet sich im originalen Denkmälerbestand nicht.

GRUPPE 3

DARSTELLUNGEN VON SCHMUCKBASEN, WIE GRUPPE 2,
MEIST ABER OHNE PROVENIENZ, DIE NUR AUFGRUND DER ART
DER DOKUMENTATION, BESONDERS ABER DER MASSANGABEN,
ALS ANTIK ANGESPROCHEN WERDEN KÖNNEN

Es folgen als nächste Gruppe Darstellungen von Basen, die aufgrund unterschiedlichster Kriterien den Anschein erwecken, auf ein antikes Original zurückzugehen oder aber unmittelbar vor ihm angefertigt worden zu sein.

Gute Beispiele hierfür sind etwa einige im Codex Coner aufgenommene Stücke, die aufgrund der genauen Darstellung und Aufmaße auf real existierende Basen zurückgehen könnten.⁶⁹ Man kann sogar so weit gehen, die äußerst sorgfältig wiedergegebenen Ornamente zu einer – wenn auch nur relativ groben – Datierung des antiken Originals heranzuziehen. Dies verlangt allerdings einige spezielle methodische Voraussetzungen. Das Ornament muß so wiedergegeben sein, daß es typologisch eingeordnet werden kann; hierzu muß es überhaupt erst zu den einordnungsfähigen Ornamenten gehören, die oft schon einen ersten chronologischen Hinweis geben.

Dies gilt z. B. auch für fol. 99r des Codex Coner.⁷⁰ In einer gemischten Darstellungsform, bei der jeweils eine Hälfte einer Basis mit einer anderen zu einer zusammengestellt ist, finden sich zwei klar identifizierbare Schmuckbasen sowie eine aus der S. Croce-Sammlung stammende. Für die vierte, unidentifizierte (fol. 99r. D), kann damit aus dieser Zusammenstellung ein reales Vorbild angenommen werden.

Einen dezidierten Hinweis auf ein antikes Original erhält man auch dann, wenn andere – nachweislich unabhängig voneinander entstandene – Zeichnungen desselben Objekts nachzuweisen sind, im Idealfall ebenfalls mit Maßangaben, die dann gegeneinander verifiziert werden können. Kopien oder Nachzeichnungen ohne weitere Identifikationshinweise bilden kein Kriterium für den archäologischen Befund.

In bestimmten Fällen wirkt die Wiedergabe außerordentlich genau. Dies ist etwa für die Basen des in der Kunstbibliothek Berlin aufbewahrten Codex OZ

114 (= Hdz 4946) festzustellen.⁷¹ Hier wurden die Zeichnungen kopiert, bei den Beischriften sind jedoch nachweislich Übertragungsfehler aufgetreten. So trägt etwa fol. 25r oben C,⁷² das die Basis des Apollo-Sosianus-Tempels wiedergibt, die Angabe »in Roma fora d[el] porta maggiore«.

Im Gegensatz dazu ist es überraschend, wie viele der unspezifisch und flüchtig hingeworfenen Zeichnungen oft letztendlich doch auf ein vorhandenes oder wahrscheinlich zu machendes Vorbild zurückgehen. Als Beispiel hierfür sei hier fol. 120r des Codex Zichy in Budapest⁷³ genannt. Der sehr unspezifische Stil dieses Blattes, der mehr an eine summarische Weiterzeichnung als an genaue Wiedergaben denken läßt, täuscht, denn mehrere Basen sind mit benennbaren Stücken zu identifizieren.

Eine Revision dieser Gruppe von Zeichnungen weist darauf hin, daß noch eine wesentlich größere Zahl von Schmuckbasen in der Renaissance bekannt gewesen sein muß. Solange sie aber nicht aufgrund anderer Hinweise, etwa neuer Funde, genauer identifiziert werden können, sind sie als archäologisches Quellenmaterial nur mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen. Immer dann, wenn übereinstimmend zumindest ein Aufbewahrungs- oder Fundort in mehreren – am besten voneinander unabhängigen Zeichnungen – genannt wird, wurden diese als »unidentified« deklarierten Stücke, mit diesem Ort in der Datenbank verbunden.

GRUPPE 4

DARSTELLUNGEN VON SCHMUCKBASEN, DIE NICHT IMMER
MIT ANTIKEN VORBILDERN VERBUNDEN WERDEN KÖNNEN,
AUCH ERFINDUNGEN DER ZEICHNER; DIE GRÖSSTE GRUPPE

Tatsächlich ist der weitaus größte Anteil im *Census* vorhandener, als »unidentified« bezeichneter Schmuckbasen nicht mit einem heute noch bekannten antiken Vorbild in Verbindung zu bringen. Allerdings ist es gerade bei der Vielzahl von Typenblättern auffallend, daß sich in der Regel immer mindestens eins – oft aber auch wesentlich mehr – identifizierbare Stücke auf einem Blatt finden. Diese Zeichnungen lassen sich am ehesten als Übungsblätter der Werkstattmitglieder⁷⁴ oder Weiterzeichnungen der original vorhandenen Stücke im Sinne einer Stilübung einordnen und bewerten. Ein markantes Beispiel hierfür sind etwa der sog. Salzburger Codex aus dem Quattrocento⁷⁵ oder der Budapester Codex Zichy⁷⁶.

Der *Census* hat sich bei diesen Stücken um einen gewissen Pragmatismus bei der Erfassung bemüht: solange ein antikes Vorbild nicht mit einer hohen Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann, wird die Basis als »unidentified« im Monumentregister angelegt. Basen, die sich nach Abklärung aller Kriterien eher nicht auf antike Monumente beziehen, werden nicht erfasst.

Einen gewissen Nutzen birgt diese für die archäologische Fragestellungen wenig ergiebige Materialgruppe für das Zeichnungsstudium. Hierzu ist allerdings eine über das Einzelstück hinausgehende Statistik nötig, die die Kombinationen der auf den Sammelblättern vorhandenen Schmuckbasen berücksichtigt.

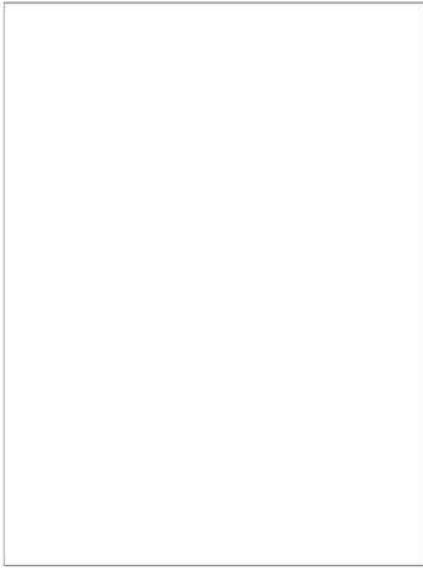
So finden sich etwa im Codex Escorialensis und im Larger Talman Album einander entsprechende Stücke, jedoch jeweils auf verschiedenen Blättern und in abweichenden Kombinationen. Es handelt sich um Kopien nach denselben Vorlagen. Bezüglich der Schmuckbasen läßt sich dieses Ergebnis in der Datenbank über eine kombinierte Suche erzielen:

So wäre in der »Kurzsuche« (»quick search«) unter »Dokumente« (»Renaiss. Documents«) der »Codex Escorialensis« aufzurufen. Durch Betätigen der Eingabetaste öffnet sich ein Feld, in dem »Sammelergebnis abhängiger Einträge« (»collect dependent entries«) ausgewählt wird. Danach werden »alle Unterebenen mit aktuellem Eintrag« (»all levels with current entry«) angesteuert und »Monumente« (»monuments«) ausgewählt. So erhält man alle Monumente, die im Codex Escorialensis wiedergegeben sind. Dieses Ergebnis kann z. B. als »escmonu« bezeichnet und gespeichert werden. In einem nächsten Schritt wird dieses Ergebnis mit der Menge der Schmuckbasen⁷⁷ verknüpft. Hierzu verläßt man die Kurzsuche mit »esc«, wählt »tools« aus, und dort die Option »combine«. Das Ergebnis kann als »escbase« abgespeichert werden und enthält 15 Schmuckbasen.

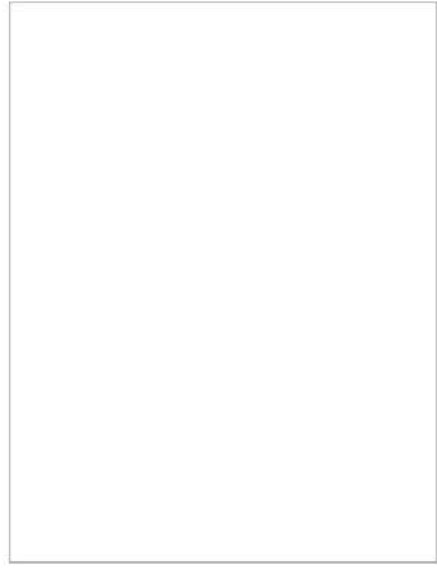
Derselbe Weg kann nun für das Larger Talman Album begangen werden. Man erhält alle Monumente des Larger Talman Album (»ltamon«), insgesamt 317, verknüpft dies mit der Menge der Schmuckbasen und erhält (»ltabase«) 59 Schmuckbasen.

Verknüpft man nun »ltabase« mit »escbase« erhält man (»escлтаба«) 14 Stück, was bedeutet, daß bis auf eine Ausnahme die Basen des Codex Escorialensis sich im Larger Talman Album wiederfinden.

Sieht man diese Stücke nun genauer an, so läßt sich leicht feststellen, daß sich diese Basen auf jeweils nur einer geringen Anzahl von Blättern finden, die einander sehr ähneln (Abb. 10, 11). Ganz offensichtlich gehen beide Blätter



10 *Codex Escorialensis, fol. 23r*



11 *The Larger Talman Album, fol. 108r*

auf dasselbe Vorbild zurück, der Zeichner von fol. 108r des Larger Talman Albums wählte jedoch eine systematischere Blattaufteilung, was es ihm ermöglichte, statt sechs acht Schmuckbasen auf einer Zeichnung zu vereinen. Die beiden im Codex Excurialensis auf anderen Blättern vereinzelt vorkommenden Pilasterbasen konnten so von ihm integriert werden.

Bei Vergleichen wie diesem tritt relativ schnell zutage, welche Blätter welcher Codices aufeinander Bezug nehmen bzw. voneinander abstammen. Die Ergebnisse werden über die geschilderte kombinierte Suche erzielt. Voraussetzung für stimmige Aussagen ist natürlich, daß die abgefragten Codices vollständig oder zumindest in den relevanten Teilen eingegeben sind.

Der große Vorteil der *Census*-Datenbank liegt darin, verwandte Suchen, die die Abhängigkeiten der Codices untereinander klären, auch für weniger ausführlich publizierte Codices zu leisten.

Einer der gedanklichen Ausgangspunkte des *Census* war es, herauszuarbeiten, in welchem Maße das Studium der antiken Monumente Einfluß auf die künstlerischen Schöpfungen der Renaissance hatte.⁷⁸

Soweit ich sehe, wurde an das im *Census* vorhandene Material antiker Schmuckbasen noch nicht die Frage gestellt, auf welche antiken Schmuckbasen oder ihre Nachzeichnungen tatsächlich gebaute Basen der Renaissance zurückgehen. Schmuckbasen waren aber nicht nur in den Zeichnungen, sondern auch in der zeitgenössischen Architektur weit verbreitet.

Es ist allgemein bekannt, daß die Kapitelle des Pantheon Vorbildhaft für korinthische Kapitelle wie beispielsweise die des Petersdomes waren.⁷⁹ Dieses Ergebnis kann jedoch der Datenbank nicht entnommen werden, da es sich bei ihnen nicht um Dokumente zu den Pantheonkapitellen, sondern um Adaptionen für eine neue Zweckbestimmung handelt. Adaptionen werden in der Datenbank nicht erfaßt.

Die eingangs erwähnte statistische Mengenbildung der Schmuckbasen oder anderer unspektakulärer Bauelemente beinhaltet nicht nur archäologische Fragen, sondern auch kunsthistorische. Eine sinnvolle und mögliche Abfrage hinsichtlich der Schmuckbasen ist diejenige, die nach den Vorbildern der Renaissancearchitekturen fragt, und damit Hinweise auf das »Bildungslevel« bzw. die Rezeptionsmöglichkeiten des ausführenden Renaissancearchitekten bietet.

Meines Wissens ist die Gruppe der Renaissance-Schmuckbasen nicht monographisch erfaßt, und sicher ist es – anders als beim archäologischen Material – auch weder sinnvoll noch überhaupt möglich, hierüber einen Überblick zu gewinnen; dazu dürfte das Material zu umfangreich sein. Das wichtigste Argument gegen eine solche monographische Erfassung ist, daß dies eine Herauslösung eines einzelnen Elements aus bestehenden Bauten darstellt, die für das antike Material zwar charakteristisch, für das neuzeitliche aber künstlich wäre.

Dennoch findet diese Gruppe zumindest in einer Untersuchung Berücksichtigung: Candida Syndikus hat in ihrer Dissertation über »Das Bauornament bei Alberti« auch die von ihm verwendeten Schmuckbasen einer näheren Betrachtung unterzogen und sie – ganz allgemein – mit antiken Schmuckbasen

konfrontiert.⁸⁰ Aufgrund des ihr bekannten Materials war eine genauere Identifikation nicht möglich.

Sucht man in der Datenbank nach Vorbildern für gebaute Architektur, so ist man auf die »Freie Suche« angewiesen. Für die Schmuckbasen lassen sich gute Ergebnisse erwarten, da sie alle nach einem festgelegten Schema beschrieben wurden. Hierbei wurden die Basen von unten nach oben mit ihren jeweiligen Profilbestandteilen benannt und diesen die jeweiligen Ornamente zugeordnet.

Es müssen zunächst die einzelnen Ornamente der Basen identifiziert werden, um sie dann in einer freien Suche im Bestand des *Census* aufzuspüren. Am sinnvollsten ist es, hierzu diejenigen Ornamente auszuwählen, die selten und damit besonders charakteristisch sind. In einem weiteren Schritt können diese mit weiteren Ornamenten desselben Stückes und mit dem Profil verbunden werden. Eine Übersicht der englischen Bezeichnungen, die im *Census* benutzt werden, ist beigelegt (Abb. 12, 13).

Die Suche läßt sich folgendermaßen durchführen: Als Objekt wird eine der Basen von S. Andrea in Mantua⁸¹ gewählt. In der »Freien Suche« (»any part of title/ comment«) wird eingegeben: »torus inferior: decorated/ guilloche, double, para«. Das Ergebnis (»TORIN«) enthält sieben Monumente. Eine weitere Suche gilt dem Ornament des Trochilus. Es wird eingegeben: »trochilus: decorated/ anthemion«. Das Ergebnis (»TROCHANTH«) bietet 9 Monumente. Diese beiden Ergebnisse können nun wieder miteinander verknüpft werden; sie ergeben 0 Monumente.

Für die Basis in Mantua kann aus dem Bestand des *Census* also kein direktes Vorbild benannt werden. Es sei hier vorweggenommen, daß ein analoges Ergebnis für alle Schmuckbasen Albertis erzielt wird. Natürlich lassen sich für die einzelnen Ornamente Vorbilder klar erkennen, die Kombination ist jedoch singulär. Dies illustriert sehr anschaulich die Gestaltung all'antica, die eben gerade nicht ein antikes Vorbild in allen Details wiedergibt. Ohne daß dies Alberti bewußt gewesen sein wird, ist sein Verfahren dem der antiken Steinmetzen sehr ähnlich, die ebenfalls für die Dekoration der Basen aus einem Formenrepertoire schöpfen, jedoch nur selten identische Stücke schaffen.

In der Zusammenschau läßt sich festhalten, daß der Weg, der begangen werden muß, um die im *Census* erfaßten Daten nutzbar zu machen, relativ komplex erscheint – zumal dann, wenn diese erst einmal erstellt werden müssen. Doch tritt auch ein Charakteristikum sehr deutlich zutage, das die intensive Arbeit mit dem *Census* überhaupt kennzeichnet. Die enge Vernetzung von Abfrage und Eingabe eröffnet Fragestellungen, die über eine lexikalische Abfrage weit hinausgehen und sich damit häufig von einer einfachen Ausgangsfrage dynamisch entfernen. Für die Systematik architektonischer Dekoration stellt sich heraus, daß das Eingeben heterogener Zeichnungskonvolute im Sinne einer statistischen Auswertbarkeit zu unerwarteten Einsichten führt.

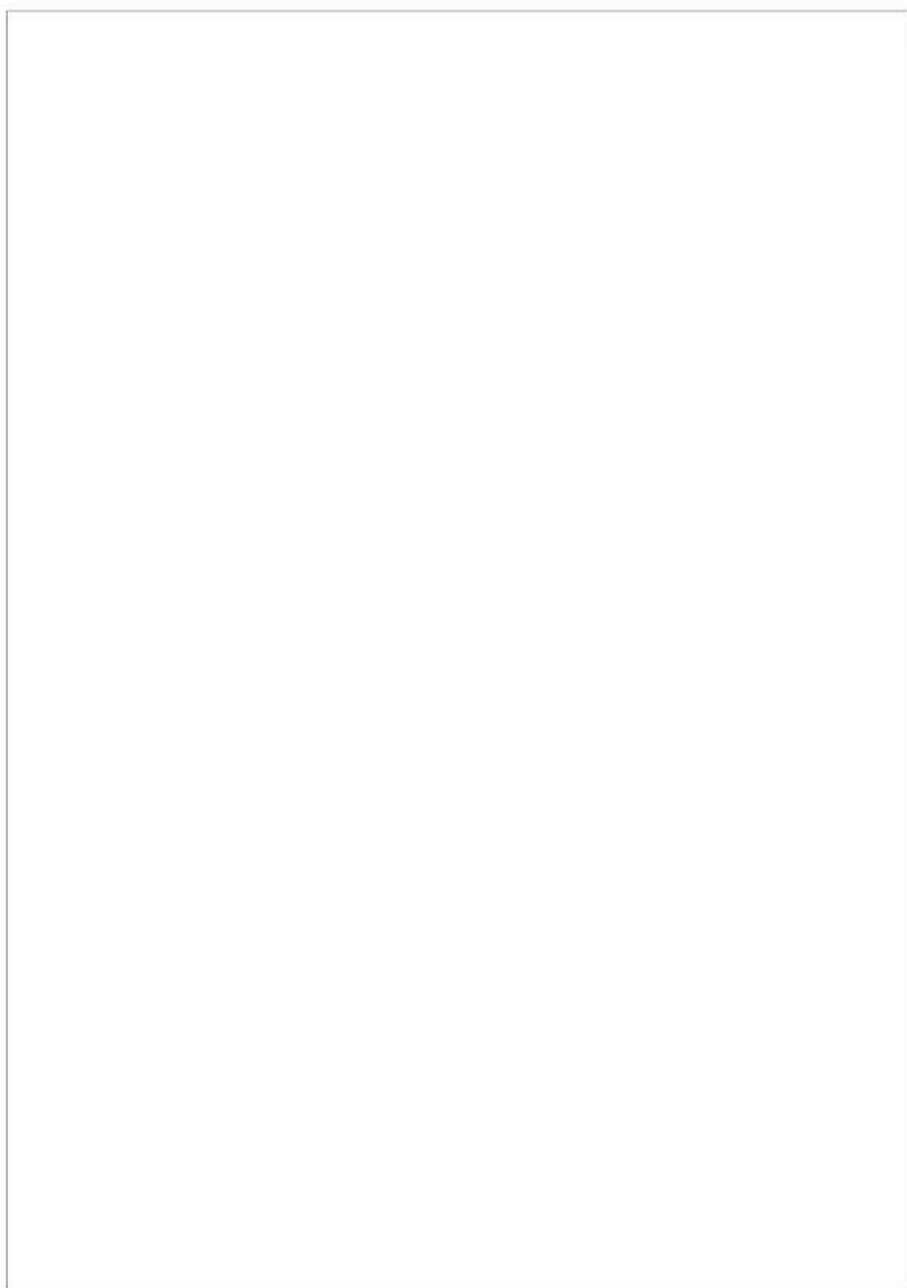
Für archäologische Fragestellungen ist die Arbeit mit dem *Census* dann ergiebig, wenn das Handwerkszeug zur Interpretation der Zeichnungen bekannt ist, damit die Glaubwürdigkeit der Zeichnung in Hinblick auf das Dargestellte überprüft werden kann. Wichtig ist als erstes die vollständige Revision der Annahme, das Dargestellte könne »eins zu eins« in die Materialsammlung übernommen werden.

Wie gezeigt wurde, führt Voreingenommenheit gegenüber der einen wie der anderen Seite zu Pauschalurteilen, die weder den Dokumenten noch den Monumenten gerecht werden. Weder können Renaissancedokumente vorbehaltlos als archäologische Quellen genutzt werden, noch sollten sie von vornherein als relevantes Quellenmaterial für archäologische Fragestellungen abgelehnt werden, nur weil die Darstellungskonventionen und -intentionen der Zeichner in ihrer Komplexität heute nicht mehr in jedem Fall nachvollzogen werden können.⁸²

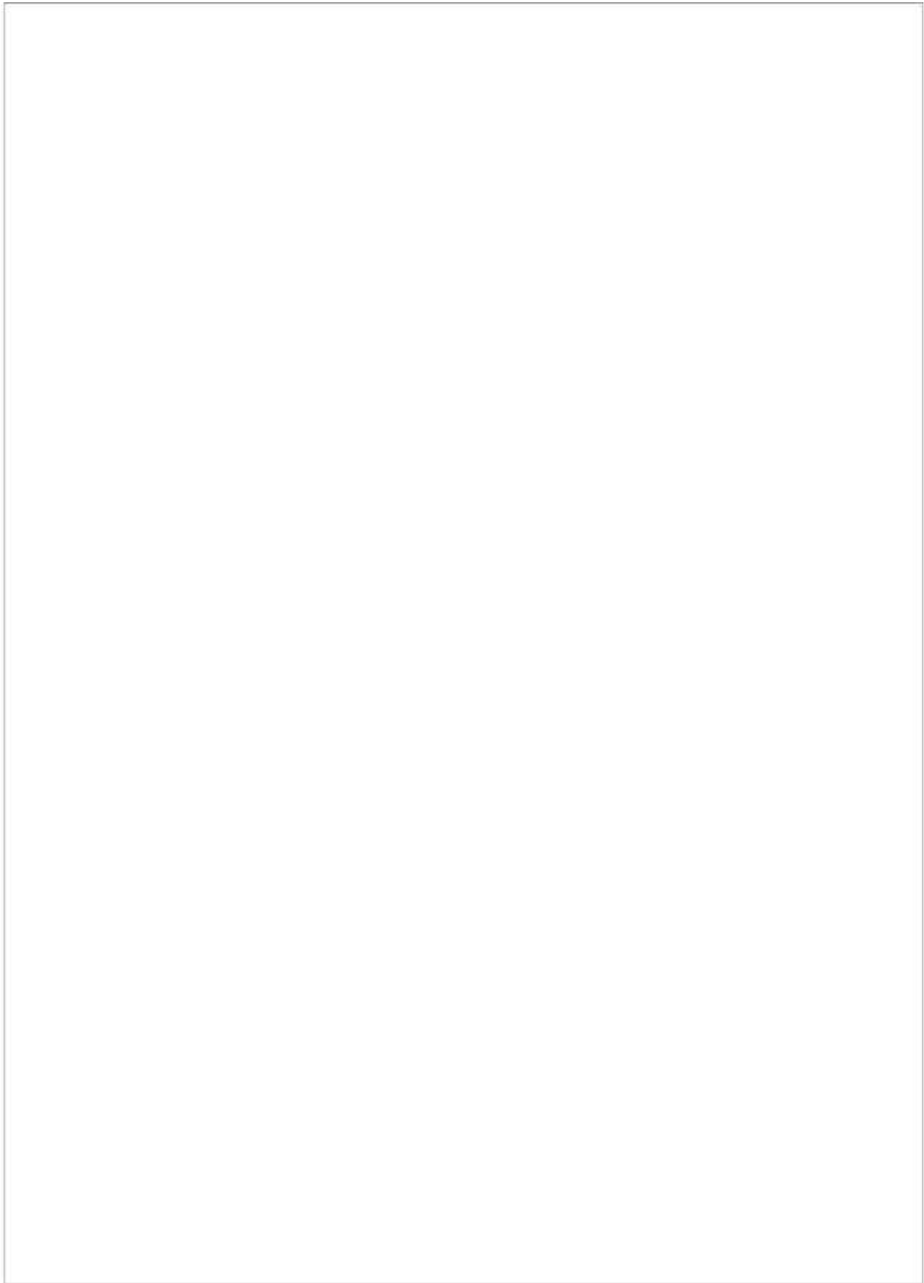
Der Mittelweg ist sicherlich in einer konsequenten Einzelfallprüfung zu suchen.⁸³ Daraus ergibt sich dann eine oft willkommene Erweiterung der Materialbasis, die eine Überprüfung der archäologischen Ergebnisse ermöglicht. Die Datenbank des *Census* bietet hierfür einen umfangreichen und wertvollen Materialfundus, in dem gleichwohl die Ergebnisse nicht auf Abruf bereit stehen, aber doch – wie gezeigt wurde – strukturiert ermittelt werden können.

Für kunsthistorische Fragen ergibt sich die Schlußfolgerung, daß eine Zeichnungsrevision hilfreich für das Verständnis der tatsächlich vorhandenen und ausgeführten Renaissancebauten sein kann. Der Zusammenhang weniger prominenter Codices kann anhand der statistischen Auswertung gelingen.

Dem interdisziplinären Charakter des *Census* entsprechend sind die jeweiligen Fragestellungen eng miteinander verflochten, Ergebnisse ohne Berücksichtigung der jeweils anderen methodischen Grundlagen gegebenenfalls unvollständig. In diesem Sinne wird der Weg weiterverfolgt, neben den gut dokumentierten »Highlights«, die ihrerseits nahezu »zu Tode rezipiert« sind, die große Masse weniger gewichteter Monumente zu erfassen. Hierdurch werden Aspekte antiker Alltagskultur ebenso greifbar wie Werkstättenorganisation, antiquarisches Interesse und »Rezeptionsverhalten« in der Renaissance.



12 *Schmuckbasenornamente*



13 *Schmuckbasenprofile*

¹ *Census*, RecNo. 223583 (>unidentified<) mit 1791 Untereinträgen.

² Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist die rekonstruierende Zeichnung Peruzzis (Florenz, Uffizien, inv. 632 A v, *Census*, RecNo. 64067), die Cella und Außenordnung des Mars-Ulto-Tempels bis zur Vollständigkeit ergänzt. Sie hat in der Forschung einen regelrechten Streit darüber entfacht, inwieweit sie als Quelle anerkannt werden kann, vgl. Charlotte Schreiter: Römische Schmuckbasen, in: *Kölner Jahrbuch* 28 (1995) (im folgenden: Schreiter 1995), S. 231 m. Anm. 348–352. Als gewisser Endpunkt der Diskussion sind die Äußerungen Ganzerts anzusehen, der – ausgehend von modernen Qualitätsmaßstäben – Peruzzis Zeichnung »korrigiert« und zum Ausgangspunkt grundsätzlicher Überlegungen zur Quellentauglichkeit solcher Zeichnungen macht: Joachim Ganzert: Der Mars-Ulto-Tempel auf dem Augustusforum in Rom, Mainz 1996, S. 23–27. Er konstatiert einerseits, daß die Zielrichtung der Zeichner eine andere gewesen sei als heutzutage, woraus die eklatanten »Fehler« resultieren, insistiert aber andererseits darauf, daß die Zeichnung am Originalbefund meßbar sein muß, wenn sie einen Aussagewert haben soll. Insgesamt seien sie zur Rekonstruktion des Befundes wenig geeignet. Diese am Realitätsgehalt der Zeichnung und am heutigen Standard gemessene Bewertung verzichtet weitgehend auf eine methodische Diskussion der Zeichnungsrevision, so daß das Ergebnis nahezu zwangsläufig unbefriedigend bleiben muß. Für das Verständnis der Renaissancezeichnungen ist dies ein wenig konstruktiver Standpunkt, da heutige Darstellungskonventionen erst das Ergebnis eines Jahrhunderte währenden Prozesses sind. – Einen alternativen Standpunkt vertritt auf der Grundlage der Architekturzeichnungen des Codex Mellon Sebastian Storz: Das Aufmaß von antiken Bauwerken und Bauteilen in den Architekturstudien der Renaissance, in: *Von Handaufmaß bis High Tech. Aufnahmeverfahren in der historischen Bauforschung*, Colloquium Cottbus 2000, hg. von Ulrich Weferling, Katja Heine, Ulrike Wulf, Mainz 2001, S. 1–23, bes. S. 14–19.

³ Vgl. z. B. Christiane Denker Nesselrath: *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, S. 4–7 und Candida Syndikus: *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster 1996, S. 17–22.

⁴ Vgl. hierzu: Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, Bd. 3, Turin 1986, S. 119–134.

⁵ Vgl. z. B. Schmuckbasen in Perugia, S. Angelo (Schreiter 1995, S. 311, Nr. 100 und 101) und Pollena Trocchia (ebd. S. 312, Nr. 106a, Abb. 69).

⁶ Besonders vielversprechend wäre es m. E., die sog. korinthisierenden Kapitelle einer entsprechenden Untersuchung zu unterziehen, da sie nicht nur in ihren antiken Verwendungsschemata, sondern gerade auch in ihrem Beliebtheitsgrad in der Renaissance den Schmuckbasen äußerst verwandt sind, vgl. Ulrich Walter Gans: *Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 5–6.

⁷ Schreiter 1995, S. 161–347.

⁸ Sie sind Bestandteil des 2001 ausgelieferten Updates.

⁹ Schreiter 1995, S. 162.

¹⁰ Ebd., S. 251–253.

¹¹ Apollo-Sosianus-Tempel: Schreiter 1995, S. 315, Kat. 118, Abb. 25, *Census*, RecNo. 151366. – Concordiatempel: Schreiter 1995, S. 320, Kat. 130, Abb. 59, S. 321 ff., Kat. 131, Abb. 58, *Census*, RecNos. 151692; 152598; 151691; 205176; 152597. – Mars-Ulto-Tempel: Schreiter 1995, S. 317–18, Kat. 123, Abb. 44, *Census*, RecNos. 155322; 161148; 150787; 151721; 156080; 161184; 150786; 150786. – Venus-Genetrix-Tempel: Schreiter 1995, S. 318–19, Kat. 125, Abb. 112–113, *Census*, RecNo. 150882.

¹² Sebastian Storz: Fragmente des Mars-Ulto-Tempels und ihre Renaissance-Darstellungen, in: Koldewey-Gesellschaft. 31. Bericht der Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung (1981), S. 50ff.; ders.: Fragmente der Innenordnung des Mars-Ulto-Tempels und ihre Renaissance-Darstellungen, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 1988, S. 172–184.

¹³ z. B. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, inv. Fol. A 45 (»Kasseler Codex«, 16. Jh.), fol. 35v, *Census*, RecNo. 60645; fol. 38r, *Census*, RecNo. 60644 sowie die jeweils abhängigen Einträge. – s. a. Budapest, Municipal Library, Codex Zichy (Anzelo Cortivo, Anfang 15. Jahrhundert), fol. 120r, *Census*, RecNo. 204611 sowie die abhängigen Einträge.

¹⁴ Vgl. hierzu ganz allgemein auch den Beitrag von Tatjana Bartsch, u. S. 115–158.

¹⁵ Diese Menge erhält man, wenn man in der Kurzsuche (»quick search«), Monuments, Name »Decorated Base« in die Kopfzeile einträgt.

¹⁶ Diese Menge enthält auch die jeweils identischen Basen, die einem Bau zugerechnet werden können. Sie sind jeweils einzeln als Monumente erfaßt.

¹⁷ *Census*, RecNo. 150782

¹⁸ s. o. Anm. 12. – Die beiden Aufbewahrungsorte werden mit dem Augustusforum in Zusammenhang gebracht.

¹⁹ Schreiter 1995, S. 231.

²⁰ Schreiter 1995, S. 250, S. 308, Kat. 88, Abb. 204; *Census*, RecNo. 162104.

²¹ *Census*, RecNo. 66689 sowie die abhängigen Einträge.

²² Daß es sich hierbei um einen Grabbau und nicht um ein Haus handelte, legt die völlig analoge Verwendung von Terrakotta-Schmuckbasen an einem weiteren Grab in Ostia nahe: Schreiter 1995, S. 309, Kat. 89, Abb. 200ff.

²³ s. o. Anm. 11

²⁴ Florenz, Uffizien, inv. 1804 A r. B (Giovanni Battista da Sangallo), *Census*, RecNo. 205322 mit der Beischrift: »questa base sichavo a pie desavegli e furno asai...«

²⁵ Andrea Maria Colini, in: *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 68 (1940), S. 20ff.

²⁶ *Census*, RecNo. 205160 mit den abhängigen Einträgen und den zugehörigen Dokumenten. Vgl. o. Anm. 11.

²⁷ Schreiter 1995, S. 322, Kat. 131 ee und Kat. 131 ff.

²⁸ Max Wegner: *Schmuckbasen des antiken Rom*, Münster 1966, S. 35.

²⁹ Carlo Gasparri: *Aedes Concordiae Augustae*, Roma 1979, S. 95–102.

³⁰ Vgl. allg. Carla Maria Amici: *Il foro di Cesare*, Florenz 1991, S. 154–155, Abb. 300–301. Die Veränderungen der diokletianischen Zeit bezogen sich wohl am meisten auf die Tempelfassade.

³¹ Vgl. Beat Brenk: *Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der *varietas**. Zum Problem alternierender Kapitelltypen, in: *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, hg. von Joachim Poeschke, München 1996, S. 62f. m. Anm. 73–76. – Die Herkunft der Kompositkapitelle der Baptisteriumsvorhalle vom Cäsarforum könnte durch die nachgewiesene Herkunft der Basen aus dem Venus-Genetrix-Tempel Unterstützung erhalten. Klaus Stefan Freyberger: *Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus*, Mainz 1990, S. 124–126, Kat. 301, Taf. 44c, zog die Herkunft in Zweifel; er fand die ikonographische und stilistische Nähe nicht hinreichend, um die Provenienz zu verifizieren.

³² Giovanni Battista Giovenale: *Il Battistero Lateranense nelle recenti indagini della Pontificia commissione di archeologia sacra*, Roma 1929, S. 32. – Marco Romano: *Materiali di spoglio nel Battistero di San Giovanni in Laterano: Un riesame e nuove considerazioni*, in: *Bollettino d'Arte* 70 (1991), S. 59–60 folgt der comunis opinio der Herkunftsidentifikation.

- ³³ Heinz Kähler: Zu den Spolien im Baptisterium der Lateransbasilika, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 52 (1937), S. 108ff., Abb. 1–3; Schreiter 1995, S. 318, Kat. 125 a.
- ³⁴ *Census*, RecNo. 152417.
- ³⁵ Zagarolo: Schreiter 1995, S. 344, Kat. 216; Largo Argentina und Cäsarforum: Schreiter 1995, S. 316, Kat. 121 a–d.
- ³⁶ Basis in S. Maria in Ara Coeli, *Census*, RecNo. 204742: Turin, AST, Antichità XV, fol. 213 v. A, *Census*, RecNo. 67203.
- ³⁷ *Census*, RecNo. 152416.
- ³⁸ Schreiter 1995, S. 333, Kat. 172, Abb. 38–39, *Census*, RecNos. 160626 und 204972.
- ³⁹ Immerhin sind beide Annahmen in Einzelfällen belegbar: Die Basen des Apollo-Sosianus-Tempels befanden sich bei den Savelli in unmittelbarer Nähe des Tempels (s. o. S. 41), die Basen des Venus-Genetrix-Tempels wurden bis zum Lateransbaptisterium verschleppt. Die Annahme muß jedoch durch weitere Hinweise objektivierbar sein; dieser Fall ist hier nicht gegeben.
- ⁴⁰ Chiusi: Schreiter 1995, S. 296, Kat. 36, Abb. 145, *Census*, RecNo. 154755. – Gaeta: Schreiter 1995, S. 298, Kat. 45, Abb. 143, *Census*, RecNo. 162075. – Rom, S. Bartolomeo in Isola: Schreiter 1995, S. 331, Kat. 166, Abb. 106, *Census*, RecNo. 151382. – S. Maria in Trastevere: Schreiter 1995, S. 319, Kat. 126c, Abb. 141, *Census*, RecNo. 206233. – S. Paolo fuori le mura: *Census*, RecNo. 151384.
- ⁴¹ Vgl. z. B. Thomas Ashby: Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner, in: Papers of the British School at Rome 2 (1904), S. 63. Fehlt bei Wegner (Anm. 28) und Schreiter 1995. – Friedrich Wilhelm Deichmann und Arnold Tschira: Die frühchristlichen Basen und Kapitelle von S. Paolo fuori le mura, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 54 (1939), S. 402, Nr. 1 erwähnen die Basen.
- ⁴² Richard Krautheimer u. a.: *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Bd. V, Vatikanstadt 1977, S. 140–141. Abb. 137; vgl. den Stich Luigi Rossinis, der den entsprechenden Bereich nach dem Brand zeigt: S. Paolo fuori le mura, hg. von Carlo Pietrangeli, 2. Auflage, Rom 1997, S. 72. – Diese eine Basis wurde vielfach rezipiert; nach Befundlage der heute vorhandenen Fragmente könnte es sich um mindestens zwei Basen gehandelt haben.
- ⁴³ Krautheimer a. O. (Anm. 42) waren die Basen bekannt.
- ⁴⁴ Zur möglichen Herkunft s. a. Deichmann, Tschira (Anm. 41), S. 101, Anm. 1.
- ⁴⁵ Die Maße wurden nach den Angaben des Codex Coner errechnet und entsprechen lt. Krautheimer (Anm. 42), S. 118; 121; 128 den Maßen der erhaltenen Fragmente. Die Größe ist für Schmuckbasen außergewöhnlich. In Rom selbst kommen die Basen des Apollo Sosianus Tempels (Anm. 11) mit 209 cm unterem Durchmesser an diese heran.
- ⁴⁶ Schreiter 1995, S. 319–320, Kat. 126–127, Abb. 118–119, 139–140, *Census*, RecNo. 162181.
- ⁴⁷ Schreiter 1995, S. 318, Kat. 124, *Census*, RecNos. 151473 und 151475.
- ⁴⁸ Berlin, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Skizzenbuch I, fol. 2 v. B (*Census*, RecNo. 45879) und fol. 21 v. C (*Census*, RecNo. 45880).
- ⁴⁹ Vgl. Schreiter 1995, S. 197–198, m. Anm. 219, vgl. Abb. 22 a und b.
- ⁵⁰ Florenz, Uffizien, inv. 1852 A r. A (Giovann Francesco da Sangallo), *Census*, RecNo. 204496: Luigi Borsari: Il foro d'Augusto ed il tempio di Marte Ultore, in: Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Rendiconti (1883–84), S. 12. – Zuweisung an Giovann Francesco da Sangallo: Tilmann Buddensieg: Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo, in: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte 15 (1975), S. 89–108, s. S. 108. – Alessandro Viscogliosi: I fori imperiali nei disegni d'architettura del primo cinquecento, Rom 2000, S. 203–204, Nr. 58.
- ⁵¹ Vgl. die Basen des Mars-Ultor-Tempels, s. o. Anm. 11.

- ⁵² Vgl. o. Anm. 11. – Nach den Untersuchungen Ganzerts (Anm. 2), S. 16, Abb. 11, kann dieser Bereich in der fraglichen Zeit als zugänglich erachtet werden.
- ⁵³ Es handelt sich um die erwähnte Sangallo-Zeichnung in Florenz (s. o. Anm. 50).
- ⁵⁴ s. o. Anm. 52.
- ⁵⁵ Heinrich Bauer: Augustusforum. Hallen und Exedren, in: Kaiser Augustus (Anm. 12), S. 184–191. Zuletzt zusammenfassend: Valentin Kockel, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, hg. von Eva-Maria Steinby, Bd. 2, Rom 1995, S. 289–295, s.v. Forum Augustum.
- ⁵⁶ Joachim Ganzert, Valentin Kockel: Augustusforum und Mars-Ultor-Tempel, in: Kaiser Augustus (Anm. 12) S. 153, Abb. 55.
- ⁵⁷ Ganzert (Anm. 2), S. 37, Nr. 13 bewertet den Beitrag Borsaris den Zeichnungen gegenüber als zu gutgläubig. Immerhin fällt doch auf, daß ein genaues Bauaufmaß in Verbindung mit einer methodisch sauberen Zeichnungsrevision zu weiterreichenden Ergebnissen führen kann.
- ⁵⁸ Kockel (Anm. 55) Abb. 119.
- ⁵⁹ Diese Angabe findet sich etwa in der Zeichnung Oxford, Ashmolean Museum, Larger Talman Album, fol. 21 A, *Census*, RecNo. 58516 oder bei Baldassare Peruzzi, Florenz, Uffizien, inv. 634 A r. E, *Census*, RecNo. 67084. Diese beiden Zeichnungen beziehen sich auf das maßgleiche Gegenstück im Hause Melchior Baldassini.
- ⁶⁰ Schreiter 1995, S. 342, Kat. 208, *Census*, RecNo. 162048 und die übergeordneten Einträge.
- ⁶¹ s. o. S. 41; Ostia, Melchior Baldassini (Anm. 59), Mars-Ultor-Tempel (Anm. 11).
- ⁶² Schreiter 1995, S. 334, Kat. 174, 175, *Census*, RecNos. 206530 und 206578. – Die dort vorgenommene Zuweisung zu einem der Forumsbauten ist hypothetisch, vgl. o. Anm. 39.
- ⁶³ Florenz, Uffizien, inv. 4360 A r, *Census*, RecNo. 206537.
- ⁶⁴ Florenz, Uffizien, inv. 1617 A r, *Census*, RecNo. 206556.
- ⁶⁵ Vgl. Schreiter 1995, S. 201.
- ⁶⁶ Schreiter 1995, S. 332–333, Kat. 168–170, *Census*, RecNos. 151378, 159857, 206126.
- ⁶⁷ *Census*, RecNo. 45875.
- ⁶⁸ s. o. Anm. 63, Beischrift: »... l'altra segnata. D. e in la chiesa di S. Croce in jerusalem sotto a una colonna di spoglie ...«
- ⁶⁹ Fol. 96v, *Census*, RecNo. 45697.
- ⁷⁰ *Census*, RecNo. 60231 und die abhängigen Einträge.
- ⁷¹ *Census*, RecNo. 204544. – Zum Codex OZ 114 vgl.: Adele Anna Amadio, in: *Römische Skizzen. Zwischen Phantasie und Wirklichkeit*, hg. von Dirk Syndram, Mainz 1988, S. 152–156.
- ⁷² *Census*, RecNo. 205271.
- ⁷³ *Census*, RecNo. 204611 und die abhängigen Einträge.
- ⁷⁴ Vgl. Arnold Nesselrath, *Tipologia* (Anm. 4), S. 118.
- ⁷⁵ Salzburg, Universitätsbibliothek, ms. Ital. M III 40, *Census*, RecNo. 62582: Arnold Nesselrath: *Monumenta Antiqua Romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, hg. von Richard Harprath, Henning Wrede, Mainz 1989, S. 29–30, Abb. 20 und 21.
- ⁷⁶ *Census*, RecNo. 60577, vgl. z. B. fol. 120r (*Census*, RecNo. 204611), fol. 142r (*Census*, RecNo. 204399).
- ⁷⁷ s. o. Anm. 16
- ⁷⁸ Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, S. 21.
- ⁷⁹ Denker Nesselrath (Anm. 3), S. 79–82.
- ⁸⁰ Syndikus (Anm. 3), S. 151–155, Abb. 187–195; 272.
- ⁸¹ Syndikus (Anm. 3), Abb. 192.

⁸² Vgl. Anm. 2 (Ganzert).

⁸³ Vgl. hierzu Storz (Anm. 12); s. a. Charlotte Schreiter: *Giovannantonio Dosio und der Diana-tempel des Cornificius auf dem Aventin*, in: *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 2 (2000), S. 9–38.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4: Foto: Charlotte Schreiter. – Abb. 2: Heinrich Wurm: Baldassare Peruzzi, Architekturzeichnungen, Tübingen 1984, Taf. 105. – Abb. 5: Bibliotheca Hertziana, Fotothek: BH U. Pl. D 47188. – Abb. 6: Alfonso Bartoli: *I Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914–1922, Bd. IV, Taf. CCCXXII, Abb. 534. – Abb. 7: Wurm (wie Abb. 2), Taf. 50. – Abb. 8: Bartoli (wie Abb. 6), Bd. V, Taf. CCCCLXXVIII, Abb. 878. – Abb. 9: Bartoli (wie Abb. 6), Bd. I, Taf. 91, Abb. 165. – Abb. 10, 11: Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 12, 13: Silke Haase, RGM Köln, nach Charlotte Schreiter.

VARIANTEN ANTIKER KAPITELLTYPEN
IN PIERO DELLA FRANCESCAS BILDARCHITEKTUR

PETER SEILER

It is in the nature of capital studies that one looks at the trees rather than the forest. Yet, emerging from the mass of detail, the total scene can be viewed with deeper insight and greater conviction.

(Howard Saalman 1958)

Die Vorbildlichkeit antiker Architektur ist das Grundprinzip der Bildarchitekturen Piero della Francescas. Da er dieses Prinzip kompetenter und konsequenter als andere Maler seiner Zeit verfolgte, beschäftigt die Frage nach den Grundlagen und Voraussetzungen seiner architektonischen Qualifikation daher seit langem die kunsthistorische Forschung.¹ Die bisherigen Antworten stimmen weitgehend darin überein, daß vor allem drei Punkte relevant sind:

- Pieros Aufenthalt in Florenz im Jahre 1430 und seine durch diesen ermöglichte Vertrautheit mit Bauwerken Brunelleschis und Michelozzos,
- die Gelegenheit, nicht nur in Florenz, sondern auch an mehreren anderen Orten seines künstlerischen Wirkens – Rimini (1451), Rom 1459² und Urbino (1469–1471)³ – Kenntnisse von Albertis kunsttheoretischen Auffassungen zu erwerben,
- das direkte Studium antiker Bauwerke in Rom und in anderen italienischen Städten.

Die Übereinstimmung in der generellen Beurteilung der Sachlage steht in einem deutlichen Kontrast zu dem Mangel an sicheren Belegen. Die Defizite des Forschungsstandes sind durchaus bekannt.⁴ Die Bereitschaft, berechtigte Zweifel ernst zu nehmen, ist jedoch gering. Detaillierte Analysen, die Probleme und Forschungslücken offen legen, um den Blick für alternative Recherchen und Hypothesen zu öffnen, bilden Ausnahmeerscheinungen.

Das *Census*-Projekt katalogisiert seit 1946 Materialien zur Dokumentation der Kenntnis antiker Bildwerke in der Renaissance. Im Jahre 1981 wurde damit begonnen, auch Zeugnisse zu antiken Bauwerken zu erfassen. Sie kann daher als Arbeitsinstrument für Recherchen zur Rezeption antiker Architektur im 15. und 16. Jahrhunderts genutzt werden. Da insbesondere die Hauptelemente der Bauornamentik (Basen, Kapitelle, Gebälke) in der Datenbank mit einer

detaillierten Beschreibung erfaßt werden, kann sie vor allem in diesem Bereich hilfreich sein. Am Beispiel der Kapitelle soll dies im folgenden verdeutlicht werden.

Kopien antiker Kapitelle kann man in der Datenbank über Recherchen nach formalen Merkmalen ihrem Modell zuordnen. Bei den Kapitellen Piero della Francescas handelt es sich jedoch wie in vielen anderen Fällen nicht um Kopien, sondern um Adaptionen antiker Vorbilder. Adaptionen zeichnen sich dadurch aus, daß sie den Formenapparat von Modellen willkürlich verändern, wobei zusätzliche Gestaltungselemente, die unterschiedlicher Herkunft sein können, und vor allem künstlerische Konzepte kreativer Nachahmung eine Rolle spielen. Es stellt sich daher für die Analyse der Kapitelle zunächst die Aufgabe, herauszufinden, welche ihrer formalen Elemente und konzeptionellen Merkmale geeignet sind, Aufschlüsse über Piero della Francescas Kenntnisse antiker Monumente zu geben, und welche durch zeitgenössische Anregungen oder seine künstlerischen Vorlieben und Ideen geprägt wurden.

