

Trotz dieser Befunde gehen die Kuratoren der National Gallery noch immer davon aus – auch die jetzige Hängung im Sainsbury-Flügel demonstriert es –, daß die beiden Werke zusammen kein Pendant gebildet hätten. Als Gründe für diese Einschätzung wird der unterschiedliche Figurenmaßstab und die Tatsache angeführt, daß an den Rahmen keine Spuren von Scharnieren festgestellt werden können (vgl. Susan Foister S. 8).

Diese Position muß meiner Ansicht nach revidiert werden. Die perspektivische Inszenierung des Londoner Madonnatäfelchens ist die gleiche wie jene des rechten Flügels des St. Petersburger Diptychons: Die Orthogonalen treffen sich in einem Bereich links außerhalb der Bildfläche. Auch die Londoner Madonna war ursprünglich ein rechter Flügel, kein autonomes Werk. Andererseits ist der im Dreiviertelprofil dargestellte Mönch nicht, wie es bei frühniederländischen Einzelporträts die Norm ist, nach links, sondern nach rechts ausgerichtet. Dies läßt die Annahme zu, daß es – diesmal als linker Flügel – ebenfalls Teil eines Diptychons war. Bringt man das Mönchsporträt mit der Madonnadarstellung zusammen, ergibt sich eine auch farblich durchaus stimmige Komposition, wobei die Madonna im Interieur aufgrund der Maßstabdifferenz wie eine Vision des Porträtierten wirkt¹⁵. Auch wenn die entsprechende Diptychonformel – Porträt *en buste* links, Interieur mit Ganzfiguren rechts –, soweit ich sehe, nur in der Buch-, nicht aber in der Tafelmalerei belegt ist, muß man davon ausgehen, daß die beiden Täfelchen als Paar konzipiert worden sind. Statt durch Scharniere könnten sie in einem gemeinsamen Lederfutteral miteinander verbunden gewesen sein¹⁶. Es gibt keinen Grund, die beiden Werke im Londoner Museum voneinander auf Distanz zu halten.

FELIX THÜRLEMANN

Institut für Kunstwissenschaft
Universität Konstanz

¹⁵ Das einzige störende Element ist das heutige Fehlen der ursprünglichen Vergoldung beim Rahmen des Madonnatäfelchens.

¹⁶ Gänzlich ungerechtfertigt ist die Charakterisierung der beiden Werke als „pastiche“, wie sie Châtelet (wie Anm. 11, Kat. AR5 und AR6) vornimmt. Die Schriftrolle in der Hand des Mönches hat nichts Irritierendes. Sie kann als Zeichen für sein Gebet zur Muttergottes aufgefaßt werden.

Carlo Pietrangeli: Die Gemälde des Vatikan. München: Hirmer 1996, 581 S., 597 Abb.; ISBN 3-7774-7120-8, DM 268,-

Die Zahl der großformatigen, mit zahlreichen Farbphotos ausgestatteten Prachtbände über die Kunst des Vatikan steigt in den letzten Jahren stetig. Neben mehreren Publikationen über die Sixtinische Kapelle und ihre Restaurierung erschien 1992 *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, 1993 *Raffaello nell' Appartamento di Giulio II e Leone X* mit Publikationen hervorragender wissenschaftlicher Ergebnisse. 1996 kam das vorliegende Buch gleichzeitig in mehreren Sprachen auf den Markt. Diese üppigen Photobände sind im Unterschied zu den genannten Spezialveröffentlichungen zur Six-

tina und den Stanzen Nachschlagewerke, die sich vornehmlich an Laien richten, daher fehlen Anmerkungen, Literaturhinweise sind in Klammern angegeben.

Das Buch ist Carlo Pietrangeli, dem verstorbenen Generaldirektor der Vatikanischen Museen und Fabrizio Mancinelli, dem vor zwei Jahren ebenfalls verstorbenen wissenschaftlichen Leiter der Abteilung für die Kunst des Mittelalters und der Renaissance gewidmet. Das Vorwort zur Geschichte der Sammlungen des Vatikan hat Pietrangeli noch selber verfaßt. Es schließen sich elf Beiträge zu den Kunstwerken der einzelnen Epochen vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, von denen die Kapitel zum 16. Jahrhundert zu den Arbeiten Raffaels und Michelangelos den breitesten Raum einnehmen. Die Texte stammen von Guido Cornini, Anna Maria de Strobel und Maria Serlupi Crescenzi, alle sind wissenschaftliche Mitarbeiter der Vatikanischen Museen und Autoren zahlreicher Beiträge zur Kunst des Vatikan.