Die folgenden Ausführungen sind daher vorrangig auf die folgenden Punkte konzentriert:

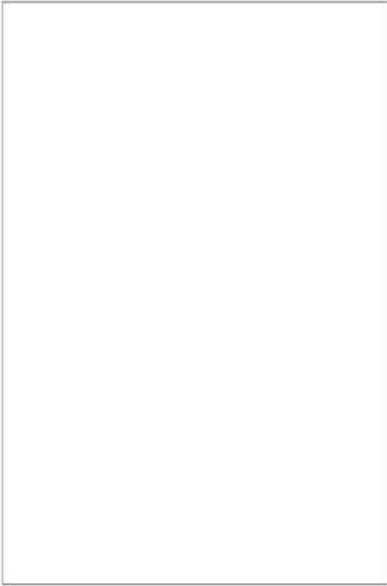
- Erfassung und Charakterisierung der Gestaltungselemente der Kapitelle durch detaillierte Beschreibungen,
- systematische Vergleiche ihrer Merkmale mit den in Albertis Traktat »De re aedificatoria« enthaltenen theoretischen Ausführungen, die als eine wichtige Voraussetzung für Piero della Francescas Bauornamentik aufgefaßt werden,
- Prüfung der Hinweise auf Anregungen Florentiner Architekten und Bildhauer (Brunelleschi, Michelozzo, Rosselino usw.) sowie
- Recherchen zur Bestimmung der antiken Kapitelltypen, die dem Maler als Modelle gedient haben könnten.

Piero della Francesca bevorzugte zwei Kapitellarten: korinthisierende Pilsterkapitelle⁵ und komposite Säulenkapitelle.⁶ Der ionische Typ ist mit einem Exemplar, dem der Geißelsäule in der »Geißelung Christi«, vertreten. Ein Kapitell ist nicht eindeutig identifizierbar. Auf der »Geißelung Christi« sind im Erdgeschoß des rückwärtigen Palastes am Eckpilaster eine Volute und ein Eierstab zu erkennen.⁷ Man hat sich also ein ionisches oder ein kompositen Kapitell vorzustellen. Das korinthische Kapitell tritt nur in einem, wohl nicht eigenhändigen Gemälde, der thronenden Madonna in Williamstown, als Eckpfeilerkapitell in Erscheinung.⁸ Der dorische Typ kommt im erhaltenen Œuvre des Malers nicht vor.⁹

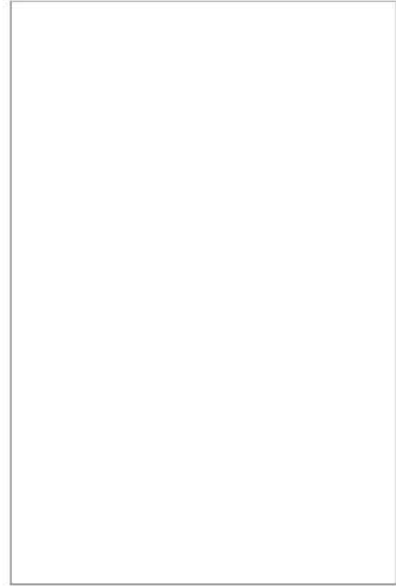
Das Sigismund-Fresko in San Francesco in Rimini aus dem Jahre 1451 enthält das älteste Beispiel eines von Piero gemalten Kapitells (Abb. 1): Drei Akanthusblätter bilden am Kapitellfuß einen Blattkranz. Das mittlere Blatt ist niedrig; die beiden äußeren steigen bis zu den Voluten auf, ohne sie zu berühren. Obwohl die Lücken zwischen den Blättern stark verschattet sind und plastische Distanz zum Kalathos erzeugen, dominiert eine flächenhafte Blattmodellierung. Der Stengel in der Kalathosmitte ragt nicht bis zum Abakus, sondern endet unter dem Kalathosrand. Über dem mittleren Kranzblatt zweigen aus dem Stengel zwei Blütenranken ab, die sich nach außen einrollen und in je einer Blüte enden. Nach oben folgt ein schlanker Blattkelch, in dem eine Knospe sitzt und aus dieser sprießt ein nach oben ausstrahlender Blütenstand. Die Volutenstengel wachsen jeweils aus einem keulenförmigen Stamm, an dem direkt – ohne das Motiv des Caulisknotens – der Hüllblattkelch der Voluten ansetzt. Die Volutenstengel besitzen eine abstrakte Bandform (mit einem Binnenkanal) und rollen sich mit einer Windung um eine Rosette. In dem Volutenzwickel sitzt eine Palmette mit drei langen Blattfingern. Der Kalathosrand ist mit einem Eierstab dekoriert, den eine Leiste unterfängt. Der Abakus schwingt über den Voluten nach vorne aus.

Wie beim Stengelvolutenkapitell des Sigismund-Freskos bilden beim S-Volutenkapitell der Wandnische des »Wunders des hl. Antonius« (linkes Predellenbild des Peruginer Polyptychons) drei Akanthusblätter am Kapitellfuß einen Blattkranz mit hohen Eckblättern und niedrigem Mittelblatt (Abb. 2). Die S-Voluten besitzen dieselbe abstrakte Form wie die Stengelvoluten des Kapitells des Sigismund-Freskos. Ihre Oberseite wird jedoch zusätzlich von kleinen Blattlappen gesäumt. Die inneren Windungen der Voluten werden in der Kalathosmitte von einem Manschettenring gehalten, aus dem der Stengel der Abakusblüte aufsteigt. Die äußeren Windungen umschließen wiederum mit einer Drehung eine Rosette, die in diesem Fall jedoch deutlich kleiner ist. Der Stengel der Abakusblüte wird von einem schlanken Blattkelch eingehüllt. Der Abakus ist dreiteilig profiliert (Kehle, schmale Leiste, Platte).

Bei dem S-Voluten-Kapitell der »Geißelung Christi« ist aufgrund der vereinfachten Wiedergabe der Einzelelemente die Suche nach einem Vorbild nicht möglich. Bemerkenswert ist jedoch, daß man einen motivisch veränderten Aufbau erkennen kann: Es ist kein dreiteiliger Blattkranz vorhanden, sondern nur zwei Eckblätter. Die Voluten reichen bis zum Kapitellfuß herunter



1 Piero della Francesca, »Der heilige Sigismund und Sigismondo Malatesta« (Rimini, San Francesco), Detail: Korinthisierendes Pilasterkapitell



2 Piero della Francesca, »Das Wunder des hl. Antonius«, Predellenbild des Polyptychons des hl. Antonius (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), Detail: Korinthisierendes S-Voluten-Kapitell

und die äußeren und inneren Einrollungen sind identisch gebildet. Letztere füllen den durch das fehlende Mittelblatt frei gewordenen unteren Bereich des Kalathosfeldes aus.¹⁰

Die S-Voluten-Kapitelle der »Montefeltro-Pala« der Brera in Mailand (Abb. 3) sind eine motivisch erweiterte Variante. Am Kapitellfuß stehen zwischen den hohen Eckblättern zwei niedrige Akanthusblätter. Zwischen ihnen steigt hier bereits der Stengel der Abakusblüte auf. Er läuft durch den etwas tiefer liegenden Manschettenring hindurch und bildet in der oberen Hälfte des Kalathosfeldes zwei im Umfang abnehmende Dolden aus, auf denen sich über einem kleinen Blattkelch eine Knospe erhebt, welche die Position der Abakusblüte einnimmt und von einem Blatt hinterfangen wird. Zwischen die S-Voluten und den Abakusstengel sind zwei gefaltete Blätter eingeschaltet, die ebenfalls S-förmig geschwungen sind und am unteren Ende in dem Manschettenring enden.¹¹

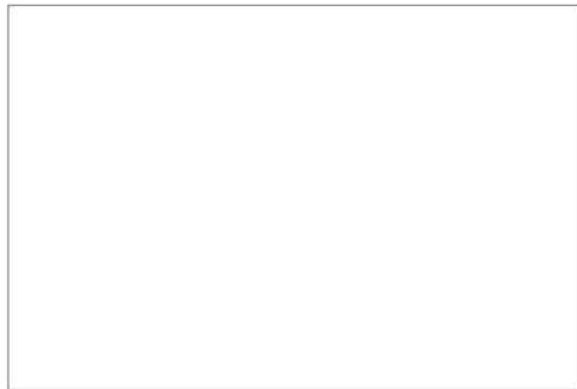
An antiken Vorbildern orientierte korinthisierende Kapitelle kamen in den vierziger Jahren in Florenz auf.¹²

Brunelleschi hat sie nicht in sein Formenrepertoire aufgenommen. Aber Donatello, Michelozzo und Rossellino wurden vor allem von dem Motivreichtum dieser Spielart antiker Kapitelle ange-

zogen. Theoretische Anregungen durch Vitruv spielten dabei offenbar keine Rolle.¹³

Piero della Francescas Kapitelle zeichnen sich durch formale Eigenheiten aus. Bei der Suche nach (antiken oder zeitgenössischen) Vorbildern und Anregungen kann man daher eine Übereinstimmung in allen motivischen Details auf keinen Fall erwarten. Es sind nicht nur Phänomene malerischer Aneignung und Umbildung zu berücksichtigen, sondern auch motivische Konstanten des Formenrepertoires der Kapitelle:

- Piero della Francesca zeigte für die unterschiedlichen Volutenformen antiker (und zeitgenössischer) Kapitelle ein geringes Interesse. Man findet wiederholt dieselben Grundelemente: (a) eine abstrakte Bandform, (b) die Ränder sind erhaben und begrenzen einen flachen Volutenkanal, (c) statt einer Schnecke oder Spirale nur eine Volutenwindung, die (d) in den meisten Fällen eine im Volutenauge sitzende Rosette umfaßt. Probleme der geometrischen Konstruktion von Spiralen hat der Maler nicht als Herausforderung aufgefaßt.¹⁴ Das zeigen auch die einzigen spiraligen Voluten, die er verwendetet: die der Kompositkapitelle, die an den Bildarchitekturen des Bildzyklus in Arezzo auftreten.
- Bei der Darstellung von Caules beschränkte sich der Maler auf ein einfaches Schema: Der Stamm ist immer schlank und leicht keulenförmig wie eine kleine Steckrübe. Antike motivische Details, wie z. B. Kannellierungen am Caulistamm, sind vernachlässigt. Auf das Motiv des Caulisknoten und seine vielfältigen Varianten verzichtete er gänzlich.



3 Piero della Francesca, »Pala Montefeltro« (Mailand, Pinacoteca di Brera), Detail: Korinthisierende S-Voluten-Kapitelle

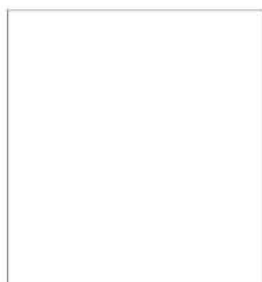
- Piero bevorzugte für seine Kapitelle Akanthus. Nur in einem Fall, bei dem ionischen Kapitell der Geißelsäule, ist ein Blattkranz mit Lanzettblättern vorhanden. Die Blattgestaltung variiert aufgrund von zeit- oder auch werkstattbedingten Ausführungsunterschieden, läßt aber konstante morphologische Merkmale erkennen. Außer dem Akanthus treten nur noch kleine schlanke Blattfinger an Rankenornamenten in Erscheinung.

Diese motivischen Präferenzen verleihen gerade den korinthisierenden Kapitellen ein einheitliches Gepräge. Das ist bemerkenswert, da es eine dezidierte Zurückhaltung gegenüber einem der auffälligsten Merkmale dieser antiken Kapitellart deutlich werden läßt – ihrer Formenvielfalt:

- Im Unterschied zu korinthischen Kapitellen, bei denen Akanthus das kanonische Blattlaub bildet, fanden bei korinthisierenden Varianten zusätzlich eine Vielzahl verschiedener Blattarten Verwendung.¹⁵ Zwar bilden bei einem großen Teil der Beispiele drei Akanthusblätter den Blattkranz. Aber für einige Varianten ist charakteristisch, daß auch in diesen Palmetten oder palmettenförmige Blätter eingeschaltet wurden.¹⁶
- Bei korinthisierenden Kapitellen sind vegetabile Blatt- und Stengelvoluten die weitaus häufigsten Volutenarten und auch bei den Kapitellen, welche die abstrakte Form der S-Voluten aufweisen, ist diese häufig aus Blättern oder Stengeln gebildet.¹⁷ Piero entschied sich bei seinem Stengelvolutenkapitell für eine aus Caulis, Hüllkelch und abstrakter Volute gebildete Form, die der Normalform des korinthischen Kapitells näher steht, und bei seinen S-Voluten-Kapitellvarianten verzichtete er konsequent auf eine Vegetabilisierung ihrer abstrakten Grundform.

Florentiner Architekten und Bildhauer haben das »Prinzip der Formen- und Typenvielfalt« uneingeschränkt aufgegriffen.¹⁸ Noch stärker als in der Antike waren Palmettenmotive und S-Voluten beliebt. Die korinthisierenden Elemente wie das antike Schema des aus drei Akanthusblättern bestehenden Blattkranzes oder Stengelvoluten wurden vernachlässigt.¹⁹ Piero della Francesca hat sicherlich eine Reihe von Beispielen gekannt, aber er hat sie keineswegs als vorbildlich angesehen. Das Registrieren punktueller Übereinstimmungen mit den korinthisierenden Kapitellen zeitgenössischer Architekten und Bildhauer ist daher kaum geeignet, die spezifischen Voraussetzungen von Piero della Francescas Kapitellen zu klären.²⁰ Durch die konsequente Bevorzugung von Akanthusblättern und die damit verbundene Reduktion der Formenvielfalt verlieh er seinen korinthisierenden Kapitellen eine Prägung, die sie generell stärker in die Nähe antiker Exemplare dieser Kapitellart rückt.

Der Kreis möglicher antiker Modelle läßt sich jedoch nur in einem Fall näher eingrenzen. Bei dem frühen Sigismund-Fresko-Kapitell ist die Antikenähe besonders deutlich.²¹ Es steht motivisch und kompositionell dem Formenapparat antiker Stengelvolutenkapitelle nahe. Für diese sind Akanthuslaub, Stengelvoluten, ein in der Mittelachse stehender Abakusblütenstengel sowie symmetrisch das Kalathosfeld²² füllende dünne Blütenranken charakteristisch.²³ Zusätzliche Ornamente wie Perl- oder Eierstab waren bei dieser Gruppe korinthisierender Kapitelle selten.²⁴ Ein Beispiel, das diese beiden Elemente aufweist – jedoch keine Blütenranken – ist durch ein in Kassel aufbewahrtes Album überliefert (Abb. 4).²⁵ Ob Piero della Francesca ein solches Exemplar variierte oder eine weitere antike Variante, die bereits die Motivkombination seines Kapitells im Kalathosfeld aufwies – d. h. ein Eierstab am oberen Rand und zwei nach unten sich einrollende Blütenranken über dem mittleren Kranzblatt – muß offen bleiben.

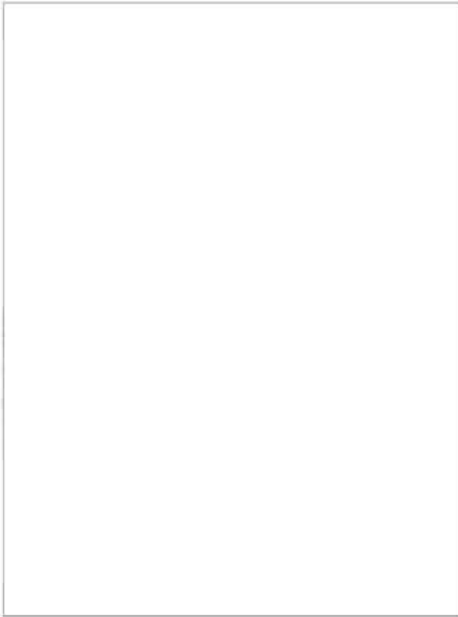


4 Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, inv. Fol. A 45, fol. 45v, Detail: Korinthisierendes Kapitell

PIEROS VARIANTE DES KOMPOSITKAPITELLS

Komposite Säulenkapitelle sind in folgenden Werken Piero della Francescas vorhanden: in dem Wandbild »Begegnung Salomos mit der Königin von Saba« und in dem der »Verkündigung« (circa 1454–58) in San Francesco in Arezzo, in der »Verkündigung« des Polyptychons des hl. Antonius in Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria) und in der »Madonna« in Williamstown, Mass. (Sterling and Francine Clark Institute).

Das Kapitell der vorderen Ecksäule des Palastportikus in der »Begegnung Salomos mit der König von Saba« zeigt die Merkmale dieses Komposittypus vollständiger und deutlicher als die übrigen Exemplare (Abb. 5): Der Kapitellkelch besitzt zwei Blattkränze. Die Hochblätter wachsen zwischen den Folia des unteren Kranzes empor und reichen nicht ganz an die Voluten heran. Die Blätter lösen sich in deutlicher Biegung vom Kelch ab und zwar so, daß eine einheitliche Spannungskurve bis in den leicht nach unten gerichteten Überlauf der Blattspitze entsteht. Durch starke Verschattungen der Blattränder und Blattzwischenräume ist die plastische Wirkung gesteigert. Die Blattfläche



5 Piero della Francesca, »Die Begegnung Salomos mit der Königin von Saba« (San Francesco, Hauptchorkapelle), Detail: Kompositkapitell

wird durch fünf Rippen und sieben Lappen unterteilt. Die nur wenig dickere Mittelrippe steigt vertikal auf. Die seitlichen Rippen scheren etwas nach außen aus, wobei die äußeren nur eine geringe Höhe erreichen; sie enden in dunklen Blattaugen, die durch Einschnitte in einzelnen Lappen entstehen. Die Blattlappen sind aus drei oder vier rundlichen, asymmetrisch angeordneten Fingern zusammengesetzt. Die Finger der Innenseite liegen jeweils über dem Rand des höher liegenden Lappens. Die Blattlappen sind so angeordnet, daß sich ein geschlossener Blattkontur ergibt, der nur durch die rundlichen Spitzen der Finger etwas bewegt wird.

Zwei dünne Rankenstengel ragen zwischen den Hochblättern empor und rollen sich oberhalb des Blattkranzes ein, wobei sich an beiden nach außen und zur Kalathosmitte hin je ein langer Hüllblattfinger gegenläufig abdreht. Im Zentrum der Rankenspirale sitzt eine blütenförmige Rosette.

Der obere Kalathosrand wird von einer scharfkantigen Leiste gesäumt. Der Echinus besteht aus einem Eierstab, unter dem ein schmaler Astragal verläuft. Der Eierstab ist dreiteilig. Seine bauchigen Eier sind oben abgeflacht. Ihre Schalen weisen einen schmalen Canalis auf, den erhabene rundliche Ränder begrenzen. Pfeile sind frei zwischen den Eierelementen eingefügt. Am Astragal alternieren längliche Perlen mit Paaren schlanker Wirtel.

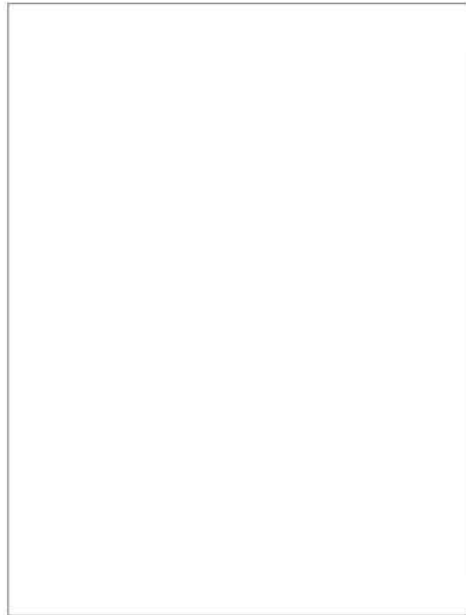
Die Voluten hängen zur Hälfte in den Kalathosbereich herab. Ihre Binnenzeichnung, eine Spirale, die im Zentrum mit einer kleinen Rosette endet, unterscheidet sich deutlich von derjenigen der korinthischen Kapitelle des Sigismund-Freskos. Der Kanal der Windungen ist leer. In den Volutenzwickeln sitzen Palmetten mit drei langen Fingern. Etwas unterhalb der Zwickelwinkel entwachsen dem inneren Saum des Canalis lange, schmale und gelappte Blätt-

chen, die bis zur Mitte des Kapitells reichen. Die mittleren steigen nach oben zum Abakus, werden von einem Ring zusammengehalten und bilden mit ihren Spitzen einen kleinen Kelch, in dem eine Blütenknospe sitzt. Der Abakus ist geschwungen und mit steigendem Kymaprofil und Platte gegliedert. Die Ecken stehen frei über den herabhängenden Voluten.

Die Kapitelle der im Innern des Portikus stehenden Säulen wurden weniger sorgfältig ausgeführt. Es fehlen ihnen die zwischen den Hochblättern aufsteigenden Rankenstengel.²⁶ Dasselbe Phänomen trifft man in der Peruginer »Verkündigung« an. Ein niedrigeres Qualitätsniveau

als das Kapitell der Ecksäule des salomonischen Palastes weisen auch die Kapitelle der »Verkündigung« des Aretiner Bildzyklus auf (Abb. 6). Die Rankenstengel sind zwar vorhanden, aber beide Kapitelle wurden offenbar nach einer anderen Entwurfszeichnung ausgeführt. Neben der gröberen Binnenzeichnung der Blätter fallen vor allem ungewöhnliche Einzelheiten im Volutenbereich auf: Der Eierstab hat vier statt drei Eier und diese sind oben nicht abgeflacht, sondern rund. Es fehlen die Palmetten in den Zwickeln der Voluten und die Spiralen enden auch nicht mit je einer Rosette in den Volutenaugen.

Ein Interesse an Kompositkapitellen ist seit den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts bei Michelozzo und in seinem Florentiner Umfeld belegt.²⁷ Eine intensivere Auseinandersetzung mit antiken Modellen bezeugen aber erst Kapitelle, die seit der Jahrhundertmitte entstanden.²⁸ Bei diesen springt die dekorative Fülle und Dichte ins Auge. Es kommen über den Normalbestand des kompositen Kapitells hinausgehende Ornamentmotive vor.²⁹ Als Vorbilder für Pieros Exemplare kommen sie daher nicht in Frage.



6 Piero della Francesca, »Verkündigung« (San Francesco), Detail: Kompositkapitell

Alberti hat als erster das von Vitruv nicht behandelte Kompositkapitell³⁰ beschrieben und als eine spezifisch italische Formprägung interpretiert:³¹

»Wir stoßen doch allenthalben auf eine große Zahl der verschiedensten Kapitäle, die mit großer Sorgfalt und außerordentlichem Fleiß von jenen hergestellt wurden, die Neues zu erfinden strebten. Keines von denen ist jedoch so hervorragend, das man neben diesem nach Gebühr billigen könnte, außer einem, das ich das Italische nenne, weil uns hievon nicht alles aus der Fremde überkommen ist. Mit der Festlichkeit des Korinthischen verbindet es nämlich die Schönheit des Jonischen, und an Stelle der Henkel trägt es herunterhängende Voluten (et ansarum loco pendentes convolutas affixit³²): ein wohlgefälliges und durch aus treffliches Werk.«³³»Die Italiener wandten alle Verzierungen, die bei den übrigen Kapitälen vorhanden sind, auch auf die ihrigen an. Sie haben nämlich dieselbe Art des Gefäßes (vasis) und der Deckplatte (operculi), der Blätter (foliorum) und der Blume (floris) wie die Korinthischen. Und statt der Voluten haben sie je vier Henkel, welche unter den Ecken der Deckplatte hervorragen (sed cauliculorum loco habent ansas quaternis sub angulis operculi eminentes) und zwei ganze Modulen ausfüllen. Die Stirnseite des Kapitäl aber nimmt von den jonischen die Zierglieder, während sie beim anderen nackt ist. Es durchzieht nämlich ein Kanal die Windungen der Henkel (canaliculum in volutas ansarum), und gleichsam der Kesselrand des Gefäßes trägt einen Eierstab (labrum vasis oviclatum habet). Auch eine Perlschnur (bachas) trägt er am unteren Rande«³⁴

Nach dieser Beschreibung entsprechen beim italischen Kapitell der Kalathos (vas), die Blätter (folia), der Abakus (operculus) und seine Blüte (flos) dem korinthischen und der Volutenbereich dem ionischen Kapitell.

In den Ausführungen zu den beiden Blattkränzen des korinthischen Kapitells vermerkt Alberti nur die Anzahl der Blätter (acht je Blattreihe) und die Proportionierung ihrer Höhe (je zwei Module für die Kranzblätter wie auch für die Hochblätter). Die identische Angabe für beide Blattreihen zeigt, daß es Alberti vor allem auf ihre gleiche Höhe ankam. Er weist nicht darauf hin, daß die Hochblätter an der Basis des Kalathos ansetzen sollten.

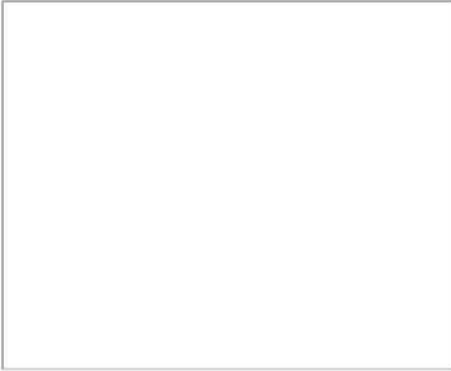
Zwei jeweils eine Rosette tragende dünne Rankenstengel, wie sie bei dem kanonischen antiken Kompositkapitell vorkommen (und die auch in den

nachträglichen graphischen Illustrationen des Traktats erscheinen), sind im Text nicht vorgesehen. Die Zone zwischen den Hüllblättern und den beiden oberen Rand des Kalathos dekorierenden Elementen des ionischen Kapitells werden mit keinem Wort erwähnt.

Die Angaben zu den Voluten sind terminologisch nicht in allen Punkten schlüssig und zudem auf verschiedene Textstellen verteilt. Dennoch wird deutlich, daß Alberti die unterschiedliche Form ionischer und korinthischer Voluten registrierte. Zunächst heißt es: »und an Stelle der Henkel trägt es herunterhängende Voluten« (»et ansarum loco pendentis convolutas affixit«), dann folgt die Angabe: »Und statt der Stengel haben sie je vier Henkel, welche unter den Ecken der Deckplatte hervorragen« (»sed caulicorum loco habent ansas quaternis sub angulis operculi eminentes«). In den Ausführungen zum ionischen Kapitell wird der Begriff »Henkel« (»ansa«) nicht aufgegriffen, sondern es ist lediglich von Voluten bzw. Schnecken (»volutae«, »coclea«) die Rede. In dem Abschnitt über das korinthische Kapitell kommt der Begriff »Volute« nicht vor. Statt dessen heißt es, daß die Stengel (»cauliculi«) unter den Abakusecken Schnecken (»coclea«) bilden. Die erneute Verwendung von »Schnecke« könnte hier zunächst eine übereinstimmende Form der »Voluten« des ionischen und des korinthischen Kapitells vermuten lassen. In der Beschreibung des italischen Kapitells wird jedoch der die »Henkelvoluten« des ionischen Kapitells durchziehende Kanal als eines seiner besonderen Merkmale ausdrücklich hervorgehoben (»ex ionicis ornamenta desumpsit: fundit enim canaliculum in volutas ansarum, et«).

Der Abakus des korinthischen Kapitells ist nach Alberti auf den Seiten eingezogen, an den Ecken um jeweils ein halbes Modul gekappt und dreiteilig profiliert (Kehle, Leiste, Rundstab). Die in der Mitte jeder Seite sitzende Blüte soll nicht über das Profil hinausragen.³⁵

Vergleicht man die Beschreibung des italischen Kapitells mit den zeitgenössischen Kompositkapitellen, dann stellt man Unterschiede in der Konzeption und in der formalen Gestaltung der Einzelelemente fest.³⁶ Sie stellen Varianten dar, die nach den in »De re aedificatoria« dargelegten Normen »von den Gelehrten nicht gebilligt worden wären«.³⁷ Alle Mutmaßungen über Albertis Einfluß auf die Gestaltung antikennaher Kompositkapitelle bleiben daher spekulativ. Das betrifft auch die Kapitelle, die nach gängiger, aber unsicherer Zuschreibung von Alberti selbst entworfen wurden. Auch das Kompositkapitell Piero della Francescas weist keine spezifisch albertianischen Merkmale auf. Im Gegenteil – eine Reihe von Gestaltungselementen stimmt mit den in »De re



7 Rom, Titus-Bogen, Detail: Kompositkapitell

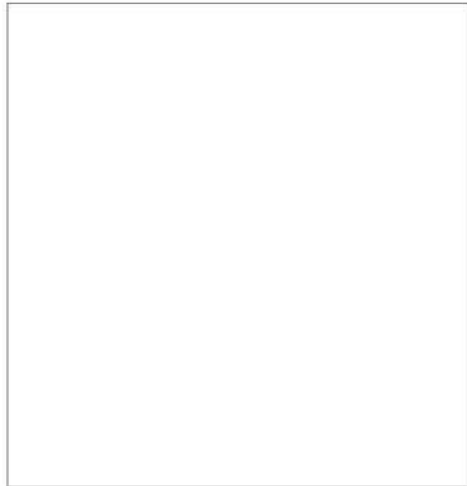
aedificatoria« enthaltenen Angaben nicht überein:

1. Die Proportionen des Kapitells von Piero della Francesca sind nicht gedungen. Bei Alberti sind die Proportionen des Kompositkapitells dagegen sehr niedrig, da er den sehr flachen Kalathos der korinthischen Ordnung übernahm.³⁸
 2. Die Hochblätter setzen an der Basis des Kalathos an und sind in ihren Proportionen nicht mit den Kranzblättern identisch.
 3. Die Profile und Blätter sind nicht, wie von Alberti gewünscht, scharf konturiert,³⁹ sondern an den Rändern stumpf gerundet.
 4. Von Alberti werden Blütenrankenstengel nicht erwähnt. Bei Piero sind sie vorhanden.
 5. Der Verbindungskanal zwischen den Voluten ist mit zwei Ranken bedeckt, die aus dem inneren Volutensaum herauswachsen und zur Abakusblüte führen.
 6. Der Abakus ist nicht dreiteilig, sondern nur zweiteilig profiliert und dementsprechend schmal.
 7. Die Abakusblüte ragt etwas über die obere Abakuskante hinaus.
- Angesichts der Distanz zu den Ausführungen in »De re aedificatoria« springt die Nähe der Kapitelle Piero della Francescas zu kanonischen Exemplaren des antiken Kompositkapitells (Titusbogen, Septimius Severus-Bogen) ins Auge.⁴⁰ Gleichwohl zeigen Details, daß man diese Nähe nicht überbewerten sollte. Wichtig sind hier die Rankenstengel:⁴¹ Sie ragen aus den Zwickeln zwischen den Hochblättern frei auf und reichen bis an die Abschlußleiste des Kelchrandes heran. Jeder Stengel rollt sich nach innen so ein, daß er die Rosette nicht eng umschließt, sondern in luftigem Abstand kreisförmig um diese herumläuft, und die langfingrige Spitze seines Hüllblattes biegt sich in gegenläufigem Bogen zum Stengel nach oben ein. Die deutliche Ausprägung und das gemeinsame Auftreten dieser Merkmale scheinen auf das Kompositkapitell des Titusbogens als Modell hinzuweisen (Abb. 7).⁴² Die Rankenstengel der Kompositkapitelle der severischen Zeit umschließen ihre Blüte zumeist ohne jegli-

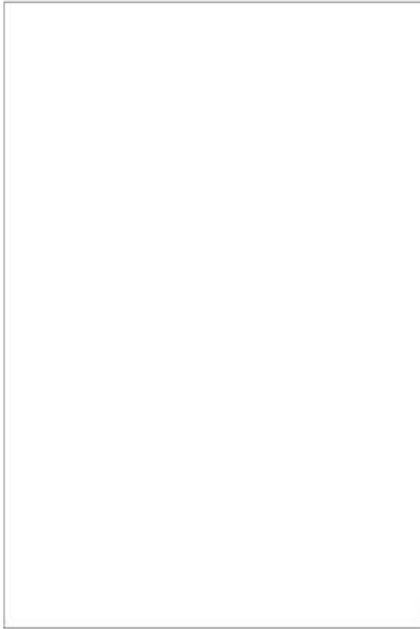
chen Abstand, und das Motiv der in gegenläufigem Bogen sich aufbiegenden Hüllblattspitze ist der zentrifugalen Tendenz der engen Einrollung weitgehend zum Opfer gefallen. Die Blattspitzen stehen nur noch kurz und in waagrechter Richtung über die obere Rundung der kreisförmigen Stengelwindung (Abb. 8).

Neben der motivischen Konkordanz der Rankenstengel kann man die Unterschiede anderer Gestaltungselemente jedoch nicht leugnen:

- Die spezifische Anordnung der Blattkränze, d. h. das tiefe Ansetzen der Hochblätter an der Basis des Kapitells, ist an Kapitellen des Titusbogens wie auch bei den späteren Beispielen (Septimius Severus-Bogen, Wechslerbogen) nicht vorhanden bzw. nicht ausgearbeitet und nur durch eine Rille angedeutet.⁴³
- Bei den Blättern der Titusbogen-Kapitelle laufen die Stege zum Blattfuß bündelförmig zusammen.⁴⁴ Die Stege der obersten Blattlappen führen nicht neben der Mittelrippe herab, sondern münden in diese.
- Bei den antiken Kapitellen entspringen die beiden Blattranken dem Zentrum des Canalis, reichen tief in die Voluten hinein und füllen diese nahezu vollständig aus.⁴⁵ Die Voluten der Kapitelle Pieros sind dagegen bis auf die Rosette im Volutenaugle leer und etwas unterhalb der Volutenzwickel entwachsen dem Saum in gegenläufiger Richtung lange Blattfinger, die im Zentrum des Canalis nach oben zu einer an der Stelle der Abakusblüte sitzenden Blattknospe aufsteigen. Dabei bilden ihre von einem Ring zusammengehaltenen Enden einen Knospenkelch mit überfallenden Blattspitzen, und zwei weitere schmale Blattelemente hinterfangen die Knospe.
- Am Eierstab unterscheiden sich die Schalen in zweierlei Hinsicht von denen der Kapitelle des Titusbogens: Sie sind nicht wie diese durch Schuppen (oder Querrillen, wie sie seit severischer Zeit beliebt waren), welche die oberen Pfeilenden verdecken, verbunden und sie sind an der Oberseite nicht



8 Rom, Septimius Severus-Bogen, Detail:
Kompositkapitell



9 *Vicenza, Museo Civico, D. 10v (Palladio-Werkstatt), teilweise modifizierte Details des Titusbogens*

plan, sondern besitzen einen Binnenkanal.⁴⁶

- Der Astragal ist extrem schmal. Seine Perlen sind walzen- und seine Wirtel scheibenförmig.
- Der zweiteilige Abakus (fallendes Kyma, Platte) unterscheidet sich deutlich von dem der Kapitelle des Titusbogens (hohe Kehlung, Absatz und Platte).

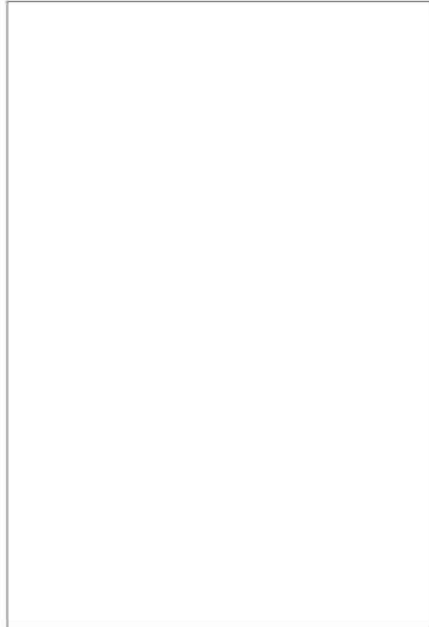
Die Kompositkapitelle Piero della Francescas sind keine präzisen male-rischen Reproduktionen eines flavi-schen oder severischen Modells. Das zeigt sich gerade im Vergleich mit den unter Luciano Laurana entstan-denen Kapitellen dieses Typus im Hof des Palazzo Ducale in Urbino (vor 1472).⁴⁷ Diese stimmen in allen motivischen Einzelheiten mit den antiken Exemplaren in Rom über-ein.⁴⁸

Da Piero della Francesca erst 1459 nachweislich in Rom war und es plau-sible, wenn auch nicht zwingende Gründe für die Annahme gibt, daß die Bild-architekturen der Fresken in Arezzo in den Jahren zuvor ausgeführt wurden, stellt sich die Frage, ob die Abweichungen daraus resultieren, daß der Maler die Kapitelle der römischen Triumphbögen nur aus Zeichnungen kannte. Das Nebeneinander verschiedener Zustände, teils präzise ausgearbeiteter Elemente, teils freier Ergänzungen und Korrekturen, ist bei Antikenkennt-nissen, die durch Zeichnungen tradiert wurden, alles andere als ungewöhn-lich.⁴⁹

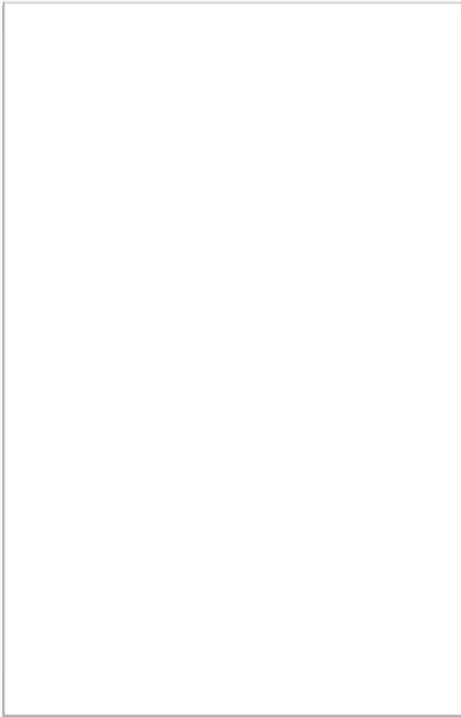
Bei der Suche nach Zeichnungen, die in den fraglichen Einzelheiten mit den gemalten Kapitellen Pieros übereinstimmen, wird man in der *Census*-Daten-bank unter den Antikenzeichnungen Palladios fündig. Auf Folio 10 der im Museo Civico in Vicenza aufbewahrten Zeichnungen (D. 10v) wurden Grund-und Aufriß sowie das Gebälk und das Kompositkapitell des Titusbogens wie-dergegeben.⁵⁰ Die auf dem Verso befindliche Kapitellzeichnung, die auf einem

aufgeklebten Papierausschnitt ausgeführt wurde, weicht in einem Punkt ebenso wie Piero della Francescas Kompositkapitell von dem antiken Exemplar des Triumphbogens ab: Die beiden Ranken des Canalis reichen nur bis zum Beginn der Voluten und diese selbst bleiben bis auf die zentralen Rosetten leer (Abb. 9). Eine unter dem montierten Blattabschnitt befindliche, direkt auf das Blatt aufgetragene Kapitellzeichnung zeigt eine in Details abweichende Variante (Abb. 10).⁵¹ Der Blattüberfall des zentralen Hochblatts ist weniger stark ausgeprägt und den Voluten ist jeweils nur ein Überfall zugeordnet, während bei der montierten Zeichnung dieses Motiv verdoppelt wurde. Vor allem aber springt ins Auge, daß Volutenzwickelpalmetten und Volutenaugenrosetten nicht vorhanden

sind. Es fehlen also genau dieselben beiden Elemente wie bei den Kapitellen in Pieros Aretiner »Verkündigung« (Abb. 6). Palladios Exemplar weist allerdings nicht einen vier- sondern einen fünfteiligen Eierstab auf, und die große Abakusblüte, aus der, wie auch bei den beiden anderen Zeichnungen, die Ranken des Canalis herauszuwachsen scheinen, entspricht nicht derjenigen des Kapitells in Arezzo. Ein unantiker, vierteiliger Eierstab ist bei Palladio nicht belegt. Aber in seinem Architekturtraktat tritt an einer weiteren Variante desselben Kompositkapitelltypus eine Abakusblütenknospe auf, die in einem kleinen beringtem Blattkelch sitzt und mit kleinen Blattlappen hinterlegt ist. Es handelt sich um zwei Kapitelle, die auf einer im 21. Kapitel des 4. Buches enthaltenen Illustration zu S. Costanza zu sehen sind (Abb. 11). Die Wiedergabe ist nicht korrekt. Die keineswegs einheitlichen Kapitelle des spätantiken Baus besitzen völlig andersartige Abakusblüten.⁵² Der durch wiederholtes Kopieren variierte Kompositkapitelltypus gelangte in der Palladio-Werkstatt nicht nur in die Darstellung der Rotunde von S. Costanza, sondern auch noch zu einem



10 Vicenza, Museo Civico, D. 10v (Palladio-Werkstatt), teilweise modifizierte Details des Titusbogen



11 *Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura, Lib. IV, Cap. XXI (Ausgabe Venedig 1570), Architektonische Elemente von S. Costanza (Rom)*

weiteren antiken Bau: Eine ebenfalls nur geringfügig modifiziertes Exemplar wurde auf fol. 13r mit mehreren Einzelementen des Septimius Severus Bogens kombiniert. In diesem Fall wurde sie wiederum gesondert angefertigt und nachträglich aufgeklebt (Abb. 12).⁵³

Wie sind die motivischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Aretiner Varianten des Kompositkapitells Piero della Francescas und den in der Palladio-Werkstatt vorhandenen Kapitellzeichnungen zu erklären? Basieren sie auf einem gemeinsamen Überlieferungsgut an zeichnerischen Studien nach dem Septimius Severus- oder dem Titusbogen oder kamen sie zufällig zustande? War vielleicht auch noch ein Kapitelltypus eines anderen antiken Baus im Spiel?

Klären läßt sich dies nur anhand der motivischen Abweichungen gegenüber den stadtrömischen Kompositkapitellen. An erster Stelle ist hier der Typus des beringten Abakusknospenkelchs zu nennen. Bei korinthisierenden Kapitellen sind Ringe als Verbindungsglieder von Ranken- oder Volutenenden im Kalathosfeld keine Seltenheit. Es stellt sich also die Frage, ob das Motiv bereits in der Antike auf den Abakus übertragen wurde oder ob dies eine Neuerung des 15. Jahrhunderts war. Die Antwort liefert die Porta dei Leoni in Verona. Hier kommt eine beringte Abakusblüte an einem kompositen Pilasterkapitell vor.⁵⁴ Nach der Meinung einiger Renaissancekünstler war sie aber auch an dem kompositen Säulenkapitell dieses Baus vorhanden.⁵⁵ Zu ihnen gehörte Giovanni Caroto, der beide Kapitelle zeichnete (Abb. 13–14).⁵⁶

Das Pilasterkapitell besitzt hinter dem Blattkranz einen siebenteiligen Pfeifenstab, der bis zur Kalathoslippe hinaufführt. Die Voluten des ionischen

Aufsatzes sind leer. Die nach unten bis zur Kalathoslippe ausschwingenden Ranken des Canalis reichen nur bis zum Beginn der Windungen. Die Knospe am Abakus ist nicht geschlossen wie bei der Darstellung durch Piero della Francesca, sondern geöffnet. Die von einem Ring umschlossenen Enden der Canalisranken sind zu kleinen Voluten eingerollt, statt sich nur kelchförmig nach außen zu biegen. Es steht jedoch außer Frage, daß es sich um denselben Abakusblütentypus handelt.

Das Kompositkapitell in Verona ist eines der frühesten Exemplare, die mit dem stadtrömischen Typus, wie er am Titusbogens erstmals vorkommt, im Aufbau weitgehend übereinstimmen. Der einzige motivisch hervorstechende

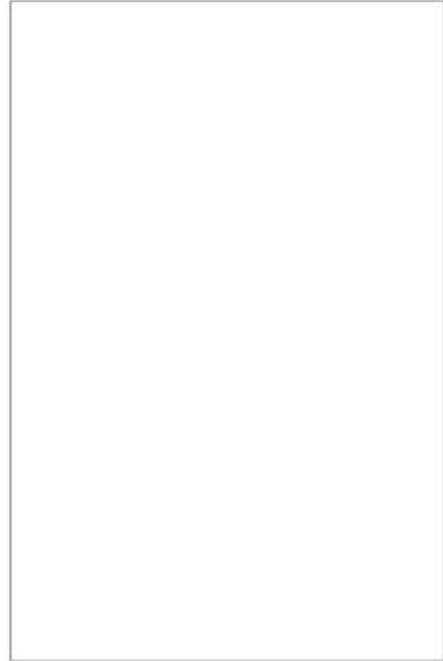
Unterschied besteht in den leeren Voluten. Die verwitterte, aber in ihren Umrissen noch erkennbare Abakusblüte wurde in der Renaissance unterschiedlich gezeichnet.⁵⁷ Caroto führte sie analog zu dem Pilaterkapitell aus. Das Resultat ist ein Kapitell, das motivisch denjenigen gleicht, die in Palladios Traktat für S. Costanza verwandt wurden. Ob in der Werkstatt des Vicentiner Architekten eine Vorlage Carotos kopiert wurde oder die eines anderen Künstlers, ist unklar.⁵⁸ Palladio hat das Säulenkapitell der Porta dei Leoni auch selbst gezeichnet und die Abakusblüte – wohl zutreffend – ohne das Motiv der von einem Ring zusammengehaltenen Rankenenden mit einem Blatt im Zentrum des Canalis rekonstruiert.⁵⁹ Auch bei Piero della Francesca bleiben die Überlieferungswege im Dunkeln.⁶⁰ Es liegt nahe anzunehmen, daß er den an der Porta der Leoni in Verona belegten antiken Kompositkapitelltypus aus Zeichnungen kannte, die ihn bereits vor der Version Carotos motivisch um die Abakusblüte – analog zu derjenigen des Pfeilerkapitells – ergänzten. Aber ein-



12 *Vicenza, Museo Civico, N. 13r (Palladio-Werkstatt), teilweise modifizierte Details des Septimius Severus-Bogens*



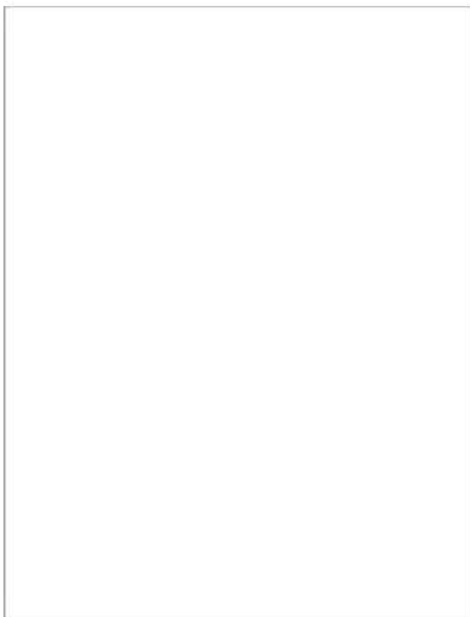
13 *Verona, Biblioteca Civica, Ms 978, fol. 55*
(Giovanni Caroto), *Kompositkapitell eines Pila-*
sters der Porta dei Leoni in Verona



14 *Verona, Biblioteca Civica, Ms 978, fol. 89*
(Giovanni Caroto), *Kompositkapitell einer Säule*
der Porta dei Leoni in Verona

deutige Rückschlüsse auf eine solche Überlieferung sind nicht möglich. Gleichwohl ist wichtig, festzuhalten, daß die in Arezzo ausgeführten Varianten Piero della Francescas allem Anschein nach dem antiken Modell detailgetreuer folgten als die späteren Exemplare. Deutlich wird dies insbesondere anhand ihrer Voluten, die nicht mehr die antikisierende Spiralforn aufweisen, sondern die Standardform des Malers.

In der »Geißelung Christi« hat Piero della Francesca für den Portikus des Pilatus eine Variante des Kompositkapitells geschaffen (Abb. 15), die den kanonischen Aufbau modifiziert: Das Kapitell besteht aus einem Kalathos mit zwei Akanthusblattkränzen und Caules, einem Aufsatz mit dekoriertem Echinus und Voluten sowie einem zweiteilig profilierten Abakus. Trotz der quadratischen Grundform des Abakus handelt es sich kompositionell um ein allansichtiges Rundkapitell, dessen Einzelmotive sich in allen Zonen jeweils achtmal in homologer Form wiederholen. Deutlich wird dies besonders an den Voluten. Anders als bei kanonischen korinthischen und kompositen Kapitellen sind nicht nur diagonal ausgerichtete Eckvolutenpaare vorhanden, die zwischen dem runden Kalathos und dem quadratischen Abakus formal vermitteln, sondern es wurden in den orthogonalen Achsen weitere Voluten eingefügt, wodurch sich eine regelmäßige Sequenz von acht Volutenpaaren rund um das Kapitell herum ergibt. Der übrige Dekor zeichnet sich durch weitere ungewöhnliche Phänomene aus. Konventionell ist nur der Aufbau der beiden Akanthuskränze. Ihre Blätter sind etwas auseinandergerückt und auf Lücke angeordnet. Die Hochblätter wachsen organisch vom Boden des Kalathos hinter den Kranzblättern hervor. Die in den Lücken des Hochblattkranzes stehenden Caules tragen Hüllblätter, die sich symmetrisch nach oben verzweigen und mit ihren überfallenden Spitzen die vom Echinus herabhängenden Voluten stützen. Die sich verzweigenden Hüllblätter sind gleich lang. Die dem mittleren Volutenpaar zugeordneten erscheinen nur durch perspektivische Verkürzung etwas kürzer. Zwischen und über den Hüllblättern ist der glatte Kalathos sichtbar. Dessen oberer Rand ist als abstrakte kantige Leiste ausgebildet. Der mit Astragal, Leiste und Eierstab dekorierte Echinus wird durch die Volutenpaare in gleichgroße Abschnitte unterteilt, in denen jeweils ein Ei mit Schale und zwei durch ein Wirtelpaar getrennte Perlen sitzen. Die Voluten sind trotz ihrer paarweisen Anordnung als Einzelelemente behandelt. Sie entspringen jeweils in einigem Abstand voneinander dem Spalt zwischen Eierstab und Abakus, laufen in spitzem Winkel aufeinander zu und berühren sich nur an der inneren Rückenkante ohne zu verschmelzen.⁶¹ Der glatte, mit Karnies und Platte profilierte Abakus hebt sich durch seine konvexen Einbuchtungen prägnant von der ausladenden Rundung der Volutenzone des Kapitells ab. Eine Abakusblüte ist nicht vorhanden.



15 Piero della Francesca, »Geißelung Christi«
(Urbino, Galleria Nazionale delle Marche),
Detail: Korinthisierendes Kompositkapitell des Pilatus-
Palastes

Auch dieses Kapitell stimmt in einigen Punkten nicht mit Albertis Ausführungen zum italischen Kapitell überein:

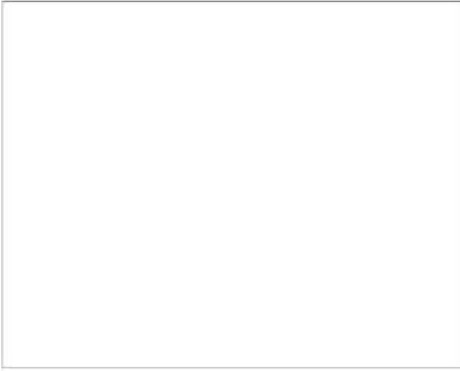
- Die Proportionen weichen erheblich von Albertis Angaben für das Kompositkapitell ab. Der untere und der obere Blattkranz sind proportional nicht aufeinander abgestimmt, da auch letzterer bereits am Fuß des Kapitels ansetzt. Die Spitze des Hochblatts erreicht etwa die Hälfte der Kapitellhöhe, der Abakus ungefähr ein 1/7 der Kapitellhöhe.
- Zwischen den Kranz der Hochblätter und den Voluten besteht ein deutlicher Abstand.
- Die Caules wurden beibehalten und ihre Hüllblätter berühren an den Spitzen die Voluten.
- Anstelle eines ionischen Diagonalvolutenaufsatzes sind acht Volutenpaare vorhanden, die aus dem Spalt zwischen Eierstab und Abakus herausgeführt werden.
- Unterhalb des Eierstabs und unterhalb des Astragals ist jeweils eine Leiste eingefügt.
- Der Abakus ist zweiteilig und nicht dekoriert.

Unterschiede im Detail schließen freilich noch nicht generell die Kenntnis albertianischer Ideen aus. Aber auch die Auffassung, Piero della Francesca habe sich bei der Konzeption des Kapitells Albertis konzeptionelle Schlüsselaussage zum italischen Kapitell zu eigen gemacht – »Mit der Festlichkeit des Korinthischen verbindet es nämlich die Schönheit des Jonischen« – ist alles andere als plausibel.⁶² Das Kapitell läßt keine gleichwertige Verbindung korinthischer und ionischer Formen erkennen. Es ist in zweierlei Hinsicht »korinthischer« als das kanonische antike Kompositkapitell: Nicht nur durch die Einbeziehung der Caules im korinthischen Bereich des Kalathos, sondern

auch durch die mit ihr zusammenhängende Erhöhung der Anzahl der Voluten im ionischen Bereich. Innerhalb der Tradition des Kompositkapitells ist die Verbindung beider Motive voraussetzungslos. Sie ist eine Reminiszenz an das korinthische Kapitell. Zwar wird der für dessen Formenapparat charakteristische organische Zusammenhang von Caules und Voluten nicht wiederhergestellt, da letztere aus dem Spalt zwischen Eierstab und Abakus heraushängen, aber durch das Strebewerk der Caules, die mit ihren Hüllblättern die Voluten stützen, ist eine formal äquivalente – korinthisierende – Verbindung geschaffen. Nach der in der Literatur geläufigen Zählung hat Piero della Francescas Kapitell acht Voluten; genau betrachtet sind es aber sechzehn. Sie sind paarweise angeordnet und berühren sich an ihrer inneren Rückenante, aber sie sind nicht verschmolzen, wie das durch die gängige Zählung suggeriert wird. In der übereinstimmenden Anzahl von Hüllblättern und Voluten wird die konsequente korinthisierende Zuordnung deutlich.

Die Form der Voluten liefert weitere Aufschlüsse. Alberti hat korinthische und ionische Voluten deutlich unterschieden, was nicht zuletzt seine Terminologie zeigt. In Pieros Œuvre kommen Voluten mit Spiralen nur bei den Kompositkapitellen in Arezzo vor. Diese ionische Version hat er bei dem Kapitell des Pilatus-Portikus der »Geißelung Christi« jedoch nicht verwendet. Es handelt sich um schmale bandförmige Voluten, die mit einer Windung ihre Rosette umschließen, also um den Typus, den er in den meisten Fällen bevorzugte, der letztlich aus der Tradition des antiken korinthisierenden Kapitells entstammt, und dessen einfache Grundform er selbst bereits bei den Stengelvoluten des korinthisierenden Kapitells des Sigismund-Freskos verwandt inklusive der Volutenzwickelpalmette hatte.

Die gleichbleibende Größe der Voluten ist unantik.⁶³ Sie erinnert, worauf in der Literatur vielfach hingewiesen wurde, an Kapitelle der Florentiner Tradition. Brunelleschi hat bei seinen korinthischen Kapitellen die inneren Voluten in ihrer Größe den äußeren angenähert. Man findet dieses Phänomen am deutlichsten bei den Exemplaren der Loggia des Findelhauses von 1420. Die im Vergleich zu antiken korinthischen Voluten auffällige Übergröße der Schnecken sowie ihre »plane Anschnittsebene« und ihre paarweise »verschmolzene Oberlaibung« lassen an eine Anregung kompositen Kapitelle denken,⁶⁴ zumal hier am oberen Kelchrand ein Eierstab erscheint, der ebenfalls auf diesen Kapitelltyp hinweist.⁶⁵ Der Größen- und Höhenunterschied der Voluten, wie er am antiken korinthischen Kapitell vorkommt, ist jedoch nicht völlig getilgt. Die äußeren, bis an die Unterseite des Abakus heranreichenden,



16 Alessio Baldovinetti, »Verkündigung«
(Florenz, Galleria degli Uffizi), Detail: Kapitell

sind größer als die inneren, über denen noch ein Eierstab liegt. Rosetten kommen an Brunelleschis Voluten nicht vor. Es gibt also letztlich keinen hinreichend konkreten Anhaltspunkt dafür, daß Piero direkt durch die Kapitelle des Florentiner Architekten dazu angeregt wurde, allen Voluten des Pilatus-Portikus-Kapitells die gleiche Größe zu geben.

Voluten identischer Größe kommen bei mittelalterlichen Kapitellen vor.⁶⁶ Man findet in der

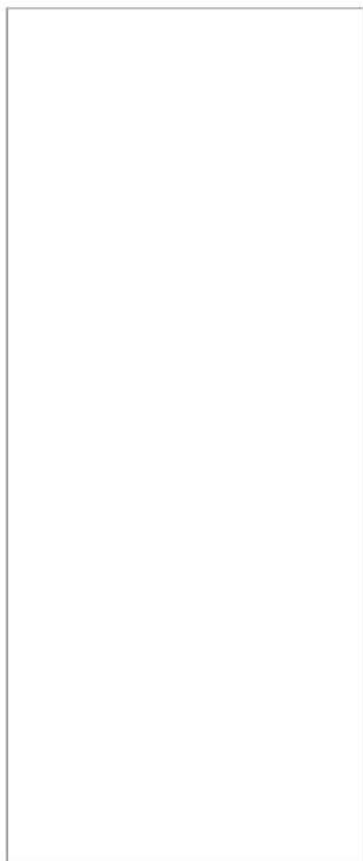
toskanischen Baukunst des Trecento sogar korinthisierende Kapitelle, die acht gleichförmige kleine Volutenpaare in regelmäßiger Abfolge um den Kelchblock herumführen.⁶⁷ In der Malerei ist dieser Kapitelltypus noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzutreffen. Als Element eines variantenreichen, gotische und antike Formen kombinierenden Bauschmucks ist er mehrfach in dem des von Domenico di Bartolo, Priamo di Pietro della Quercia und Vecchiotta ausgeführten Bildzyklus' des Hospitals S. Maria della Scala in Siena (1440–1444) vertreten,⁶⁸ dessen Bildarchitekturen vielfältige Beziehungen zur Florentiner Kunst Brunelleschis und Masaccios erkennen lassen. Beachtenswert ist vor allem, daß es sich um Rundkapitelle handelt. Die Voluten sind freilich auch hier sehr klein. Daß Piero von gemalten Kapitellen Anregungen für seine Volutenpaare bezogen haben könnte, lassen daher in stärkerem Maße die Voluten der korinthischen Kapitelle einer aus den fünfziger Jahren stammenden »Verkündigung« des Alessio Baldovinetti vermuten (Abb. 16).⁶⁹ Ihre Einrollung und Rosettengröße entsprechen den Voluten des korinthisierenden Kapitells des Sigismund-Freskos in Rimini; ihre Scheibenform und paarweise Anordnung – mit sich lediglich berührenden, aber nicht verschmelzenden Volutenrücken – stimmen mit Pieros Pilatus-Portikus-Kapitell überein.⁷⁰ Weitere Übereinstimmungen weist Baldovinettis Kapitell mit Pieros Formenrepertoire nicht auf. Es ist eine gemalte Variante des brunelleschianischen korinthischen Kapitells. Hierauf weisen nicht nur die Größenangleichung der Voluten, sondern auch der Verzicht auf einen zentralen Blütenblattstengel und die fehlenden Hüllblätter der Caules hin.

Das Pilatus-Portikus-Kapitell ist keine von Alberti theoretisch inspirierte Kombination von korinthischem und ionischem Kapitell. Es handelt sich vielmehr um eine komplexe Umgestaltung des Kompositkapitells, die auf die Idealform eines allansichtigen Rundkapitells zielt. Piero della Francesca griff auf korinthisierende Formen und auf Anregungen gemalter Vorläufer im Bereich der zeitgenössischen gemalten Bildarchitekturen zurück.

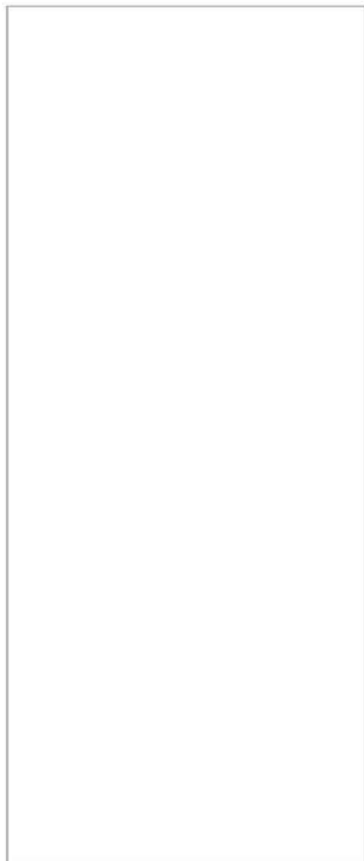
DAS FIGURALE KOMPOSITKAPITELL MIT FÜLLHÖRNERN UND GIRLANDEN

Die beiden Kapitelle des Auferstehungsfresko in Borgo di Sansepolcro, die einzigen figuralen Exemplare in Pieros erhaltenem Œuvre, sind nur fragmentarisch erhalten (Abb. 17–18).⁷¹ In beiden Fällen gibt der vorhandene vertikale Abschnitt keine Aufschlüsse über den mittleren Bereich des Kalathos, so daß eine sichere Rekonstruktion des gesamten Kapitells nicht möglich scheint. Seine wichtigsten Merkmale sind jedoch zu erkennen. Der untere Bereich des Kalathos ist mit zwei Blattkränzen dekoriert. Zwischen den Hochblättern ragen S-förmig geschwungene Füllhörner auf, die als Eckvoluten fungieren. Von Füllhornöffnung zu Füllhornöffnung hängt jeweils eine Girlande. Der Abakus ist mit Kehle, Absatz, Platte oder Rundstab profiliert.

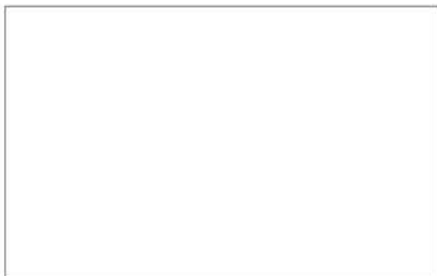
Der Kapitelltypus ist antik. Die wenigen bekannten Stücke zeigen eine variable Anordnung der Füllhörner. Das Girlandenmotiv kam nicht immer zur Anwendung.⁷² Ein prächtiges Beispiel hat Piranesi in Rom in der via papalis an einem Haus in der Nähe der Kirche S. Maria in Monterone gesehen und in seinem Stichwerk »Della Magnificentia ed Architettura....« auf Taf. 19 wiedergegeben.⁷³ Weitere ebenfalls nicht erhaltene Varianten sind durch Zeichnungen des Kasseler Codex (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen inv. Fol. A 45, fol. 45v), das Larger Talman Album (Oxford, Ashmolean Museum, P&D, fol. 159r) und ein Blatt der Uffizien (Florenz, Uffizien, inv. 1711 A r) bezeugt (Abb. 19). Zwei Akanthusblattkränze scheinen bei antiken Kapitellen mit Füllhörnern selten gewesen zu sein. Auch das Füllhornkapitell, das Francesco di Giorgio im Codice Magliabechiano (II.I.141, fol. 34v) zeichnete,⁷⁴ hat lediglich Kranzblätter. Durch die Zeichnung der Uffizien ist jedoch ein antikes Exemplar dokumentiert, das zwei Blattkränze besitzt. Es war offenbar besonders prächtig dekoriert. Das zeigen nicht zuletzt die kleinteiligen Ranken auf den Füllhörnern und am Abakus. Piero della Fran-



17 Piero della Francesca , »Auf-
erstehung Christi« (Sansepolcro, Museo
Civico), Detail: figuratives Kapitell



18 Piero della Francesca , »Auf-
erstehung Christi« (Sansepolcro, Museo
Civico), Detail: figuratives Kapitell



19 Florenz, Uffizien, inv. 1711 A 7, Detail:
Kapitelle

cesca hat daher allem Anschein nach ein solches antikes Kapitell gekannt und geringfügig – durch die Weglassung des vegetabilen Abakusornaments – variiert.

DAS IONISCHE KAPITELL DER GEISSELSÄULE

Der Aufbau des Geißelsäulenkapitells (Abb. 20) ist dreiteilig: über dem Wulst, der die kannelierte Säule abschließt, erhöht ein mit Lanzettblättern dekorierter Kapitellhals den ionischen Volutenaufsatz und einen korinthischen Abakus. Zwischen Blattkranz und Astragal, und zwischen diesem und dem Eierstab ist jeweils eine schmale Leiste eingefügt. Die Blätter des Kapitellhalses stehen dicht gereiht. Sie sind gemuldet und an den Rändern rundlich. Im oberen Drittel, der sich zur Spitze verjüngt, heben sie sich mit leichter Biegung vom Grund ab, wobei sich in den unteren Partien der zwischen den Blattspitzen liegenden Zwickel dunkle Schatten bilden. Am Astragal wechseln langgezogene Perlen mit rundlichen Wirtelpaaren. Der Eierstab ist fünfteilig. Die Eier sind oben abgeflacht, die Schalen breit und mit einem Binnenkanal versehen, die Pfeile stumpf und nur undeutlich als solche erkennbar. Die Voluten hängen bis ins obere Drittel des Kapitellhalses herab. Sie entsprechen formal denjenigen der Säulenkapitelle, sitzen jedoch dem Formenapparat des ionischen Kapitells gemäß an seitlichen Polstern. Diese sind mit kleinen Blattschuppen dekoriert. Der Abakus ist durch ein steigendes Kymaprofil und eine aufliegende Deckplatte untergliedert. Die Seiten sind in der Mitte eingezogen. Die Ecken stehen oberhalb der Voluten frei nach außen.

Alberti hat das ionische Kapitell in seinem Architekturtraktat ausführlich behandelt:

»Das Ionische Kapital bilden wir so: Die ganze Dicke des Kapitälsteile Dir in neunzehn Modul. Der Deckplatte wirst Du drei geben, der Rinde vier und dem Kessel sechs. Die unteren übrigen sechs laß für die Voluten übrig, welche hier und dort die herunterhängende Rinde bilden. Die Breite der Deckplatte wird nach allen Richtungen den Durchmesser des oberen Säulenschaftes betragen. Die Breite der Rinde, welche von der Stirnseite des Kapitälsteils nach rückwärts reicht, wird mit der Deckplatte gleich sein. Die Länge der Rinde selbst wird an den Seiten überfließen und herunterhängen, sich in einer Schneckenlinie einrollend. Der Nabel der Schnecke, der rechts ist, wird vom linken gleichen Nabel zweiund-



20 Piero della Francesca, »Geißelung Christ«
(Urbino, Galleria Nazionale delle Marche),
Detail: Ionisches Kapitell der Geißelsäule

zwanzig Modul absteigen, und von der äußersten Linie der Deckplatte zwölf Modul.«⁷⁵ »Der Rand des Kessels soll, um an der Stirnseite über die Rinde hervorzuragen, zwei Modul vorstehen. Sein Grund aber wird der gleiche sein, wie der Umfang der oberen Säule. Die Einziehungen der Voluten, welche an den Seiten des Kapitälts die vorderen mit den rückwärtigen Voluten verbinden, sollen so schlank sein wie die Dicke des Kessels mehr einem halben Modul.«⁷⁶

Aus den erwähnten Teilen des ionischen Kapitells – Deckplatte (*operculus*), Rinde (*cortex*), Kessel (*lanx*), Voluten (*volutae*)⁷⁷ und den Angaben zur Proportionierung der einzelnen Teile ergibt sich eine nicht ausdrücklich vermerkte Halszone, die ebenso hoch ist wie der Echinus und an der seitlich die unteren Volutenabschnitte herabhängt.⁷⁸ Bei den Angaben zu den Schmuckelementen der einzelnen Kapitellteile wird sie nicht berücksichtigt:

»Zur Verzierung gibt man der Deckplatte als Sims eine Kehle von einem Modul. Die Dicke der Rinde wird mit einem Kanal bis zur Tiefe eines halben Moduls ausgehöhlt. Die Breite des Bändchens beim Kanal wird den vierten Teil betragen. In der Mitte der Stirnseite arbeitet man beim Kanal Blätter und Samenkörner aus. Die Teile des Kessels, welche vor dem Kapitäl vorstehen, versieht man mit einem Eierstab; und unter dem Eierstab reihen sich Perlenschnüre. Die Einziehungen der Voluten an den Seiten bekleidet man mit Schuppen oder Laubwerk. So nun ist das Ionische Kapitäl.«⁷⁹

Vorgesehen sind demzufolge nur die Vegetabilisierung des Volutenverbindungskanal und ein von einem Astragal unterfangener Eierstab am Echinus. Auf den Nebenseiten sollen die Polster der Voluten mit Schuppen oder Blättern besetzt werden. Der Abakus erhält eine Kehle. Seine Form wird nicht in dieser Beschreibung, aber an anderer Stelle erwähnt. Er soll gerade Seiten haben. Nicht unerwähnt bleiben darf die Konstruktion der Volutenschnecken,

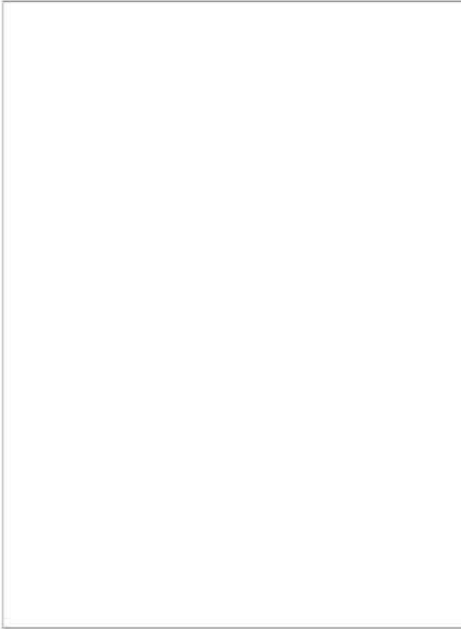
die Alberti – mit einigen Abweichungen Vitruv folgend – Schritt für Schritt beschreibt.

In Albertis Ausführungen spielen Kenntnisse antiker ionischer Kapitelle eine geringe Rolle. Man kann zweierlei Elemente feststellen: Bei seinem Hinweis auf die Dekoration der Polster (Schuppen oder Blätter) orientiert er sich an antiken Beispielen, denn Vitruv macht keine entsprechenden Angaben. Mit der stillschweigenden Einfügung der undekorierten Halszone verhält es sich anders. Sie gehört zu den Elementen, die nicht mit Vitruv übereinstimmen, da bei diesem der Echinus direkt auf dem Säulenschaft aufliegt. Alberti könnte die ionischen Halskehlenkapitelle des Florentiner Baptisteriums, das als antiker Bau galt, als vorbildlich angesehen haben, so wie Brunelleschi, der sie bereits in seinen Bauten aufgegriffen hatte. Kapitelle mit undekorierte Halszone kommen jedoch auch schon in der antiken Baupraxis vor – wenn auch nicht allzu häufig und zumeist von geringer Qualität.⁸⁰

Das ionische Kapitell Piero della Francescas weicht von dem in »De re aedificatoria« beschriebenen Muster in einer ganzen Reihe von Punkten ab:

- Der Kapitellhals ist mit Lanzettblättern dekoriert.⁸¹
- Ein Verbindungskanal zwischen den Voluten ist nicht vorhanden, da diese^r der Nahtstelle zwischen Abakus und Eierstab entspringen.
- Die Voluten reichen nur bis in den oberen Bereich des Kapitellhalses herab.
- Die Voluten besitzen nur eine Windung und weisen keine konstruierte Schneckenform auf
- Im Volutenauge sitzt eine Rosette.
- In den Volutenzwickeln sitzen dreiteilige Palmetten.
- Zwischen Eierstab und Astragal ist eine Leiste eingefügt.
- Die Verwendung des vom korinthischen Kapitell übernommenen geschwungenen Abakus widerspricht Alberti, der einen geraden Abakus für das ionische Kapitell vorsieht.
- Der Abakus ragt deutlich über den Umfang der Säule hinaus.
- Der Abakus ist zweiteilig (Karnies und Platte).

Eine Kenntnis spezifisch albertianischer Ideen läßt sich demzufolge auch bei Piero della Francescas ionischem Kapitell nicht nachweisen.⁸² Der umbrische Maler hat ein antikes Modell aufgegriffen und variiert: Antike ionische Halskapitelle mit Lanzettblättern sind in wenigen Exemplaren überliefert.⁸³ In der archäologischen Literatur erfaßt wurden: ein ehemals im Antiquarium Comunale in Rom aufbewahrtes Beispiel,⁸⁴ eine Spoglie in S. Nicola in Carcere⁸⁵ und die Kapitelle der Aedicula Vestae.⁸⁶ In der *Census*-Datenbank sind



21 *Bernardo della Volpaia: Ionische Kapitelle, London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 120v*

drei weitere, durch Renaissance-Zeichnungen dokumentierte Varianten erfaßt: Man findet sie im Codex Coner fol. 120v (London, Sir John Soane's Museum) (Abb. 21)⁸⁷ auf Peruzzi-Zeichnungen der Uffizien (Abb. 22) und im Codex Destailleur A der Kunstbibliothek in Berlin (Abb. 23).⁸⁸ Das im Codex Coner wiedergegebene Kapitell ist verschollen. Es befand sich einer Beischrift zufolge in S. Paolo fuori le mura.⁸⁹ Die Peruzzi-Zeichnungen geben die Augustus- und Livia-Ädicula in Terracina wieder.⁹⁰ Die Herkunft des im Codex Destailleur durch eine von Giovannantonio Dosio ausgeführte Zeichnung dokumentierten Kapitells ist nicht bekannt.

Mit Ausnahme der Kapitelle der Aedicula Vestae handelt es sich um Diagonalvolutenkapitelle,⁹¹ mit vier gleich gestalteten Seiten und einem geschwungenen Abakus mit Blume.⁹² Es sind auch auffällige individuelle Merkmale vorhanden: Die Kapitelle der Aedicula Vestae weisen im Kanal eine Ranke auf,⁹³ bei dem Spolienkapitell in San Nicola in Carcere fehlen Volutenaugenrosetten und Volutenzwickelpalmetten,⁹⁴ der Abakus der Kapitelle der Aedicula des Augustus und der Livia ist mit einem lesbischen Kyma dekoriert. Es kommen daher vor allem das von Dosio gezeichnete Kapitell und das verschollene Exemplar von S. Paolo le mura als mögliche Modelle in Frage.⁹⁵ Die Unterschiede zwischen letzterem und dem Kapitell Piero della Francescas sind keineswegs gering:

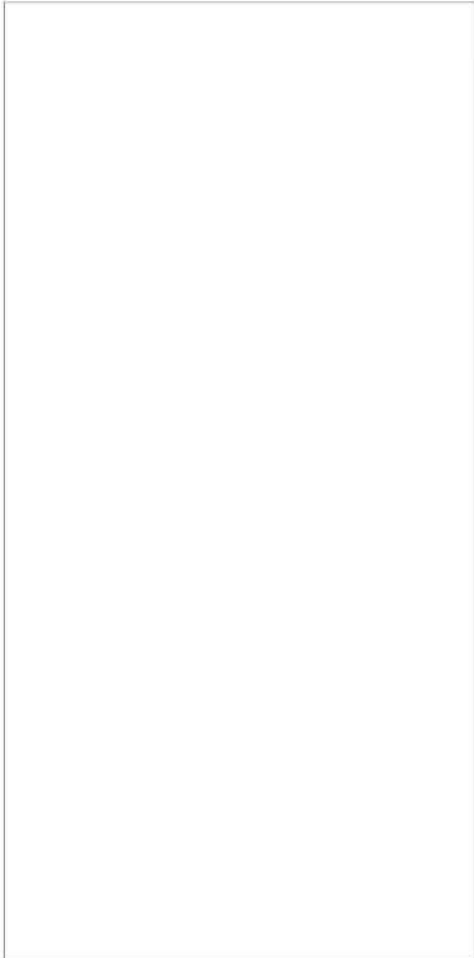
- Das antike Exemplar besitzt Diagonalvoluten.
- Die Abakusecken stehen nicht frei über den Voluten.
- Es besitzt eine Abakusblüte.
- Die Voluten sind größer als bei Pieros Kapitell und sie weisen spiralförmige Windungen auf.
- Die Rosetten in den Volutenaugen sind deutlich kleiner.

- Zwischen den Voluten verläuft ein Verbindungskanal.
- Der Eierstab ist nicht oben abgeflacht.
- Zwischen Eierstab und Astragal ist keine Leiste vorhanden.
- Der Lanzettblattkranz weist eine zweite hintere Reihe auf, die durch auf Lücke gesetzte Blattspitzen angedeutet ist.
- Bei den Blätter ist die Mittelachse prägnant betont (Mittelsteg oder Mittelschlitz?) und sie enden oben nicht mit einer Spitze, sondern mit einer stumpfen Rundung.

Die Frage, ob Piero della Francesca das Kapitell von S. Paolo fuori le mura tatsächlich kannte, ist aufgrund der vorhandenen Unterschiede nicht sicher zu beantworten. Ähnlich ist die Sachlage bei der Dosio-Zeichnung. Der Zeichnung zufolge besaß das antike Kapitell zwar in ähnlicher Weise wie dasjenige Pieros keine Abakusblüte und kleine Voluten, aber bei einem systematischen Vergleich der Details stellt man

außer Abweichungen, die analoge Punkte betreffen wie beim Beispiel von S. Paolo fuori le mura, noch weitere fest: Der Kapitellhals ist niedriger, es fehlen die Rosetten der Volutenaugen und der Abakus ist einteilig.

Ungewisß bleibt auch, ob der Maler sein Modell selbst gesehen und gezeichnet hat, oder ob er lediglich eine Zeichnung anderer Hand zur Verfügung hatte. Ein Indiz für indirekte Kenntnis könnte der dem ionischen Normalkapitell in Grundzügen entsprechende Volutenbereich sein. Diagonal ausgerichtete Voluten wurden in orthogonaler Ansicht häufig nicht perspektivisch



22 Florenz, Uffizien, inv. 404 Av (Baldassare Peruzzi), Aedicula in Terracina, Detail: Ionisches Kapitell



23 Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur A, fol. 1v (Giovannantonio Dosio), Detail: Ionisches Kapitell

korrekt wiedergegeben und waren daher nicht immer von normalen Voluten zu unterscheiden.⁹⁶

In der Baukunst des Quattrocento ist das ionische Kapitell weit weniger häufig vertreten als das korinthische.⁹⁷ In Florenz geht die Initiative zu seiner Verwendung von Brunelleschi aus. Als Vorbilder dienten ihm die schlichten ionischen Halskehlenkapitelle des Florentiner Baptisteriums.⁹⁸ Der von ihm geprägte Typus fand rasch Verbreitung.⁹⁹ Den frühen Beispielen in der Cappella Barbadori von S. Felicità entsprechende Exemplare sind in der Malerei bereits in Massaccios Trinitätsfresko vorhanden. Die Varianten sind weitgehend stilistischer Art. In einzelnen Fällen ist jedoch der Wulst unter dem Echinus in ein Tauband verwandelt.¹⁰⁰ Das Motiv ist im Baptisterium nicht vertreten und liefert einen ersten Anhaltspunkt für die Kenntnis antiker ionischer Kapitelle. Weitere Belege liefern dekorierte Halszonen. Solche mit Kanneluren sind am häufigsten anzutreffen.¹⁰¹ Es gibt aber auch Beispiele mit Lanzettblättern. Ein Beispiel mit hohem Hals, bei dem die Polsterseite als Ansichtsseite gewählt wurde, ist in einem Wandbild der Cappella Niccolina (1448), in der Szene »Der hl. Laurentius empfängt den Kirchenschatz«, vorhanden, und zwar an den Arkaden, die im Bildhintergrund einen Durchblick auf einen Kreuzgang gewähren. Beziehungen zur Florentiner Architektur und Brunelleschi sind an zahlreichen Elementen der Bildarchitektur dieser und anderer Szenen des Bildzyklus greifbar.¹⁰² Die korinthischen Kapitelle der Arkaden des linken Gebäudes in derselben Szene wie auch diejenigen in der rechts folgenden Szene der »Verteilung der Almosen« erscheinen als gemalte Varianten brunelleschianischer Kapitelle. Verantwortlich für dieses architektonische Repertoire war wahrscheinlich zum großen Teil Benozzo Gozzoli, dessen Mitarbeit überliefert ist.¹⁰³ Das aus der Werkstatt des Gozzoli stammende sogenannte »Musterbuch« (um 1460) enthält auf fol. 1v ein ionisches Kapitell, das weitgehend dieselben Merkmale aufweist wie das in der Niccolina.¹⁰⁴ In diesem Fall ist jedoch die Frontansicht gewählt. Auch hier ist der Kapitellhals vergleichsweise hoch, die Blätter sind an der Spitze rundlich und etwas auseinandergerückt, so daß sie sich nicht berühren. Die dem Spalt zwischen Eierstab und Abakus entspringenden Voluten sind stark vegetabilisiert. Als antike Modelle kommen daher eher Kapitelle in Frage, die wie die der Aedicula Vestae dieses Merkmal aufweisen.¹⁰⁵ Eine Variante dieses Kapitelltypus kommt bei einer der Bildarchitekturen von Benozzo Gozzolis Wand-

bildern in San Gimignano vor (San Gimignano, Sant'Agostino, Chor: »Der hl. Augustinus trifft in Mailand ein und trifft den hl. Ambrosius«, 1464–5).¹⁰⁶ Die Blätter des Kapitellhalses sind hier nicht an der Spitze gerundet, sondern deutlich als Lanzettblätter gezeichnet,¹⁰⁷ und der Astragal ist durch einen Täu-wulst ersetzt. Dieselbe Variante verwandte nur wenig später auch Andrea della Robbia an den Pilastern seiner ehemals in der Badia Fiesolana befindlichen »tavola quadra all'antica«. ¹⁰⁸ Außerhalb der Toskana treten ionische Kapitelle mit Lanzettblättern innerhalb der Bildarchitekturen des Meisters der Barberini-Tafeln auf.¹⁰⁹ Ein Detail ist bei den genannten Beispielen beachtenswert. Es ist gelegentlich nicht nur zwischen Lanzettblattkranz und Astragal, sondern auch zwischen diesem und dem Eierstab eine schmale Trennleiste eingefügt. Dieses zusätzliche Element kommt auch bei dem Kapitell von Pieros Geißelsäule vor. Ähnlich wie bei dem korinthisierenden Kompositkapitell des Pilatus-Portikus lassen sich auch bei dem ionischen Kapitell der Geißelsäule keine direkten Beziehungen zu Kapitellen zeitgenössischer Architekten nachweisen. Die vorhandenen Spuren führen dagegen erneut in den Bereich der Bildarchitekturen.

FAZIT

Zieht man ein Fazit aus den einzelnen Kapitellanalysen, dann erscheint Piero della Francesca in einem neuen Licht. Anstelle der vielfach angenommenen Verbindungen zu Brunelleschi, Michelozzo, Rosselino sowie vor allem zu Alberti treten Indizien ins Blickfeld, die eher auf Bildarchitekturen der Malerei hinweisen. An erster Stelle aber scheint sich der Maler aus Sansepolcro für wenig bekannte antike Kapitelle interessiert zu haben, die sich dazu eignen, ein architektonisches Formenrepertoire all'antica aufzubauen, das sich durch einen gleichermaßen innovativen wie individuellen Charakter auszeichnet. Es ist wahrscheinlich, daß er mit Kopien nach Antikenzeichnungen anderer Maler arbeitete. Bereits gängige Kapitelltypen hat er jedoch konsequent gemieden, und die gewählten Modelle variierte er mit eigenen Detailformen und Motiverfindungen.

In der *Census*-Datenbank sind über 500 Kapitelle dokumentiert, die für Forschungen zur Bauornamentik zur Verfügung stehen. Man kann sie in der »Kurzsuche« (»Predefined Search«) über »Monuments>Typus>capital« erfassen und dann einfach nacheinander durchsehen. Da die Durchsicht eines solch umfangreichen Materials einen hohen Zeitaufwand voraussetzt, ist es bei der Suche nach möglichen antiken Modellen sinnvoll, gezielte Recherchen vorzunehmen. Hierfür stehen eine Reihe von Such- und Arbeitsfunktionen zur Verfügung. Die Ergebnisse müssen jedoch kritisch ausgewertet werden. Da es sich zum Beispiel teilweise um nicht erhaltene Objekte handelt und Details durch Zeichnungen nicht immer präzise wiedergegeben werden, besteht die Möglichkeit, daß Einzelelemente auch in den stichwortartigen Monumentbeschreibungen der Datenbank nur ungenau oder überhaupt nicht erfaßt werden konnten. Die Datenbank erfordert wie jede wissenschaftliche Publikation einen kritischen Benutzer, der sich der interpretativen Unschärfen deskriptiver Materialerfassung bewußt ist. Wer mit den komplexen Möglichkeiten der *Census*-Datenbankrecherchen und den vielfältigen Phänomenen schriftlicher und bildlicher Zeugnisse der Antikenrezeption noch wenig vertraut ist, der sollte die Mühe nicht scheuen, und auch größere Materialkomplexe schrittweise durchblättern und durchsehen. Die folgenden Recherche-Beispiele berücksichtigen den aktuellen Stand der Dateneingabe.

CENSUS-RECHERCHE 1

Beschreibung der Hauptmerkmale nach der Terminologie der Datenbank:

corinthianizing

acanthus leaves

stalks

folia projecta

outer volutes: decorated / oculus: rosettes

blossom stalk

tendrils with blossoms

fillet

ovolo: decorated / egg and dart moulding

abacus

1. Kapitelle über »Monuments>Typus>capital« suchen. Ergebnis: 535 Einträge.
2. Über die »Freie Suche« (»String in title & comment«) das deskriptive Merkmal »corinthianizing« suchen. Ergebnis: 72 Einträge.
3. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung von »capital« and »corinthianizing« erhält man alle korinthisierenden Kapitelle (68).
4. Über »String in title & comment« die hervorstechendsten Elemente von Piero della Francescas korinthisierendem Kapitell des Sigismund-Freskos suchen. Ergebnisse: »stalks« (122), »blossom stalk« (109), »tendrils« (97), »ovolo: decorated/egg and dart moulding« (137).
5. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung der 67 korinthisierenden Kapitelle mit den einzelnen deskriptiven Elementen erhält man folgende Ergebnisse: 19 korinthisierende Kapitelle mit »stalks«, 29 mit »blossom stalk« und 27 mit »tendrils«. 5 Beispiele weisen »stalks«, »blossom stalk« und »tendrils« auf, aber kein »egg and dart moulding«. 1 Kapitell, dessen Aufbau demjenigen Pieros nahe steht (*Census*, RecNo. 154646) besitzt ein »egg and dart moulding«, aber keine »tendrils«. Seine Provenienz ist nicht geklärt. Es ist lediglich durch den »Kasseler Codex« (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, inv. Fol. A 45, fol. 45v. A – *Census*, RecNo. 51245) dokumentiert.

CENSUS-RECHERCHE 2

Die Frage, ob es bei antiken Kompositkapitellen im Volutenbereich Ringe als Verbindungsglieder von Ranken- oder Volutenenden gab, läßt sich durch eine Durchsicht der Kompositkapitelle der Datenbank klären.

1. Kapitelle über »Monuments>Typus>capital« suchen. Ergebnis: 535 Einträge.
2. Über »String in title & comment« das deskriptive Merkmal »composite«. Ergebnis: 256 Einträge.
3. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung von »capital« and »composite« erhält man alle kompositen Kapitelle (72).
4. Die Durchsicht des Bildmaterials ergibt, daß das gesuchte Detail an einem kompositen Pilasterkapitell der Porta dei Leoni in Verona vorhanden ist (*Census*, RecNo. 155492). Eine Kapitellzeichnung, die in einem Traktat Pirro Ligorios enthalten ist (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, Inv. Nr. I 217, Coll. Ant. 449: Trattato dell'Antichità dell'inclita Città di ferrara composto per Pyrho Logorio Patrizio Napoletano et Cittadino Romano

Antiquario del serenissimo Alfonso Duca di Ferrara, fol. 47v), weist ebenfalls das Ringmotiv in den Ranken des Volutenbereichs auf. Es handelt sich um eine Variante des Kapitells in Verona, die zusätzlich Hochblätter und am Abakus einen Eierstab aufweist (*Census*, RecNo. 58201).

CENSUS-RECHERCHE 3

Beschreibung der Hauptmerkmale nach der Terminologie der Datenbank:

figurative

acanthus leaves

cornucopia

garland

abacus

1. Kapitelle über »Monuments>Typus>capital« suchen. Ergebnis: 535 Einträge.
2. Über »String in title & comment« das deskriptive Merkmal »figurative« suchen. Ergebnis: 71 Einträge.
3. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung von »capital« and »figurative« erhält man 65 figurative Kapitelle.
4. Über »String in title & comment« die Elemente »cornucopia«, »garland« und »upper leaves« suchen. Ergebnisse: »cornucopia« 72, »garland« 169 und »upper leaves« 108 Einträge.
5. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung der 64 figurativen Kapitelle mit den einzelnen deskriptiven Elementen erhält folgende Ergebnisse: 14 figurative Kapitelle mit »cornucopiae«, 11 mit »garland« und 4 mit »upper leaves«.
6. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung der drei figurativen Kapitellgruppen erhält man 5 Exemplare, die sowohl »cornucopiae« als auch »garlands« aufweisen. Unter diesen befindet sich ein Kapitell (*Census*, RecNo. 229945), das nicht nur einen einfachen Blattkranz, sondern auch Hochblätter besitzt. Es ist durch eine Zeichnung in den Uffizien in Florenz (inv. 1711 A r) dokumentiert (*Census*, RecNo. 47487).

CENSUS-RECHERCHE 4

Beschreibung der Hauptmerkmale nach der Terminologie der Datenbank:

ionic

neck: decorated / leaves, fillet
astragal: decorated / bead and reel moulding
fillet
ovolo: decorated / egg and dart moulding
volutes: decorated / oculus: rosette
abacus: elements, 2

1. Kapitelle über »Monuments>Typus>capital« suchen. Ergebnis: 535 Einträge.
2. Über »String in title & comment« das deskriptive Merkmal »ionic« suchen. Ergebnis: 325 Einträge.
3. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung von »capital« and »ionic« erhält man 99 Kapitelle mit dem Merkmal »ionic«. Es handelt sich dabei nicht nur um ionische Kapitelle, sondern auch um Kapitelle der Kategorien »composite« oder »tuscan variant/doric variant«-Kapitelle, weil diese das Element »ionic cyma« aufweisen. Um die ionischen Kapitelle zu erhalten, muß man diese Exemplare zunächst herausfiltern.
4. Über die »String in title & comment« die Merkmale »doric« und »composite« suchen.
5. Ergebnisse bearbeiten: Durch die schrittweise Verknüpfung »capital/ionic« diff. »doric« und »composite« erhält man 68 ionische Kapitelle.
6. Auf dieselbe Weise kann man in einem weiteren Schritt die ionischen Kapitelle mit figurativen Elemente herausfiltern. Ergebnis: 63 Kapitelle.
7. Über »String in title & comment« die Elemente »neck: decorated« suchen (64).
8. Ergebnisse bearbeiten: Durch die Verknüpfung der 63 ionischen Kapitelle mit »neck: decorated« erhält man 24 Exemplare.
9. Über »String in title & comment« »leaves« suchen (577) und mit den ionischen Kapitellen mit dekoriertem Hals verknüpfen. Ergebnis: 6 Einträge.
10. Über »String in title & comment« »acanthus leaves« suchen (317) und durch die Verknüpfung der 6 Einträgen diff. »acanthus leaves« aussondern. Man erhält 3 ionische Kapitelle, deren Hals mit Lanzettblättern dekoriert ist (*Census*, RecNos. 151915, 158147, 162060).

ABKÜRZUNGEN

Alberti/Portughesi 1966

Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, lat./ital., *L'architettura*, 2 Bde., hg. von Paolo Portughesi, übers. von Giovanni Orlandi, Mailand 1966.

Alberti/Theuer 1988

Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt, unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. 1912, 1988.

Basto 1996

João Basto: The Composite Capitals in Piero della Francesca's Flagellation, in: Piero della Francesca tra arte e scienza. Atti del Convegno Internazionale di studi, Arezzo, 8–11 ottobre 1992, Sansepolcro, 12 ottobre 1992, hg. von Marisa Dalai Emiliani, Valter Curzi, Venedig 1996, S. 77–94.

Bertelli 1991

Carlo Bertelli: Piero della Francesca. Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance, Köln 1991.

Bruschi 1995

Arnaldo Bruschi: Osservazioni sulle architetture dipinte di Piero della Francesca, in: Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani. Piero della Francesca, Atti a cura di Alessandro Uguccioni, Cultura e Scuola 34, N. 134, Rom 1995.

Bruschi 1996

Arnaldo Bruschi: Urbino, architettura, pittura e il problema di Piero »architetto«, in: Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Urbino, 4–7 ottobre 1992, hg. von Claudia Cieri Via, Venedig 1996, S. 265–300.

Ceriana 1997

Matteo Ceriana: Sull'architettura dipinta della pala, in: La pala di san Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro, hg. von Emanuela Daffra, Filippo Trevisani, Florenz 1997.

Chieli 1993

Francesca Chieli: La greicità antica e bizantina nell'opera di Piero della Francesca, Florenz 1993.

Gans 1992

Ulrich-Walter Gans: Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit. Schmuckkapitelle in Italien und den nordwestlichen Provinzen, Köln/Weimar/Wien 1992.

Gosebruch 1958

Martin Gosebruch: Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 8 (1958).

Herrmann 1988

John J. Herrmann: The Ionic Capital in Late Antique Rome, Rom 1988.

Lightbown 1992

Ronald Lightbown: Piero della Francesca, New York/London/Paris 1992.

Smith 1995

Christine Smith: Piero's Painted Architecture. Analysis of his Vocabulary, in: Piero della Francesca and his Legacy, hg. von Marilyn Aronberg Lavin, Washington 1995 (Studies in the History of Art, 48, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXVIII).

Syndikus 1996

Candida Syndikus: Leon Battista Alberti. Das Bauornament, Münster 1996

ANMERKUNGEN

¹ Mario Salmi: Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino, Florenz 1945. – Corrado Verga: L'architettura nella »Flagellazione« di Urbino, 1/2/3/4, in: Critica d'arte 41 (1976), fasc. 145, S. 7–16, fasc. 147, S. 31–44, fasc. 148–149, S. 52–59, fasc. 150, S. 25–34. – Grigore Arbore Popescu: Architetture dipinte di Piero della Francesca e problemi connessi, in: Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura, hg. von Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini, Piero Floriani, Bd. I–III, Rom 1986, Bd. II, S. 233–241. – Gabriele Morelli: Colonne, membri e corpi regolari, in: Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca, hg. von Maria Grazia Ciardi Dupré, Giuliana Chesne Dauphiné Griffo, Venedig 1992, S. 21–35 und S. 110–112, Kat.-Nr. 13. – Alessandro Gambuti: Il disegno degli ordini architettonici nell'opera di Piero della Francesca, in: Studi di Storia dell'Arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi, Atti del Convegno 1989, Bd. II, Florenz 1993, S. 466–487 – Chieli 1993, S. 65–90. – Bruschi 1995, S. 102–125. – Smith 1995, S. 223–253. – Francesco Paolo Fiore: Piero della Francesca, Luciano Laurana e la nuova architettura nell' Urbino di Francesco di Giorgio, in: Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani – Piero della Francesca, Atti a cura di Alessandro Ugucioni, Cultura e Scuola 34, N. 134, Rom 1995, S. 126–135. – Francesco Paolo Fiore: Piero della Francesca e Francesco di Giorgio nel Palazzo ducale di Urbino, in: Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Urbino, 4–7 ottobre 1992, hg. von Claudia Cieri Via, Venedig 1996, S. 245–262 – Riccardo Paccioni: Orientamenti architettonici in Piero della Francesca: Vitruvio, i »generi« degli ornati, gli edifici del primo Rinascimento fiorentino, in: Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca 1996 a. O., S. 301–318 – Gabriele Morolli: Federico da Montefeltro e Salomone, Alberti, Piero e l'ordine architettonico dei principi costruttori ritrovato, in: Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca 1996 a. O., S. 319–345 – Basto 1996, S. 77–94 – Ceriana 1997, S. 115–166.

² Smith 1995, S. 242–243.

³ Bertelli 1991, S. 38 und 40–42. – Smith 1995, S. 246. – Fiore 1996 (Anm. 1), S. 255.

⁴ Vgl. z. B. Bruschi 1995, S. 106: »È difficile infatti andare oltre l'ipotesi di incontri, forse ripetuti, con l'Alberti – a Ferrara? a Rimini? a Roma? – e di contatti con il mondo fiorentino.« – Lightbown 1992, S. 56 (Vorbehalte gegenüber der Annahme des Einflusses Albertis auf die Konzeption der Architektur der »Geißelung Christi«). – Smith 1995, S. 223–253 (generell zu den problematischen Aspekten des Forschungsstandes).