Die Texte unterscheiden zwischen Gemälden und Fresken, womit gleichzeitig auf die Mißverständlichkeit des Buchtitels wie auf die Stärke des Buches selbst hingewiesen sei. „Die Malerei im Vatikan“ wäre ein angemessenerer deutscher Titel gewesen. Selbst wenn das italienische „Dipinti“ korrekt übersetzt ist, bleibt der Begriff „Gemälde“ mehr an Leinwandbilder gebunden, und so verspricht der Titel eher ein Buch über die Pinakothek. Gerade das aber ist nicht der Fall, wie überhaupt nicht einzelne Abteilungen der Vatikanischen Museen vorgestellt werden, sondern die Malerei des gesamten Palastes, d. h. auch der für Besucher nur schwer zugänglichen Trakte wie der Bibliothek Sixtus' IV. oder der auch für Fachleute kaum zu besichtigenden Räume wie der Sala Clementina. Neben den Fresken sind auch die Gemälde der päpstlichen Appartements, so z. B. Antoniazzo Romanos *Madonna della Rota*, abgebildet und besprochen.

Die Texte greifen, wie die meisten jüngeren Publikationen zur Kunst im Vatikan mit Ausnahme des Raffael-Bandes, auf die bereits publizierte Literatur zurück und bringen keine neuen wissenschaftlichen Ergebnisse. Dies zeigt sich auch an der ausgewählten, im Verhältnis zum besprochenen Material sehr eingeschränkten Bibliographie, die vielfach grundlegende wissenschaftliche Literatur, so Beiträge vom Matthias Winner und Arnold Nesselrath zu den Stanzen Raffaels oder Leo Steinbergs zur Sixtinischen Kapelle, teilweise oder gar nicht anführt. Standardwerke zu Gemälden fehlen völlig, hingegen sind zahlreiche Veröffentlichungen des Vatikan, vor allem Pietrangelis und Mancinellis, angeführt. Die Problematik einzelner Bildwerke, wie beispielsweise die Zuschreibung des Stefaneschi-Altars an Giotto und die damit zusammenhängende Frage nach der Datierung, die immerhin zwischen 1305 (Gardner) und 1340 (Kempers/de Blaauw) schwankt, ist daher nicht angesprochen. Der Altar wird unverbindlich „Giotto und Werkstatt“ zugeschrieben und zwischen 1320 und 1330 datiert. Bei der Fülle des Materials müssen die Texte selbstverständlich auf eine zusammenfassende Beschreibung und Interpretation eingeschränkt bleiben, auf die grundlegende Problematik, die immerhin den Altar von Alt-Sankt Peter betrifft, sollte jedoch hingewiesen werden, zumal dies auch bei anderen Bildern der Pinakothek, etwa Leonardos *Hl. Hieronymus*, dessen Zuschreibung anerkannt, die Datierung aber umstritten ist, möglich war.