⁵ Im Sigismund-Fresko in San Francesco in Rimini (1451), in den Heiligenbildern des Polyptychons der Augustiner in Sansepolcro (Lightbown 1992, S. 207), in einer Predellaszene des Altarbildes von S. Antonio in Perugia (Lightbown 1992, S. 218), in der »Geißelung Christi« in Urbino, in der »Pala Montefeltro« aus San Bernardino in Urbino und an seinem Wohnhaus in Borgo di Sansepolcro (Lightbown 1992, S. 266).

⁶ In dem Wandbild »Begegnung Salomos mit der Königin von Saba« und in dem der »Verkündigung« (circa 1454–58) in San Francesco in Arezzo, in der Verkündigung des Altarbildes von Sant'Antonio in Perugia, in der Williamstown-Madonna und in einer korinthisierenden Variante am Pilatus-Portikus der »Geißelung Christi«.

⁷ Bertelli 1991, Abb. 119.

⁸ Bertelli 1991, S. 228–229. – Bruschi 1995, S. 115–116.

⁹ Der Vollständigkeit halber sei auch das composite Bossenkapitel der Säule der Fortitudo auf dem Triumphwagen des Federico da Montefeltro (Rückseite des Doppelporträts) erwähnt. Vgl. Eugenio Battisti: Piero della Francesca. Nuova edizione riveduta e aggiornata con il coordinamento scientifico di Marisa Dalai Emiliani, 2 Bde., Mailand 1992, Abb. 204.

¹⁰ Carlo Ginzburg: Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino. Nuova edizione con l'aggiunta di quattro appendici, Turin 1994, Abb. 89.

¹¹ Vgl. auch das korinthisierende Kapitell des Wohnhauses Piero della Francescas in Sansepolcro, vgl. Battisti 1992 (Anm. 9), Bd. 2, S. 636, Abb. 538 b. – Marie Kraitová: Das Haus von Andrea Mantegna in Mantova und von Piero della Francesca in Sansepolcro, in: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hg. von Eduard Hüttinger, Zürich 1985, S. 51–56. – Giuseppe Centauro: La Casa di Piero. Annotazioni sui documenti, in: Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca, Catalogo della mostra, hg. von Luciano Berti, Venedig 1992, S. 215–220.

¹² Syndikus 1996, S. 99–125.

¹³ Vitruv (IV 1,12) geht auf die neben den drei kanonischen Typen vorhandenen »capitulum genera varia« nur sehr kurz ein. Vgl. Gans 1992, S. 3.

¹⁴ Zur Konstruktion der ionischen Volute in der Renaissance siehe Hubertus Günther: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, S. 221–225.

¹⁵ Gans 1992, S. 3 und S. 228.

¹⁶ Konstantin Ronczewski: Römische Kapitelle mit pflanzlichen Voluten, in: Archäologischer Anzeiger I/II (1931), S. 1–102, S. 14.

¹⁷ Gans 1992, S. 2.

¹⁸ Syndikus 1996, S. 111.

¹⁹ Beachtet wurden Stengelvoluten vor allem bei den Kapitellen, die auf dem korinthisierenden Typus des Hadriansmausoleums basieren. Vgl. Syndikus 1996, S. 112–115.

²⁰ Vgl. Gambuti 1993 (Anm. 1), S. 466 (vager Hinweis auf »artefici della cerchia brunelleschiana« – Andrea Cavalcanti und Antonio di Manetto Ciaccheri – und »eventuali suoi contatti con i cantieri di ser Filippo«). – Bruschi 1995, S. 103 Anm. 4 (Michelozzo, Agostino di Duccio). – Fiore 1996 (Anm. 1), S. 251, hebt die Unterschiede zu den korinthisierenden Kapitellen an den Fenstern der Fassade des Palazzo Ducale in Urbino hervor und charakterisiert diejenigen Piero della Francescas vor allem als »capitelli 'di fantasia'«, wobei er die Distanz zur Antike zu stark betont (»si nota per di più un modo più fantasioso, che varia liberamente anche questo che è già uno dei modelli più liberi di capitelli antichi«). Auch die S-Voluten-Kapitelle der »Montefeltro-Pala« der Brera, auf die er seine Einschätzung vorrangig stützt, entfernen sich keineswegs vom Formenrepertoire antiker Exemplare. Kompositionselemente, wie die Verdoppelung des mittleren Akanthusblattes und das Motiv der von zusätzlichen Blattlappen gesäumten Oberseite der S-Voluten, waren schon allein durch die Pilasterkapitelle des Pantheons bekannt. Ein Blattsaum an der Oberseite der Volutenstengel ist an dem von Desiderio da Settignano geschaffenen Grabmal des Carlo Marsuppini, um 1453–54, erstmals belegt (Syndikus 1996, S. 111), und zwar in einer Form, die sich völlig von der Version Piero della Francescas unterscheidet.

²¹ Ceriana 1997, S. 135–136 vermutet »un modello di area adriatica«, mit Hinweis auf das bei Gosebruch 1958, S. 72, Abb. 30 abgebildete Kapitell im Museum in Triest, das jedoch S-Voluten hat; die ebenfalls in diesem Zusammenhang erwähnten Kapitelle der Porta Aurea in Ravenna weisen keine hinreichend spezifischen Merkmale für eine regionale Eingrenzung der antiken Vorbilder auf. Zu den Kapitellen der Porta Aurea vgl. Orietta Vasori: I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi, hg. von Antonio Giuliano, Rom 1980, S. 175–178. – Heinz Kähler: Die Porta Aurea in Ravenna, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 50 (1935), S. 172–224, Abb. 16. – Giovanni Tosi: La Porta aurea di Ravenna ed un disegno di Andrea Palladio, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 93 (1986), S. 425–470, Taf. 145–156, Taf. 153. – Die Frage nach den Voraussetzungen der Bildarchitektur des Sigismund-Freskos ist umstritten. Den häufigen Hinweisen auf Alberti (z. B. Bertelli 1991, S. 180) stellte Smith 1995, S. 231–239, Zweifel entgegen. Vgl. hierzu auch die Entgegnung von Ceriana 1997, S. 134–135, bes. Anm. 102.

²² Zum Begriff Kalathosfeld vgl. Gans 1992, S. 2.

²³ Zu dem vor allem im 1. Jahrhundert an korinthisierenden Kapitellen auftretenden Motiv der aus dem Stengel abzweigenden Blütenranken vgl. Ronczewski 1931 (Anm. 16), S. 84.

²⁴ Ronczewski 1931 (Anm. 16), Abb. 18, 60 – Gans 1992, S. 10 Nr. 4 (mit Eierstab am oberen Abakusprofil).

²⁵ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, inv. Fol. A 45, fol. 45 v. A – *Census*, RecNo. 51245.

²⁶ Bertelli 1991, Abb. 81.

²⁷ Zur Verbreitung des Kompositkapitells in der Frührenaissance vgl. Gosebruch 1958, S. 65–193. – Yves Pauwels: Les origines de l'ordre composite, in: *Annali di Architettura* 1 (1989), S. 29–46, S. 32–25 – Christiane Denker Nesselrath: Die Säulenordnungen bei Bramante, Worms 1990, S. 74–78. – Bertrand Jestaz: L'apparition de l'ordre composite à Venise, in: *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance, Actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*, hg. von Jean Guillaume, Paris 1992, S. 157–168. – Syndikus 1996, S. 71–88, 126–130.

²⁸ Gosebruch 1958, S. 76, 103 und S. 156–160. – Syndikus 1996, S. 88.

²⁹ Syndikus 1996, S. 88.

³⁰ Donald Emrys Strong: Some Early Examples of the Composite Capital, in: *Journal of Roman Studies* 50 (1960), S. 119–128. – John Onians: *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton 1988, S. 42–43.

³¹ Vgl. hierzu Syndikus 1996, S. 72–74. – Vgl. auch Christof Thoenes, Hubertus Günther: *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in: *Roma e l'antico nell'Arte e nella cultura del Cinquecento*, hg. von Marcello Fagiolo, Rom 1985, S. 261–310, S. 268: »Il capitello »italico« dell'Alberti, quello composito, tanto spesso adoperato dell'epoca, nella teoria non viene più menzionato se non da Luca Pacioli, che in una curiosa polemica con l'Alberti gli rimprovera di non averlo chiamato «toscano».

³² Alberti/Portughesi, S. 565.

³³ Alberti/Theuer, S. 363

³⁴ Alberti/Theuer, S. 371. – Alberti/Portughesi, S. 585.

³⁵ Alberti/Theuer, S. 370.

³⁶ In der Behandlung der Akanthusblätter unterscheiden sich die Kapitelle Piero della Francesca deutlich von den zeitgenössischen korinthischen und kompositen Kapitellen. Bei diesen sind die Blattrippen durch tiefe Rillen getrennt und erinnern durch ihre Vertikalität noch an Akanthusblätter brunelleschianischer Kapitelle. Die kleinen Blattfinger des Blattrandes sind schlanker, spitzer und insgesamt regelmäßiger geformt. Es überwiegt insgesamt ein schematischer Grundzug. Basto 1996, S. 81, der an den Einzelelementen der Kapitelle Piero della Fran-

cescas stilistische Affinitäten zu Michelozzo und Alberti betont, nimmt diese Unterschiede nicht zur Kenntnis.

³⁷ Alberti/Portughesi, S. 587: »Multa praeter haec capitula mixta lineamentis istorum et partibus aut adauctis comminutis. Sed ea doctis non probantur.«

³⁸ Syndikus 1996, S. 73. Basto 1996, S. 86, hat die gedrungenen Porportionen, die sich aus Albertis Angaben für das Kompositkapitell ergeben, nicht berücksichtigt: »schematically both capitals of the Arezzo cycle are identical and the Proportions of their constituent elements fully comply with those of the »italica« order prescribed in *De re aedificatoria*.«

³⁹ Alberti/Theuer, S. 78.

⁴⁰ Vgl. Basto 1996, S. 87.

⁴¹ Das Motiv der Rankenstengel geht auf augusteische Kompositkapitelle zurück. Vgl. Strong 1960 (Anm. 30), S. 119–128, S. 121–125. – Klaus Stefan Freyberger: Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus. Zur Arbeitsweise und Organisation stadtrömischer Werkstätten der Kaiserzeit, Mainz 1990, S. 35.

⁴² Die Stengel werden von nach innen gerichteten Zackenblättern umhüllt. Bei Piero sind die Hüllblätter am unteren Stengelabschnitt beidseitig geschlossen. Zu den Kapitellen des Titusbogens (erhalten blieben nur die beiden Durchgangskapitelle der Ostseite), siehe Michael Pfanner: Der Titusbogen, Mainz 1983, S. 36, Taf. 35, 36, 96/1. – Freyberger 1990 (Anm. 41), Taf. 16a.

⁴³ Zu den Kapitellen des Septimius Severus-Bogens vgl. Richard Brilliant: The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum, Rom 1967 (Memoirs of the American Academy in Rome 29), S. 1–264, S. 77–78, Abb. 18–20. – Vgl. dagegen die Kompositkapitelle des Bogens von Benevent. Freyberger 1990 (Anm. 41), S. 61, Taf. 16b. Wichtig ist vor allem, daß bei Piero della Francesca die Kranzblätter etwas auseinandergerückt sind und in dem dadurch entstehenden Spalt deutlich erkennbar ist, daß die Hochblätter bzw. ihre Mittelrippen bis zur Basis des Kapitells herabreichen. Nur ein Teil der antiken Beispiele, die in Zusammenhang mit Pieros Kapitell als mögliche Modelle genannt wurden, weist dieses Merkmal auf. Bei den übrigen (zu denen auch einige der korinthischen Spolienkapitelle von San Miniato al Monte und die des Baptisteriums gehören), ist eine deutliche Trennung beider Blattreihen zu erkennen. Vgl. hierzu Basto 1996, S. 78–79, Abb. 2b–c, und S. 87, Abb. 3g–i, der ebenso wie andere Autoren sowohl bei korinthischen als auch bei kompositen Kapitellen die Unterschiede in der Gestaltung der Blattreihen nicht beachtet.

⁴⁴ Freyberger 1990 (Anm. 41), S. 49.

⁴⁵ Freyberger 1990 (Anm. 41), S. 35–36 und S. 111 (am Severusbogen entwachsen dem Volutensaum lange Blattfinger).

⁴⁶ Die Verteilung der ovoli des Eierstabs und der Perlen des Astragal ist bei den Titusbogenkapitellen ebenfalls unregelmäßig, aber in anderer Weise. Vgl. die Angaben bei Pfanner 1983 (Anm. 42), S. 36.

⁴⁷ Giangiacomo Martines: La costruzione del Palazzo Ducale di Gubbio: invenzione e preesistenza, in: Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura, hg. von Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini, Piero Floriani, Bd. I–III, Rom 1986, Bd. II, S. 171–185, S. 178–181, hat hinsichtlich der Kapitelle in Urbino auf diejenigen der Domus Flavia, des Titusbogens sowie des Septimius Severus-Bogens hingewiesen. Vgl. auch F. Paolo Fiore: Gli ordini nell'architettura di Francesco di Giorgio, in: L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance 1992 (Anm. 27), S. 59–67, S. 64, und ders.: Piero della Francesca e Francesco di Giorgio nel Palazzo ducale di Urbino, in: Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca 1996 (Anm. 1), S. 245–262, S. 250: »Va in primo luogo ammesso che i capitelli compositi del cortile del palazzo (di Urbino, PS) si avvicinano a quelli compositi raffigurati a più riprese da Piero (...). Ma già in questo caso, una analisi più approfondita rivela che i capitelli compositi del cortile di Urbino mostrano aggetti delle foglie

molto più sentiti di quelli sintetizzati da Piero e ornamentazioni vegetali sulle volute che si aggiungono a quelle sul calato e alle rosette dipinte al centro delle volute da Piero.« Vgl. hierzu auch Fiore 1995 (Anm. 1), S. 128.

⁴⁸ Diejenigen von Francesco di Giorgio im Hof des Palazzo Ducale in Gubbio stimmen sogar nicht nur durch ihre Nähe zu den flavischen und severischen Kompositkapitellen Roms mit Albertis Vorstellungen überein, sondern auch noch durch den Verzicht auf Blütenstengel am Kalathos. Fiore 1996 (Anm. 1), S. 250 bezeichnet die Kapitelle in Gubbio als Repliken derjenigen in Urbino.

⁴⁹ So hat z. B. Benedetto Bonfigli in seinem zum Bildzyklus der Cappella dei Priori gehörenden »Miracolo di San Lodovico da Tolosa« (Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. n. 36) den Konstantinsbogen mit Kompositkapitellen dargestellt. Zum Antikenstudium des umbrischen Malers vgl. Benedetto Bonfigli e l'antico, in: Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia, hg. von Vittoria Garibaldi, Mailand 1996, S. 90–95, Abb. 44.

⁵⁰ Vicenza, Museo Civico, D. 10 v: *Census*, RecNo. 46922 – Giangiorgio Zorzi: I disegni delle antichità di Andrea Palladio, Venezia 1959, S. 55–56, Nr. 6, Abb. 39 und 41. – Heinz Spielmann: Andrea Palladio und die Antike. Untersuchungen und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß, München 1966, S. 86–87 und S. 169, Nr. 207. – Erik Forssman: Palladio e l'antichità, in: Mostra del Palladio – Vicenza/Basilica Palladiana, hg. von Renato Cevese, Venedig 1973, S. 25–26, Nr. X. – Howard Burns: I Disegni, in: ebd., S. 132–154, S. 136, 151, Abb. 160–161.

⁵¹ Burns 1973 (Anm. 50), S. 136, (Abb. 160 und 161), vermutet, daß Palladio die überklebte Zeichnung nach der Vorlage eines anderen Künstlers kopiert hatte und sich dann entschloß sie zu überarbeiten: »Anzi qualche volta si trovava costretto a correggere quelle stesse fonti, come nel caso, non unico fra gli autografi del Museo Civico di Vicenza, del disegno riproducente il capitello dell'Arco di Tito (D. 10v). Le volute nel disegno che Palladio copiava erano rappresentate così difformi dalla realtà e così assottigliate che Palladio incollò sopra un altro capitello composito più convicente, però non studiato direttamente su quello dell'arco accennato.« Vgl. auch S. 151: »Il maggiore interesse di questo foglio è costituito dal fatto che Palladio, scontento della versione scorretta e impoverita del capitello che forniva la fonte cui egli stesso attingeva, lo ridisegnava in forma veramente antica anche se non fedele al capitello dell'arco stesso, che presenta le volute ancor più sviluppate ed tutto più alto. La correzione fu poi incollata sopra la prima.«

⁵² Friedrich Wilhelm Deichmann: Frühchristliche Kirchen in Rom, Basel 1948, S. 27, Abb. 10–11. – Strong 1960 (Anm. 30), S. 122–124 (zu den zwölf Kapitellen des inneren Rings der Doppelsäulenkolonnade). – Andrea Palladio: I quattro libri dell'architettura, hg. von Licisco Magagnato, Paola Marini, Milano 1980, S. 350: »i capitelli sono bellissimi, di ordine composito, et hanno alcune foglie che escono dalla rosa, dalle quali par che nascono le volute molto graziosamente« (Lib. IV, Cap. XXI). – Andrea Palladio: Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 I Quattro Libri dell'Architettura aus dem Italienischen übertragen und hg. von Andreas Beyer, Ulrich Schütte, Darmstadt 1993, S. 372.

⁵³ Vicenza, Museo Civico, N. 13 r, *Census*, RecNos. 61916 und 46948: Zorzi 1959 (Anm. 50), S. 56, Nr. 7, Abb. 45: »Il capitello composito sopra questo disegno non riguarda l'arco di Settimio Severo, ma è quello già visto per l'arco di Tito.« – Spielmann 1966 (Anm. 50), S. 86–87 und S. 170, Nr. 211 (als »Kapitell des Severus-Bogens«).

⁵⁴ *Census*, RecNo. 155492.

⁵⁵ Die Pilasterkapitelle gehören zu den Rankenpilastern, welche den erhaltenen Tordurchgang des Erdgeschosses der Porta dei Leoni auf der Rückseite einrahmen; die Säulenkapitelle zu den Halbsäulen der die Öffnung überfangenden Adikulen. Vgl. Heinz Kähler: Die römischen Stadt-

tore von Verona, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 50 (1935), S. 139–197, S. 175–176, 192–193, Abb. 21–22, 38.

⁵⁶ Verona, Biblioteca Civica, Ms 978, fol. 55 und fol. 89, vor 1540; Gunter Schweikhart: *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto con la riproduzione in Facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona 1977, S. 36–37 Taf. XXIV–XXV sowie Abb. 72 und Abb. 82.

⁵⁷ Vgl. Kähler 1935 (Anm. 55), Abb. 22. – Schweikhart 1977 (Anm. 56), Abb. 74.

⁵⁸ Daß Palladio ältere Zeichnungen nach antiken Bauten kopiert hatte oder im Original besaß, ist durch andere Belege bereits bekannt. Spielmann 1966 (Anm. 50), S. 30 mit Anm. 114. – Forssman 1973 (Anm. 56), S. 19. – Burns 1973 (Anm. 50), S. 136–137.

⁵⁹ London, R.I.B.A., XII 18r, 18v, 19v; Zorzi 1959 (Anm. 50) 1959, S. 48–50, Nr. 1, Abb. 16–18. – Schweikhart 1977 (Anm. 56), S. 36. – Giuliana Cavalieri Manasse, in: *Palladio e Verona. Catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto – 5 novembre 1980*, hg. von Paola Marini, Venedig 1980, S. 74, Nr. III.53, S. 81, Nr. III.65 und S. 82, Nr. III.67. Kopien dieser Zeichnungen befinden sich in den Uffizien (inv. 1817 A r und v, inv. 1818 A v), vgl. Vasori 1980 (Anm. 21), S. 197–204, Nr. 150–151 und Nr. 153.

⁶⁰ Die Kompositkapitelle der Porta dei Leoni sind in der Baukunst des Quattrocento allem Anschein nach nicht als Vorbild aufgegriffen worden. Vgl. hierzu Howard Burns: *I monumenti antichi e la nuova architettura*, in: *Palladio e Verona* 1980 (Anm. 59), S. 103–117. – Die Annahme von Jestaz 1992 (Anm. 27), S. 158, daß das Kompositkapitell am Portalmonument des Vettor Cappello (Venedig, S. Elena, nach 1467) die Kenntnis der Porta dei Leoni voraussetzt, bleibt fraglich. Die nach außen gedrehten Blütenrankenstengel und der mit Pfeifenstab und Perlstab dekorierte Abakus scheinen auf ein anderes Vorbild hinzuweisen.

⁶¹ Die graphischen Wiedergaben von Verga und Gambuti sind in diesem Punkt nicht korrekt. Verga 1976 (Anm. 1), Bd. III, S. 55, Abb. 9 und Bd. IV, S. 29 Abb. 12. – Gambuti 1993 (Anm. 1), S. 466–467, Abb. 3.

⁶² Basto 1996, S. 78: »Alberti in his lengthy description of the »italica« capital says that »to the riches of the Corinthian, has added the delicacy of the Ionic«, which is exactly what Piero's capital expresses – the addition of composite volutes (derived from the Ionic order) to the Corinthian capital.«

⁶³ Vgl. dagegen Basto 1996, S. 90–92, der antike Anregungen nicht auszuschließen scheint und (S. 91) auf ein Kapitell im Codex Escorialensis, fol. 22r, hinweist (*Census*, RecNo. 226684). Die angenommene antike Herkunft des Kapitels (»most probably from a roman classical building«) ist sehr zweifelhaft.

⁶⁴ Gosebruch 1958, S. 70.

⁶⁵ Zu Brunelleschis Einbeziehung von »Elementen des Kompositmusters« vgl. Gosebruch 1958, S. 69. – Heinrich Klotz: *Filippo Brunelleschi. Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition*, Stuttgart 1990, S. 15 Anm. 15.

⁶⁶ Inwieweit man mittelalterliche Voraussetzungen zur Erklärung von Brunelleschis Volutenbildung zu berücksichtigen hat, bleibt unklar, auch wenn andere Indizien darauf hinweisen, daß seine »frühen Kapitelle die antikische Grundform nicht ganz ohne gotische Vermittlung aufgenommen haben«. Gosebruch 1958, S. 80, vgl. hierzu auch S. 74–81. Gosebruchs Annahme, daß die Kompositkapitelle der Vorhalle des Doms von Pistoia mit ihren großen Volutenschnecken zu den Voraussetzungen von Brunelleschis korinthischen Kapitellen gehörten, wurde von Klotz 1990 (Anm. 65), S. 15 Anm. 16, mit dem Hinweis, daß es sich um quattrocenteske Kapitelle handelt, zurückgewiesen.

⁶⁷ Chiara Piccini: *Capitelli a foglie del Due e Trecento »Fogliame rustico e barbaro«*, Florenz 2000 (Fondazione Carlo Marchi, Studi 13), S. 13–15. Phänomene der Kontinuität mittelalterlicher Formelemente in der Bauornamentik der Frührenaissance wurden bisher von der Forschung nicht

systematisch untersucht. Als Beispiel für ein anderes Gestaltungsproblem, die Verbindung antiken Formenvokabulars mit mittelalterlicher Architektur seien die dorisierenden Kapitelle der Kreuzpfeiler im Innenraum des Doms von Pienza erwähnt. Vgl. Syndikus 1996, S. 38 und S. 41.

⁶⁸ Siehe die Szenen »Die Vergrößerung des Hospitals« und »Die Erziehung und Verheiratung der Zöglinge« (Domenico di Bartolo). Vgl. Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1: Anfänge und Entfaltung, 1400–1470, mit Aufnahmen von Antonio Quattrone, München 1996, S. 186–190, Taf. 113 und 119.

⁶⁹ Florenz, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 483.

⁷⁰ Zu Baldovinettis Verkündigung vgl. Antonio Natali, in: Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione di Piero della Francesca, hg. von Luciano Bellosi, Venedig 1992, S. 131–132, Abb. S. 133. Vgl. auch Roberto Bartolini, in: Pittura di Luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento, hg. von Luciano Bellosi, Mailand 1990, S. 159–163.

⁷¹ Battisti 1992 (Anm. 9), Bd. 1, S. 216–225. S. 222 und Bd. 2, S. 478–484 (circa 1468), S. 478 »Le colonne corinzie con capitelli sono state parzialmente ripristinate durante gli ultimi restauri.« – Lightbown 1992, S. 196ff. – Chieli 1993, S. 82.

⁷² Eugen von Mercklin: Antike Figural kapitelle, Berlin 1962, S. 272–275.

⁷³ Mercklin 1962 (Anm. 72), S. 272, Nr. 644.

⁷⁴ Francesco di Giorgio Martini: Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, hg. von Livia Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Mailand 1967, Bd. 2, Taf. 222. – Diesen Kapitelltypus hat Francesco di Giorgio auch verwandt. Vgl. Chieli 1993, S. 81, die auf das Discordia-Relief in London, Victoria and Albert Museum, verweist. Bruschi 1996, S. 273 Anm. 14: »...e pure caratteristico di Francesco di Giorgio Martini che tuttavia lo usa con volute diagonali e abaco incurvato.«

⁷⁵ Alberti/Theuer, S. 368.

⁷⁶ Alberti/Theuer, S. 369.

⁷⁷ Alberti/Portughesi, S. 577. – Alberti/Theuer, S. 368f.

⁷⁸ Vgl. hierzu Syndikus 1996, S. 46.

⁷⁹ Alberti/Theuer, S. 369.

⁸⁰ Antike Beispiele, aber Bossenkapitelle, bei Herrmann 1988, Abb. 89–100, 154–156, 159, 210–212, 257, 304–305, 307–308, 310–319.

⁸¹ Zur Halsdekoration des dorischen Kapitells bei Alberti vgl. Syndikus 1996, S. 28.

⁸² Bruschi 1995, S. 104 und S. 105 Anm. 7 »La versione del tipo che ne dà Piero – che non l'impieghera più in nessuna altra sua architettura – è qualitativamente assai elevata ma formalmente »illogica«, poiché mostra insieme a normali volute rettilinee sui fronti e balaustri, sui lati, un abaco elegantemente incurvato e simmetrico sui quattro lati, caratteristico – come sottolinea l'Alberti VII, cap. 8 a.c. S. 586–587 – del genere corinzio.« – Der geschwungene Abakus ist in keinem Fall eine kreative »albertianische« Modernisierung Pieros, wie Bruschi annimmt, da er bei dem antiken ionischen Kapitell mit Lanzettblättern vorkommt. Bruschi 1996, S. 277 sieht in den ionischen Kapitellen des Meisters der Barberini-Tafeln und dem des Piero Vertreter ein und desselben Typus und interpretiert deshalb den geschwungenen Abakus als eine von Piero korrigierte Form: »È sorprendente, è lo stesso raro tipo di capitello ionico – a meno della forma qui correttamente rettilinea dell'abaco – impiegato da Piero una sola volta nella sua opera: nella colonna isolata della Flagellazione, in una versione (creativamente e albertianamente ma poco coerente, abbiamo visto »modernizzata« con un abaco corinzio incurvato).«

⁸³ Zum antiken ionischen Kapitell vgl. Herrmann 1988. – Thomas Zollt: Kapitellplastik Konstantinopels vom 4.–6. Jahrhundert n. Chr. Mit einem Beitrag zur Untersuchung des ionischen Kämpferkapitells, Bonn 1994 (Asia Minor Studien, Bd. 14); Vassiliki Vemi: Les chapiteaux ioni-

ques à imposte de grèce à l'époque paleochrétienne, in: Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément XVII, Paris 1989; nicht zugänglich war mir: Maria Losito: Capitello ionico nel Quattrocento, Tesi di laurea, Scuola Normale di Pisa, Pisa 1993.

⁸⁴ Herrmann 1988, S. 48. – Pierre Gusman: L'art décoratif de Rome de la fin de la république au IV^e siècle, Paris o.J., Taf. 11. – Cornelius C. Vermeule: Roman Decorative Art, Cambridge, Mass. 1987, Taf. 11.

⁸⁵ Herrmann 1988, S. 40, 62, 111.

⁸⁶ Ernst Nash: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, 2 Bde., Tübingen 1961–62, Bd. 2, S. 510, Abb. 1329). – Herrmann 1988, S. 48. – Onians 1988 (Anm. 30), Abb. 22.

⁸⁷ *Census*, RecNo. 47044 – Thomas Ashby: Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner, in: Papers of the British School at Rome 2, 1904, S. 1–96, S. 71, Nr. 148. Dasselbe Kapitell ist auch auf Florenz, Uffizien, inv. 4327 A wiedergegeben. Es handelt sich bei dieser Zeichnung offenbar um eine präzise gezeichnete Kopie einer älteren Vorlage. Zu den Maßangaben des Blatts vgl. Günther 1988 (Anm. 14), S. 231 Anm. 118.

⁸⁸ Codex Destailleur A, fol. 1v (Berlin, Kunstbibliothek), *Census*, RecNo. 56297.

⁸⁹ Ob sich das »San Paolo-Kapitell« innerhalb oder außerhalb der frühchristlichen Basilika befunden hat, ist unklar (Ashby 1904 (Anm. 87), S. 71 Nr. 148: »One of the capitals of the older church, no doubt.«). Nach den bisherigen Vorschlägen zur Rekonstruktion des spätantiken Bauschmucks der Kirche waren im Innern des Baus ursprünglich nur zwei ionische Kapitelle vorhanden, die den Triumphbogen trugen. Bei einem nach dem Brand von 1823 als Fragment erhalten gebliebenen ionischen Kapitell dürfte es sich um eines der beiden Exemplare handeln. Da seine formalen Merkmale die Annahme rechtfertigen, daß es im späten vierten Jahrhundert entstand, wurde es wahrscheinlich zwischen 386 und 390 für die Basilika hergestellt. Das verschollene Pendant dürfte ebenfalls eine Neuanfertigung und keine Spolie gewesen sein. Das im Codex Coner mit Maßangaben wiedergegebene Kapitell kommt aufgrund seiner deutlich geringeren Größe als Triumphbogenkapitell kaum in Frage. Vgl. Friedrich Wilhelm Deichmann, Arnold Tschira: Die frühchristlichen Basen und Kapitelle von San Paolo le mura, in: Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 77 (1970), S. 144–169, (wieder abgedruckt in: Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte, Wiesbaden 1982, S. 401–413). – Richard Krautheimer, Spencer Corbett, Alfred K. Frazer: Corpus Basilicarum Christianarum Romae, Bd. 5, Rom, Città del Vaticano 1977, S. 105, 119, 138–140, 156. – Hugo Brandenburg: Die Verwendung von Spolien und originalen Werkstücken in der spätantiken Architektur, in: Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, hg. von Joachim Poeschke, München 1996, S. 11–39, S. 25–26. – Joachim Kramer: Spätantike korinthische Säulenkapitelle in Rom, Wiesbaden 1997, S. 87–95.

⁹⁰ *Census*, RecNo. 66535 und 66540. – Vasori 1980 (Anm. 21), S. 48. – Heinrich Wurm: Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen. Tafelband, Tübingen 1986, Taf. 50 (Florenz, Uffizien, inv. 403 A r, Gesamtansicht) und 52 (Florenz, Uffizien, inv. 404 A v, Kapitell). – Als antiker Beleg wurde von Matteo Ceriana das ionische Kapitell der Augustus und Livia-Ädikula in Terracina genannt. Ceriana 1997, S. 162 Anm. 162: »quanto allo ionico della Flagellazione è certo un tipo antico, copiato con una certa precisione, poiché era testimoniato nella cosiddetta edicola di Augusto e Livia a Terracina.«

⁹¹ Herrmann 1988, S. 16 »The four-sided ionic is an important Italic type ...«

⁹² Herrmann 1988, S. 16, weist auf das häufige Auftreten von Abakusblüten bei ionischen Diagonalvolutenkapitellen hin.

⁹³ Herrmann 1988, S. 48 Anm. 140.

⁹⁴ Herrmann 1988, S. 111, Abb. 205–206, mit der Datierung »second century« für das antike Kapitell. Ein zweites Exemplar desselben Typus ist möglicherweise eine mittelalterliche Kopie.

Herrmann weist auf eine weitere mittelalterliche Nachbildung dieses Typus in San Piero a Grado bei Pisa hin (Abb. 207), die aufgrund der vereinfachten Form der Blätter des Kapitellhalses im vorliegenden Zusammenhang ohne Belang ist.

⁹⁵ Chieli 1993, S. 79–80 weist ohne stichhaltige Anhaltspunkte auf eine Zeichnung des Giuliano da Sangallo hin (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4424, fol. 28v, die den Parthenon in Athen mit ionischen Kapitellen zeigt. *Census*, RecNo. 47882–3).

⁹⁶ Eine Uffizienzeichnung (Florenz, Uffizien, inv. 4327 A r) bezeugt dies auch für das Kapitell von S. Paolo fuori le mura.

⁹⁷ Denker Nesselrath 1990 (Anm. 27), S. 49–50. – Syndikus 1996, S. 42–50.

⁹⁸ Gosebruch 1958, S. 82. – Klotz 1990 (Anm. 65), S. 16–21. – Syndikus 1996, 42–48.

⁹⁹ Verwendet wurden ionische Kapitelle zumeist in Kreuzgängen (erstmalig im Chiostro degli Aranci der Florentiner Badia, 1435–49) und Bibliotheken oder in untergeordneter Position, besonders an Säulchen von Balustraden oder an Arkaden, die in übergreifende korinthische Pilasterordnungen eingestellt sind. Vgl. Wolfgang Lotz: Bramante and the Quattrocento cloister, in: *Gesta* 12 (1973/74), S. 111–121, S. 155 ff. – Ludwig Heinrich Heydenreich, Wolfgang Lotz: *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth u. a. 1974 (The Pelican history of art; 38), S. 42. – Syndikus 1996, S. 43–45. – In Rom wird das ionische Kapitell mit Halszone in Anlehnung an die Florentiner Tradition in der zweiten Hälfte des Quattrocento in einigen Fällen übernommen (Klosterhöfe von S. Pietro in Vincoli und SS. Apostoli). Daneben geht man jedoch neue Wege und schließt sich enger an antike Vorbilder an. In der Obergeschossluggia im Cortile des Palazzetto Venezia findet man in den sechziger Jahren einen Typus ohne Halskehle, der den Kapitellen der ionischen Ordnung des Marcellustheaters und des ionischen Tempels des Forum Boarium nahe steht (Syndikus 1996, S. 49). Vier ionische Diagonalvolutenkapitelle mit glatter Halszone weist der 1463 errichtete Tabernakel der Andreas-Memorie nahe der Milvischen Brücke auf (Syndikus 1996, S. 50, vermutet Beziehungen zur Ädikula des Augustus und der Livia in Terracina) und denselben Typus, jedoch mit kanneliertem Hals, findet man im Kreuzgang des Ospedale von S. Spirito (Denker Nesselrath 1990 (Anm. 27), S. 50. – Syndikus 1996, S. 43 Anm. 133).

¹⁰⁰ Die ionischen Halskehlenkapitelle des Palazzo di Parte Guelfa, die im Chiostro delle Donne des Ospedale degli Innocenti und die des Altars der Barbadori-Kapitelle weisen diese dekorative Bereicherung auf.

¹⁰¹ Das ionische Kapitell mit kanneliertem Hals stimmt weitgehend mit dem Kannelurenkompositkapitell überein, das jedoch separat zu betrachten ist, da es sich um eine »genuin römisch-antike Form« (Syndikus 1996, S. 33) handelt, die gegen Ende der vierziger Jahre wohl zum ersten Mal an der Cappella del Crocifisso von San Miniato wiederaufgegriffen wurde. Der Hauptunterschied besteht in der Proportion des Halses bzw. des Kalathos. Bezeichnenderweise findet man Kannelurenkompositkapitelle vor allem in Verbindung mit den Bauaufgaben, für die auch ionische (Halskehlen-)Kapitelle verwendet wurden (Loggia, Kreuzgang). Vgl. hierzu Syndikus 1996, S. 91. – Zu Kannelurenkompositkapitellen vgl. auch Bruschi 1996, S. 273 Anm. 14, und (für stadtrömische Beispiele) Silvia Danesi Squarzina: *La Casa dei Cavalieri di Rodi: Architettura e decorazione*, in: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417–1527*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 102–142, S. 114, Abb. 42–45.

¹⁰² Arnold Nesselrath: *Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's Compositions in the Murals of the Private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican*, in: *Fra Angelico' and the Chapel of Nicholas V, Vatikanstadt 1999 (Recent Restorations of the Vatican Museums, 3)*, S. 72–92, S. 77–80.

¹⁰³ Nesselrath 1999 (Anm. 102), S. 80–92.

¹⁰⁴ Rotterdam, Museum Boymanns-van Beuningen, inv. I, 562., fol 1 v (fol. 16 der heutigen Bin-

dung des Musterbuchs). Das Blatt zeigt fünf Kapitelle und zwei Säulenbasen. Zu dem Musterbuch vgl. Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt: *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300–1450*, Teil I Süd- und Mittelitalien, Berlin 1968, Bd. I/2 S. 478–490, Kat.-Nr. 434, und Bd. I/4, Taf. 327b. – Günther 1988 (Anm. 14), S. 27. – Annegrit Schmitt: *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 21 (1970), S. 99–128, S. 120 Anm. 83 (zu der im dem Musterbuch der Gozzoli-Werkstatt wiedergegebenen Schmuckbasis in S. Bartolomeo in Isola in Rom). – Stefania Pasti: *Nicolò V, L'Angelico e le antichità di Roma di Benozzo Gozzoli*, in: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Rom 1988, S. 135–141, S. 138 – Diane Cole Ahl: *Benozzo Gozzoli*, New Haven/London 1996, S. 108, 153, 286 Anm. 93, 304 Anm. 98. – Robert W. Scheller: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, Amsterdam 1995, S. 371–380, Kat.-Nr. 36.

¹⁰⁵ Da im unteren Teil der Blätter des Kapitellhalses eine Schuppe gezeichnet ist, ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß es sich bei dem antiken Modell um ein Kapitell mit sogenannten Pfeifen handelt, bei denen solche Einsätze geläufig waren. Der geschwungene Abakus und die ihn zierende Blüte weisen auf ein Diagonalvolutenkapitell hin.

¹⁰⁶ Ionisches Halskehlenkapitell, Hals mit Lanzettblättern, Tau- oder Perlstab (nur Perlen), Eierstab mit drei Eiern, geschwungener Abakus. Siehe Cristina Acidini Luchinat: *Benozzo Gozzoli*, Florenz 1994, Abb. 67; Ahl 1996 (Anm. 104), Abb. 155.

¹⁰⁷ Die Unterschiede von lanzett- und zungenförmigen Blättern sowie Kanneluren sind nicht immer deutlich ausgeprägt. Bei rundlichen Zungenblätter oder Kanneluren kann es sich in einzelnen Fällen auch um durch nachlässige Wiedergabe entstandene Reduktionsformen von Lanzettblättern handeln (Phänomene dieser Art gab es auch in der Antike, vgl. Syndikus 1996, S. 85 – Wolf-Dieter Heilmeyer: *Korinthische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdécoration*, Heidelberg 1970, S. 93–97). Verwechslungen sind daher naheliegend. Unverständlich ist jedoch, warum das ionische Kapitell in Mantegnas »Martyrium des hl. Christophorus« (Ovetari-Kapelle, Padua) als typengleiches Vergleichsbeispiel aufgeführt wird (Chieli 1993, S. 81 Anm. 38. – Bruschi 1995, S. 104, Anm. 6. – Bruschi 1996, S. 273 Anm. 14, erwähnt es unter den Beispielen »con collarino a piccole foglie piatte«). Es handelt sich um ein Kapitell, dessen Hals eindeutig mit Kanneluren dekoriert ist, und das sich in vielen Einzelformen von Pios Geißelsäulenkapitell unterscheidet (vgl. Abb. 88 in: Alberta de Niccolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*. Padova 1993, Taf. XVIII (Farbtafel) und Abb. 97: Anonimo artista, copia da Andrea Mantegna, »Martirio di san Cristoforo e trasporto del suo corpo decapitato«, ubicazione ignota). Das Auftreten von ionischen und kompositen Kapitellen mit Kanneluren im Brunelleschi-Umkreis rechtfertigt noch nicht die in der Literatur wiederholt vertretene Auffassung, die Voraussetzungen des Kapitells von Piero della Francesca's Geißelsäule seien am ehesten in diesem Bereich anzunehmen. Vgl. hierzu die spekulativen Überlegungen von Chieli 1993, S. 79–81; Pacciani 1992 (Anm. 1), S. 313; Bruschi 1996, S. 273 und Ceriana 1997, S. 143.

¹⁰⁸ »Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Cosmas und Damian«, 1466, Firenze, »Arciconfraternita della Misericordia«; ehem. Fiesole, Badia Fiesolana (Halskehle mit Lanzettblättern mit Mittelrippe, Leiste, Tauband, Leiste, Echinus mit dreiteiligem Eierstab, Voluten vollständig mit einer Rosette gefüllt, gerader Abakus mit Blattkymation und Platte), vgl. Giancarlo Gentilini: *I della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Florenz 1992, S. 170, Abb. S. 183; eine weitere Variante: »L'Assunta che dona la Cintola a San Tommaso tra i Santi Gregorio, Francesco e Bonaventura«, 1480/85 ca. »La Verna«, Santa Maria degli Angeli (Halskehle mit stehenden Ovalen, Leiste, Leiste, Echinus mit vierteiligem Eierstab, Voluten vollständig mit einer Rosette gefüllt, ge-

rader Abakus mit cyma recta und Platte), vgl. Gentilini 1992, S. 201 Abb. – Bruschi Hinweis auf Luca della Robbias Florentiner Sängerkanzel (Bruschi 1995, S. 104 Anm. 6 und Bruschi 1996, S. 273 Anm. 14) ist nicht stichhaltig. Leo Planiscig: Luca della Robbia, Wien 1940, S. 12 Abb. 5): »Die Pilasterchen, welche die Wandung gliedern, sind nicht mehr die alten, das oberste Gesims ist gleichfalls erneuert. Zwischen dem Jahre 1688, in dem die Cantoria aus dem Dom entfernt wurde, und dem Jahre 1883, in dem man sie neu aufstellte, gerieten diese Teile in Verlust und wurden als Baumaterial verwendet. Funde ergaben jedoch, daß die einzelnen Reliefs durch gekuppelte, von korinthischen Kapitellen gekrönte Pilasterchen voneinander getrennt gewesen waren.« Vgl. auch Gentilini 1992, S. 86.

¹⁰⁹ Die Version mit geraden Voluten findet man bei dem Meister der Barberini-Tafeln in dem Tempelgebäude der Darbringung der Jungfrau Maria im Tempel (Boston, Museum of Fine Arts) und an der Portikus des vorderen rechten Gebäudes der Washingtoner Verkündigung (Washington, National Gallery of Art). Vgl. Bruschi 1995, S. 104 Anm. 6. – Bruschi 1996, S. 273 Anm. 14. Die ionischen Kapitelle der Säulen des Obergeschosses des Arco Aragonese in Neapel (vor 1458) sind möglicherweise eine freie Variante eines antiken ionischen Halskapitells mit Lanzettblättern. (randlappige, leicht schrägstehende Blätter, dünne Leiste, Astragal, dicke Leiste, lesbisches Kyma, dicke Leiste, Echinus mit dreiteiligem Eierstab und Pfeilen, wobei die beiden seitlichen Eier von der Volute überschritten werden, undekoriert Volute mit breitem Verbindungskanal). Vgl. George L. Hersey: *The Aragonese Arch at Naples 1443–1475*, New Haven/London 1973, S. 51, Abb. 94. – Ceriana 1997, S. 162 Anm. 162.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 19, 21, 22, 23: Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 2: Piero della Francesca. *Il politico di Sant'Antonio*, hg. Von Vittoria Garibaldi, Perugia 1993, Fig. 38. – Abb. 3 Ceriana 1997, Abb. 90. – Abb. 5: Basto 1996, Abb. 3 a. – Abb. 11: Andrea Palladio: *Die vier Bücher zur Architektur*. Nach der Ausgabe Venedig 1570 *I Quattro Libri dell'Architettura* aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Darmstadt ³1993, S. 372. – Abb. 13, 14: Gunter Schweikhart: *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto con la riproduzione in Facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona 1977, S. 36–37 Taf. XXIV–XXV. – Abb. 15: Daniel Arasse: *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, Fig. 138. – Verga 1976, Abb. 8. – Abb. 16: Abb. 17, 18: Lightbown 1992, Abb. 80. – Bertelli 1992, Abb. S. 129.

FRANCISCO DE HOLANDA UND DER KOLOSS VON BARLETTA.
ZUM ANTIKENSTUDIUM NICHT-ITALIENISCHER KÜNSTLER
DER RENAISSANCE »FUORI ROMA«*

TATJANA BARTSCH

DAS ZEICHNUNGSBUCH

»REINANDO. E. PORTV GAL. / ELREI. DO. IOAO. III. QUEDS. TEM. / FRANCISCO. D'OLLANDA. / PASSOV. AITALIA. / EDAS. ANTIGVALHAS. QUE VIO. / RETRATOV. DE SVAMAO. / TODOS OS DESENHOS / . DESTE . / LIVRO.« (»Während in Portugal König Johann III. seligen Angedenkens regierte, bereiste Francisco d'Ollanda Italien, und nach den Altertümern, die er dort sah, zeichnete er mit eigener Hand alle Abbildungen dieses Buches«).¹ So lautet der Titel eines der schönsten und kostbarsten Zeichnungsbände der Renaissance, den der portugiesische Hofkünstler Francisco de Holanda nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1540 zusammenstellte.² Holanda (1517–1584), Sohn eines niederländischen Miniaturmalers am Lissabonner Königshof, erhielt dort in jungen Jahren eine umfassende humanistische Ausbildung. Im Januar 1538 brach er auf Geheiß König Johanns im Gefolge des neuen portugiesischen Botschafters am Heiligen Stuhl nach Rom auf. Sein Auftrag lautete, alle Sehenswürdigkeiten Italiens zu zeichnen, vor allem die Festungsbauten und militärischen Einrichtungen, die ihm auf seinem Weg begegnen sollten: »El rei vosso ... me mandou sendo un moco a Italia ver e desegnar as fortalezas e obras mais insignes e illustres della (como fiz).«³ Von September 1538 bis März 1540 weilte Holanda in Rom, das den Ausgangspunkt für Rundreisen nach Süd- und Oberitalien bildete. Seine Rückreise, die er wie die Hinreise auf dem Landweg absolvierte, endete im Juni 1540 in Lissabon.⁴

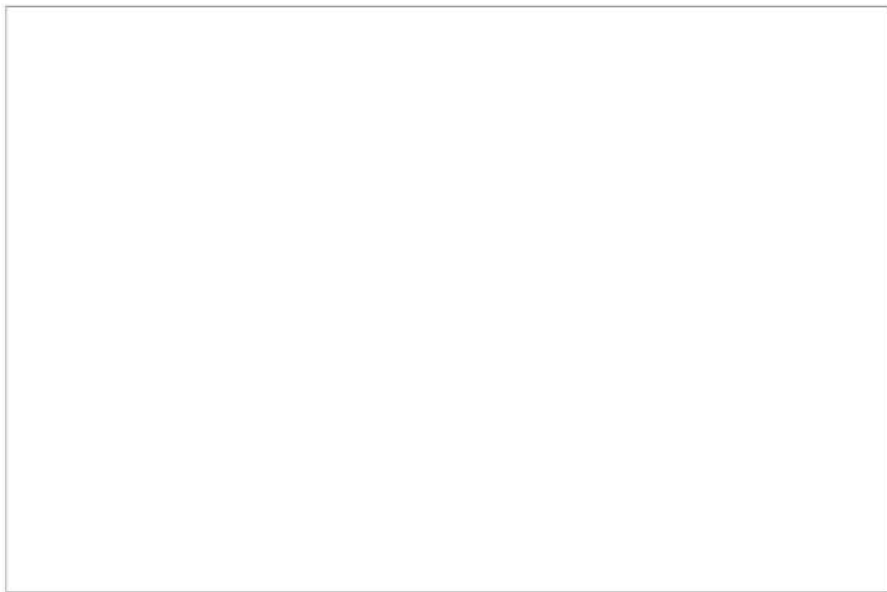
Getreu seiner Verpflichtung nachkommend, zeichnete Holanda während seiner gesamten Reise alles ihm Bemerkenswerte auf.⁵ Das Buch folgt nicht der realen Reiseroute Holandas; er stellte vielmehr die Reinzeichnungen seiner vor Ort aufgenommenen Skizzen neu zusammen, indem er sie aufwendig in Passepartouts aus feinem Leinwandpapier einfaßte und in der Mehrzahl mit farbigen Rahmen versah.⁶

Die Darstellungen der »Antigualhas« konzentrieren sich auf die Wiedergabe antiker Monumente, von Werken der Kunst der römischen Hochrenais-

sance, von technischen und Befestigungsbauten sowie Naturdarstellungen. Die Antike genießt dabei jedoch einen ausgesprochenen Vorrang, wie die einleitenden Allegorien des triumphierenden und des gefallenen Roms (fol. 3v–4r) zweifelsfrei deutlich machen.⁷ Holanda versammelte in seinem Buch einen Querschnitt der seinerzeit bedeutendsten und am häufigsten wiedergegebenen römischen Monumente aller Kunstgattungen. Hinsichtlich ihrer Konzeption sind die »Antigualhas« mit dem »Opusculum de Mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae« sowie dem kleinem, dem portugiesischen König als Führer zugeeigneten Bändchen »Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis« vergleichbar, die beide von Francesco Albertini im Jahre 1510 publiziert wurden und Holanda wohl bekannt waren.⁸ Ähnlich wie Albertini im »Opusculum«, gliederte Holanda die Zeichnungen seines Buches nicht nach einem topographischem Schema, wenn er auch in den ersten Teil bis fol. 34r hauptsächlich die Ansichten der Denkmäler der Stadt Rom und danach die der restlichen von ihm besuchten Orte sortierte. Es lassen sich vielmehr verschiedene größere Blöcke von Denkmälerklassen ausmachen, unter denen zu Beginn die Gruppen der prominentesten Monumente der antiken Architektur und Skulptur besonders herausragen (fol. 5v–11r).⁹

AUSLÄNDER STUDIEREN DIE ANTIKE

Wie Holanda führen im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche ausländische Künstler nach Italien, um die antiken und modernen Kunstdenkmäler zu studieren, die als vorbildlich in ganz Europa galten.¹⁰ Dabei verlagerte sich seit der Jahrhundertwende die Aufmerksamkeit von den künstlerischen Zentren Norditaliens hin nach Rom, dem Zentrum der Antike und der neuen Projekte Bramantes, Raffaels und Michelangelos.¹¹ Seit dem Pontifikat Julius' II. erfuhr Rom auf dem Sektor der Kunst und Architektur in konzentrierter, noch heute nachvollziehbarer Weise eine außergewöhnliche Konjunktur. Durch die umfangreichen päpstlichen Bau- und Ausstattungsprojekte, nicht zuletzt aber auch aufgrund der großen Konkurrenz der Mitglieder des päpstlichen Hofes, an dem nahezu jede Adelsfamilie Italiens vertreten war und sich repräsentieren mußte, akkumulierten sich Aufträge in großem Umfange, die Majestranzen aus den verschiedensten Regionen Italiens und aus dem Ausland anzogen.¹² Es nimmt deshalb nicht wunder, daß die meisten reisenden nicht-italienischen Künstler das Zentrum der zeitgenössischen Kunstproduktion zu ihrem Haupt-



1 *Francisco de Holanda: Der Golf von Pozzuoli, fol. 52v der »Antigualbas« (El Escorial, Bibliothek des Real Monasterios, Inv. 28-I-20)*

ziel erklärten. Doch während viele unter ihnen auch in anderen, meist oberitalienischen Zentren wie Venedig oder Mantua wirkten, haben sich Antikenstudien von ihrer Hand nahezu ausschließlich für die Stadt Rom und ihre Umgebung erhalten. Auch dies scheint eine leicht verständliche Beobachtung zu sein, barg doch Rom als ehemalige Hauptstadt des antiken Weltreiches die meisten und bedeutendsten der verbliebenen antiken Monumente. Holanda selbst hielt dazu in seinem Malereibuch fest: »Porém nesta coisa da pintura nunca crerei que pode alguém alcançar coisa que não seja pouca, nem menos na arquitectura e e statuária, se não peregrinar daqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras. E como eu isto alcancei, fui-me a Roma.«¹³

ANTIKEN AUSSERHALB VON ROM

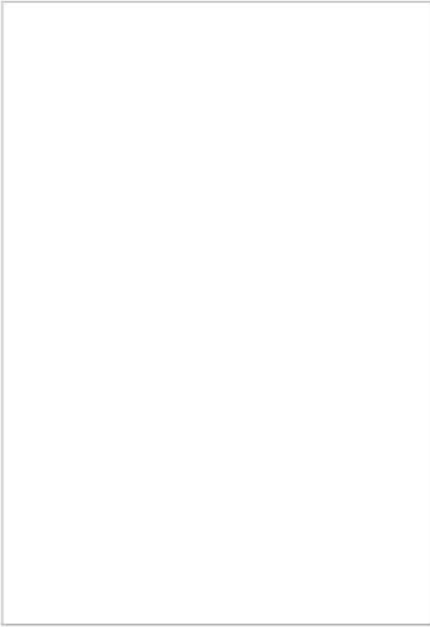
Diese Aussage könnte gleichermaßen von vielen seiner reisenden Künstlerkollegen getroffen worden sein. Holandas Antikendokumentationen gehen

jedoch im Unterschied zu denen der meisten anderen ausländischen Künstler deutlich über das, was Rom zu bieten hatte, hinaus.

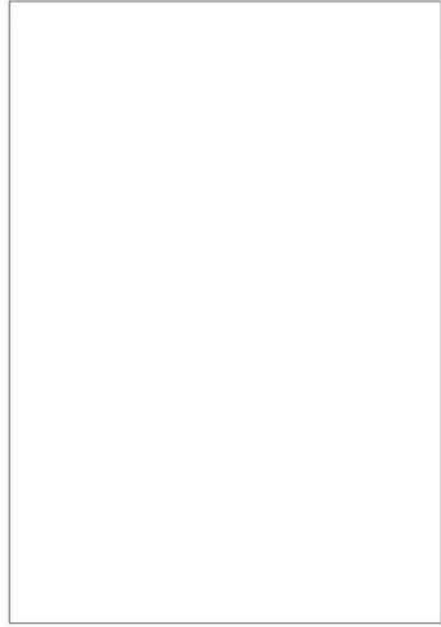
Was Holanda auf seinem Weg nach Rom und während seiner Touren durch Italien an antiken sowie modernen Monumenten und sonstigen ihm interessant erscheinenden Denkwürdigkeiten gesehen hatte, hielt er unterschiedslos in den Zeichnungen für die »Antigualhas« fest. Er zeichnete das Amphitheater von Nîmes (fol. 54v, Abb. 6),¹⁴ den sog. »Vaso del talento«, einen römischen Marmorkrater, der ein Säulenmonument auf dem Pisaner Domplatz bekrönte (fol. 23v, Abb. 3),¹⁵ den Dioskurentempel in Neapel (fol. 45v, Abb. 4),¹⁶ den Golf von Pozzuoli mit seinen antiken Ruinen (fol. 52v, Abb. 1),¹⁷ den Trajansbogen in Ancona (fol. 48r, Abb. 5)¹⁸ sowie die Pferde von S. Marco in Venedig (fol. 43r, Abb. 2).¹⁹ Außerdem enthält das Buch eine Ansicht des sogenannten Kolosses von Barletta (fol. 8r, Abb. 7),²⁰ die jedoch, wie sich zeigen wird, eher ein Produkt künstlerischer Imagination und somit eine Ausnahme unter den ansonsten stark dokumentarischen Antikennachzeichnungen Holandas darstellt. Diese Darstellungen legen gemeinsam mit den weiteren Ansichten aus anderen italienischen Städten und Regionen Zeugnis ab von seiner gesamten Reise.

Der erhaltene Befund vergleichbarer Dokumentationen antiker Monumente außerhalb Roms von der Hand anderer nicht-italienischer Künstler ist disparat und wenig umfangreich, nimmt man zum Kriterium, daß die dargestellten Monumente vom Künstler selbst studiert worden sind und läßt also die nachweislich oder wahrscheinlich nach anderen Vorlagen entstandenen Werke außer Acht. Die Ergebnisse, die gegenwärtig mit Hilfe der Datenbank des *Census of Antique Works of Art Known in the Renaissance* dazu gewonnen werden können, sowie die Beschreibung folgen im Anhang am Ende dieses Beitrages.

Das Rechercheergebnis liefert in den meisten Fällen einzelne Dokumentationen einzelner Künstler, die für sich genommen wenig Deutungsspielraum eröffnen. Als größerer, in sich interpretierbarer Bestand lassen sich derzeit neben Holandas Buch nur die Zeichnungen des sog. Codex Destailleur D (inv. HdZ 4151) der Berliner Kunstbibliothek ausmachen, deren Autorschaft nicht geklärt ist; als sicher kann lediglich gelten, daß sie von verschiedenen französischen Künstlern stammen.²¹ Bei ihnen handelt es sich um Zeichnungen der Bogenmonumente in Verona, Arles und Ancona sowie der Stadttore in Turin und Besançon. Die römischen Triumphbögen und Stadttore in den Provinzstädten, soweit sie erhalten waren, gehören zu denjenigen antiken Monumen-



2 *Francisco de Holanda: Die Pferde von S. Marco, fol. 43r der »Antigualbas«*



3 *Francisco de Holanda: Pisaner Krater, fol. 23v der »Antigualbas«*

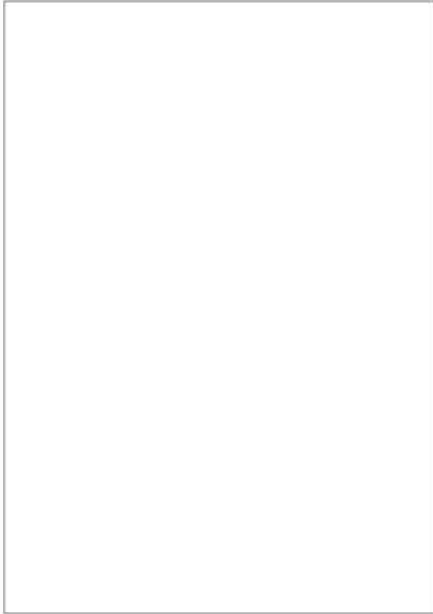
ten, mit denen Durchreisende mit Sicherheit konfrontiert wurden, da die mittelalterlichen und neuzeitlichen Landrouten dem römischen Straßennetz folgten.²² Die genannten Zeichnungen des Codex Destailleur sind ebenfalls auf dem Hin- oder Rückweg einer Romfahrt entstanden.

Es muß aber davon ausgegangen werden, daß auch die außerrömischen antiken Monumente sich in den Studien der nicht-italienischen Künstler in stärkerem Maße niedergeschlagen haben, als es jetzt nach fünf hundert Jahren nachvollziehbar ist. So einzigartig wie das Reisebuch Holandas heute anmutet, kann es nicht gewesen sein. Gerade seinen Überblickscharakter zu allen ihm unterwegs begegnenden Sehenswürdigkeiten verdankt es den spezifischen Entstehungsbedingungen als Auftragswerk des portugiesischen Königs. Mit ähnlichen Missionen wurden auch andere Künstler nach Italien gesandt. Zwischen 1508 und 1509 reiste beispielsweise Jan Gossaert, gen. Mabuse, nach Rom. Er befand sich mit dem ausdrücklichen Auftrag, antike Denkmäler zu dokumentieren, in der Gefolgschaft Philipps von Burgund, einem illegitimen Sohn Philipps des Guten.²³ Nur vier Blätter mit Darstellungen römischer Monumente

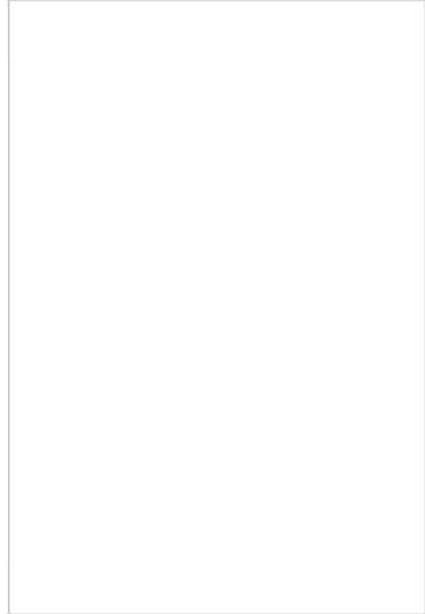
haben sich von der Italienreise Gossaerts erhalten;²⁴ gemeinsam mit Prinz Philipp besuchte er jedoch auch die Städte Verona, Mantua und Florenz.²⁵

Unter die bedeutendsten nordischen Künstler, die sich im 16. Jahrhundert dem Antikenstudium hingaben, ist Maarten van Haeemskerck zu zählen. Er weilte von 1532–1536 oder 1537 in Rom, wo er zahlreiche Zeichnungen insbesondere nach antiken Monumenten anfertigte. Von den heute noch erhaltenen Zeichnungen sind die überwiegende Mehrzahl (etwa 90 Blätter) in zwei Alben eingebunden, die ausschließlich römische Monumente wiedergeben.²⁶ Mindestens zwei weitere Heemskerckalben, mit den erhaltenen nicht identisch, sind durch Quellen belegt, heute jedoch verschollen.²⁷ Diese zwei Beispiele mögen andeuten, daß wahrscheinlich nur ein geringer Teil dessen, was ausländische Künstler auf ihren Reisen an Antiken und anderen Denkmälern gezeichnet haben, auf uns gekommen ist. Immerhin ist von van Heemskercks Lehrer Jan van Scorel, der 1520/21 eine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternommen hatte, in Venedig arbeitete und danach für drei Jahre nach Rom ging, ein Blatt überliefert, das auf Vorder- und Rückseite zwei seltene Ansichten der Städte Bethlehem und Jerusalem mit ihren spätantik-frühchristlichen Monumenten zeigt.²⁸

Trotz dieser ungewissen Quellenlage kann darüber hinaus vermutet werden, daß gerade unter den ausländischen Künstlern nicht alle gleichermaßen auf die Denkmäler »am Wegesrand« geachtet haben; auch verschafften sie sich wohl nur ausnahmsweise Zugang zu den Antikensammlungen an den Höfen anderer italienischer Städte. Man könnte meinen, daß sich die spezifische Tätigkeit des reinen Antikenstudiums vielen erst oder überhaupt nur in Rom selbst in ganzer Breite eröffnet hat, möglicherweise in Nachahmung heimischer Künstler vor Ort. Während Beispiele zeitgenössischer italienischer Kunst seit dem letzten Drittel des Quattrocento auf vielfältige Weise in die restlichen Regionen Europas gelangten, nicht zuletzt im modernen Vervielfältigungsmedium der Druckgraphik, und den dortigen Künstlern Anregungen zur Auseinandersetzung oder sogar Anlaß zum Aufbruch nach Italien selbst gaben, so bestand diese Möglichkeit des Kennenlernens der antiken Kunstdenkmäler im Original außerhalb von Italien nur in beschränkter Form. Das Sammeln von großformatiger antiker Skulptur setzte an den europäischen Höfen erst ein; darüber hinaus kursierten an antiken Originalen aus den römischen Provinzen Klein Kunst und Münzen, die eher das Interesse der Antiquare als das der Künstler erregten. Dem eigenen Erleben der Antike gingen neben den sicher umfangreichen mündlichen oder schriftlichen Berichten an visuellen Eindrücken



4 *Francisco de Holanda: Der Dioskurentempel in Neapel, fol. 45v der »Antigualbas«*



5 *Francisco de Holanda: Der Trajansbogen in Ancona, fol. 48r der »Antigualbas«*

höchstens zeichnerische oder druckgraphische Ansichten der berühmten antiken Kunstwerke voraus. Diese wiederum waren im Regelfall Monumente aus Rom.²⁹ Sie haben die Zielrichtung und Erwartungshaltung beeinflusst, von denen wiederum die Wahrnehmungsmechanismen des Einzelnen geprägt wurden.³⁰

Die reale Begegnung mit der antiken Architektur in Rom selbst – dem Pantheon, dem Colosseum, den Caracallathermen – sowie den zahlreichen Meisterwerken antiker Skulptur, die im privaten und öffentlichen Raum zugänglich waren, könnte für viele im ethnologischen Sinne als Clash-Situation bezeichnet werden. Sie ließ sich für die Künstler nur auf künstlerischem Wege »beschreibend« bewältigen – sie konnten sich den antiken Kunstdenkmälern annähern, indem sie sie sich mit ihren Mitteln zu eigen machte, sie zeichneten, dokumentierten und beschrieben.³¹ Vorbildlich wirkten dabei die in Rom selbst überall anschaulichen Verarbeitungen antiken Repertoires in den zeitgenössischen Projekten von Architektur, Malerei und Plastik, die für die künstlerische Weiterentwicklung der Reisenden wegweisend und impulsgebend waren. Eine

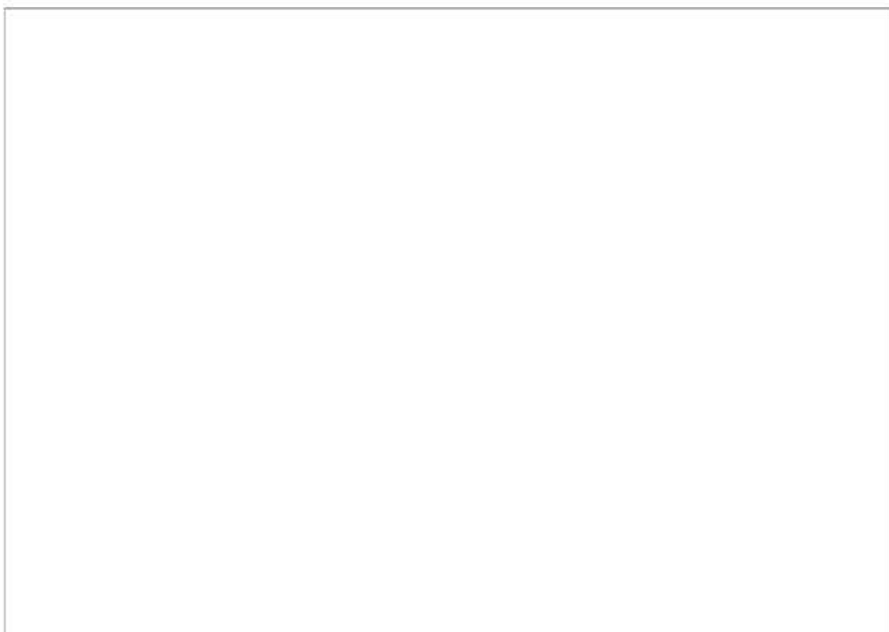
solche Konzentration an vorhandenem »Material« und dessen künstlerischer Umsetzung herrschte nur in Rom selbst und war für viele der fremden Künstler ausschlaggebend für den Entschluß zur eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Antike. Die in den restlichen Gebieten Italiens und den ehemaligen römischen Provinzen sonstigen antiken Denkmäler haben offenbar eine vergleichbar inspirierende Wirkung nur in geringer Weise ausgeübt.

HOLANDAS NICHT-RÖMISCHE ANTIKENSTUDIEN

In diesem Licht erscheinen die immerhin sieben Zeichnungen Holandas, die jede für sich ein anderes nicht-römisches antikes Monument an einem anderen Standort wiedergeben, von außerordentlicher Singularität. Die Vedute des Golfs von Pozzuoli (Abb. 1), die den sog. Augustustempel, die Traiansthermen, das Amphitheater sowie die Hafenmole, den sog. »Ponte di Caligula«, in einem weiten Panorama zeigt, hat als primäre Bildaussage den schweren Vulkanausbruch des Monte Nuovo in den Campi Flegrei vom 29. September 1538 zum Inhalt, so daß sie eher als Natur- oder Ereignisdarstellung zu verstehen ist.³²

Die Darstellungen der Pferde von S. Marco und des Pisaner Kraters sind von hoher Detailgenauigkeit, die Holandas Anschauung vor Ort belegen (Abb. 2 und 3).³³ Interessanterweise sind im Inneren des Kraters Geldstücke zu erkennen – ein Hinweis auf die Legende, die Vase sei für die Tributzahlungen Pisas an Rom benutzt worden, auf die die Beischrift nochmals eingeht. Ähnlich genau ist der Pronaos des Dioskurentempels in Neapel (Abb. 4) gezeichnet.³⁴ Holanda verzichtete hier auf die Wiedergabe aller nachantiken Einbauten und gab lediglich die im 16. Jahrhundert fast vollständig erhaltene, über einer breiten Treppe stehende sechssäulige Tempelfront korinthischer Ordnung mit je einer weiteren Säule an den Längsseiten wieder. Er überlieferte die deutlich lesbare griechische Inschrift am Gebälk und dokumentierte den fragmentarischen Zustand des Giebelreliefs, dessen Mittelstück fehlte. Lediglich die zwischen den Säulen hängenden Festons fügte er hinzu; ansonsten hielt er sich streng an den ihm vor Augen stehenden Befund und gab, wie in vielen anderen Fällen auch, sogar noch eine Staffagefigur zur besseren Verdeutlichung der Größenverhältnisse bei.

Der Darstellung des Trajansbogen von Ancona liegt ein ähnliches Prinzip zugrunde (Abb. 5). Die Bezeichnung des Monuments, die in fast allen Fällen



6 *Francisco de Holanda: Das Amphitheater von Nîmes, fol. 54v der »Antigualbas«*

mehr oder weniger aufwendig vorgenommen wurde, ist hier auf einer fingierten Marmorplatte mit profiliertem Rahmen vor das hohe Postament des Bogens gestellt. Holanda zeichnete die Stadtseite des Bogens und erfaßte erneut mit großer Sorgfalt die Inschriftfelder, die architektonische Gliederung einschließlich der Auflager und kielbogenförmigen Einschnitte in der Marmorverkleidung, wo einst die bronzenen Schiffsbuger angebracht waren.³⁵ Der Dreiecksgiebel über dem Zentrum der Attika war seine einzige Zutat, die nicht dem Befund entsprach. Im Hintergrund der Darstellung ist außerdem ein imposantes Panorama des Hafens von Ancona zu erkennen.

Seine Zeichnung des Amphitheaters von Nîmes schließlich zeigt den Bau zwar in rekonstruiertem Zustand; jedoch war das Monument im 16. Jahrhundert erstaunlich gut erhalten (und ist es immer noch), so daß es weniger eigener Ergänzungen bedurfte (Abb. 6).³⁶ Darüber hinaus verzichtete Holanda hier nicht auf die Wiedergabe der mittelalterlichen und zeitgenössischen Ein- und Anbauten, die er mit schwächerem Strich andeutete; auch dokumentierte er das mittlerweile fast bis an die Kämpferzone der ersten Ordnung angehobene Bodenniveau getreu dem aktuell herrschenden Zustand.

Diese kurzen Analysen deuten bereits an, was für die meisten Zeichnungen des Buches gilt: Holanda hat sich bei der Wiedergabe seiner Vorlagen eng an den Originalbefund gehalten. Er erlaubte sich nur wenige persönliche Freiheiten in den Darstellungen, die oft der besseren Vermittlung an den Betrachter geschuldet waren, das Verständnis der Vorbilder jedoch nicht beeinträchtigten.³⁷ Nur in wenigen Fällen kopierte er nach Vorlagen Dritter, so geschehen beispielsweise bei der Rekonstruktion des Artemisions in Halicarnassus (Faltblatt 45/46)³⁸, das eine Giovanni Battista da Sangallo zugeschriebene Zeichnung zur Vorlage hat.³⁹ Lediglich zwei der circa 200 Einzelzeichnungen der »Antigualhas« sind bislang in ihrer Glaubwürdigkeit bezweifelt worden – sie zeigen keine Antiken sondern Monumente der modernen Architektur. Sowohl die Darstellung der Loggetta in Venedig (Faltblatt 42/43)⁴⁰ als auch die der oberen Exedra des Belvederehofs des Vatikans (fol. 19v)⁴¹ erscheinen mehr als Zeugen oder Variationen von Projekten denn der tatsächlichen Situation. Letztere ist überdies innerhalb einer Gruppe von Darstellungen antiker Bogenmonumente plazierte, die den Argentarierbogen, den Ianus Quadrifrons-Bogen, den Constantinsbogen sowie den Titusbogen auf den Doppelseiten fol. 18v–19r sowie fol. 19v–20r zeigen,⁴² was vermuten läßt, daß Bramantes Exedra eher mit den antiken römischen Bögen zusammenhängend assoziiert werden sollte, denn als realer Bestandteil der Architektur des Cortile del Belvedere.

DER KOLOSS VON BARLETTA

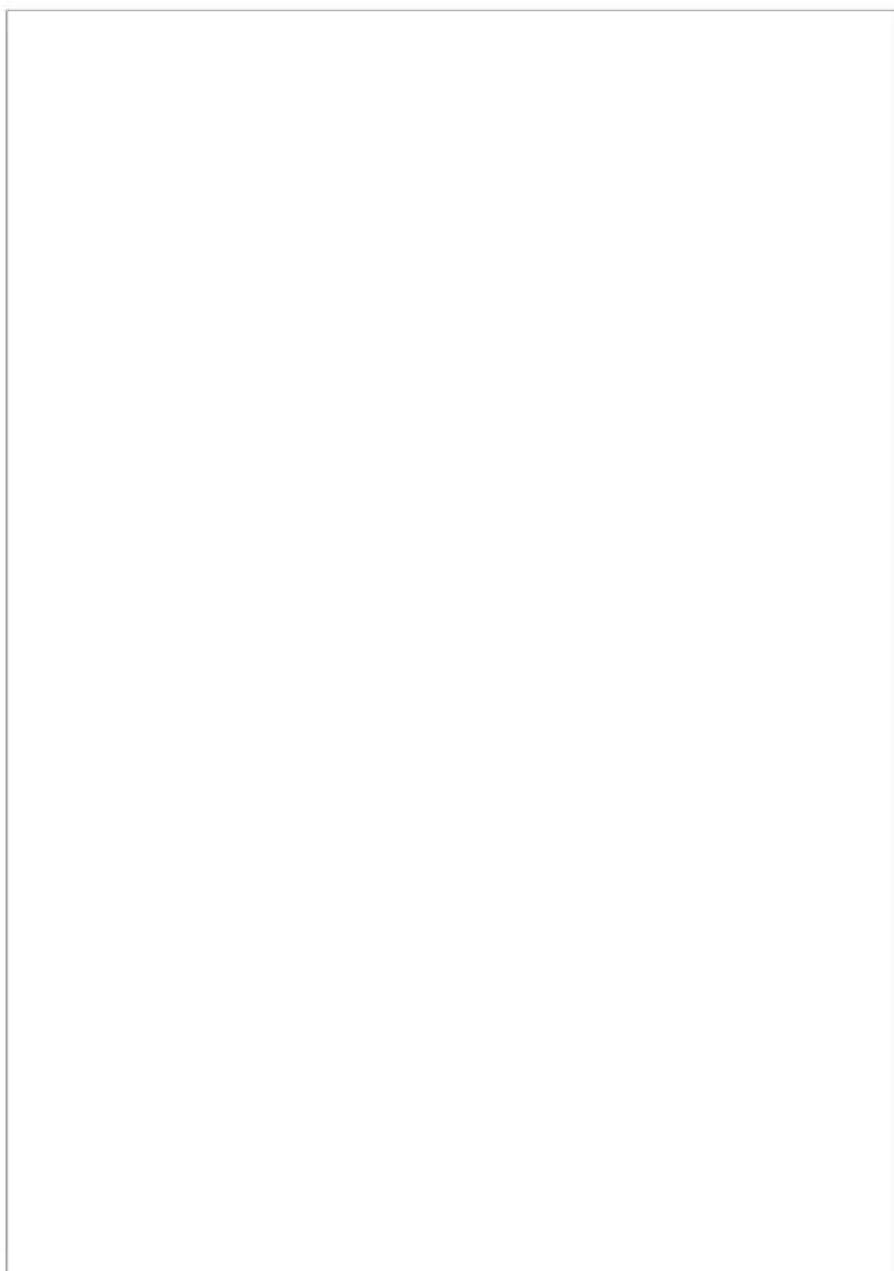
Die letzte der genannten Antiken »fuori Roma«, die Francisco de Holanda in den »Antigualhas« aufgenommen hat, ist der sogenannte Koloß von Barletta (Abb. 7). Er zählt zu den wenigen fast vollständig erhaltenen Großbronzen der Antike und das Problem seiner Identifikation mit einem der spätantiken Kaiser des 5. Jahrhunderts zu den vieldiskutierten innerhalb der archäologischen Forschung (Abb. 8).⁴³ Das aus Constantinopel stammende, wohl von venezianischen Kreuzfahrern beschlagnahmte und nach einem Schiffbruch vor Barletta liegen gebliebene Standbild wurde zwischen 1442 und 1491 vor der Nordseite der Kirche S. Sepolcro in der apulischen Hafenstadt aufgestellt. Nicht zuletzt wegen dieses abgelegenen Standorts fand die außergewöhnliche Statue während der Renaissance so gut wie überhaupt keine Beachtung. Holandas Zeichnung, die die Beschriftungen »CONSTANTINO. AUG DICATVM.

EX AERE« (auf dem Sockel), »alii, HERACLIO.« (rechts neben dem Sockel) sowie »em barletta a par dandria de Calabria« (auf der Sockelplinthe) aufweist, könnte als die einzige bildnerische Wiedergabe des Kolosses aus dieser Epoche und die zeitlich früheste überhaupt gewertet werden; als solche wird sie auch in der *Census*-Datenbank geführt.

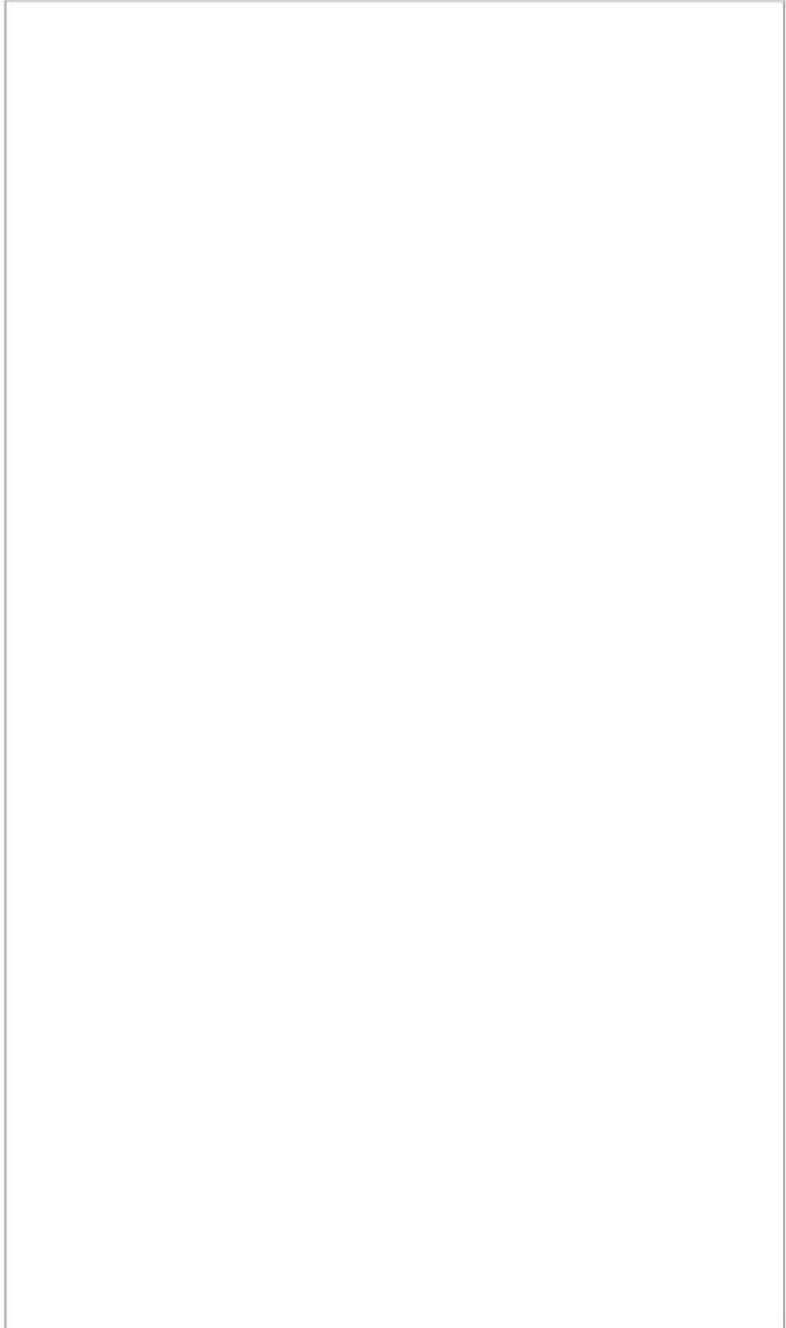
Eine genauere Betrachtung offenbart hier jedoch Diskrepanzen:

Die mit über fünf Metern etwa dreimal lebensgroße Bronzestatue hält in der rechten, erhobenen Hand ein Kreuz und in der linken einen Globus. Das linke Bein ist als Spielbein leicht nach vorn gestellt. Arme und Beine wurden anlässlich der Wiederaufstellung im 15. Jahrhundert ergänzt.⁴⁴ Ursprünglich stützte sich die Rechte wohl auf einen Stab, eine Lanze oder ein Labarum. Die Statue steht aufrecht, der Kopf ist geradeaus gerichtet. Er trägt das Juwelendiadem und Perlenghänge, die seit Constantin dem Großen die Kaiserporträts auszeichnen. Unter dem dichten glattgekämmten Haar, welches das kantige Gesicht plastisch umrahmt, blickt der Kaiser streng, mit zusammengezogenen Augenbrauen und schmalen, gepreßten Lippen, die die Naso-Labialfalten deutlich hervortreten lassen. Sein Bart ist kurz geschoren, sein Hals breit und kräftig. Er trägt über einer langärmeligen unteren Tunika, die an den Armen sichtbar ist, sowie einer oberen Tunika, deren gefalteter Saum oberhalb des Knies zum Vorschein kommt, einen kurzärmeligen Panzerrock mit je einer Reihe Lederstreifen und einer Reihe Pteryges an Schenkeln und Oberarmen. Vorderblatt und Rückenteil des Panzers sind undekoriert. Die Klappen tragen Gorgoneia in leicht verschiedener Ausführung und sind durch Tropfenperlen voneinander getrennt, die Lederstreifen haben an ihren Enden Troddeln. Um die Taille ist eine Schärpe geknotet, deren Enden untergesteckt sind. Über dem Panzer trägt der Kaiser das Paludamentum, das auf der linken Schulter durch eine nicht mehr vorhandene Fibel gehalten wird. Es ist in regelmäßigem Faltenwurf schräg über die Brust und über die rechte Schulter nach hinten geführt und über dem rechten, angewinkelten Unterarm hinweg nach außen gelegt. Die Statue ist von allen Seiten gleichmäßig sorgfältig ausgearbeitet und war wohl Teil eines der Constantinopler Säulenmonumente, die für verschiedene byzantinische Kaiser überliefert sind und deren Unterbauten sich in einigen Fällen in Resten erhalten haben.⁴⁵

Beim Vergleich des Originals mit der Statue auf fol. 8 r der »Antigualhas« fallen auf den ersten Blick gravierende Unterschiede auf, die weit über das bisher an den Antikennachzeichnungen Holandas konstatierte Maß an künstlerischer Freiheit hinausgehen. Die einzige Gemeinsamkeit besteht darin, daß



7 *Francisco de Holanda: Der Kolosß von Barletta, fol. 8r der »Antigualbas«*



8 *Spätantike Kolossalstatue (Barletta, S. Sepolcro, Südseite)*

auch hier eine Panzerstatue wiedergegeben ist und daß auch diese Statue einen Koloß darstellen soll. Dies verdeutlicht die kleine Assistenzfigur neben dem rechten Bein des Standbildes. Zu sehen ist ein jugendlicher Augustus mit Lorbeerkranz, der sich im betonten Kontrapost auf eine Lanze stützt. Das Spielbein ist hier das rechte, das nach hinten ausgestellt ist und nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt, so daß die Figur wie in einer Vorwärtsbewegung erfaßt ist. Der Oberkörper ist leicht nach links gewendet, eine entsprechende Gegenbewegung führt der Kopf aus. Die erhobene Rechte stützt sich auf einen Stab, die Linke hält eine Kugel, indem sie den Ellbogen auf die abgeknickte Hüfte aufstützt. In fast allen Aspekten weicht die Darstellung vom Bronzekoloß ab: das statuarische Motiv ist nicht übernommen, Stand- und Spielbein sind vertauscht. Beide Arme sind stärker angewinkelt, Körper und Kopf gegeneinander verdreht. Die Physiognomie des Herrschers unterscheidet sich: die Augen stehen weit auseinander, die Nase ist breit, die Lippen voll. Frisur und Haarschmuck entsprechen nicht. Die Bekleidung weicht ebenfalls stark ab: die langärmelige Untertunika fehlt, der Panzerrock ist aufwendig dekoriert. Das Pectorale zeigt über der Schärpe zwei antithetische Greifen, darunter einen Blütenkelch, von dem zu jeder Seite eine Ranke wegführt, die in einer Blüte ausläuft. Im unteren Abschluß ist ein Gorgoneion mit langen Haaren, Stirnflügeln und unter dem Kinn geknoteten Schlangen zu sehen. Die Pteryges sind ebenfalls mit Gorgoneia besetzt, die Lederstreifen (wie die Pteryges je eine Reihe an Schenkeln und Oberarmen) sind floreal dekoriert und besitzen am unteren Saum dicke, dreigeteilte Troddeln. Das Paludamentum liegt in einem Bausch auf der rechten Schulter, fällt von dort schräg über den Rücken und wird durch die linke Armbeuge nach außen geführt. Diese Tragweise ist ähnlich singular wie die Plazierung des Gorgoneions: Dieses sitzt normalerweise mitten auf der Brust und nicht am unteren Panzerabschluß. Mehrere erhaltene antike Panzerstatuen haben einen dem von Holanda gezeichneten sehr ähnlichen Reliefschmuck, nur sind stets das Gorgoneion oberhalb und die Greifen unterhalb der in der Taille gebundenen Schärpe plaziert, also genau umgekehrt.⁴⁶

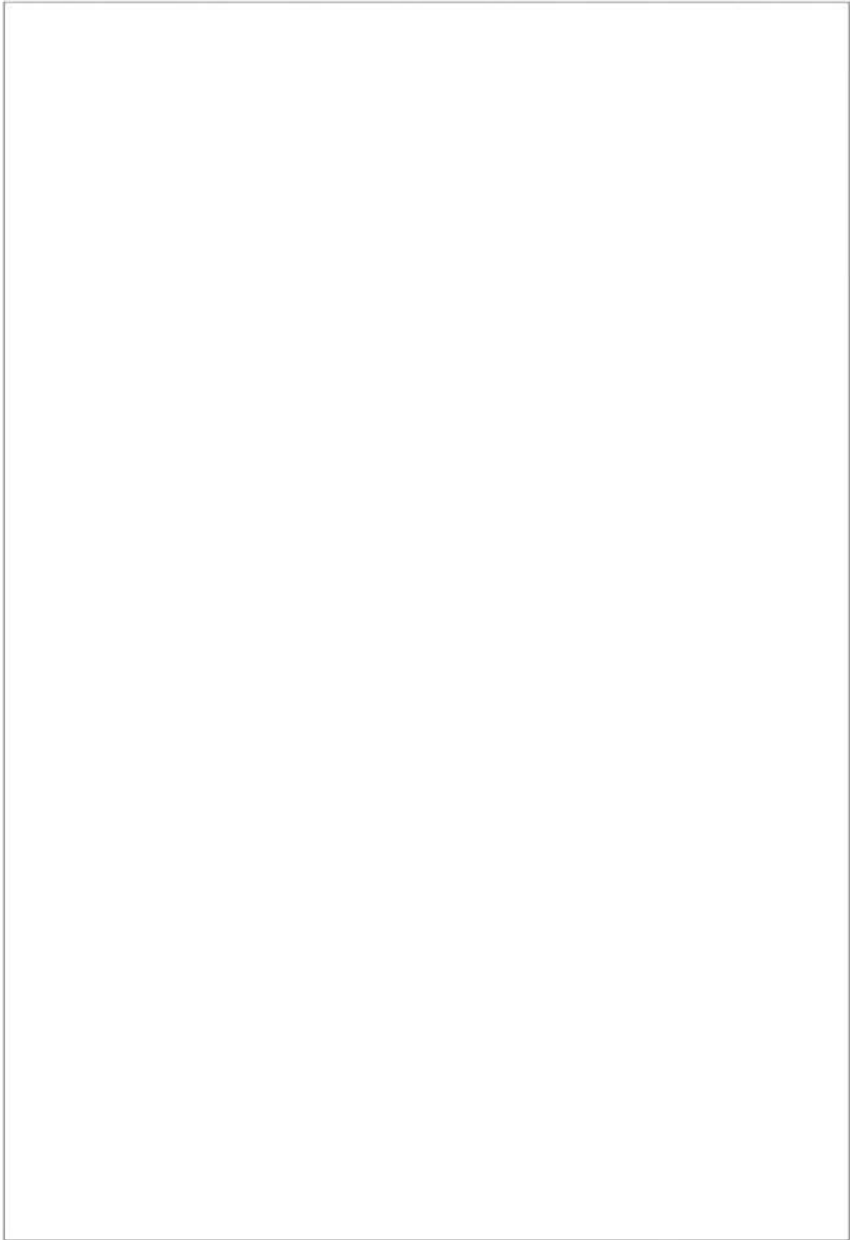
Diese offensichtlichen Abweichungen und Verständnisfehler verwundern bei Holanda, erweist er sich doch in seinen zahlreichen sonstigen Antiken nachzeichnungen als aufmerksamer und akkurater Beobachter, auch in Bezug auf die Wiedergabe antiker Panzerstatuen. Seine Zeichnung beispielsweise der Statue des Mars Ultor aus der Sammlung Massimi di Pirro in Rom (fol. 27 r), die er als König Pirrhos von Epiros anspricht, gibt diese sowohl hinsichtlich ihres Erhaltungszustandes nach einer ersten Teilergänzung als auch bezogen

auf den aufwendigen Panzerdekor, inklusive der ungewöhnlichen Elefantenköpfe auf den Lederstreifen, exakt wieder.⁴⁷ Gleiches ist über die Darstellung des Panzers der rechten der beiden sogenannten Trophäen des C. Marius⁴⁸ vom Nymphaeum der Aqua Iulia in Rom zu sagen, die Holanda auf der Doppelseite fol. 14v/15r der »Antigualhas« abbildete.

DIE ANTIKEN PANZERSTATUEN DER SAMMLUNG DELLA VALLE – CAPRANICA: FORMALE VORBILDER?

Wäre Holanda in Barletta gewesen, und hätte er den Koloß mit eigenen Augen gesehen, so hätte er ihn mit Sicherheit detailgenau abgezeichnet, wie er es auch in allen anderen Fällen tat. Die Darstellung auf fol. 8r jedoch zeigt kaum Ähnlichkeit mit dem Original. So kann nur geschlußfolgert werden, daß er selbst wohl nie vor dem Monument gestanden hat, sondern andere visuelle Quellen, wohl aus Rom, für seine Darstellung genutzt hat. Die Datenbank des *Census* weist für den fraglichen Zeitraum Renaissancedokumentationen von etwa 30 antiken Panzerstatuen nach. Unter ihnen entspricht keine vollständig den beschriebenen Merkmalen von Holandas Koloß, nicht zuletzt aufgrund der genannten Mißverständnisse antiker Panzerdekoration, die nur Holandas eigener Phantasie entsprungen sein können. Dennoch lohnt der Blick auf vier Statuen aus dem Antikengarten des Kardinals Andrea Della Valle. »Hic verus est omnis Romanae vetustatis thesaurus«, schrieb der deutsche Reisende Johann Fichard, der zwei Jahre vor Holanda in Rom weilte, über diese Sammlung.⁴⁹ Auch Holanda betrieb dort ausführliche Antikenstudien.⁵⁰ Allein die Kenntnis der Panzerstatuen des »Hortus pensilis«, wie Fichard den oberen Hof nannte,⁵¹ würde ausreichen, um ein Repertoire an Einzelmotiven und -formen zu erlangen, das für die Darstellung des Bronzekolosses auf fol. 8r der »Antigualhas« benötigt wird.

Die betreffenden Statuen waren in Nischen in den Längswänden der mittleren offenen Halle in der oberen Zone aufgestellt. Zwei hat Holanda in seiner Ansicht auf fol. 54r, die die rechts des Einganges liegende Wand wiedergibt, wenn auch sehr klein, selbst gezeichnet (Abb. 9).⁵² Eine Gesamtansicht des Gartens ist auf einer Zeichnung Maarten van Heemskercks überliefert, die während seines römischen Aufenthaltes in den Jahren zwischen 1532 und 1537 entstanden ist.⁵³ Auch hier sind zwei der vier Panzerstatuen, nämlich die dem Eingang nächststehenden beider Wände, ganz klein in der oberen Zone zu erkennen.

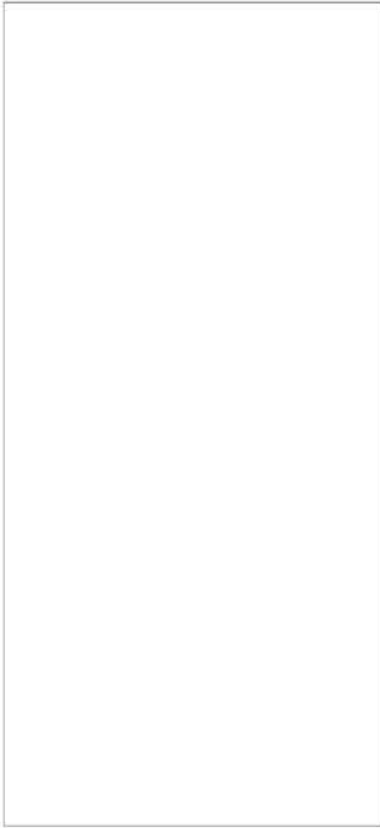


9 *Francisco de Holanda: Ansicht des Statuenhofes der Sammlung Della Valle in Rom, fol. 54r der »Antiquarhase«*

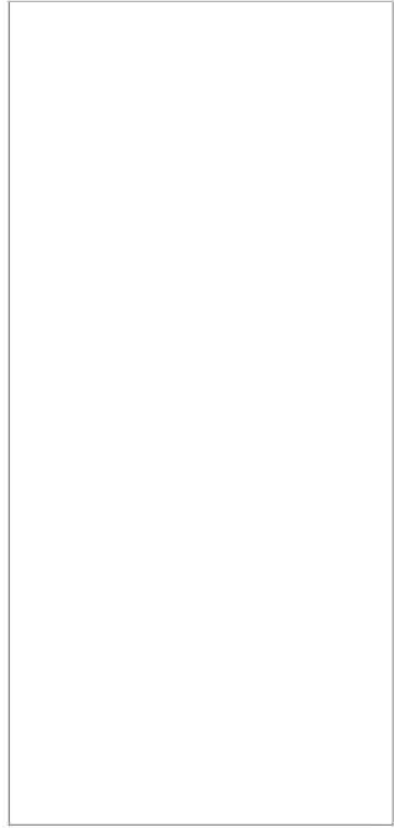
Eine Identifizierung dieser Standbilder fällt schwer. Für die Statue aus der zweiten Nische von links auf Holandas Zeichnung ist das im Palazzo Pitti⁵⁴ befindliche Stück (Abb. 10), für die aus der zweiten Nische von rechts eine Statue aus den Boboligärten⁵⁵ vorgeschlagen worden. Die Panzerstatue der zweiten Nische von links aus der linken Wand steht heute in Poggio Imperiale (Abb. 11),⁵⁶ die aus der zweiten Nische von rechts wird in der Forschung entweder als verschollen erachtet,⁵⁷ oder aber mit der Trajansstatue aus den Florentiner Uffizien (inv. Nr. 56) identifiziert (Abb. 12).⁵⁸

Ulisse Aldroandi besichtigte im Jahre 1550 den Hof und nahm seine Beschreibung in die »Antichità di Roma« auf. Aldroandi erwähnte alle vier Figuren als »armate all'antica« und benannte die beiden an der linken Wand stehenden (die Holanda nicht zeichnete) als »Othone Imp.« bzw. »Hadriano«.⁵⁹ Auch der holländische Kanoniker Maximilian van Waelscappelle erwähnte die Panzerstatuen in seiner Beschreibung des Gartens aus dem Jahre 1554, benannte sie jedoch nur kurz als »virilis statua« und ließ sich lediglich über die Statue aus Poggio Imperiale, die Aldroandi »Othone« nannte, länger aus.⁶⁰ Schließlich gibt das Inventarverzeichnis der Medicisammlung von 1584 genauere Beschreibungen der Panzerstatuen: für die Statue aus den Boboligärten (?): »Un trajano alto palmi 11, senza braccia con le gambe moderne, armato.« Für diejenige im Palazzo Pitti (?): »Un altro Traiano, alto palmi 11, senza braccia, con le gambe moderne, armato.« Für diejenige aus Poggio Imperiale: »Uno Ottaviano armato con un prigione alli piedi, alto palmi 10, li manca un braccio.« Für die vierte Statue: »Uno Marco Aurelio con le gambe moderne, senza braccia, alto palmi 10.«⁶¹

Diese Angaben widersprechen der Wiedergabe der Panzerstatuen in den Ansichten Heemskercks und Holandas, die, soweit erkennbar, alle intakt erscheinen. Aufgrund des kleinen Maßstabs kann es hier aber auch zu Ungenauigkeiten gekommen sein. Diese Annahme stützen Detailansichten verschiedener Künstler, die sich für alle genannten Panzerstatuen, abgesehen von derjenigen, die heute in den Boboligärten vermutet wird,⁶² erhalten haben, und die ein genaueres Bild dieser Statuen, insbesondere des Panzerschmuckes, während ihrer Zeit in der Sammlung Della Valle-Capranica liefern. Giovannantonio Dosio hielt die Figur aus dem Palazzo Pitti, die heute als Augustus restauriert ist, auf fol. 6v des Codex Berolinensis (nach 1546) ohne Kopf und Arme fest.⁶³ Im Skizzenbuch des Pierre Jaques (nach 1572–1577) ist die Statue aus Poggio Imperiale auf fol. 75v sowie diejenige aus dem Palazzo Pitti ebenfalls ohne Kopf und Arme auf fol. 12v gezeichnet.⁶⁴ Auf letzterem Blatt ist



10 *Römische Panzerstatue*
(Florenz, Palazzo Pitti)

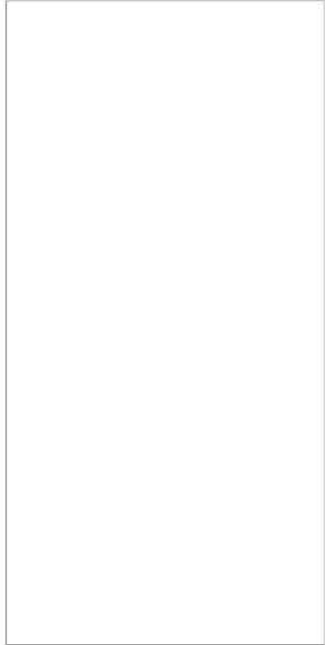


11 *Römische Panzerstatue*
(Poggio Imperiale)

außerdem links daneben eine weitere Panzerstatue, der gleichfalls die Arme und der Kopf fehlen, zu sehen, auf deren Sockelplatte die Beischrift »A la Valle« steht.⁶⁵ Diese Zeichnung wird in der Forschung aufgrund der Übereinstimmung in statuarischem Motiv und Panzerschmuck mit der Trajansstatue aus den Uffizien in Verbindung gebracht und dient als Beleg für deren Herkunft aus der Sammlung Della Valle-Capranica. Die Statue ist im 16. Jahrhundert zum Gegenstand weiterer zeichnerischer Studien (leider ohne Ortsangabe) geworden. So bildete sie u. a. der unbekannte Zeichner des sogenannten Peruzzi-Skizzenbuchs (nach 1547) auf fol. 10r gleich zweimal als Torso ab.⁶⁶ Auch im Zeichnungsbuch des Maarten de Vos, das wohl unbekannte Heemskerckzeichnungen zur Vorlage hatte, taucht sie, ebenfalls als Torso,

wieder auf.⁶⁷ Im Codex Berolinensis ist sie auf fol. 63 r mit ergänzten Beinen zu sehen.⁶⁸

Vergleicht man nun die genannten Statuen und ihre Renaissancedokumentationen mit der Zeichnung des Kolosses von Barletta aus den »Antigualhas«, so ist unschwer zu erkennen, woher Holanda die formalen Vorbilder für die Details seiner Darstellung bezogen haben könnte. Die Sammlung Della Valle stellte eine wahre Fundgrube für Studierende römischer Panzerstatuen dar. Die sich heute in Poggio Imperiale befindliche Figur, welche die einzige nahezu vollständig erhaltene unter den vier Statuen ist, trägt einen Lorbeerkranz wie der Koloß auf Holandas Zeichnung. Mehrfach treten die antithetischen Greifen, die zweigeteilten, in kleinen Blüten endenden Rankenornamente und das Gorgoneion auf der Panzerdekoration auf, ebenso die kleinen Gorgoneia auf den Pteryges sowie die Troddeln an den Lederstreifen. Vom statuarischen Motiv käme, wenn ihre Provenienz aus der Sammlung Della Valle angenommen werden würde, die Trajansstatue aus den Uffizien der Figur auf der Zeichnung Holandas am nächsten, die es spiegelverkehrt wiederholt.



12 *Römische Panzerstatue*
(Florenz, Galleria degli Uffizi)

ZUR ÜBERLIEFERUNG DES KOLOSSES VON BARLETTA

Mit diesem für Holanda untypischen eklektischen Verfahren, aus den römischen Skizzen und Studien, die wahrscheinlich in der Antikensammlung des Kardinals Andrea della Valle entstanden sind, Formen und Motive zu entlehnen, kreierte er eine »neue« antike Statue. Warum aber schuf er einen neuen Koloß und benannte ihn nach demjenigen in Barletta? Woher wußte er überhaupt, daß in Barletta eine Großbronze gewaltigen Ausmaßes steht, die einen spätantiken römischen Kaiser darstellte?

Die früheste schriftliche Erwähnung des Standbildes erfolgte in der Florentiner Chronik des spätmittelalterlichen Historikers Giovanni Villani (ca. 1276–1348), die aus zwölf Büchern bestand.⁶⁹ Zehn davon wurden erstmals im

Jahr 1537 in Venedig publiziert, die erste vollständige Edition erfolgte 1559 in Florenz. So läge die Vermutung, Holanda könnte mit Villanis Chronik in Kontakt gekommen sein, durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen. Als Quelle für seine Zeichnung kommt sie dennoch nicht in Betracht. Villani widmete der Statue nur einen Satz: »E la statua del metallo ch'è in Barletta in Puglia fece fare a sua similitudine al tempo che regnava in grolia mondana.«⁷⁰ Er traf keine Aussage über die Größe des Standbildes, das von Holanda jedoch den Tatsachen entsprechend eindeutig als überdimensional groß dargestellt wurde, was die übliche Assistenzfigur, die hinter der rechten Wade des Kolosses steht und ihm gerade bis zum Knie reicht, verdeutlichen sollte. Vor allem aber divergieren Villani und Holanda in der Benennung der Statue. Im Gegensatz zu Holanda, der ihn als Constantin bzw. Heraclius bezeichnete, identifizierte Villani den Koloß mit dem Langobardenkönig Ratchis (744–749), den er Eraco nannte.

Holanda muß also Informationen aus einer anderen Quelle benutzt haben. Seine kunsttheoretischen Schriften, insbesondere die zwei Bände von »Da Pintura Antiga«, legen von seinem humanistischen Bildungsstand Zeugnis ab.⁷¹ Neben dem Studium antiker Autoren sowie den Erkenntnissen, die er aus dem Umgang mit zeitgenössischen Künstlern und Gelehrten in Rom gewann (unter diesen nimmt Holanda meist auf Michelangelo Bezug), sind es unter den Schriften der modernen Humanisten diejenigen von Leon Battista Alberti und Pomponius Gauricus, die er namentlich erwähnt. Auf Alberti ging er nicht ohne den nachdrücklichen Hinweis ein, er habe seine Aussagen unabhängig von der Kenntnis von dessen Schriften »De Pictura« (lateinische Erstausgabe 1540, italienische 1547) und »De Re Aedificatoria« (lateinische Erstausgabe 1485, italienische 1546) getroffen und diese erst nach Vollendung seines dritten Buches gelesen.⁷² Auf Pomponius Gauricus' Schrift »De Sculptura« (lateinische Erstausgabe 1504, weitere Ausgaben 1528 und 1542) nahm Holanda hingegen mehrfach Bezug.⁷³ Sie wirkte darüber hinaus in verschiedener Hinsicht vorbildlich für »Da Pintura Antiga«. Die in Band 1 enthaltenen Kapitel über die Perspektive und die Physiognomik lehnen sich eng an die gleichnamigen Abschnitte in Gauricus' Schrift an.⁷⁴ Auch die formale Gestaltung des zweiten Buches, der »Diálogos em Roma«, als gelehrtes Gespräch über die Kunst, hat in »De Sculptura« einen unmittelbaren Vorläufer. Schließlich übernahm Holanda konkrete Fachbegriffe, aber auch denkwürdige Episoden wie die von Donatello, der die Bildhauerkunst mit einem Worte zusammenzufassen pflegte: »Zeichne!«, aus Gauricus' Buch.⁷⁵

Auch Holandas Zeichnung des Kolosses von Barletta ist schließlich ein Echo auf die Schrift von Pomponius Gauricus. Im Abschnitt »De Symetriis« über die Größenordnungen von Bronzestatuen führte dieser ihn als Beispiel für die »ganz großen Statuen«, die Kolosse, an: »MAXimae uero fient quando tergeninabitur umani corporis statura, ... Quae quidam Statuae ... Colossi sunt denominatae, ... Dicabantur autem eiusmodi Statuae Diis OPT. MAX. Ioui, Mineruae, Apollini, Marti, atque id genus caeteris, quamquam Romani et Barbari Reges eas ipsas sibi, ... Extat etiam nunc Baroli quod oppidum Apuliae est ad Cannas Heraclii colossus, Mihi quidem aeternum tristissimae recordationis ob acerbissimam patris memoriam, Quintus nunc agitur annus ex quo proxime illeic eum Sepulturae demandauimus, Sed iam mentem ad id quod nobis propositum est reuocemus.«⁷⁶

DER KOLOSS ALS EXEMPEL

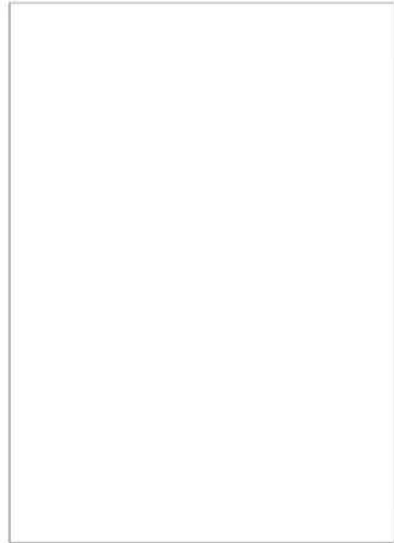
Die ausführliche Passage aus Gauricus' Traktat über die Kolosse, die nur den Göttern und den mächtigsten Herrschern der Antike vorbehalten waren, hat sehr wahrscheinlich für die Aufnahme eines solchen Monuments in Holandas Buch der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten den Anstoß gegeben. Gauricus führte den Koloß von Barletta als überkommenes Beispiel dieser Bildhauer-gattung an, was Holanda auf zeichnerischem Wege versuchte, ihm nachzutun, obgleich er ihn nicht aus der persönlichen Anschauung kannte. Ausgehend von den ihm bekannten Informationen – seiner übernatürlichen Größe (dreimal so groß wie ein Mensch), seiner materiellen Beschaffenheit (»ex aere« – aus Bronze), seiner Identifizierung als Kaiser Heraclius und seinem Wissen um das Aussehen von Panzerstatuen, als die sich die römischen Kaiser oft darstellen ließen – schuf er sein eigenes Bild vom Koloß. Seine Position auf fol. 8r der »Antigualhas« verdeutlicht jedoch, daß der Koloß von Barletta keineswegs nur für sich selbst im Zeichnungsbuch steht. Er teilt sich die Doppelseite mit dem Marc Aurel, dem berühmtesten Reiterstandbild der Antike, das gerade erst von Papst Paul III. vom Lateran auf das Kapitol überführt worden war.⁷⁷ Auf den vorausgehenden zwei Doppelseiten, mit denen der dokumentierende Hauptteil des Buches nach den Reliquiendarstellungen beginnt, befinden sich Darstellungen von Colosseum und Pantheon, Trajanssäule und Markussäule.⁷⁸ Dem Koloß folgen die Statuen der Kleopatra und des Apollo Belvedere, des Laokoon und der Melpomene aus der Cancellaria, die beiden Dioskuren vom

Quirinal, sowie das erste Faltblatt mit dem nächtlichen Feuerwerk über der Engelsburg.⁷⁹ Der Koloß befindet sich also inmitten der bekanntesten und geschätztesten Denkmäler Roms, wo er Holandas Auffassung nach stellvertretend für diese monumentalste Version eines kaiserlichen Standbildes auch hingehört. Gleichzeitig dienen die genannten prominenten acht Skulpturen als Beispiele für die unterschiedlichen Erscheinungsformen rundplastischer Bildwerke. Holanda zeigt ein Reiterstandbild, eine männliche und eine weibliche Kolossalstatue, ruhig stehende und liegende Figuren, bewegte und stark bewegte Figurengruppen. Auch diese Methode mag ein Anklang an Pomponius Gauricus sein, der im einleitenden Abschnitt über die Anforderungen an den Bildhauer ausführt: »PRVDEntem etiam minimeque ineptum, Qui scilicet certam quandam in omnibus rebus rationem esse intelligat, Nam quum omnes uerbi gratia Statuae, Pedestres fiant aut Equestres, aut Stantes, aut Sedentes, aut incumbentes, Publicis in locis, aut Priuatis, Togatorum hominum aut Laureatorum, Erit diligens in singulis adhibenda ratio, Qui ornatus quidue rem quamque deceat, ...«⁸⁰ Holanda selbst tendiert in Band 1 von »Da Pintura Antiga« zu einer ähnlichen Systematisierung in 4 Kapitel: immobile (bewegungslose), in Bewegung befindliche (laufende oder kämpfende), sitzende oder ausgestreckte Figuren, sowie Reiterstandbilder.⁸¹

Seinem Sinn für Genauigkeit und Vollständigkeit nachkommend unterließ Holanda es dennoch nicht, den tatsächlichen Standort des Kolosses anzugeben. Neben seiner Identifikation mit Heraclius gab er auf dem Sockel des Standbildes aber noch einen zweiten Namen an: Constantin, den die lokale Tradition für den Koloß nicht überliefert, der jedoch mit der Funktion zu tun hat, die er in Holandas Buch einzunehmen hatte. Mehr als für sich selbst stand das Bild des Kolosses als Ersatzbeispiel für eine der zerstörten stadtrömischen Kolossalstatuen, von deren Existenz die römischen Topographen und Mirabilienschreiber berichteten und ihren Verlust bedauerten: »Erant in urbe multae aliae statuae ingentes ...: non nullae integrae visuntur« schrieb beispielsweise Francesco Albertini im bereits erwähnten »Opusculum« am Ende seines Kapitels »De colossis Urbis«, nachdem er die Überlieferungen von etwa zehn Kolossen mehr oder weniger genau zu berichten wußte.⁸² Albertinis Bericht wird von demjenigen Andrea Fulvius noch übertroffen, der in seinen »Antiquitates Urbis« von 1527 ein weites Panorama aller seinerzeit bekannten Kolossalstatuen entfaltet und ähnlich schließt: »ex omnibus hodie aeris Colossis nihil extat publice praeter unius caput / manum ac pedem in Capitolio pro edibus conseruator.«⁸³ Mit diesem Bronzekopf, der unter Papst Sixtus IV.

im Jahre 1471 vom Lateran auf das Kapitol überführt wurde, wurde seit dem Mittelalter der Sonnenkoloß Kaiser Neros in Verbindung gebracht, der die größte unter den Bronzen der Antike darstellte und bis weit in die Spätantike hinein erhalten geblieben war.⁸⁴ Er stand einst an der Via Sacra im Vestibül der Domus Aurea und wurde nach Neros Tod von Vespasian in eine Solstatue umgewandelt. Kaiser Hadrian versetzte sie zwischen die Nordostecke des Podiums des Venus- und Roma-Tempels und das Colosseum; Kaiser Commodus ließ sie mit einem neuen Kopf versehen, der sein eigenes Bildnis als Hercules zeigte. Wahlweise als Nero oder als Commodus identifizierten auch die Renaissancegelehrten den Bronze-

kopf.⁸⁵ Wohl aus Gründen der Ähnlichkeit in der Physiognomie ging die Bezeichnung Commodus auch auf einen zweiten, marmornen Kopf über, der in den Ruinen der Constantinsbasilika, die damals als Templum Pacis angesehen wurde, ausgegraben und unter Innozenz VIII. im Jahre 1486 ebenfalls auf das Kapitol verbracht wurde.⁸⁶ Beide Köpfe wurden auch von Holanda in den »Antigualhas« abgebildet (fol. 30r, Abb. 13).⁸⁷ Die dazugehörige Beischrift bezieht sich nur auf die Bronzefragmente und gibt als antike Provenienz die Domus Aurea Neronis an. Holanda identifizierte den Koloß somit, entsprechend der geläufigen Anschauung, mit dem Standbild Kaiser Neros. Die traditionell negative Konnotation, die sowohl Nero als Christenverfolger und Romzerstörer als auch Commodus, der sich Göttergleichheit anmaßte, inne hatten, verhinderte jedoch eine Rekonstruktion der Fragmente und ihr Aufrücken als Beispiele für die vielgerühmten Kolossalstatuen in die Reihe der bedeutendsten Monumente zu Beginn des Buches. Als Teile eines Kolosses aber hatte Holanda sowohl die Bronze- als auch die Marmorfragmente zweifelsfrei erkannt, da er alle verbliebenen Reststücke jeder der beiden Statuen gemeinsam auf einer Darstellung gruppierte.



13 Francisco de Holanda: *Fragmente des Bronze- und des Marmorkolosses vom Kapitol, fol. 30r der »Antigualhas«*

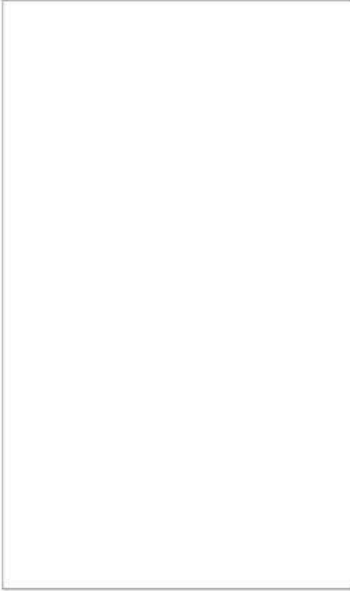
Die Frage, warum er auf den Sockel seiner Koloßdarstellung den Namen Constantins schrieb, ist damit jedoch noch nicht geklärt. In keinem der antiquarischen oder topographischen Berichte des 15. und 16. Jahrhunderts, die Holanda gekannt haben kann, wird von einer Kolossalstatue dieses Kaisers berichtet. Die Identifizierung sowohl der bronzenen als auch der marmornen Köpfe als Teile zerstörter Constantinskolosse sind Ergebnisse der jüngeren Archäologie. Erst Lucio Fauno fügte der Beschreibung des Bronzekopfes als Commodus in seiner Schrift »Delle Antichità della Città di Roma« von 1552 hinzu: »Non mancano di quelli, che negano, che questa fosse effigie di Commodo per dicono che sia di piu moderno Imp. e quasi accennano, che di Costantino, o di un de'figli suoi fosse.«⁸⁸ Diese Bemerkung ist jedoch noch nicht in der Erstausgabe der »Antichità« von 1548 zu finden und scheint die »offizielle« Auffassung auch nicht zu verdrängen.⁸⁹ Die Annahme, es hätte neben der Identifikation als Commodus seit längerem auch parallele Deutungsversuche als Constantin gegeben, scheint zumindest für die Jahre vor 1548 nicht zuzutreffen, so daß eine eventuelle Beeinflussung Hollandas in der Benennung seines Idealkolosses als Constantin nicht nachgewiesen werden kann.

CONSTANTIN AUF DEM KAPITOL

Zwischen 1536 und 1544, einem Zeitraum, in den der Aufenthalt Holandas in Rom vollständig hineinfällt, wurden jedoch drei Kaiserstandbilder vom Quirinal auf das Kapitol versetzt, deren Identifizierung, anders als bei den Kolossalköpfen, niemals unklar war.⁹⁰ An den Plinthen aller drei Skulpturen war der Name CONSTANTINVS eingemeißelt, zweimal mit dem Zusatz AVG, einmal mit CAES. Die Statuen sind heute als Constantin I., Constantinus II. und Constantius II. identifiziert und stehen in der Vorhalle der Lateranbasilika (Constantin I.) bzw. auf der Balustrade des Kapitols (Abb. 14–16).⁹¹ Im 15. Jahrhundert befanden sie sich gemeinsam mit der Gruppe der Rossebändiger auf dem Quirinal und waren gemäß den schriftlichen Überlieferungen mit noch einer vierten Constantinsstatue in das sog. »Iovium caballi« integriert, ein »Zimmer und Dach, daryn man zu gericht gesessen ist«, wie es der Nürnberger Patrizier Nikolaus Muffel 1452 formulierte.⁹² Dabei bleibt unklar, ob die vier Statuen selbst als Dachstützen dieser Gerichtslaube fungierten, oder jeweils an ihren vier Ecken im Inneren aufgestellt waren, wie es beispielsweise Flavio

Biondo überlieferte: »Extant vero in porticu equis illis contigua, statuae quatuor marmoreae pedestres: quarum basibus Constantini nomen iscriptu est.«⁹³ Im ausgehenden 15. Jahrhundert muß das »Iovium« zerstört worden oder eingefallen sein, was eventuell ein Grund für das Verschwinden der vierten Statue war, denn nach 1463 werden beide von keinem der Augenzeugen mehr erwähnt. Eines der wenigen überlieferten Bilddokumente, die Dresdner Zeichnung des Anonymus Escorialensis, zeigt eine der drei Statuen in ihrem Verbund mit dem Monument der Rossebändiger.⁹⁴

Wohl aufgrund ihrer eindeutigen Kennzeichnung als Constantin besaßen die Standbilder eine durchweg positive Konnotation, weshalb sie nicht zerstört, sondern zu einem nicht rekonstruierbaren Zeitpunkt, spätestens aber wohl in der Mitte des 14. Jahrhunderts, aus den benachbarten Constantinsthermen bzw. der »Porticus Constantini« auf den Quirinal überführt wurden, wo sie Bestandteil einer Stätte der öffentlichen Gerichtsbarkeit wurden.⁹⁵ Die drei Statuen könnten den Entschluß Holandas beeinflusst haben, seinen Entwurf eines römischen Kaiserkolosses mit dem Namen des ersten christlichen Kaisers zu versehen, wiesen sie doch die beachtliche Größe von über drei Metern auf, und wurde ihnen doch auch noch im 16. Jahrhundert eine besondere symbolische Wertschätzung entgegengebracht, die sich nicht zuletzt darin äußerte, daß sie gemeinsam mit den Rossebändigern des Quirinals zu jenen Bildwerken zählten, die Papst Paul III. für sein Umgestaltungsprojekt des Kapitolsplatzes auswählte.⁹⁶ Das zentrale Monument in diesem Programm stellte das Reiterstandbild des Marc Aurel dar, das im Jahre 1538 vom Lateran überführt wurde. Zu dem heidnischen Kaiser mit dem Gestus des Friedensbringers ließ der Papst die Bildwerke des ersten christlichen Kaisers stellen, so daß auf dem Platz des römischen Senats die tugendhaften Herrscher beider Religionen gemeinsam vertreten waren. Die Figur des Papstes selbst stiftete der Senat noch zu Lebzeiten Pauls III. im Jahre 1543 in Form einer bronzenen Sitzstatue, die im Hauptsaal des Senatorenpalastes ihren Platz fand.⁹⁷ So war Paul III. in gleicher Funktion wie einst seine Vorgänger auf dem Kapitol präsent, um als geistlicher wie als weltlicher Herrscher Roms und seines Volkes zu wirken, gemäß der göttlichen Vorsehung, die hier das Zentrum sowohl des ersten Universalreiches als auch der christlichen Weltreligionen bestimmte.⁹⁸ Analog stellte auch Holanda Marc Aurel und Constantin im Zeichnungsbuch gegenüber, das bezeichnenderweise mit dem Porträtmedaillon Pauls III., ihres Nachfolgers in der tugendhaften Herrschaft, eröffnet wird; ihm gegenüber ist das Medaillon des Architekten des neuen Kapitols, Michelangelos, plaziert (fol. 1v–2r).

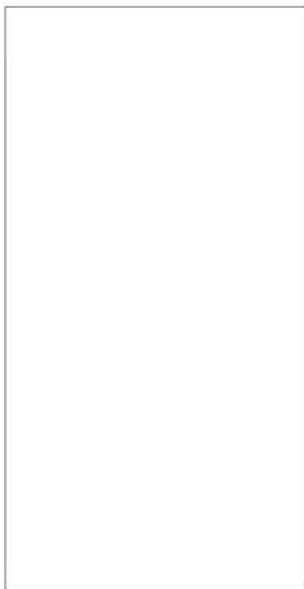


14 Panzerstatue Constantins I.
(Rom, S. Giovanni in Laterano,
Vorhalle)

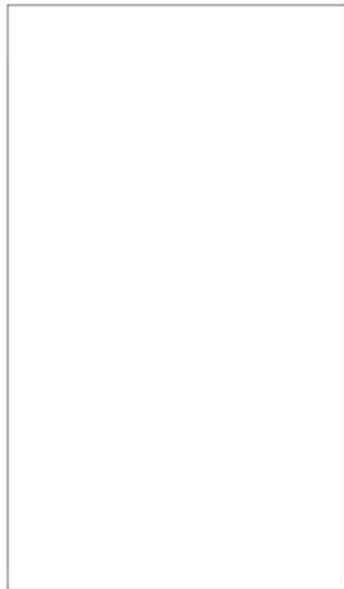
Interessanterweise schien sich Holanda für die bildliche Gestaltung seines Koloßes von den Constantinsstatuen aber wenig leiten zu lassen. Indes gehörten die drei generell zu den stärker schriftlich als bildlich dokumentierten öffentlichen Antiken, obgleich sie sowohl auf dem Quirinal als auch auf dem Kapitol an prominenten Plätzen aufgestellt waren – hier fanden die Statuen der beiden Söhne an der Treppe zum Seiteneingang von S. Maria in Aracoeli ihren neuen Platz, die des Vaters an der Treppe zum Tarpeischen Felsen. Dort wurden sie von mehreren Topographen seit 1544 beschrieben.⁹⁹

Ein Grund für die mangelnde Aufmerksamkeit der Künstler mag unter Umständen der schlechte Erhaltungszustand der Standbilder gewesen sein. Für einen formalen Vergleich mit dem Koloß von Holandas

Zeichnung würde sich hinsichtlich des statuarischen Motivs lediglich die Constantinsstatue vom Lateran (Abb. 16) als Vorbild anbieten, weist doch auch sie einen erhobenen rechten Arm, der wohl eine Lanze trug, auf, ist hier das Paludamentum in ganz ähnlicher Weise um den linken, angewinkelten Arm gelegt, sind Stand- und Spielbein spiegelbildlich wiederholt. Alle genannten Körperteile gehören aber der umfangreichen Restaurierung an, die im Jahre 1595 der Mailänder Bildhauer Ruggiero Bescapè im Auftrag der Conservatoren durchführte, lange nach Holandas römischem Aufenthalt. Antik sind an der Statue lediglich ihr Rumpf, ihr Kopf und die Armstümpfe. Da von ihr überhaupt keine bildlichen Zeugnisse aus dem 15. und 16. Jahrhundert existieren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob der Restaurierung von 1595 ähnliche Ergänzungen vorangegangen waren. Ihre Verwendung im Verbund des »lovium« auf dem Quirinal sowie ihre Wiederaufstellung auf dem Kapitol (dort jedoch getrennt von den anderen beiden), sind keine Indizien für eine solche Vermutung.



15 *Panzerstatue Constantins II.*
(Rom, Kapitol)



16 *Panzerstatue Constantius' II.*
(Rom, Kapitol)

SCHLUSS

Francisco da Holanda war einer der Ersten unter den Künstlern seiner Epoche, die den Marc Aurel an seinem neuen Standort bildlich festhielten. Ihm zur Seite und als Gegenüber in den »Antigualhas« stellte er den Constantinskoloß, der in verschiedenen Sinnschichten zu dem Reiter in Beziehung tritt. Die konkreteste ist die inhaltlich-historische. Holanda versinnbildlichte damit einen Aspekt des umfangreichen Programms der Neugestaltung des Kapitolsplatzes von Paul III., der seine Nachfolge als Souverän in einer Reihe beispielgebender antiker Kaisergestalten verdeutlichen wollte und dies durch die Versammlung der Bildwerke von Marc Aurel und Constantin zum Ausdruck brachte. Es ist nicht klar, ob die Translation der drei Constantine während Holandas Romaufenthalt bereits vollzogen war oder nicht. Man kann aber davon ausgehen, daß der Portugiese, der die betreffenden Statuen aus der eigenen Ansicht sicher kannte, auch über die Planungen ihrer Versetzung informiert war, hatte er doch sowohl zu Mitgliedern des päpstlichen Hofes als auch zum Architekten des neuen Kapitolsplatzes, Michelangelo, gute Kontakte.¹⁰⁰

Gleichzeitig stellte Holanda »seinen« Constantin im Unterschied zu dessen drei Namensvettern vom Quirinal als einen Bronzekoloß von dreifacher Lebensgröße dar, wie er in Gauricus' Skulpturtraktat nachdrücklich als die größte unter den antiken Statuen, die ausschließlich Göttern oder Kaisern vorbehalten ist, beschrieben wurde. Dieser nimmt seinen Platz unter den prominentesten erhaltenen Antiken des Zeichnungsbuchs stellvertretend für eine der zerstörten stadtrömischen Kolossalstatuen ein und kann so als exemplarisch für einen der vielfältigen Typen antiker Bildhauerkunst verstanden werden, die Holanda durch Beispiele weiterer bedeutender Denkmäler illustrierte, die zu seiner Zeit in Rom zu besichtigen waren. Für sein Beispiel des Kolosses rekonstruierte Holanda aber weder den bronzenen noch den marmornen Kolossalkopf, die er an anderer Stelle dokumentierte. Beide waren mit den Erinnerungen an tugendlose Kaiser, den »lasterhaften« Nero bzw. den »unflätigen« Commodus,¹⁰¹ der sich als Hercules überhöhte, verknüpft. Vielmehr nutzte Holanda sein durch Antikenstudien erworbenes Repertoire an Formen, Motiven und Details, um – sicher erst nach seiner Rückkehr aus Italien – eine eigene, imaginäre, kolossale Panzerstatue zu kreieren. Allein die Kenntnis der antiken Panzerstatuen der Sammlung Della Valle, die Holanda in Rom aufsuchte, hätte ausgereicht, um den Koloß von fol. 8r zu entwerfen. Mit Sinn für Vollständigkeit die Informationen aus dem Gauricus' Traktat verwertend und vielleicht auch den Auftrag seines Landesherrn, alles Bemerkenswerte auf seinen Reisen festzuhalten, gedanklich weitertreibend, hielt er dennoch als Alias fest, wo dessen geistiges Vorbild – der einzige, wohl nie gesehene, echte antike Koloß Italiens – noch stand: in Barletta.

ANHANG

DATENBANKRECHERCHE ZUR REZEPTION NICHT-RÖMISCHER ANTIKEN DURCH NICHT-ITALIENISCHE KÜNSTLER UND GELEHRTE DER RENAISSANCE

1. PRÄMISSEN

a) relevanter Zeitraum

Die Recherche berücksichtigt den gesamten Zeitraum, in dem die *Census*-Datenbank Antikendokumentationen erfaßt, der von ca. 1400 bis ca. 1600 reicht.

b) relevante Personen

Als ausländische Künstler und Gelehrte der Renaissance werden alle diejenigen in der Datenbank erfaßten Personen gewertet, die außerhalb von Italien geboren wurden. Der Eintrag »Italy (country)« in der »Location Authority« umfaßt die auf dem Territorium des heutigen Italiens gelegenen Staatsgebilde der frühen Neuzeit. Nicht berücksichtigt werden sollen Künstler, deren Geburtsort unbekannt ist (»untraced«) sowie gänzlich anonyme Künstler (»unknown«), so daß alle Dokumentationen, die keine Zuschreibung an einen regional eindeutig identifizierbaren Künstler besitzen, nicht unter die Recherchemenge fallen.

c) relevante Monumente

Alle antiken Monumente, deren Aufenthaltsort während der Renaissance heute nicht mehr bekannt ist, müssen außer Acht gelassen werden, da nicht rekonstruiert werden kann, wo sie jeweils dokumentiert wurden.

Ferner kann davon ausgegangen werden, daß die meisten Künstler, die sich längere Zeit in Rom aufgehalten und Antikenstudium betrieben haben, auch die antiken Monumente in der näheren Umgebung, beispielsweise in Tivoli oder Ostia, besuchten. Als in weiterem Sinne zu Rom gehörig bleiben deshalb alle Stand- und Aufenthaltsorte antiker Monumente innerhalb der Provinz Roma, inclusive der Monumente, die sich an den großen Ausfallstraßen Roms unweit der Stadt befinden, unberücksichtigt.

2. DURCHFÜHRUNG DER RECHERCHE

a) Renaissancedokumentation der nicht-italienischen Künstler

1. Subtraktion aller Ortseinträge mit übergeordnetem Eintrag (einschließlich) »Italy (country)« [1535] sowie des Eintrages »untraced« von der

Gesamtzahl aller Ortseinträge [2264]: 728 Ortseinträge mit dem Charakteristikum »außerhalb von Italien«

2. Auslösen der Personeneinträge über die Zeile »birthplace of« und Abziehen des Eintrages »unknown«: 254 nicht-italienische Künstler
3. Auslösen aller Dokumentationen dieser Künstler: 2221 Dokumenteinträge
4. Auslösen aller Untereinträge dieser Dokumente durch Bilden eines Sammelergebnisses abhängiger Einträge: 3279 Dokumente. Addieren von 3.: 4631 Dokumenteinträge.

b) »immobile« rezipierte nicht-römische antike Monumente

Ein Teil der in der Renaissance bekannten Antiken befinden sich heute noch an demselben Ort, an dem sie im 15. und 16. Jahrhundert dokumentiert wurden. Das gilt hauptsächlich für Monumente der Gattungen Architektur, Wandmalerei, Mosaik oder Stuck. Für diese Werke muß die Suche vom heutigen Aufenthaltsort der Antiken ausgehen.

5. Subtraktion der Summe aller Einträge der »Location Authority« mit übergeordnetem Eintrag (einschließlich) »Roma (province)« [902] sowie des Eintrages »untraced« von der Gesamtzahl aller Ortseinträge: 1361 Einträge mit dem Charakteristikum »außerhalb von Rom«
6. Auslösen der Monumenteinträge, für die diese Ortseinträge heutige Aufenthaltsorte sind: 1241
7. Auslösen aller Untereinträge dieser Monumente durch Bilden eines Sammelergebnisses abhängiger Einträge: 823 Monumente. Addieren von 6.: 1984 Monumenteinträge
8. Auslösen der Monumenteinträge aus der Summe der Dokumentationen der nicht-italienischen Künstler (s. o. unter 4.): 2739
9. Schneiden von 7 und 8: 325 Einträge antiker Monumente, die sich heute außerhalb von Rom befinden und von nicht-italienischen Künstlern dokumentiert wurden.
10. Bilden der Summe aller im Normalfall immobilen Monumente der (antiken) Gattungen Architektur, Malerei, Mosaik, Stuck: 6105
11. Schneiden von 9 und 10: 84 Einträge, von denen nach Abzug der erst in moderner Zeit in Museen gelangten Architekturfragmenten sowie der Monumente und Kirchen an den Ausfallstraßen Roms noch 70 Monumenteinträge der Architektur mit 68 Dokumentationen im Ergebnis verbleiben.

c) »mobile« rezipierte nicht-römische antike Monumente

Objekte aus den anderen Kunstgattungen, hauptsächlich Skulptur und Kleinkunst, wechselten teilweise bereits im Recherchezeitraum selbst Besitzer und

Standort. Unter den in Schritt 9 ermittelten 325 Monumenten befindet sich eine Vielzahl von Werken, die zwar heute außerhalb von Rom anzutreffen sind, während der gesamten Epoche der Renaissance jedoch dort oder aber an noch anderen Plätzen zu besichtigen waren. Noch überhaupt nicht berücksichtigt wurden ferner diejenigen Monumente, die heute in Rom oder gar nicht mehr lokalisierbar sind. Für alle mobilen Monumente ist der ausschlaggebende Faktor demnach nicht der heutige, sondern der damalige Aufenthaltsort. Diese Informationen stellt die Datenbank in den Renaissanceprovenienzeinträgen bereit. Sie werden in der »Monument Provenance History« zusammengefaßt. Jeder Provenienzeintrag enthält Links zum relevanten Monument, Zeitraum, Ort und zum Dokument, das die Informationen zur Provenienz liefert.

12. Auslösen der Provenienzeinträge aus der Summe der Ortseinträge von 5., für die diese Ortseinträge ehemalige Aufenthaltsorte sind: 819
13. Auslösen der Dokumente, die diese nichtrömischen Provenienzen belegen: 764
14. Schneiden von 13. und 4.: 85 Dokumentationen nichtitalienischer Künstler von Monumenten außerhalb von Rom
15. Auslösen der Monumente: 73 Antiken
16. Alle Renaissancedarstellungen, die sicher oder wahrscheinlich Dokumentationen aus zweiter Hand darstellen, müssen in einem abschließenden Schritt aus dem Rechercheergebnis herausgenommen worden, da sie keine gültigen Informationen darüber geben, ob ihr Künstler oder Verfasser die dargestellten antiken Monumente tatsächlich vor Ort studiert hat.

Nicht-italienische Renaissancekünstler und -gelehrte dokumentieren Antiken außerhalb von Rom. Der Befund der Census-Datenbank.

Künstler	Aufbewahrungsort	Titel/Inventarnr./Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissanceprovenienz	Rec.No.
Anonymous Destailleur »A« 1	Berlin, Kunstbibliothek	inv. OZ 109	fol. 32 v.A, B, C	Arco dei Gavi	Verona		RecNo. 52170 RecNo. 52169 RecNo. 52164
Anonymous Destailleur »A« 1	Berlin, Kunstbibliothek	inv. OZ 109	fol. 34 r.A, B, C, D, E, F, G, H	Porta Nigra	Besançon		RecNo. 56471 RecNo. 56479 RecNo. 56484 RecNo. 56487 RecNo. 56490 RecNo. 56485 RecNo. 56572 RecNo. 56483
Anonymous Destailleur »A« 6	Berlin, Kunstbibliothek	inv. OZ 109	fol. 35 r.A, B, C, D, E, F	Porta Palatina	Turin		RecNo. 55761 RecNo. 55762 RecNo. 55763 RecNo. 55774 RecNo. 55775 RecNo. 48086
Anonymous Destailleur »D« (circle of)	Berlin, Kunstbibliothek	inv. HdZ 4151 old vol. 2	fol. 63 r.A, B, C fol. 63 v.A, B, C, D	Arch of Rhone	Arles		RecNo. 51097 RecNo. 51098 RecNo. 51099 RecNo. 51100 RecNo. 51102 RecNo. 51101 RecNo. 51103
Anonymous Destailleur »D« (circle of)	Berlin, Kunstbibliothek	inv. HdZ 4151 old vol. 2	fol. 110 r.A, B, C fol. 110 v.A, B, C, D	Temple	Arles, Forum		RecNo. 51104 RecNo. 51105 RecNo. 51106 RecNo. 51107

Fortsetzung

Künstler	Aufbewahrungsort	Titel/Inventarnr./ Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance- provenienz	Rec.-No.
Anonymous Destailleur »D« 2	Berlin, Kunstabibliothek	inv. Hdz. 4151	fol. 62 r.A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P fol. 62 v.A, B, C, D	Arch of Trajan	Ancona		Rec.No. 51110 Rec.No. 51108 Rec.No. 51109 Rec.No. 50180 Rec.No. 49093 Rec.No. 50195 Rec.No. 50181 Rec.No. 47733 Rec.No. 50185 Rec.No. 50190 Rec.No. 49094 Rec.No. 48934 Rec.No. 50212 Rec.No. 47537 Rec.No. 50206 Rec.No. 50210 Rec.No. 50191 Rec.No. 50980 Rec.No. 50981 Rec.No. 47734 Rec.No. 47735 Rec.No. 50196 Rec.No. 50987
Apianus, Petrus		Apianus 1534	p. CCCXXXIII.A	Funerary Monument of C. Cornelius Hanno	Verona, Museo Lapidario Maffei	Verona (post 1464-ante 1590)	Rec.No. 63719
Apianus, Petrus		Apianus 1534	p. CCCLVIII.A	Arch of Pola	Pola		Rec.No. 63727

Künstler	Aufbewahrungs- ort	Titel/Inventarnr./ Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance- provenienz	Rec.No.
Audebert, Nicholas	London, BL	Lansdowne MS 720	fol. 197 r-fol. 197 v	Chimera	Firenze, Museo Archeologico, inv. 1	Post 1581, Firenze, Palazzo Vecchio	RecNo. 52390
Dani, Jacopo	Firenze, ASF	Carteggio d'artisti I	ins. 23, 2	Coin with Chimera	untraced	Firenze, Collec- tion of Cosimo I, Gran Duke of Tuscany (ante 1574;7:11)	RecNo. 52591
De Holanda, Francisco		De Holanda 1548	p. 69	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364;8:9)	RecNo. 52212
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 8 r	Cuirass Statue	Barletta, Via Gari- baldi/Corso Vitto- rio Emanuele II	Barletta (post 1538;6:1-ante 1541;6:1)	RecNo. 52999
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 42 bis r	Horses of San Marco	Venedig		RecNo. 52214
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 45 v	Temple of Castor and Pollux	Napoli		RecNo. 48202
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 48 r	Arch of Trajan	Ancona		RecNo. 229100
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 52 v	Baths of Traian/ So-called Tempio di Augusto/Amphi- theatre at Puteoli/ Harbour Mole	Pozzuoli	Pozzuoli (post 1538;6:1-ante 1541;6:1)	RecNo. 63024

Fortsetzung

Künstler	Aufbewahrungs-ort	Titel/Inventarnr./Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance-provenienz	Rec.No.
De Holanda, Francisco	El Escorial	inv. 28-1-20	fol. 54 v	Amphitheatre at Nîmes	Nîmes		RecNo. 229101
De la Brocquiere, Bertrandon		De la Brocquiere 1432-1433	p. 227	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52203
De Montaigne, Michel		Montaigne 1580-1581	p. 88.B-p. 89.A	Chimera	Firenze, Museo Archeologico, inv. 1	1581, Firenze, Palazzo Pitti	RecNo. 52393
Ducerceau, Jacques Androuet (attributed to)	Washington, National Gallery of Art	inv. 1974.209	r	Temple of Tutela	Bordeaux		RecNo. 64461
Faber, Felix		Faber 1488	p. 66	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52198
Gaza, Theodorus	untraced	Letter of Theodorus Gaza to Cyriaco d'Ancona Gaza		Nude Female – gem	untraced	Ancona, Collection of Cyriacus d'Ancona (1440, around)	RecNo. 66256
Gilles, Pierre		Gilles 1562	lib. II, cap. XXIII, pp. 125-126	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52213
Le Saige, Jacques		Le Saige 1518	p. 54	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52199
Moryson, Fynes		Moryson 1617	part I.ii, p. 78	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52224

Künstler	Aufbewahrungs-ort	Titel/Inventarnr./Zit. Ausgabe	Position	Dargestelltes Monument	Heutiger Standort	Renaissance-provenienz	Rec.No.
Moryson, Fynes		Moryson 1617	part Iii, p. 149	Chimera	Firenze, Museo Archeologico, inv.1	Post 1581, Firenze Palazzo Vecchio	RecNo. 52394
Possoi, Denis		Possoi 1532	p. 75	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52200
Schrader, Lorenz		Schrader 1592	p. 290 v	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52208
Van Heemskerck, Marten (attributed to)	London, Kaufman Collection	inv. unknown	r	Venus	Mantua: Palazzo Ducale		RecNo. 58103
Van Heemskerck, Maarten (attributed to)	Paris, Louvre (CDD)	inv. 22652	r.B	Diana	Roma, Villa Borghese, mus. no. XXXIII	Siena, Collection of Cardinal Piccolomini (post 1500-ante 1550)	RecNo. 53133
Van Scorel, Jan	London, British Museum, P&D	inv. 1928-3-10-100	r	Basilica of the Nativity	Bethlehem		RecNo. 229550
Van Scorel, Jan	London, British Museum, P&D	inv. 1928-3-10-100	v	Church of the Holy Sepulchre	Jerusalem		RecNo. 229553
Van Scorel, Jan	Utrecht, Centraal Museum	inv. 6078a and 7991	central panel	Church of the Holy Sepulchre	Jerusalem		RecNo. 229562
Virey, Claude-Enoch	Paris, Bibliothèque l'Arsenal	inv. ms. 1051	fol. ?	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52210
Von Harff, Arnold		Harff 1496-1505	p. 42-p. 44	Horses of San Marco	Venezia, S. Marco, facade, inside	Venezia, S. Marco (post 1364:8:9)	RecNo. 52197

* Für alle antiken Monumente bzw. deren Renaissancedokumentationen, die im Folgenden mit einer *Census*-Recordnummer zitiert werden, sei auf die weiterführenden aktualisierten Literaturangaben verwiesen, die in der Datenbank ab der Auslieferungsversion 2003, bzw. früheren Auslieferungsversionen mit jährlichen Updates einschließlich des Updates 2003 enthalten sind. Die geschilderte Datenbankrecherche arbeitet ebenfalls mit den Daten der Auslieferungsversion 2003.

¹ Fol. 1r des Codex 28-I-20 der Bibliothek des Real Monasterio El Escorial, im Folgenden als »Antigualhas« bezeichnet. *Census*, RecNo. 61146. Die deutsche Übersetzung folgt: Francisco De Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim De Vasconcellos, Wien 1899 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit; N.F. 9), S. LXVII.

² Die Gestaltung des Bandes geht vollständig auf Holanda selbst zurück, der das Buch erst nach dem Tod König Johanns III. im Jahre 1557, wie aus der Widmung hervorgeht, fertiggestellt haben muß, in späteren Jahren jedoch noch Nachträge wie den Tod Michelangelos im Jahre 1564 vornahm. Publikationen der »Antigualhas«: Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português. Publicalos, con notas de estudio y preliminares el Prof. Elias Tormo, Madrid 1940; Album dos desenhos das antigualhas de Francisco de Holanda, introd. e notas: Jose da Felicidade Alves, Lissabon 1989.

³ Francisco D'Holanda: Da fabrica que falece ha cidade De Lisboa, 1571, MS inv. 51/III/9 der Bibliothek Ajuda (bei Lissabon), fol. 3, zitiert nach der Faksimileausgabe von Jorge Segurado: Francisco d'Ollanda, Lissabon 1970, S. 67–130, S. 71; deutsche Übersetzung nach Vasconcellos 1899 (Anm. 1): »Euer König schickte mich, als ich jung war, nach Italien, um die Festungen sowie die hervorragendsten und berühmtesten Werke zu besichtigen und aufzuzeichnen (was ich tat).«; Vgl. außerdem die jüngste Publikation der »Fabrica« innerhalb der Gesamtausgabe von Holandas Schriften anlässlich seines 400. Todestages, hg. von José Da Felicidade Alves, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. *Obra completa*; 4), S. 11.

⁴ Zu Leben und Werk Holandas vgl. Sylvie Deswarte: s.v. Francisco de Holanda, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, London/New York 1996, S. 659–662; José da Felicidade Alves: *Introdução ao estudo da obra de Francisco d'Holanda*, Lissabon 1986. Eine Zusammenstellung von Holandas künstlerischem und kunsttheoretischen Oeuvre gibt ferner John B. Bury: *Catalogue of Francisco de Holanda's writings, drawings, paintings and architectural designs*, in: ders.: *Two notes on Francisco de Holanda*, London 1981 (Warburg Institute Surveys; 7), S. 29–45.

⁵ Zu Typologie und Funktion des Zeichnungsbuches als »libro di disegni-souvenir« vgl. Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, Bd. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin 1986, S. 89–153, S. 134; zum Verlauf der Reise Holandas vgl. Da Felicidade Alves 1986 (Anm. 4), S. 144–185.

⁶ Der Ledereinband mißt 465×355 mm, die 54 eingebundenen Rahmenbogen messen ca. 460×350 mm, die darin eingefassten Zeichnungen ca. 390×270 mm. Die Passepartouts sind auf dem recto mit arabischen Ziffern nummeriert und enthalten jeweils zwei Rücken an Rücken liegende Zeichnungen. Zwischen die Bogen 10/11, 42/43, 43/44, 45/46 sowie 47/48 sind fünf ausfaltbare Doppelblätter mit großformatigen Ansichten geheftet, die keine Folierung besitzen. Die Zeichnungen bestehen durch ihre sorgfältige Komposition und Ausführung. Die große Mehrheit sind Federzeichnungen in Braun, die oftmals ein- oder mehrfarbig aquarelliert sind. 17 Darstellungen sind reine polychrome Aquarellzeichnungen. Nur acht Zeichnungen sind mit dem Rötel- oder

Silberstift ausgeführt. Es handelt sich in der überwiegenden Zahl um Reinzeichnungen, nicht um ein aufgelöstes »taccuino«, dessen Skizzen vor Ort entstanden sind (so Sylvie Deswarte-Rosa: Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 389–410, S. 389). Die Zeichnungen des originalen Skizzenbuches müssen heute vielmehr als verloren gelten.

⁷ Zur Interpretation der Allegorien im Sinne der von Holanda in seinen theoretischen Schriften entwickelten neuplatonischen Kunsttheorie vgl. Sylvie Deswarte-Rosa: *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa 1992 (*Mémoire e sociedade*), S. 60–71.

⁸ *Census*, RecNo. 60083: *Opusculum de Mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae edicum* a Francisco de Albertinis Clerico Florentino, Rom: G. Mazzocchi, 1510, ohne Seitenzählung. Die äußerst raren »Septem mirabilia« sind in einer Faksimileausgabe 1951 neu erschienen, vgl. *Census*, RecNo. 229283.

⁹ Einen weiteren Themenblock stellen die von den Auftraggebern gewünschten Ansichten von Befestigungsbauten dar (fol. 35v–39r). – Vasconcellos 1899 (Anm. 1), S. LXV muß widersprochen werden, der behauptete, die Anordnung der Zeichnungen sei ganz und gar willkürlich.

¹⁰ Vgl. Ludwig Schudt: *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*; XV), der hauptsächlich Reiseberichte in schriftlicher Form auch aus dem 16. Jahrhundert erfaßt; vgl. insbesondere S. 251–389.

¹¹ Vgl. Fiorella Sricchia Santoro: *Arte italiana e arte straniera*, in: *Storia dell'arte italiana*, Teil 1: *Materiali e problemi*, Bd. 3: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Turin 1979, S. 69–171, S. 106–130.

¹² Vgl. *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I (1503–1534)*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit den Musei Vaticani und der Biblioteca Apostolica Vaticana, Ausstellungskatalog Bonn 1998/1999, Ostfildern 1998, passim.

¹³ Francisco de Holanda: *Da Pintura Antiga. Introdução, notas e comentarios de José Da Felicidade Alves*, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. *Obra completa*; 1), Kap. 10, S. 37; deutsche Übersetzung nach Vasconcellos 1899 (Anm. 1), S. XXI: »Weder ein Maler, noch ein Bildhauer, noch ein Architekt kann etwas Bedeutsames leisten, es sei denn, er pilgere nach Rom, und verwende viele Tage auf das Studium der wunderbaren Denkmäler des Altertums. Als ich das erkannt hatte, ging ich nach Rom.«

¹⁴ *Census*, RecNo. 229101.

¹⁵ *Census*, RecNo. 227854.

¹⁶ *Census*, RecNo. 48202.

¹⁷ *Census*, RecNo. 63024.

¹⁸ *Census*, RecNo. 229100.

¹⁹ *Census*, RecNo. 52214.

²⁰ *Census*, RecNo. 52999.

²¹ Vgl. die relevanten Ausführungen von Ian Campbell in der *Census*-Datenbank (*Census*, RecNo. 60460), der zwischen 1986 und 1987 die Dateneingabe, Händescheidung und Kommentierung des Codex vornahm.

²² Die Italienreisenden kamen entweder von Norden über den Brenner, Trient und Padua ins Land, um nach Venedig oder Richtung Süden weiterzufahren, oder aber sie wählten die Via Francigena, die von Lyon bzw. St. Gilles über Vercelli über die toskanischen Städte Florenz und Siena Rom erreichte und bis nach Brindisi die ganze italienische Halbinsel durchlief. Alternativ konnten

die Reisenden von Westen die Seeroute mit den Stationen St. Gilles, Marseille, Nizza, Genua und Pisa nehmen, vgl. Arnold Esch: Deutsche Pilger unterwegs ins mittelalterliche Rom. Der Weg und das Ziel, in: ders.: Wege nach Rom. Annäherungen aus zehn Jahrhunderten, München 2003, S. 9–29; Maria Teresa Caracciolo: Le voyage à Rome du temps des »Fiamminghi«: La route française et l'étape à Lyon, in: Fiamminghi a Roma 1508–1608: atti del convegno internazionale, Brüssel 24.–25. Februar 1995, hg. von Nicole Dacos, Rom 1999 (Bollettino d'arte, Supplemento; 100), S. 23–40; Renato Stopani: La via francigena: una strada europea nell'Italia del Medioevo, Florenz 1988.

²³ Dessen Hofhumanist Gerard Geldenhauer überlieferte: »nihil magis eum Romae delectabat, quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit.«: Gerardi Noviomagi Vita clarissimi principis Philippi a Burgundia ..., Argentorati 1529, hier zitiert nach: Ernst Weiß: Jan Gossart gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke, Parchim i.M. 1913, S. 4.

²⁴ *Census*, RecNo. 50241: Venedig, Galleria dell'Accademia, inv. 455, Feder in Braun, 305×178 mm; *Census*, RecNo. 52314: England, heirs of Lord Wharton, Feder in Braun, 226×107 cm; *Census*, RecNo. 229234: Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, Inv. KdZ 12918, Feder in Braun, 201×264 mm; *Census*, RecNo. 229429: Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Inv. AW 1041 r, Feder in Graubraun, 260×202 mm. Die Blätter in Berlin und Leiden, die das Colosseum und den kapitolinischen Dornauszieher zeigen, gehören wahrscheinlich zu einem heute verlorenen Skizzenbuch.

²⁵ J. Richard Judson: Jan Gossaert, the Antique and the origins of Mannerism in the Netherlands, in: Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21–22, 1984, hg. von Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie N.S.; 4), S. 14–20, S. 15.

²⁶ *Census*, RecNos. 60185, 60293.

²⁷ Hubertus Günther: Pieter Saenredam als Sammler, in: Weltkunst XLVII, H. 21 (1977), S. 2242–2245.

²⁸ *Census*, RecNos. 229550, 229553: London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1928-3-10-100, um 1520, Feder in Braun, 172×229 mm. Eine topographisch genaue Wiedergabe Jerusalems mit Grabeskirche und Felsendom erscheint außerdem auf der Mitteltafel des »Triptychons Lokhorst« im Hintergrund des Einzugs Christi in Jerusalem: *Census*, RecNo. 229562: Utrecht, Centraal Museum, Inv. 6078a, 7991, um 1526, Öl auf Eichenholz, 79×147 cm (Mitteltafel).

²⁹ Die antiken Monumente Griechenlands bzw. des oströmischen Reiches waren den Künstlern und Gelehrten der Renaissance seit der Eroberung Constantinopels 1453 und Athens 1456 hauptsächlich durch die antiken Schriftquellen, v.a. Vitruv, bekannt. Von eigenen Reisen in die Levante brachte zwischen 1418 und 1449 der Kaufmann und Humanist Ciriaco da Ancona die ausführlichsten und genauesten Beschreibungen und Zeichnungen mit. Seine sechsbändigen »Commentarij« verbrannten jedoch fast vollständig im Jahre 1514 und sind nur in Ausschnitten durch Kopien, u.a. von Giuliano da Sangallo im Codex Barberini (Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. Barb. Lat. 4424, fol. 28 v.–29 v.) und Hartmann Schedel (München, Bayerische Staatsbibliothek, inv. Mon. Lat. 716) bekannt. Die wenigen Überlieferungen Ciriacos »furono quindi le prime e uniche immagini, prima di un lungo silenzio di circa due secoli.«: Luigi Beschi: I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione, in: Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo, hg. von Gianfranco Paci, Sergio Sconocchia, Reggio Emilia 1998, S. 84–102, S. 84; vgl. außerdem: Hubertus Günther: Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur, in: *Imitatio*. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen

und Mißverständnisse, Berlin 2001 (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck. Neue Folge; 2), S. 105–144.

³⁰ Vgl. Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, 8. Auflage, Köln 2001, S. 40: »Die Begreifbarkeit bestimmter Formen und Farben hängt ... auch von der Gattung, den Kulturbedingungen und den Erfahrungen des Betrachters ab. Was dem einen rational zugänglich ist, bleibt dem anderen irrational, d.h. er kann es nicht fassen, verstehen, vergleichen oder in der Erinnerung bewahren.«

³¹ Vgl. Ortfried Schöffter: *Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit*, in: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, hg. von Ortfried Schöffter, Opladen 1991, S. 11–42, S. 22 ff. (Kap. III: Fremdheit als Ergänzung).

³² Die Bildüberschrift »SITVS. VBI. CONFLAGRATO. PVTEOLANA. ANN. M. D. XXXIX« gibt gleichzeitig einen der seltenen Hinweise zur Chronologie der Reisen Holandas.

³³ *Census*, RecNos. 155401, 155850. Holanda hielt das gesamte Ensemble der Bauten des Pisaner Domplatzes auf seiner Ansicht auf fol. 51 r fest.

³⁴ *Census*, RecNo. 152488. Die antike Vorhalle wurde während zweier Erdbeben 1686 und 1688 zerstört.

³⁵ *Census*, RecNo. 152219.

³⁶ *Census*, RecNo. 155573.

³⁷ Zu dieser Einschätzung kam bereits Tormo 1940 (Anm. 2), S. 21; ähnlich: John B. Bury: *The authenticity of the Roman Dialogues*, in: ders. 1981 (Anm. 4), S. 1–27, S. 16 ff.

³⁸ *Census*, RecNo. 67042.

³⁹ *Census*, RecNo. 229255: Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, inv. 240 A. Die literarische Quelle ist Plinius, *Nat. Hist.* 36,13, dessen Zitat auf dem großformatigen (650 × 560 mm) und aufwendig gestalteten Blatt auf einer gerahmten Tafel in der linken oberen Ecke wiedergegeben ist. Die Darstellung basiert auf der Rekonstruktion des Mausoleums von Antonio da Sangallo d.J., des Bruders von Giovanni Battista, von der sich mehrere Zeichnungen erhalten haben: Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, inv. 894 A, 1037 A, 1039 A, 1040 A, 1127 A, 1128 A, 1167 A; vgl. Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 256; Gustavo Giovannoni: *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 Bde., Rom o.J. [1959], Bd. 1, S. 11, 24; Christian Hülsen: *Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Polifili* e le antichità di Roma*, in: *La Bibliofilia* 12 (1910–1911), S. 161–176, S. 169 f., Abb. 8. Holanda lernte Antonio da Sangallo d.J. in Rom persönlich kennen: »... depois dos que eu conversei e alcaneei ainda no meu tempo em Roma, foi mestre António de Sangallo, architector do papa, o qual fez o poço em Urvieto e acaba agora a igreja de São Pedro com grande cuidado.«, in: *Da Pintura Antiga* (Anm. 13), S. Kap. 43, S. 82.

⁴⁰ Vgl. Paul Davies: *A project drawing by Jacopo Sansovino for the Loggetta in Venice*, in: *The Burlington Magazine* CXXXVI (1994), S. 487–497, S. 496.

⁴¹ James Ackerman: *The Cortile del Belvedere*, Vatikanstadt 1954 (*Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano*; 3), S. 29 listet Holandas Ansicht unter die »Fantasies based on the design«. Vgl. ferner: Christoph Luitpold Frommel: *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in: *Il Cortile delle Statue* 1998 (Anm. 6), S. 17–66; S. 40 ff.

⁴² *Census*, RecNos. 61153, 44432, 44551.

⁴³ *Census*, RecNo. 156072.

⁴⁴ Die Statue lag bis zu ihrer Aufstellung als Strandgut am Hafen, wie die früheste Erwähnung in einem Edikt Karls II. von Anjou aus dem Jahre 1309 belegt: »ymaginem de metallo existentem in dohana Baroli«. Darin wurde den Franziskanermönchen von Siponto gestattet, Arme und Beine der Statue für den Guß ihrer neuen Kirchenglocken zu benutzen, vgl. Pasquale Testini: *La statua*

di bronzo o »colosso« di Barletta, in: *Vetera Christianorum* 10 (1973), S. 127–152, S. 129. Eine weitere De- und Remontage erfolgte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Delbrueck beschreibt das Monument ohne Beine, die auf den dazugehörigen Bildtafeln jedoch abgebildet sind: Richard Delbrueck: Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs, in: *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 8, hg. von Hans Lietzmann und Gerhart Rodenwald, Berlin/Leipzig 1933, S. 219–226, Taf. 116–120.

⁴⁵ Vgl. Martina Jordan-Ruwe: *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen*, Bonn 1995 (Asia Minor Studien; 19), S. 167 f.

⁴⁶ Vgl. Klaus Stemmer: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978 (Archäologische Forschungen; 4), der die Gattung Panzerstatue nach Panzerart, statuarischem Motiv und Trageweise des Paludamentums gliedert. Alle Statuen, die letzteres mit Schulterbausch und auf dem Rücken herabfallend aufweisen, haben den Bausch auf der Schulter des Armes, der die herabfallende Stoffbahn aufnimmt, das Paludamentum kreuzt also nicht den Rücken.

⁴⁷ *Census*, RecNo. 156262. Sie befindet sich heute in den Kapitولينischen Museen, inv. 58.

⁴⁸ *Census*, RecNos. 155419, 155420. Beide Trophäen befinden sich seit 1590 auf der Balustrade des Kapitols.

⁴⁹ Johann Fichard: *Italia*, in: *Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte*, hg. von J. E. v. Fichard, 3. Teil, Frankfurt am Main 1815, S. 3–130, S. 68. Zur Sammlung Della Valle vgl. Henning Wrede: *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: *Il Cortile delle Statue* 1998 (Anm. 6), S. 83–115, S. 91–94; Christian Hülsen: *Der Statuenhof im Palazzo Valle-Capranica*, in: *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, hg. von Christian Hülsen und Hermann Egger, 2 Bde. Berlin 1913–1916, Bd. 2.1 (Textband), S. 56–66.

⁵⁰ Vgl. fol. 28r und v der »Antigualhas«, die verschiedene Antiken aus dieser Sammlung zeigen, u. a. die beiden Panstatuen, die sich heute in den Kapitولينischen Museen befinden (inv. 757 und 758, *Census*, RecNos. 156604, 151533), und die heute in den Uffizien gezeigten Statuen des Marsyas und der Daphnis (inv. 199 und 253, *Census*, RecNos. 151517, 156151). Zur Gesamtansicht des Hofes s. Anm. 51.

⁵¹ Fichard 1815 (Anm. 49), S. 68.

⁵² *Census*, RecNo. 53388.

⁵³ *Census*, RecNo. 229262: Paris, Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, Inv. Ga 80, fol. 53, Feder in Braun, 284×425 mm. Abgebildet in: Arnold Nesselrath: *Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck*, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 252–271, Abb. 1–4. Nach der Heemskerckzeichnung fertigte Hieronymus Cock im Jahre 1553 einen Kupferstich an: *Census*, RecNo. 46042.

⁵⁴ *Census*, RecNo. 158283.

⁵⁵ *Census*, RecNo. 157335.

⁵⁶ *Census*, RecNo. 157360.

⁵⁷ *Census*, RecNo. 157362.

⁵⁸ *Census*, RecNo. 158282. Gemeinsam mit dem Großteil der Sammlung kamen auch die Panzerstatuen im Jahre 1584 in Mediceischen Besitz und wurden aus dem Garten entfernt. Aus der Villa Medici auf dem Pincio wurden sie wiederum zwischen 1778 und 1787 nach Florenz verbracht und dort an verschiedene Standorte verteilt, vgl. Brigitte Kuhn-Forte: *Villa Medici*, in: *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Wörlitz/Stendal 1998, Mainz 1998,

S. 47–50; Carlo Gasparri: La collection d'antiques du Cardinal Ferdinand, in: La Villa Médicis, Bd. 2: Etudes, hg. von André Chastel, Rom 1991, S. 443–485, S. 454–458, 482–485.

⁵⁹ *Census*, RecNos. 54980 und 54995: »Sopra le quattro statue dia dettene sono altre cinque belle in piedi: quella, che e nel mezzo di loro e un Mercurio ignudo con la veste avolta nel braccio manco: le due estreme paiono due donne e sono vestite: le altre due sono armate a l'antica. Nel mezzo fra queste cinque statue sono quattro tauole antiche marmoree con varie sculture: E sotto le tre statue di mezzo sono tre teste antiche ... A man manca di questa loggia scoperta si vede su ne l'ordine superiore prima una Minerva togata in piedi: la seconda e uno Hadriano Imp. in pie armato a l'antica. La terza e uno Hercole ignudo in pie con la pelle del leone in mano: la quarta e Othone Imp. armato a la antica in pie medesimamente. La quinta statue e di una donna.«, in: Le antichità della città di Roma; Brevissimamente raccolte da chiunque hà scritto, ò antico, ò moderno; per Lucio Mauro ... Appresso, tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte par Ulisse Aldroandi, opera non fatta piu mai da scrittore alcuno, Venetia: Ziletti 1556, S. 219.

⁶⁰ *Census*, RecNo. 63572: »Iuxta templum supra dictum subsequitur Viri Romani grandis statua, pallio brevi egregie ornati, nudo capite capillis crispis facie virili exacte effigiata.«: Berlin, Staatsbibliothek, MS Lat. A 61s, fol. 63 v.

⁶¹ Hülsen 1916 (Anm. 49), S. 60, 63.

⁶² Sie wird erst im Stichwerk von Francesco Maria Soldini: Il Reale Giardino di Boboli nella sua Pianta e nelle sue Statue, Florenz 1789 auf S. 44 beschrieben und auf Tafel XIV abgebildet.

⁶³ *Census*, RecNo. 56411: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 79. D. 1.

⁶⁴ *Census*, RecNos. 55003, 56410: Paris, Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, Inv. F b, 18a, reserve.

⁶⁵ *Census*, RecNo. 56407.

⁶⁶ *Census*, RecNos. 52159, 48371: Siena, Biblioteca Communale, inv. S. IV. 7.

⁶⁷ *Census*, RecNo. 56408: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 1935, A 45.

⁶⁸ *Census*, RecNo. 56409.

⁶⁹ Vgl. Giovanni Villani: Nuova cronica, hg. von Giuseppe Porta, 3 Bde., Parma 1990–1991, Bd. 1, Buch 3, Kapitel, S. 124.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. Vasconcellos 1899 (Anm. 1), S. CI–CXV.

⁷² »E para mais conhecimento e certeza destes direitos e correspondências em que se devem de pintar e sitiar todas as coisas, é mui acertado o que eu tenho descoberto há poucos anos do juízo do espello, o qual creio que já dos antigas seria achado e mais segundo o louva Leo Baptista num livro que novamente se imprimiu da pintura. Mas eu, sem ter nenhuma notícia do tal livro, tinha já escrito este, qualquer que ele è; e folguei de o não ter visto, posto que no ano que se ele em Itália imprimia, nesse mesmo em Portugal eu este que escrevo, escrevia.«: Francisco de Holanda: Do Tirar Polo Natural. Introdução, notas e comentarios de José Da Felicidade Alves, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. Obra completa; 3), Kap. 11, S. 40f.; Zu Holanda und Alberti vgl: Sylvie Deswarte-Rosa 1992 (Anm. 7), S. 197 ff.

⁷³ *Census*, RecNo. 229106: Pomponii Gaurici Neapolitani De Sculptura, Florentiae, VIII. Cal. Januar. MDIII, ohne Seitenangaben.

⁷⁴ Da Pintura Antiga (Anm. 13), Kap. 17, S. 48; Kap. 19, S. 50.

⁷⁵ Francisco de Holanda: Diálogos em Roma. 2a parte de Da Pintura Antiga. Introdução, notas e comentarios de José Da Felicidade Alves, Lissabon 1984 (Francisco de Hollanda. Obra completa; 2), 2. Dialog, S. 42. Gauricus überlieferte die Episode zweimal, zuerst im einleitenden Abschnitt, dann am Ende des Kapitels über die Perspektive: De Sculptura von Pomponius Gauricus, mit Ein-

leitung und Übersetzung neu herausgegeben von Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886, S. 128; 221.

⁷⁶ *Census*, RecNo. 229111. Deutsche Übersetzung nach Brockhaus 1886 (Anm. 75), S. 142: »Ganz große entstehen durch Verdreifachung der menschlichen Körpergröße. ... Solche Statuen werden auch »Kolosse« genannt. ... Solche Statuen wurden den Göttern geweiht, dem Jupiter Optimus Maximus, der Minerva, dem Apollo, Mars und den übrigen dazugehörigen, obschon auch römische und ausländische Könige sie ... für sich beansprucht haben. Jetzt gibt es noch in der Stadt Barletta in Apulien, bei Cannä, den Koloss des Heraclius, mit dem für mich auf ewig eine traurige Erinnerung verbunden ist wegen des Andenkens an den herben Verlust meines Vaters; jetzt sind es fünf Jahre her, seit wir ihn nahebei dem Grabe übergeben haben. Doch, rufen wir die Gedanken zu unserm Gegenstand zurück.«

⁷⁷ *Census*, RecNo. 61161.

⁷⁸ *Census*, RecNos. 43830, 43530, 44906, 44932.

⁷⁹ *Census*, RecNos. 47458, 43686, 45925, 55902, 43611, 43612, 45430.

⁸⁰ *De Sculptura* 1504 (Anm. 73). Deutsche Übersetzung nach Brockhaus 1886 (Anm. 75), S. 111: »Ferner sollte er gescheit, durchaus nicht beschränkt sein, also fähig einzusehen, daß allem ein bestimmter Grund innewohnt. Da ja z. B. alle Statuen entweder zu Fuß oder zu Pferd darzustellen sind, stehend, sitzend oder liegend, an öffentlichen oder privaten Orten, mit Toga oder Lorbeerkrantz, so wird bei jeder einzelnen sorgfältig nachzudenken sein, welcher Schmuck oder was sonst einer jeden Bedeutung entspricht.«

⁸¹ Da *Pintura Antiga* (Anm. 13), Kap. 20–23, S. 53–58. Sylvie Deswarte versuchte, gleichermaßen in den Zeichnungen der »Antigualhas« dieses Anliegen Holandas, eine Systematik der antiken Figuren zu etablieren, nachzuweisen. Im Licht von »Da Pintura Antiga« sei der Anteil der Zeichnungen der »Antigualhas«, die antike Skulpturen zeigen, wie ein »recueil« von typischen Beispielen dieser Klassifizierungen, vgl: Deswarte-Rosa 1998 (Anm. 6), S. 409f. Diese diffizilen Ordnungskriterien lassen sich über die beschriebene Gruppe von römischen Hauptmonumenten von fol. 8v bis fol. 11r hinaus jedoch nur schwer nachvollziehen, da Holanda sich nicht nur auf die Darstellung von Skulptur beschränkt und seine Gliederungskriterien eher an funktionalen, lokalen oder gattungsspezifischen Aspekten ausgerichtet sind (Tempel, Bogenmonumente, Befestigungsbauten, Venedig, Naturdarstellungen); vgl. oben Anm. 9 mit korrespondierendem Text.

⁸² Albertini 1510 (Anm. 8), *Liber Secundus*; vgl. *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, Bd. 4, Rom 1953 (*Fonti per la storia d'Italia*), S. 490.

⁸³ *Antiquitates urbis per Andream Fulvium nuperrimae aeditae, Romae 1527*, fol. LXXIXr–LXXIXv.

⁸⁴ *Census*, RecNos. 155429, 52298.

⁸⁵ Tilmann Buddensieg: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), S. 33–73, S. 36–54.

⁸⁶ *Census*, RecNo. 155695. Bereits die Translationsinschrift Innozenz' VIII., die heute neben dem Kopf in die Wand des Hofes des Konservatorenpalastes eingelassen ist, nennt ihn CAPVT . EX . COLOSSO . COM // MODI . ANT(onini) . AVG(usti): *Census*, RecNo. 229507.

⁸⁷ *Census*, RecNo. 61156.

⁸⁸ *Census*, RecNo. 229293: Lucio Fauno: *Delle Antichita della Citta di Roma*, Venedig: Michele Tramezzino, 1552, libro II, S. 38.

⁸⁹ *Census*, RecNo. 62548. Tilmann Buddensieg: Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XIII (1962), S. 37–48, S. 48, Anm. 34 irrt in der Angabe, die zitierte

Passage stamme aus der Ausgabe von 1548; vgl. auch Matthias Winner: Der ehernen Herkules Victor auf dem Kapitol, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart, Alfter 1993, S. 629–642, S. 633 ff.

⁹⁰ Im Jahre 1536 sah sie Johann Fichard noch auf dem Quirinal, vgl: Fichard 1815 (Anm. 49), S. 41: *Census*, RecNo. 229299. 1544 werden sie von Bartolomeo Marliani schon auf dem Kapitol erwähnt, vgl. *Urbis Romae topographia* B. Marliani, Rom: Dorici 1544, S. 27: *Census*, RecNo. 46733.

⁹¹ *Census*, RecNos. 151739, 151732, 151741.

⁹² *Census*, RecNo. 207941: München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv. Cgm 1279, fol. 42r.

⁹³ *Census*, RecNo. 43581: *Blondi Flavii Forliniensis De Roma Instaurata. Libri tres*, Venedig 1510, *Liber secundus*, § XIX, fol. 15r.

⁹⁴ *Census*, RecNo. 43629: Das Blatt wurde im Dresdner Kupferstichkabinett (Inv. 100183) aufbewahrt und ist heute verschollen. Eine zeitgenössische Kopie aus der Nachfolge Giuliano Da Sangallo ist die Zeichnung in Cambridge, Mass., Rowlands Collection, um 1500, Feder in Braun, 127×146 mm (*Census*, RecNo. 229322).

⁹⁵ Ihre erste Erwähnung fanden sie in einer Inschriftensammlung Nicolò Signorilis vom Beginn des 14. Jahrhunderts, die jedoch auf Quellen des vorherigen Jahrhunderts aufbaut, vgl. Valentini/Zucchetti 1953 (Anm. 82), S. 197.

⁹⁶ Die Translation der Rossebändiger wurde nicht verwirklicht, vgl: Tilmann Buddensieg: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III., in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), Heft 3/4, S. 177–228; 192.

⁹⁷ Sie befindet sich heute in S. Maria in Aracoeli.

⁹⁸ Ausführlich dazu Christof Thoenes: »*Sic Romae*«. Statuenstiftung und Marc Aurel, in: *Ars naturam adiuvans* 1996 (Anm. 53), S. 86–99; 93. Vgl. weiterhin Wrede 1998 (Anm. 49), S. 94–99.

⁹⁹ Vgl. Helga von Heintze: »*Statuae quattuor marmorae pedestres, quarum basibus constantini nomen inscriptum est*«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 86 (1979), S. 399–437, Taf. 118–137, S. 402f.

¹⁰⁰ Vgl. Sylvie Deswarte-Rosa: *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den Gesprächen des Francisco de Holanda*, in: *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelo*, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Ausstellungskatalog Wien, Mailand 1997, S. 349–373.

¹⁰¹ So formulierte es Flavio Biondo: »*videmus id aeneum et certe maximum caput, quod nunc ad Lateranensem basilicam cernitur, fuisse illud quod spurcissimus ipse Commodus flagitiosissimi Neronis capiti subrogavit*«, in: *De Roma Instaurata 1510* (Anm. 93), *Liber tertius*, § XLVII, fol. 30 v: *Census*, RecNo. 43883.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13: *Album dos desenhos das antigualhas de Francisco de Holanda*, introd. e notas: Jose da Felicidade Alves, Lissabon 1989, fols. 52 v, 43 r, 23 v, 45 v, 48 r, 54 v, 8 r, 54 r, 30 r. – Abb. 8, 14, 15, 16: *Institutsnegative des Deutschen Archäologischen Instituts Rom: Inst. Neg. 5837, 78.2240, 67.1751, 67.1759*. – Abb. 10, 11: Klaus Stemmer: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978 (*Archäologische Forschungen*; 4), Taf. 42.1, 42.3. – Abb. 12: *Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin*.

TECHNISCHE ASPEKTE

Für eine Positionsbestimmung der *Census*-Datenbank in der heutigen Welt des elektronischen Angebots in den Kunst- und Altertumswissenschaften ist es notwendig, die Ausrichtungen und Ziele der Datensammlungen zu sortieren. Datenbanken – ganz egal ob auf dem Internet oder nur dem lokalen Computer des Forschers – gelten mittlerweile geradezu als Legitimation zeitgemäßen wissenschaftlichen Vorgehens. Qualität und Intention stellen sich hierbei jedoch höchst unterschiedlich dar. Im wesentlichen sind drei Gruppen zu unterscheiden.

1. Indexgestützte Sammlungen flach strukturierter Daten wie etwa Inventare, Bibliotheks- oder Sachkataloge, wozu auch die meisten Bilddatenbanken zu rechnen sind. Zu nennen sind hier etwa der Marburger Bildindex (www.bildindex.de) oder auch das Prometheus-Projekt in seiner derzeitigen Form (www.prometheus-bildarchiv.de). Diese Datensammlungen sind am ehesten vergleichbar mit lexikalischen Anwendungen. Sie geraten immer mehr ins Blickfeld intelligenter Suchmaschinen und werden durch deren Fähigkeiten erschlossen.

2. Eine weitere Gruppe von Datenbanken zielt auf die Vermittlung von Grundwissen und Basistechniken der Forschungsarbeit. Lehranwendungen wie etwa das bereits lang eingeführte Perseus-Projekt (www.perseus.tufts.edu) oder die Schule des Sehens (www.schule-des-sehens.de) konzentrieren sich auf die Verknüpfung heterogenen Materials aus gesichertem Wissen.

3. In die dritte Gruppe von Datenbanken, die Forschungsdatenbanken, ist der *Census* einzuordnen. Um eine Unterstützung bei der Beantwortung komplexer, nicht vordefinierter Fragen zu erhalten, wie etwa zu Denkmälerrelationen oder zur Rezeptionsgeschichte, müssen die Daten in einem semantischen Netzwerk organisiert sein. Im Vordergrund muß zwingend die Frage stehen, wie der Erforschungsprozeß abgebildet werden kann, um als Baustein für weitere Fragestellungen zu dienen. Wie können bestehende Daten immer wieder an die neuen Plattformen angepaßt werden, und welche Chancen eröffnen neue technische Entwicklungen? Eine langfristige institutionelle Trägerschaft ist dabei wichtiger als eine auf aktuellen technischen Möglichkeiten basierende Konzeption, die in aller Regel schnell veraltet.

Für Forschungsdatenbanken rücken durch die Möglichkeiten des Internet vor allem die laufende Pflege und Nutzer-Interaktionen, sowie die Zusam-

menführung bzw. Einbindung verstreuten Spezialistenwissens in den Vordergrund. Um sich dem Austausch zu öffnen und den Willen zur Kooperation auf wissenschaftlicher Ebene zu zeigen, müssen Interfaces zu Standards wie etwa CRM von ICOM-CIDOC verwirklicht werden (siehe <http://cidoc.ics.forth.gr/>).

Mit der Umsetzung der *Census*-Distribution von CD auf DVD mit einfacher Installation konnten die Nutzerakzeptanz gesteigert und die Preise gesenkt werden. Mit dem gleichzeitig für alle Abonnenten zur Verfügung stehenden Internetzugang wird aber klar, daß die DVD nicht zuletzt aufgrund der immer heterogeneren technischen Landschaft nur ein Übergangsschritt sein kann, denn die weitreichenden Möglichkeiten und Konsequenzen für den Fortgang und die Finanzierung des Projekts eröffnen sich mit dem Onlinezugang.

Für das Projekt Dyabola war es ein kleiner Schritt, seine Daten im Internet zugänglich zu machen. Die eigentliche Leistung liegt bereits Jahre zurück. Sie basiert auf der vorausschauenden Organisation der Daten in einem semantischen Netz. Die Strukturierung der Informationen nach den Prinzipien der Navigation und der gerichteten Verknüpfung, die im Wesentlichen bereits dem intellektuellen Grundkonzept des *Census* innewohnen, waren seit Anfang der Nutzung des jetzigen Programms Voraussetzung und Maßstab für die technische Auslegung.

Die allgemeine und einfache Verfügbarkeit des aufwendig strukturierten Wissens zur Antikenrezeption der Renaissance ist heute die beste Voraussetzung, diese Quelle zu einem lebendigen Instrument der Forschung zu machen. Somit ist der Schritt ins Internet nur ein, nun gerade technisch möglicher gewordenen Meilenstein im Konzept des *Census*.

Obwohl man Aufsätzen zur digitalen Kunstgeschichte bereits nach wenigen Jahren die Zeitgebundenheit der Projektvorschauen ansieht, sollen kurz weitere Schritte vorgestellt werden, die naturgemäß Änderungen unterliegen werden. Zwei grundsätzliche Punkte werden im Anschluß erörtert.

Mit der Internetnutzung tritt die reine Abfrage hinter die Navigation in den Daten zurück, und damit treten inhaltliche Inkonsistenzen in den Vordergrund. Bereits mit dem Update 2001 wurden die Monumente im *Census* nach einheitlichen Prinzipien restrukturiert und geordnet. Diese Revision findet nun für die über 25000 Dokumente statt. Die überarbeitete Anbindung der Bildquellen an hierarchisch verständliche und inhaltlich korrekte Positionen wird begleitet vom Ausbau des Bildmoduls mit den Möglichkeiten zur Vergleichsanzeige und der Speicherung bildorientierter Navigationsergebnisse.

In weiterer Zukunft soll es ermöglicht werden, Mitarbeiter anderer Forschungsinstitute durch eine internetbasierte Eingabe einzubinden. Auch den Nutzern kann der inhaltliche Beitrag zur Datenbank eröffnet werden. In der Konsequenz müssen auch weiterhin die klaren und verbindlichen Strukturierungsregeln für Dokumente und Monumente von einer Kernmannschaft kontrolliert und das inhaltliche Niveau redaktionell betreut werden. Interface-server werden Anfragen über Standardprotokolle beantworten um einen weiteren Nutzerkreis in den *Census* und dessen komplexe Daten einzuführen. Andere Datenbanken wie etwa die Archäologische Bibliographie können Teilbereiche, so zum Beispiel die Literaturerfassung vereinfachen und ggf. sogar eine automatische Aktualisierung erlauben. Abfrageprofile als Grundlage für ein automatisiertes Aufsuchen weiterer Quellen werden zu einer Qualität der Datenaufnahme werden. Für die weitere Zukunft könnte es vorstellbar sein, daß unter Nutzung der Strukturen des *Census* und des Datenbankkonzeptes eigene Entitäten gebildet werden, die dann autonom zur Wahrung der Autorenschaft und der Ausrichtung auf andere Fragestellungen existieren oder in den *Census* eingebunden werden können. Sicherlich werden die hier genannten Möglichkeiten durch technische Entwicklungen nicht im vollen Umfang realisiert werden, aber die Richtung ist deutlich vorgezeichnet.

Eine Forschungsdatenbank wie der *Census* wird sich als neuartige Publikationsform etablieren, und sie bedingt eine funktionierende Redaktion, die über technische Entwicklung bzw. Herstellung und Herausgeberschaft, sowie die Aufrechterhaltung der Qualitäten wacht.

In nächster Zeit werden zwei Themen die inhaltliche Diskussion bestimmen. Das sogenannte »Pricing« sowie die intuitive Unterstützung der Suche.

Nach einer ersten Phase der Euphorie hat sich bald herausgestellt, daß anspruchsvolle und laufend gepflegte Informationen im Internet nicht kostenlos zur Verfügung stehen können. Ein bewährtes Vertriebsmodell, wie es für feststehende Informationen, also das Druckprodukt, als Basis der derzeitigen Forschung mit einmaligen Kosten für die Herstellung und den Kauf des Buches oder der Zeitschrift existiert, hat sich für laufend gepflegte Informationen noch nicht herausgebildet. So ist es z. B. für Universitätsinstitute deutlich schwieriger, laufende Kosten zu finanzieren, als einen einmaligen, wenn auch hohen Kaufpreis aufzubringen. Am ehesten ist das Abonnement einer Zeitschrift vergleichbar, doch auch dabei spielt die physisch festgelegte Form die entscheidende Rolle. In einer veränderbaren Form sind unter Umständen bestimmte Inhalte nicht mehr zu finden, also ist auch der Wert des einmal Er-

worbenen nicht mehr rekonstruierbar. Konzepte wie die zeitlich limitierte Nutzung einer Software oder die Lightversion mit freiem Zugriff auf reduzierte Funktionen oder Umfänge sind daher für Forschungsdatenbanken noch nicht zu Ende gedacht. Auch darf die institutionelle Anknüpfung oder die Anzahl der Nutzer, d. h. eine wirtschaftliche Relevanz nicht über die Anwesenheit und Zugänglichkeit der Forschungsleistung entscheiden. Es geht dabei also nicht nur um den Preis, sondern auch um die Inhalte, die in ihrem jeweiligen zeitlichen Zustand rekonstruierbar sein müssen. Der Anknüpfungspunkt für den Forscher muß erhalten bleiben, um mit dem Zitat als Nachweis einer Argumentation arbeiten zu können. Eine langfristige Lizenz, etwa 3–5 Jahre oder auch der per Kreditkarte bezahlte Einmalzugang nach Umfang der genutzten Informationen zeichnen sich heute ab. Diese Modelle sollten insgesamt zu günstigeren Zugangskosten führen. Grundsätzlich gelten für Forschungsdatenbanken aber die gleichen ökonomischen Gesetzmäßigkeiten, die auch in der freien Wirtschaft Bestand haben.

Auf technischer Ebene wird die Unterstützung in der Abfrage in den Vordergrund rücken. Vorstellbar wäre etwa, daß inhaltliche Verbindungen durch die Analyse von Nutzerspuren in einem selbstlernenden System geschaffen oder als Navigationssystem vorgeschlagen werden. Vergleichbare Vernetzungsstrukturen könnten automatisch erkannt werden und so den Umfang der verfügbaren Information besser präsentieren. Indem bei Forschungsdatenbanken durch die Datenstruktur im besten Fall das Fundament für komplexe Frageansätze gelegt und als Diskussionsthema abgeschlossen sein sollte, wird die zentrale Überlegung für die Entwicklungsrichtung und die Legitimation einer Forschungsdatenbank die sinnliche, d. h. unmittelbar intuitive Erschließung des Inhalts sein. Das betrifft nicht nur eine Ikonographie der Navigation, sondern auch die selbsterklärende Weiterführung zu verbundenen Inhalten.

NACHRUFE

PHYLLIS PRAY BOBER

2. 12. 1920 – 30. 5. 2002

J. B. TRAPP

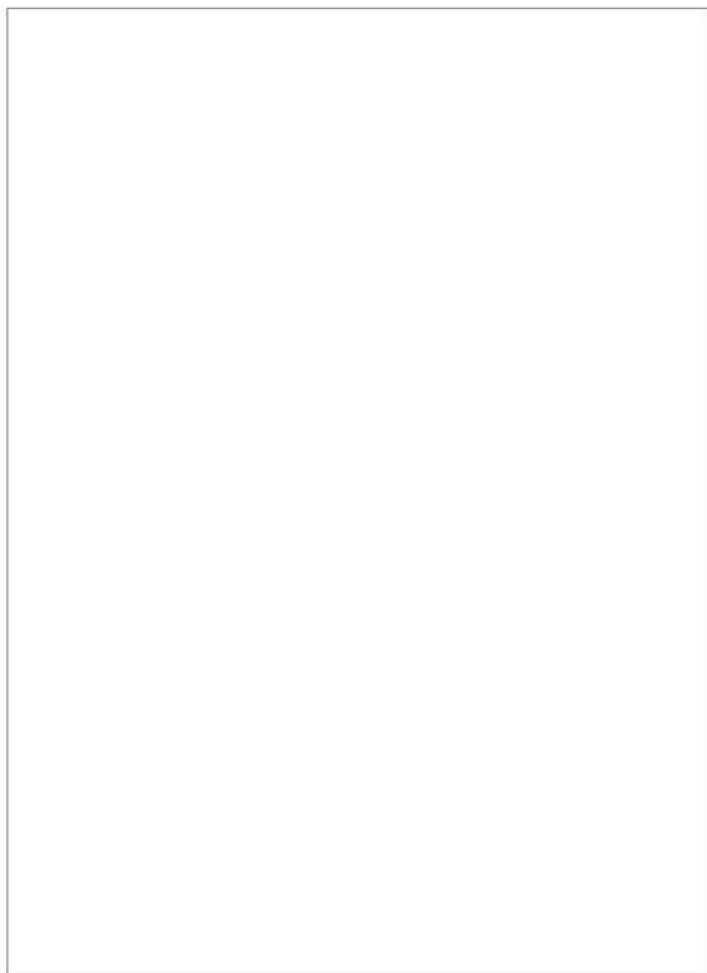
The first thing to say about Phyllis Bober, who died in her eighty-second year at her home in Ardmore, Pennsylvania, on 30 May 2002, is that without her there would be no such thing as the *Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance*. That is far from being her only distinction but, for *Pegasus* at least, it is her chief claim – and a large one at that – on a grateful memory.

Phyllis Barbara Pray was born on 2 December 1920 in Portland, Maine; she continued to regard that part of the world as home though for a good deal of her childhood and throughout her long academic life many changes of place made it no more than a beloved summer refuge. The original temper of her mind and her determination to pursue a life of scholarship manifested themselves early. At the age of nine, fired by accounts of the discovery of the tomb of Tutankhamen, she read John Henry Breasted's *History of Egypt* – »the big one, not the abridgement«, as she would later insist – and resolved to become an archaeologist; at high school she was diverted from Egypt towards Greece and Rome by one of her teachers, a gifted recent classics graduate of the famous Wellesley College for women near Boston. For Miss Page it was unthinkable that any young woman would continue her education anywhere but at her own *alma mater*; in 1937 Phyllis Pray therefore turned her back on the nearby co-educational University of Maine and, on Miss Page's recommendation, was accepted by Wellesley. Paternal hopes, nevertheless still centring on her equipping herself there to become Girl Friday to some high-powered executive, were frustrated by the intellectual adventurousness and width of interest that would always characterize her. Equally taken by ancient Greek and the history of art, at Wellesley she had her first real taste of archaeology when, still an undergraduate, she was given the task of cataloguing a hoard of ancient coins from Princeton University's dig at Antioch-on-the-Orontes. A Wellesley seminar on Byzantine art with the great Sirarpie Der Nersessian confirmed her taste for scholarship and for classical antiquity and its *Nachleben*; on graduation in 1941 she was persuaded to enrol in New York University's Institute of Fine Arts, to study Greek and Roman architecture under Karl Lehmann (-Hartleben). She found at that Institute a

cosmopolitan, serious and spirited ambience that exactly suited her. Walter W. S. Cook had established the Institute only a few years before, recruiting in part American-born scholars and in part those who had escaped from the intellectual ruins of Hitler's Germany and Franco's Spain; by the time she arrived it had already reached a peak – a high plateau rather – which it has perhaps never equalled since. Some of its teachers held permanent and full-time appointments, some were long-term moonlighters, some came as visiting lecturers; among them, besides Lehmann, were Walter Friedlaender, Julius Held, Richard Krautheimer, José López-Rey, A. Philip McMahon, Richard Offner, Erwin Panofsky, Alfred Salmony, Guido Schoenberger, Herbert Spinden, Dimitri Tselos, Martin Weinberger, ranging in their interests from Greece and Rome to Byzantium through Europe to Asia and Meso-America.

In New York, Phyllis Pray was to become the favoured pupil of Karl Lehmann, adopting his approach to Greek and Roman archaeology through – as she put it – »the History of art and in the full context of history of ideas«. In 1941 in New York also, she was to meet her future husband, Harry Bober – as it happened at the first class she attended, a lecture by him on palaeolithic art; he invited her to dinner after it. Harry Bober was at the time an advanced graduate student who was already teaching at the City University of New York and the star pupil of Erwin Panofsky, who took her too under his wing. They married in 1943, as he was setting out on war service; in the same year her Master's thesis on the sculptures of the Arch of Septimius Severus at Leptis Magna was accepted. Prevented by the war from following up on the spot her ideas about the visual rhetoric of the Arch, she turned for her doctorate to Roman provincial sculpture and its complicated iconological background in a different environment. This she studied in three Gallo-Roman manifestations, one reflecting the official art of the capital, one the diffusion of classical Greek prototypes in the imagery of Mercury carrying the infant Bacchus and one the after-life of the Celtic underworld divinity, the stag-god Cernunnos. Her account won her the Alumnae Gold Key award for the outstanding dissertation submitted at New York University in 1946. In that year, she and Harry Bober were admitted to E. A. Lowe's celebrated palaeography seminar at the Pierpont Morgan Library and she was invited to join an equally important New York colloquium, the Ancient Civilisation Group, founded a few years before by Lehmann of NYU and W. L. Westermann of Columbia.

Harry Bober having been awarded a Guggenheim Fellowship on return from the war to pursue his interests in French and Flemish fifteenth-century



1 *Phyllis Pray Bober in Paris, 1956/57*

manuscript illumination, the couple sailed for Europe almost at once; in Brussels, Paris and London during 1946–47 they spent the coldest and most exacting winter in living memory. In Brussels Phyllis Bober made a first passing acquaintance with Renaissance sculpture gardens and in France had the opportunity of studying at first hand some of the monuments she had so far known only in photographs; the Bobers were welcomed in Paris by the Guignards, the Baltrusaitises, the Adhémars and the Porchers – all of them friends of the Warburg Institute in London, where Harry Bober had been enlisted by Fritz Saxl, on Panofsky's recommendation, to complete the third

volume of the *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, dealing with libraries in London, Oxford and Cambridge, which had been left incomplete at the death in an air-raid in 1941 of the Institute's Librarian, Hans Meier. From Paris, at the prompting of Lehmann and Krautheimer, Phyllis Bober offered herself to initiate the putative *Census of Antique Works of Art known to Renaissance Artists*. The story of how this had grown out of Krautheimer's lament that too little precise information was available about Quattrocento acquaintance with the admired art of antiquity has already been told in these pages.¹

Phyllis Bober was surely the ideal person to give form to such a thing, with her scholarly aptitude, versatility, quickness and appetite, her special concern with ancient art, and in particular with late Antique religious syncretism and *interpretatio Romana* of the classical deities – a favourite area of Saxl's investigations – as well as her omnivorous interest in the art of later periods. At the Warburg Institute in London she was drawn into an ambience which corresponded with what she had been introduced to in New York; not only, intellectually and experientially speaking, was it at least as distinguished, it was also still then uniquely familial – Saxl, for too short a time before his premature death in 1948 and Gertrud Bing in South Kensington and at home in East Dulwich Grove, Enriqueta Harris, Anne Marie Meyer, the Wittkowers, Gombriches, Buchthals, Kurzes, Mitchells, Ettlengers. In her initial bibliography and establishment of a system of objective criteria for the identification of ancient models, she laid the surest of foundations for the development of the new *Census*.

Back in the USA, she took up a position as Instructor in Wellesley's Department of Art, which she held until 1949, spending the summers of 1948 and 1949 with Lehmann at the NYU excavations in Samothrace before there began what she called »an almost ludicrous game of academic musical chairs« involving her husband and herself. In 1949–51, she taught in H. W. Janson's department at Washington Square College of New York University, returning to Wellesley in 1951 as Lecturer, with some responsibility for the Middle Ages, and Curator of the Farnsworth Museum, to which she added a position as Teaching Associate in MIT's School of Architecture from 1951 to 1953. She was unable to continue digging at Samothrace, but there was compensation in summers spent in London, pushing forward the *Census*, for which, and for herself, she had found a new friend and supporter in Henri Frankfort, who had succeeded Saxl as Director of the Warburg.

1954 saw a great change, both in her circumstances and in those of the *Census*. Harry Bober returned to the New York Institute and she took up a position there as Research Associate, which she held until 1973; she was responsible for the *Census*, of which the Institute now became co-sponsor with the Warburg. This meant maintenance on two sites, but it also meant funds, lacking in London, to bring her there and for travel in the search for drawings after the Antique; and she could supply Enriqueta Frankfort at the London end with the information needed to assemble the photographic documentation which was incorporated, in its distinctive blue files, in the cabinets of the Warburg's Photographic Collection and keyed to bibliographical references and discursive notes on large 20 by 12 cms. record cards. In 1957, Ruth Olitsky Rubinstein joined the Collection, with special responsibility for the *Census*, which grew apace; in 1986 their partnership produced, out of the *Census* and their combined expert knowledge, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. Far the most significant publication to have emerged from the *Census* and indeed one of the most important surveys in depth of the field to have been published in the second half of the twentieth century, this was also the most effective demonstration of the general utility and value of such specialized scholarship. It was soon twice reprinted, in 1987 and 1990 and has become a standard work, much used and much praised; a second, revised edition is imminent.

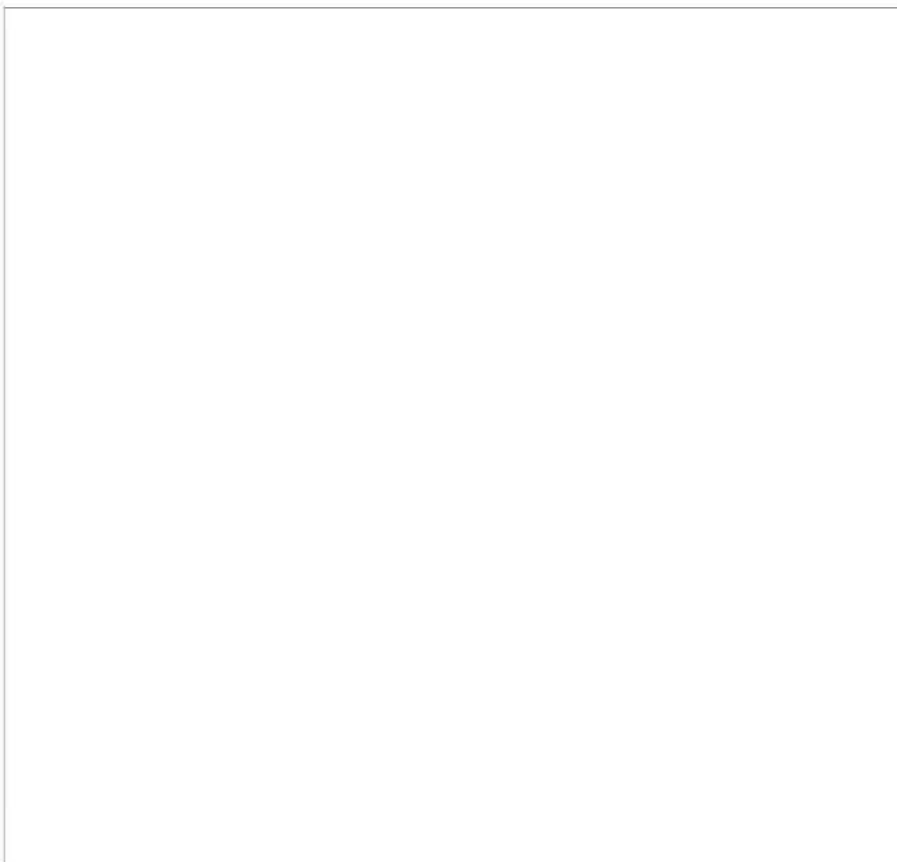
The birth of two sons in 1955 and 1957 engaged much of Phyllis Bober's attention for ten years or so thereafter, though a two-day week at the New York Institute, together with summer visits to London and a spirited correspondence, full of learned reference, academic gossip and family news, kept the *Census* moving. In 1957 her *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, published as the twenty-first volume of Studies of the Warburg Institute, initiated a series which supplemented the *Census* files of photographs and record cards. This was more than the simple edition of a sketch-book; its introduction described such fundamental matters as the contrast between Quattrocento and Cinquecento approaches to the antique and the role of sarcophagi as transmitters of ancient iconography; plagiarism of it by a Harvard professor was much resented. The series so begun now comprises Erna Mandowsky and Charles Mitchell on Pirro Ligorio (1963), with its valuable Introduction on Renaissance antiquarianism; Nicole Dacos on the discovery of the Domus Aurea and its effects (1969); Norman Canedy on Girolamo da Carpi (1977); Gunter Schweikhart on the Codex Wolfegg (1986) and Arnold Nesselrath on the Fossombrone

sketchbook (1993); *hors série*, the Regione Toscana published *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale N. A. 1159*, by Ruth Rubinstein and Emanuele Casamassima (1993). The learned articles written by collaborators and others which draw upon the *Census* are now too many to record here, though Phyllis Bober's are listed below.

Phyllis Bober's horizons were widened yet again in 1965, when she returned to full-time teaching at NYU, founding in 1967 the Department of Fine Art at University College, of which she remained Chair until 1973, from 1970 with the title of Professor, as well as continuing her labours on the *Census* at the Institute of Fine Arts. She gave survey courses on the history of art, as well as innovatory and highly successful specialized ones on Architectural Ecology and other topics. In the summer of 1972 she was back at the excavations in Samothrace.

In 1973, on the ending of her marriage, she began a new life as Dean of the Graduate School at Bryn Mawr College in Pennsylvania, also receiving the titles of Professor of the History of Art and of Classical and Near Eastern Archaeology. From that time, the formal collaboration on the *Census* between London and New York having been terminated by New York, Phyllis Bober was obliged to continue her work on the *Census* as an individual. Her personal commitment was undiminished and her input remained substantial, though her visits to London were unavoidably fewer. A Guggenheim Fellowship in 1979–80 allowed her to work intensively in Rome at a project she had long had in mind because of its value to the *Census* as well as its intrinsic interest: an edition of the *Statue di Roma* of Ulisse Aldrovandi; it remains in draft. She continued her supply of new information to the *Census* after its enlargement by co-operation with the Bibliotheca Hertziana and its computerisation, which had been made possible by its inclusion in the Getty Art Information Program, advising also on publications and presiding over the joint Warburg-Hertziana-Getty international symposium in London in 1983, at which she gave the opening paper on »Theme and Programme in Renaissance Collections of Classical Antiquities«. Her last visit to England was in 1999.

On her return to Bryn Mawr from her Guggenheim Fellowship in 1980, Phyllis Bober had stepped down from her Deanship in order to teach and devote more time to her research, in which henceforth Aldrovandi contended with a serious concern for the history of food. Always a superb cook in her own right, a worthy member of the Dames d'Escoffier, to whom she was elected in



2 *Phyllis Pray Bober working in London, September 1999*

1995, she had been fired during her time in London in the 1950s by the experimental Roman dinners, prepared strictly according to Apicius by Barbara Flower and Elisabeth Rosenbaum (-Alföldi), to which Warburgians were regularly invited. In New York in the 1960s, with the support of a sympathetic Dean, she was already giving university courses, requiring practical work, on ancient Roman culinary arts; for the Bryn Mawr Forum she now began extramural classes on Culture and Cuisine and The Art, Science and Politics of Food, on which she later instituted a regular undergraduate course; and in the 1990s she gave a series of papers both at the annual Oxford Symposium on Food and Cookery and at the international conferences organized by the Oldways Preservation and Exchange Programme. These were a function of her

firm belief in the universal obligation to make the best and most responsible use of natural resources as well as of a Brillat-Savarinian sense of the importance of food as an indicator in social and cultural history. The triumphant outcome was a large, fully illustrated and best-selling volume *Art, Culture and Cuisine* (Chicago University Press 1999), taking the story from prehistoric times to the end of the Middle Ages and the International Gothic Style; before her death she had completed the continuation volume, on the Renaissance and Baroque periods, which the same Press hopes to publish in 2004. Her menu for a Roman dinner can be found on the Internet.

Phyllis Bober's achievements were recognized by Bryn Mawr in 1987 when she was appointed Leslie Clark Professor in the Humanities; on retirement she assumed the titles of Clark Professor Emerita, as well as Professor Emerita of the History of Art and of Classical and Near Eastern Archaeology; she had been President of the Renaissance Society of America in 1983–84, and of the College Art Association in 1988–90, as well as Senior Fellow in the Society of Humanities at Cornell University in 1984; she held visiting appointments at Florida State University in 1998 and as Ruth and Clarence Kennedy Professor of the Humanities at Smith College in 2000; she was awarded an honorary doctorate by Bowdoin College in 1999 and she was Charles Homer Haskins Lecturer of the American Council of Learned Societies in 1995 and Walter W. S. Cook Lecturer at the New York University Institute of Fine Arts in 2001. Outside America her achievement was equally recognized: as early as 1958 she was already Korrespondierendes Mitglied of the Deutsches Archäologisches Institut, in recognition of her contribution to »Die antiken Sarkophagreliefs« in 1993, besides being appointed Honorary Fellow of the Warburg Institute, she received an honorary doctorate of the University of Rome, and she was elected Socio straniero of the Accademia Nazionale dei Lincei in 1996. Not merely for these distinctions but for the teaching, scholarship and writing by which they were won, she is much missed; her passing is equally mourned for the loss of her articulate, positive, unflagging and aspiring – and strikingly handsome – self.²

THE WRITINGS OF PHYLLIS PRAY BOBER

1942–45

An Editor of *Marsyas*: A Publication by the Students of the Institute of Fine Arts, New York University

1946

The Sculpture of the Arch of Septimius Severus at Leptis Magna, Summary of M. A. Thesis (1943), in: *Marsyas* 3, 1943–45, pp. 162–3

The Mithraic Symbolism of Mercury carrying the Infant Bacchus, in: *Harvard Theological Review* 39, pp. 76–84

1948

Mercurius Arvernus, in: *Marsyas* 4, 1945–47, pp. 19–45, 4 ill.

Studies in Roman Provincial Sculpture, Summary of PhD Dissertation (1946), in: *Marsyas* 4, 1945–47, p. 115

1951

Cernunnos: Origin and Transformation of a Celtic Divinity, in: *American Journal of Archaeology* 55, pp. 13–51, 13 ill.

1952

with Harry Bober: Review of Kurt Weitzmann: *Greek Mythology in Byzantine Art*, in: *Art Bulletin* 34, pp. 51–52

1957

Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum, London (Studies of the Warburg Institute, vol. 21), The Warburg Institute, 108 pp., 148 ill.

1963

The Census of Antique Works of Art known to Renaissance Artists, in: *Studies in Western Art II: Renaissance and Mannerism*, Acts of the XXth International Congress of the History of Art, Princeton, NJ, pp. 82–89

1964

An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance, in: *Essays in Memory of Karl Lehmann*, ed. by Lucy Freeman Sandler, New York, (*Marsyas: Studies in the History of Art, Supplement I*), pp. 43–48

1967

Francesco Lisca's Collection of Antiquities, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, ed. by Douglas Fraser, Howard Hibbard and Milton J. Lewine, London, pp. 119–22, 10 ill.

1977

The Coryciana and the Nymph Corycia, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40, pp. 223–29

1984

Review of Dagmar Stutzinger: *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom: Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jahrhundert*, Bonn 1982, in: *American Journal of Archaeology* 88, pp. 432–4

1986

Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources, (with Ruth Rubinstein and with contributions by Susan Woodford), London/New York, 522 pp. incl. ill.; reissued, with minor corrections, 1987, 1990

1988

Ligorio and Aldrovandi, in: Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian, ed. by Robert W. Gaston, Florence, pp. 287–90

1989

Letter concerning Victoria and Albert Museum, co-signatory, in: The Burlington Magazine 131, p. 357

1991

The Black or Hell Banquet, in: Feasts and Feasting. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery, London 1990, pp. 55–57

1992

Identity with Mycenaean Ancestors in Cult Meals at Ancient Greek Sanctuaries, in: Public Eating. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery, 1991, London, pp. 51–53

Introduction, in: James R. McCredie et al.: Samothrace VII: The Rotunda of Arsinoe, pp. 3–29, 18 ill.

1993

The Infamous Herb of »Joyous Perfection«: *Cannabis sativa* in Cooking, in: Spicing up the Palate: Studies of Flavours Ancient and Modern, Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery, 1992, Totnes, pp. 48–55

1995

A Life of Learning, Charles Homer Haskins Lecture, New York, American Council of Learned Societies, (ACLS Occasional Paper, vol. 30), 24 pp.

Lobster: Endangered »Monarch of Seafoods«, in: Disappearing Foods. Studies in Foods and Dishes at Risk, Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery, 1994, Totnes, pp. 51–57

1996

Contributions to An Encyclopaedia of Classical Archaeology, ed. by Nancy Thomson de Grummond, Westport, CT

1997

William Bartram's Travels in Lands of Amerindian Tobacco and Caffeine: Foodways of Seminoles, Greeks and Cherokees, in: Food on the Move, Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery, 1996, Totnes, pp. 44–51

1999

Art, Culture, and Cuisine: Ancient and Medieval Gastronomy, Chicago/London, XIII, 442 pp., 141 ill.

2000

Appropriation Contexts: *decor, furor Bacchicus, convivium*, in: Antiquity and its Interpreters, ed. by Alexandra Alina Payne, Cambridge, pp. 229–43, 7 ill.

The Hierarchy of Milk in the Renaissance, and Marsilio Ficino on the Rewards of Old Age, in: Milk beyond the Dairy, Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery, 1999, Totnes, pp. 93–97

In the press:

Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources (1986), London
Art, Culture and Cuisine: Renaissance and Baroque, Chicago

NOTES

¹ J. B. Trapp: The Census: Its Past, its Present and its Future, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 1 (1999), pp. 11–21.

² Much of my information comes from Phyllis Bober: *A Life of Learning*, The Charles Homer Haskins Lecture for 1995, supplemented from the Annual Reports and the correspondence files of the Warburg Institute; the memory of kind friends (Enriqueta Harris Frankfort and the late Ruth Olitsky Rubinstein in particular) have amplified and corrected my own; and Susan Bielstein of Chicago University Press provided a final and vital piece of information.

RUTH RUBINSTEIN

30. 6. 1924–29. 8. 2002

ARNOLD NESSELRATH

Als Ruth Olitsky Rubinstein im Oktober 1999 von Ingo Langner für seinen Dokumentarfilm über den *Census* interviewt wurde, antwortete sie auf die Frage, was sie an diesem Projekt so fasziniere und was sie veranlasse, immer wieder zum Thema des Nachlebens der Antike zurückzukommen, in der ihr eigenen schüchternen Art zunächst: »Oh, that's a terribly difficult question to answer. I really don't know how to begin.« Nach diesem kurzen Zögern antwortete sie dann jedoch kurz und bestimmt: »I love to be of any help to people«, und ebenso unzweifelhaft: »I find out so much by answering their questions«.¹ Diese unscheinbar wirkende Filmsequenz, die Ruth Rubinstein im vertrauten Rahmen des Warburg Institute sitzend zeigt, hat ihre Persönlichkeit und die Anmut ihres Wesens mit großer Sensibilität eingefangen: Sowohl ihr Charme und ihre Schüchternheit klingen an als auch ihre Großzügigkeit, die mit einer niemals endenden Neugier gepaart war, mit der sie jeden Besucher in der Photographic Collection des Warburg Institutes in London empfing, mit der sie jedem das gleiche Wohlwollen und den gleichen Respekt entgegenbrachte und mit der sie jedem auf seine Art bereit war zuzuhören, gleichgültig ob es sich um einen verdienten Wissenschaftler oder um einen jungen Studenten handelte; am Ende setzte sie alles daran, daß jeder Besucher eine Antwort zu den Fragen fand, die ihn an diesen Ort getrieben hatten. Ihr Interesse machte außerdem selten bei dem Problem oder der Frage halt, die man an sie gestellt hatte, denn ihre Forschung und ihre Arbeit verfehlten nie, die Person hinter dem Wissenschaftler zu suchen.

Schon eine Reihe von Jahren vor Ruth Rubinsteins eigenem Statement hatte ihr persönliches Engagement Jennifer Montagu veranlasst, ihre Kollegin beim Symposium am Warburg Institute, als 1992 mit Unterstützung des Getty Art History Information Program das neue Retrieval System des *Census* erstmals öffentlich vorgestellt wurde, prägnant vorzustellen: »Ruth is the Census, and vice versa«.² Die spezielle Situation des Anlasses unterstreicht die Subtilität der Worte: Es ging um Computer-Technologie, neue Medien, elektronische Datenverarbeitung, database management und wissenschaftliche Effizienz, und gerade unter diesen Umständen pries Jennifer Montagu vor dem Hintergrund des täglichen Umgangs mit Ruth Rubinstein in der Photographic

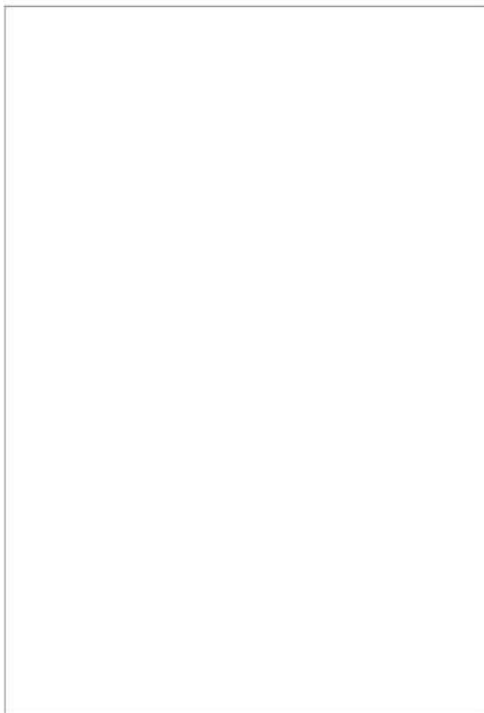
Collection des Warburg Institutes³ die persönlichen Tugenden der Weggefährtin vor allen anderen Qualitäten in diesem Forschungsunternehmen. Phyllis Pray Bober hatte den *Census* begonnen und dominierte ihn Jahrzehnte lang,⁴ Ruth Rubinstein wurde und blieb seine Seele.

Ruth Rubinstein stammte aus New York. Von der Greenwich Academy kam sie 1943 ans Vassar College, wo sie ihr Studium der Kunstgeschichte begann. Nach einem Volontariat an der National Gallery of Art in Washington in den Jahren 1946 und 1947 kam sie mit dem »Experiment in International Living« erstmals nach Europa, d. h. nach Frankreich. Von dort führte ihr Weg 1947 zunächst an das Institute of Fine Arts in New York, jedoch schon bald zurück nach Europa. Immer wieder hat Ruth Rubinstein darauf verwiesen, wie entscheidend für sie damals ihre Begegnung mit Rudolf Wittkower, seinerzeit Leiter der Photographic Collection am Warburg Institute in London, war. Er hatte sie ermuntert, wieder nach Europa zu kommen und ihre Magisterarbeit über die bewegte Baugeschichte der Florentiner Nationalkirche in Rom, San Giovanni dei Fiorentini, bei ihm abzuschliessen. Nach Vollendung dieser Arbeit im Jahre 1951 mußte sie das Stipendium des Warburg Institutes abbrechen; denn sie glaubte zunächst wieder nach New York zurückkehren zu müssen. Ein Jahr später, 1952, schrieb sie sich jedoch am Courtauld Institute ein, um an ihrer 1950 begonnen Dissertation über Pius II. zu arbeiten. Nach ihrer Hochzeit im Jahre 1954 mit dem unter den politischen Wirren der dreißiger Jahre aus Deutschland emigrierten Historiker Nicolai Rubinstein (1911–2002) schloß sie diese 1957 am Courtauld Institute unter dem Titel »Pius II as a patron of the arts, with special reference to the history of the Vatican« ab. Danach arbeitete sie bis zu ihrer Pensionierung 1995 am Warburg Institute.⁵

Mit ihrer überzeugten Haltung hat Ruth Rubinstein sich über die eingangs genannten Qualitäten hinaus weitere, eher unbekanntere Verdienste um den *Census* erworben. Als sie 1957 als Teilzeitassistentin ans Warburg Institute kam, blühte das Projekt und hatte die volle Unterstützung der damaligen Direktorin Gertrud Bing sowie der Leiterin der Photographic Collection, Enriqueta Harris Frankfurt.⁶ Gemeinsam mit ihrem Ehemann Nicolai wurde Ruth Rubinstein zu einer treibenden Kraft in der außergewöhnlichen Warburg Gemeinschaft, die bis auf den heutigen Tage eine Republik der Gelehrten geblieben ist, wie wir sie uns seit der Renaissance vorstellen. Für den *Census* änderte sich jedoch die Atmosphäre recht bald. Trotz seiner brillanten Aufsätze zu zentralen Themen des *Census*, beispielsweise zu Nicolò Nicoli,⁷ setzte

Ernst Gombrich, der Gertrud Bing 1959 als Direktor des Warburg Institutes nachgefolgt war, andere Akzente und konnte über seine Emeritierung hinaus keine positive Haltung zum *Census* einnehmen. Als schließlich 1973 das Institute of Fine Arts in New York noch seine Mitarbeit am *Census* einstellte und Phyllis Bober »was obliged to continue her work ... as an individual«, wie J. B. Trapp vornehm umschrieben hat,⁸ war es in erster Linie Ruth Rubinsteins tägliche Arbeit und Präsenz am Warburg Institute, die den Fortbestand sicherte. Ihre Erweiterung des Materials und ihre Erfolge waren der beste Schutz für das Projekt und haben es vor einem Abbruch

bewahrt. Offiziell steht Ruth Rubinsteins Arbeit mit einem Tag pro Woche zu Buche, in Wirklichkeit ist es ihr zu verdanken, daß der *Census* damals gegen alle Widerstände verteidigt und gerettet werden konnte. Sie hat Volontäre wie Laurie Fusco and Marilyn Perry begeistert und mehr Benutzer in den *Census* eingeführt als irgend jemand sonst, darunter Gunter Schweikhart⁹ und mich selbst. Die Doktorarbeit von Peter Spring über die antiken Monumente, die im 15. Jahrhundert bekannt waren, die 1972 an der Universität in Edinburgh vorgelegt wurde, war für sie eine ideale Studie, wie sie das Projekt hervorbringen sollte, und der junge Autor blieb für sie Zeit ihres Lebens eine der Leitfiguren ihrer Arbeit. 1976 gab der neue Direktor des Warburg Institutes J. B. Trapp dem *Census* vom Anfang seiner Dienstzeit an neue Anstöße und seine volle Unterstützung, deren Wirkung bis heute spürbar ist und worauf der gegenwärtige Erfolg des Projektes gründet. Es spricht für Ruth Rubinsteins Selbstbewußtsein und Größe, daß sie in diesem Moment die grundlegenden Veränderungen im *Census*, wie die Ausdehnung auf Architektur, die Anwen-



1 Ruth Rubinstein

dung von Computer-Technologie und zusätzliche Konzepte, die neue Zugriffsmöglichkeiten in der Datenbank boten und schließlich die Umwandlung des Projektes in ein internationales Konsortium mit drei verschiedenen Trägern, akzeptiert hat. Zum Warburg Institute traten nun nacheinander die Bibliotheca Hertziana in Rom und der J. Paul Getty Trust in Los Angeles hinzu. Ruth Rubinstein setzte auch unter der neuen Leitung ihre Arbeit in gewohnter Weise fort und leistete ihre Beiträge zum *Census* wie eh und je.

Ruth Rubinsteins Publikationsliste enthält rund zwanzig Titel, darunter »Renaissance Artists and Antique Sculpture«,¹⁰ das sogenannte »Handbook«, das sie zusammen mit Phyllis Bober verfaßt hat und das schnell als »Bober-Rubinstein« zu einem lange erwarteten Standardwerk wurde. Ruth Rubinstein schrieb ihre Publikationen selten auf eigene Initiative, meist war sie aufgefordert worden, zu einem Thema oder zu einem Buch einen Beitrag zu liefern. Neben ihren gedruckten Schriften haben viele ihrer wissenschaftlichen Leistungen einen ephemeren Charakter und sind Ausstellungen oder Präsentationen vergleichbar, mit denen Museumsleute oft starke Impulse gegeben haben, deren Ursprung im nachhinein manchmal schwer zu rekonstruieren ist. Ähnlich verhält es sich mit ihrem »service«, wie sie es zu nennen pflegte, den sie Besuchern, Studenten, Assistenten und vielen von uns zu leisten pflegte. Eine weitere Stärke Ruth Rubinsteins, die sie für den *Census* so wertvoll machte, war ihr außergewöhnliches visuelles Gedächtnis. Viele, denen sie geholfen hat, werden sich lebhaft an ihren Elan erinnern, wenn sie begann, ein Zitat oder eine Adaption eines antiken Monumentes in einem Renaissancegemälde oder einem anderen Werk aufzuspüren oder zu analysieren. Ihre spontanen Reaktionen lassen sich aus ihren schnellen, handschriftlichen Notizen, die sie auf den Rückseiten der Photos in der Warburg Photographic Collection und auf die alten Karten der Kartei im *Census* kritzelte, nachvollziehen. Ihre kleine, charakteristische Handschrift war immer wieder eine Herausforderung und eine Probe für jeden neuen *Census*-Mitarbeiter. Sollte die Photographic Collection des Warburg Institutes jemals digital erfaßt werden, müssen die reichen Notizen auf den Photopappen – nicht nur die von Ruth Rubinstein – gleichzeitig gescanned werden.

Mein Vorwort zur Edition des Fossombronner Skizzenbuches mit Antikennachzeichnungen aus dem Raffaelkreis beginnt bewußt mit einer Danksagung an Ruth Rubinstein:¹¹ Sie hatte einen Satz Photographien von Alessandro Parronchi in Florenz erbeten, die die erste Grundlage für eine Untersuchung bildeten und die Forschung zu diesem Codex angeregt haben.

Dank ihrer Liebenswürdigkeit war es ihr auch gelungen, am 7. Juli 1976 alle großen Spezialisten zu diesem Thema vollzählig um einen Tisch im Warburg Institute zu versammeln, von denen jeder seine speziellen wissenschaftlichen Erfahrungen in unterschiedlichen Teilbereichen einbringen sollten, um so gemeinsam eine möglichst umfassende Bearbeitung des Zeichnungsbuches vorzulegen. Sie hatte ferner den neuen Direktor des Institutes Joe Trapp überzeugt, das Ergebnis dieses kollegialen Unternehmens in der Reihe der »Warburg Studies« zu publizieren. Als alles anders kam und keiner der ausgewiesenen Wissenschaftler zu arbeiten begann, hatte sie nicht zuletzt trotz allem das Vertrauen in den, der am wenigsten dazu ausgerüstet war, das Projekt schließlich durchzuführen.

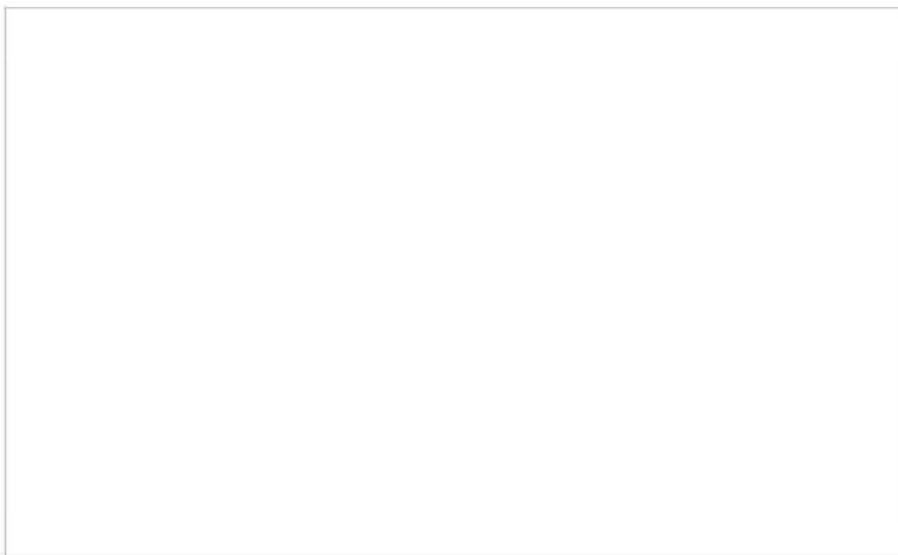
Ruth Rubinstein hatte die Angewohnheit, die Zeichnungsbücher der Renaissance nach deren Aufbewahrungsorten oder – noch lieber – nach den Wissenschaftlern, die einen Codex bearbeiteten oder entdeckt hatten, zu benennen. Sie selbst war an der Bearbeitung einer illustren Reihe dieser Bücher auf unterschiedliche Weise beteiligt. Das »Parronchi Sketchbook« ist ein Zeichnungsbuch, das in der Biblioteca Civica Passionei in Fossombrone liegt¹² und war nur eines unter vielen, dessen Erforschung sie ermöglicht und gefördert hat. Das »Casamassima Sketchbook«¹³ war bis dato unbekannt, und Ruth Rubinstein lehnte seine Zuschreibung an Giovanni Battista Naldini ab, indem sie John Geres knurrendes Mißfallen über seine Qualität in einen wissenschaftlichen Diskurs übersetzt hat.¹⁴ Sie hat eine vollständige kritische Edition des Codex publiziert und wollte Emanuele Casamassima ihren Tribut zollen, indem sie ihn posthum zum Mitautor gemacht hat. 1983 kam Ruth Rubinstein von einem Abendessen, zu dem sie zusammen mit ihrem Mann Nicolai und mit Caroline Elam eingeladen war, mit einer begehrten Trouvaille zurück. Über 40 Jahre lang waren die 7 bekannten Seiten aus einem Skizzenbuch des Florentiner Architekten Cronaca, das 1943 von Luigi Grassi publiziert worden war,¹⁵ verschollen gewesen. Auf den ersten Blick hatte Ruth Rubinstein die Blätter, als ihre Gastgeberin ihr diese nach dem Essen zeigte, erkannt und einen Phototermin arrangiert. In einer der denkwürdigsten Photocampagnen für den Institutsphotographen Ian Bavington Jones gelang es, einige der besten analytischen Aufnahmen, die je von solchem Material gemacht wurden, anzufertigen: Die Löcher, die durch die Bindung der Seiten entstanden waren, wurden ebenso dokumentiert wie die Vorzeichnungen, die meist mit dem Griffel vorgeritzt oder mit dem Rötelstift angelegt sind, oder die Spuren der Benutzung von Zirkel und Lineal. Davon hebt sich die Anlage der Freihandskizze

deutlich ab, so daß die Blätter und die angefertigte Dokumentation zu einem Musterbeispiel für das Studium der Kopiertechnik werden konnten.

Als im Oktober 1996 schliesslich der Cholmondeley Codex, eines der spektakulärsten Zeichnungsbücher der Renaissance, das einst als Geschenk für die französische Königin Katharina de' Medici angefertigt worden war, versteigert wurde, machte es Ruth Rubinstein nicht nur Freude, mich auf die Auktion hinzuweisen, sondern mir gleichzeitig in ihrem Brief die eigenwillige Aussprache seiner Provenienz zu erklären, in dem sie Graham Green zitierte.

Es war wohl ein Zufall, daß Ruth Rubinstein ihre Rolle in der Erforschung des Nachlebens der Antike 1957 einzunehmen begann, ausgerechnet in jenem Jahr, in dem Phyllis Pray Bobers Edition der Aspertini-Skizzenbücher vom Warburg Institute publiziert wurde. Als erste bedeutende Publikation des *Census* markierte sie in diesem Moment einen Wendepunkt im Studium der Antikenrezeption. Die Antikennachzeichnungen waren als grundlegendes Forschungsgebiet von den Schülern Theodor Mommsens erkannt und fortan propagiert worden. Auch Aby Warburgs Interesse an der Frage »Was sagt uns das Nachleben der Antike?«, knüpfte an diesen Zweig der deutschen Archäologen an, da er bei Adolf Michaelis in Strassburg studiert hatte. Als Christian Hülsen 1935 starb, wurde diese große archäologische Tradition jäh unterbrochen. Nur wenige Jahre später versuchten Ludwig Burchard und Alfred Scharf, etwas Ähnliches im Umfeld des neu in London etablierten Warburg Institutes zu beleben, aber da es sich um eine private Initiative handelte, stockte das Unternehmen nach recht kurzer Zeit und wurde nicht fortgesetzt. Viele Jahre später hat die Witwe Edmund Schillings das verbliebene Material Alfred Scharfs an Ruth Rubinstein übergeben, das dank der Hilfe von Anne Marie Meyer identifiziert werden konnte.¹⁶ Während Phyllis Bober noch stolz darauf war, als Archäologin den *Census* betrieben zu haben,¹⁷ übernahm mit Ruth Rubinstein erstmals jemand aus der Kunstgeschichte eine führende Rolle in der Erforschung des Nachlebens der Antike.¹⁸ An solchen Stellen wird sichtbar, wie künstlich die Teilung der beiden Disziplinen ist und wie sie überwunden werden kann. In jenen Jahren begannen noch mehr Kunsthistoriker diese traditionell archäologische Forschungsrichtung wieder aufzugreifen, und bahnbrechende Beiträge wie diejenigen von Tilmann Buddensieg und Matthias Winner wurden genau in jenen Jahren begonnen, in denen diese beiden Wissenschaftler für längere Zeiträume am Warburg Institute ihre Studien betrieben.

Ruth Rubinsteins visueller Ansatz auf der einen Seite und der kunsthistorische Anstoß für den *Census* auf der anderen Seite haben ihre Wurzeln in



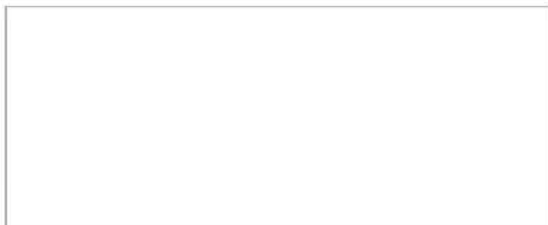
2 *Mantuaner Zeichner aus dem Umkreis Giulio Romanos: Entwurf all'antica für ein Doppelporträt eines Ehepaares; London, British Museum (aus der Sammlung von Nicolai und Ruth Rubinstein)*

einigen der engen Freunde von Ruth und Nicolai Rubinstein wie Rudolf und Margot Wittkower, John Pope Hennesey, Philipp und Myriel Pouncey und John und Charlotte Gere. Aus dem kulturellen Klima Londons heraus verband alle eine gemeinsame Liebe zu Florenz und der italienischen Renaissance, die alle miteinander pflegten und lebten, in England wie in Italien. Sie alle besaßen eine grossartige Kennerschaft und praktizierten ihr Connoisseurship, das immer eine der grundlegenden Methoden der Kunstgeschichte bleiben wird und ohne das die Kunstgeschichte im letzten nicht auskommen kann.

Ruth und Nicolai Rubinstein haben diese Kultur auch als Sammler verwirklicht, und ihre Sammlung spiegelt naturgemäß ihre Persönlichkeiten recht gut wieder. Angeregt durch die Erbschaft einer qualitätvollen Zeichnung von Perino del Vaga aus dem Nachlaß von Gertrud Bing, schmückten sie nach und nach den Korridor und das Eßzimmer ihrer Wohnung in Gardnor Mansions im Londoner Stadtteil Hampstead mit Zeichnungen nach der Antike, etwa einem Blatt von Girolamo da Carpi nach einem Relief mit einem nackten Jüngling und drei leicht bekleideten Mädchen, einer Rötelstudie von Giovanni Battista Naldini nach einem der »Farnesischen Daker« oder gar einer Silberstiftzeichnung aus dem 15. Jahrhundert nach denselben Statuen. Ein Blatt eines Mantuaner Nachfolgers von Giulio Romano hat einen besonderen

Charme (Abb. 2): Es zeigt ein dekoratives Doppelportrait all'antica: Mann und Frau, dargestellt wie in antiken Gemmen, schauen einander von den gegenüberliegenden Enden der Zeichnung an, und ihre beiden Genien lehnen auf Akanthusranken, die sich im Zentrum winden. In ihrer Mitte reicht ein verliebtes junges Löwenpärchen sich die Tatzen. Nicolai Rubinstein hatte das Blatt in Paris gekauft, und wenn man ihn darauf ansprach, konnte er gelegentlich zugeben, daß er an diesem Blatt besonders hing, auch wenn es keine rechte Zuschreibung besaß und der Autor anonym blieb. Ein Entwurf für ein Doppelportrait von ihm und Ruth hätte nicht perfekter angelegt sein können.¹⁹

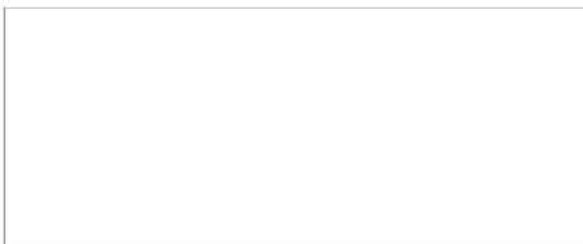
Daß Nicolai und Ruth Rubinstein im Abstand von zehn Tagen (am 19. und 29. August) ihren langen, schweren Krankheiten erlegen sind, hat fast etwas bezeichnendes: Denn das Porträt von Ruth Rubinstein wäre ohne Nicolai Rubinstein unvollständig und das von Nicolai ohne Ruth. Daß eine Freundschaft mit einem von ihnen durch die des anderen bereichert wurde, geht weit über die Gastfreundschaft hinaus, die die beiden so großzügig in London wie in Fiesole dargeboten haben, oder über die vielen Vorkriegskulturen, die in Hampstead lebendig waren, für die auch sie standen und die die Atmosphäre in diesem Teil Londons wesentlich mit ausmachten. Ihre Gemeinschaft manifestierte sich bis in die unscheinbaren Kleinigkeiten ihres freundlichen Humors, wenn sie z. B. das Nachleben der Antike so weit trieben, dass sie an die Kinder einiger ihrer Freunde eine lateinische Ausgabe von »Peter Rabbit«, »Fabula de Petro Cuniculo«, verschickten. Nicolais wohlwollendes homerisches Gelächter wirkte manchmal wie eine Hintergrundmusik, die Ruths Forschung begleitete. So hatte Nicolai Rubinstein in Salzburg den bedeutenden Zeichnungsband nach antiken Monumenten aus dem 15. Jahrhundert, einer Zeit, aus dem so wenig kohärentes Material erhalten ist,²⁰ schlicht und einfach entdeckt, und Ruth fügte die gleich bestellten Photographien der Material-



3 Bacchischer Sarkophag; London, British Museum, inv. 2298, Front, linke Hälfte

sammlung am Warburg Institute hinzu. Im Gegenzug ist der Einfluß Ruths mit ihrem Ansatz zur Antikenrezeption beispielsweise in Nicolais Interpretation der Bildpropaganda in der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio deutlich zu spüren.²¹

So lange ihre Kräfte es zuließen, hat Ruth Rubinstein an einer zweiten verbesserten und aktualisierten Ausgabe ihres »Handbook« gearbeitet. Mit Hilfe ihrer Freunde Elizabeth McGrath und David Chambers hat sie die letzten beiden Katalogeinträge fertiggestellt und ihr Projekt wenige Tage vor ihrem Tod zum Abschluß gebracht. Jennifer Montagu in ihrem eingangs zitierten Statement und J. B. Trapp in seinen Gedanken zum fünfzigjährigen Bestehen des *Census*²² hatten ganz unabhängig voneinander Ruth Rubinsteins Beitrag »for the rest of time« beschworen, ohne dabei jedoch zu spezifizieren, wessen Zeit, die von Ruth Rubinstein oder die des *Census*. Vielleicht ist es in diesem Sinne angebracht, das Gedenken an Ruth Rubinstein mit einem antiken Kunstwerk zu verbinden; denn ihre Leistungen und ihre Forschungen werden immer ein Teil des *Census* bleiben. In dem eingangs erwähnten Interview nennt sie den Dionysos-Sarkophag in der Sammlung Townley im British Museum ihr Lieblingsmonument (Abb. 3 und 4). Ihr Aufsatz, den sie 1976 zu diesem antiken Bildwerk und seinen Wiedergaben in der Renaissance publiziert hat, bedeutete ihren Durchbruch in der Erforschung des Nachlebens der Antike. Ob vom Standpunkt der Renaissance mit einer christlichen Umdeutung der antiken Götter im Sinne Dürers²³ oder ob unter dem angenommenen Verständnis der klassischen Antike selbst betrachtet,²⁴ erinnern die Reliefs den Betrachter an die irdischen Freuden und sind Ausdruck der Hoffnung, daß diese Freuden für die Verstorbenen fort dauern mögen.



4 Bacchischer Sarkophag; London, British Museum, inv. 2298,
Front, rechte Hälfte

* Eine kürzere Fassung dieses Nachrufes wurde in englischer Sprache am 23.1.2003 am Warburg Institute in London auf der akademischen Gedenkfeier für Ruth und Nicolai Rubinstein vorgetragen.

¹ Ingo Langner, Ingo Langner TV-Produktion Berlin: Das *Census*-Projekt (Feature, 2×25 Minuten), 2000 bei Deutsche Welle tv.

² Inaugurating a Scholarly Database: The *Census of Antique Art and Architecture Known to the Renaissance*, Recent Developments and Prospects for the Future, Kolloquium am Warburg Institute in London vom 19. bis 20. März 1992. S. dazu die Beiträge in: Centro di Ricerche Informatiche per i beni Culturali VI (1996), pp. 37–101.

³ Jennifer Montagu war von 1964 bis 1970 Assistentin und von 1970 bis 1991 Leiterin der Photographic Collection des Warburg Institute. S. University of London – The Warburg Institute: Annual Report 1990–91, S. 2.

⁴ J. B. Trapp: The *Census*: Its Past, Its Present and Its Future, in: *Pegasus* 1 (1999), S. 11–21 und J. B. Trapp: Phyllis Pray Bober (1920–2002), in: *Pegasus* 4 (2003), S. 169–179

⁵ J. B. Trapp: Ruth Rubinstein, in: The Art Newspaper October 2002, S. 5; Elizabeth McGrath: Ruth Olitsky Rubinstein (1924–2002), in: The Burlington Magazine 144 (2003), S. 40.

⁶ J. B. Trapp: *Census* (Anm. 4), S. 17–18. Auch Gertrud Bings Vorgänger und Enriqueta Frankforts Ehemann, Henri Frankfort, war ein starker Verfechter des *Census*.

⁷ Ernst H. Gombrich: From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi, in: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, London 1967, Band 2, S. 71–82; wiederabgedruckt in The Heritage of Apelles, London 1993, S. 93–110.

⁸ J. B. Trapp: Bober (Anm. 4), S. 174. Vgl. auch J. B. Trapp: *Census* (Anm. 4), S. 19.

⁹ Henning Wrede: Gunter Schweikhart (1940–1997), in: *Pegasus* 1 (1999), S. 83–87.

¹⁰ Phyllis Pray Bober, Ruth Olitsky Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture – A Handbook of Sources, London 1986.

¹¹ Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993, S. IX.

¹² Nesselrath 1993 (Anm. 11).

¹³ Emanuele Casamassima, Ruth Olitsky Rubinstein: Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N. A. 1159, Mailand 1993.

¹⁴ Ruth Olitsky Rubinstein: A Codex from Dosio's Circle (BNCF NA 1159) in its mid-sixteenth-century Context, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Akten des internationalen Symposiums 8.–10. September 1986 in Coburg, hg. von Richard Harp-rath, Henning Wrede, Mainz 1989, S. 213 (Geres Name wird im Text mit aller Hochachtung um-schrieben); Casamassima, Rubinstein 1993 (Anm. 13), S. XXII–XXIII.

¹⁵ Luigi Grassi: Disegni inediti di Simone del Pollaiuolo detto Il Cronaca, in: Palladio 7 (1943), S. 14–22; Arnold Nesselrath: Simone di Tomaso del Pollaiuolo, called Il Cronaca: Seven Folios from a Sketchbook after the Antique, in: Sotheby's – Old Master Drawings, London 4. Juli 1985, lot 94. Arnold Nesselrath: I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 3, hg. von Salvatore Settis, Turin 1986, S. 110, 122, 123, 130 und 133, Abb. 90.

¹⁶ J. B. Trapp: *Census* (Anm. 4), S. 13–14.

¹⁷ Interview für den Film von Ingo Langner (Anm. 1). Herr Langner hat mir freundlicherweise eine vollständige Abschrift der mit Phyllis Bober und Ruth Rubinstein geführten und im Film in Teilen verwendeten Interviews zur Verfügung gestellt.

¹⁸ Die Arbeiten von Hermann Egger leben sehr stark von seinen archäologischen Co-Autoren.

¹⁹ Ruth und Nicolai Rubinstein haben ihre Zeichnungssammlung dem British Museum testamentarisch hinterlassen. Lediglich die Studie eines Evangelisten von Perino del Vaga aus dem Nachlaß von Gertrud Bing wurde am 8. Juni 2003 bei Christies in London versteigert: Sale 6743, lot 10.

²⁰ Salzburg, Universitätsbibliothek, inv. ms. Ital. M. III. 40. Arnold Nesselrath: *MONUMENTA ANTIQUA ROMANA*. Ein illustrierter Romtraktat des Quattrocento, in: Harprath, Wrede (Anm. 14), S. 21–37; Silvia Tomasi Velli: *Gli antiquari intorno al circo romano, Riscoperta di una tipologia monumentale antica*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 20.1.(1990), S. 113–121.

²¹ Nicolai Rubinstein: *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987) S. 29–43.

²² J. B. Trapp: *Census* (Anm. 4), S. 18.

²³ Hans Rupprich: *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Vol. 2, Berlin 1966, S. 103–104.

²⁴ Ich danke Paul Zanker für Gespräche über seine bevorstehende Publikation zur ikonographischen Interpretation der Sarkophagreliefs.

SCHRIFTEN VON RUTH OLITSKY RUBINSTEIN ¹

1951

San Giovanni dei Fiorentini: The 16th-Century Building History and Plans, New York University dissertation.

1957

Pius II as a Patron of Art, with Special Reference to the History of the Vatican (University of London, Ph.D. dissertation), London 1957.

1958

Rezension von: Leona C. Gabel: *The Commentaries of Pius II, Book 10–13*, in: *Renaissance News* 11 (1958), S. 218–220.

1967

Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's head, in: *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 22–33.

1968–1969

Giovanni Francesco Romanelli's *Dido* and *Aeneas* tapestry cartoons, in: *Art at auction 1968–1969*, S. 106–119.

1976

A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance, in: *British Museum Yearbook I (The Classical Tradition)*, (1976), S. 103–156.

1984

The Renaissance Discovery of Antique River-god Personifications, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 257–263.

The Census of Antique Works of Art Known in the Renaissance (synopsis), in: Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofaghi Romani nel Medioevo, Marburger Winckelmann-Programm, Mainz 1984, S. 289–290.

1985

›Tempus edax rerum‹. A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus, in: *The Burlington Magazine* 127 (1985), S. 425–433.

1986

Renaissance Artists and Antique Sculpture. A handbook of Sources, gemeinsam mit Phyllis Pray Bober, London 1986 (Neuaufgabe 1991).

Michelangelo's lost ›Sleeping Cupid‹ and Fetti's ›Vertumnus and Pomona‹, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), S. 257–259.

1987

Ajax and Cassandra. An Antique Cameo and a Drawing by Raphael, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), S. 204–205.

Rezension von: Charles R. Mack: *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, in: *The Burlington Magazine* 129 (1987), S. 671–672.

1988

Pius II and Roman Ruins, in: *Renaissance Studies II* (1988), S. 197–203.

Vorwort zur zweiten Auflage von: Roberto Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1988.

1989

A Codex from Dosio's Circle <BNCF NA 1159> in its mid-16th-Century Context, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions 8.–10. September 1986 in Coburg*, hg. von Richard Harp-rath und Henning Wrede, Mainz 1989, S. 201–214.

1991

Classical Sculpture. Castrating Hermaphrodite, in: *The Art Newspaper II*. 11 (November 1991), S. 15.

1992

Rezension von: Irene Favaretto: *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, in: *The Burlington Magazine* 134 (1992), S. 121.

A Drawing of a Bacchic Sarcophagus in the British Museum and Folios from a Renaissance Sketchbook, in: *Quaderni Puteani II* (= Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum vol. 1) (1992), S. 66–78.

1993

Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop, (gemeinsam mit Emanuele Casamassima), Mailand 1993.

1996

The Hermes Farnese or a Marcus Aurelius? Sixteenth-Century Drawings of a Statue in the Sassi Courtyard, in: *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996, S. 230–243.

Poussin et la sculpture antique. Le thème du dieu-fleuve, in: *Nicolas Poussin*, hg. von Alain Mérot, vol. 1, Paris 1996, S. 415–433.

1998

The Statue of the River God Tigris or Arno, in: *Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 275–285.

1999

El Laocoonte y su influencia en la pintura del siglo XVI, in: *Summa Pictorica. El manierismo y la expansión del renacimiento*, Barcelona 1999, S. 320–331

¹ Für Hinweise danke ich J. B. Trapp.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Ian Barington Jones, Foto: London, Warburg Institute. – Abb. 3, 4: Stanley Parker Ross, Foto: London, Warburg Institute. – Abb. 2: Aus der Sammlung von Nicolai und Ruth Rubinstein.



www.books2ebooks.eu