Teilweise sind die Texte definitiv zu knapp gehalten, so der Beitrag zu den '400-Fresken der Sixtinischen Kapelle, der die äußerst wichtigen *Tituli*, die lateinischen Bildüberschriften in den Rahmen der Fresken, nicht anführt. Die Interpretation von Michelangelos Deckenfresken als „grandiose Verherrlichung des Werkes Gottes, der den Menschen nach seiner Vorstellung als sein Ebenbild schuf“ bleibt zu allgemein und oberflächlich. Im Zentrum der Decke der päpstlichen Palastkapelle ist auch nicht die Erschaffung Adams, sondern vielmehr Evas gezeigt, was einer näheren Erklärung bedürfte. Auch sollten die Autoren gerade bei der weitgestreuten Publikation des Bandes beachten, daß eine typisch römische Thematik wie die „Prozession des hl. Gregor des Großen“ von Jacopo Zucchi einem überwiegend nicht römischen Leserkreis erklärt werden muß. Eine ausführlichere Darlegung der Ikonographie und der päpstlichen Repräsentation durch die Bilder erfolgt vor allem in dem umfangreicheren Kapitel zu den Fresken des 16. Jahrhunderts, dort sind beispielsweise die Arbeiten Giorgio Vasaris in der Sala Regia, insbesondere die „Bartholomäusnacht“ als Triumph der katholischen Kirche zur Zeit der Reform erklärt. Detaillierte Darlegungen der Ikonographie, zum Teil durch die Maler selbst, werden auch für die Torre dei Venti und die Sala delle Carte geografiche angeführt. Die Entstehungsgeschichte der Freskenprogramme unter den einzelnen Päpsten wird ausführlich beschrieben, ebenso die Ergebnisse der Restaurierung der Deckenfresken in der Sixtinischen Kapelle. Die Vorstellung der einzelnen Künstler, ihrer Herkunft und ihrer Bilder in der Pinakothek ist bei der angemessenen Kürze ansprechend. Andererseits werden in den Kapiteln zur Renaissancemalerei beispielsweise die Herkunft Gentile da Fabriano und sein Wirken in Rom zu weitschweifig dargelegt; der Hinweis auf den rasch überwundenen Einfluß der Tradition eines Francesuccio Ghisi ist in einem Band zu den Gemälden des Vatikan nicht sehr aufschlußreich. Man fragt sich auch, warum ausgerechnet anekdotische und umstrittene, wenn nicht gänzlich falsche Deutungen eingebracht werden, wie die der heiligen Katharina im Appartamento Borgia als Bildnis der Papsttochter Lucrezia und die des Heraklit als Porträt Michelangelos in Raffaels „Schule von Athen“.

Der wesentliche Bestandteil des Bandes sind die meist neueren Photos namentlich genannter Photographen sowie des Nippon Television Network, ausschließlich farbige Abbildungen. Alle Bildunterschriften führen die Lebensdaten und -orte der Künstler an, die zu den Gemälden sind vielfach durch Texte zur Provenienz der Bilder ergänzt. Gegenüber dem Band 1992 ist die Farbigkeit leicht überzogen, die Abbildungen sind teilweise bunter als die Originale. Neben den Gesamtansichten von Fresken und Gemälden werden viele Details gezeigt, auch im Abbildungsteil zur Malerei des 11. bis 13. Jahrhunderts, der in den meisten Büchern zur Kunst im Vatikan eher spärlich ausfällt, in diesem Band aber nicht nur die großen Namen anführt, sondern auch die „Szenen aus dem Leben des heiligen Blasius“ vom Ersten Meister der Beata Chiara in Montefalco abbildet. Zusätzlich zu den bekannten Werken ergibt sich dadurch die seltene, in einigen Fällen einzige Möglichkeit, die weniger bekannten Werke in farbigen Abbildungen zu studieren. Zwar sind damit immer noch nicht alle Malereien des Vatikan farbig abgebildet, doch wurde eine gewaltige Lücke geschlossen.

Dafür wird die x-te Wiederholung längst bekannter Ansichten behutsam vermieden und man sieht in diesem Band wohlthuenderweise **nicht** den Finger Gottes aus Michelangelos „Erschaffung Adams“. Sehr begrüßenswert ist auch die Publikation von Details, die so bisher nicht gesehen wurde, z. B. wird nicht die Gruppe des Heliodor aus der gleichnamigen Stanza Raffaels wiedergegeben, sondern die auf einen Sims gekletterten Knaben, die den Hohepriester beim Gebet beobachten; nicht der Engel, der Petrus befreit, erscheint im Detail, vielmehr die Wächter in ihren schimmernden Rüstungen. Bemerkenswert ist auch, daß nicht nur Details von den brillant restaurierten Bildern veröffentlicht werden, sondern auch von stark verschmutzten Fresken, z. B. in der Cappella Paolina.

Formal ist das Buch gerade für ein breiteres Publikum sehr ansprechend, daher hätten Auszüge aus lateinischen Dokumenten und Bibelverse übersetzt werden sollen. Die Übersetzungen aus dem Italienischen stammen von Dr. Ulrike Bauer-Eberhardt, Dr. Susanne Evers, Dr. Susanna Murmann und Dr. Ruth Wolff. Diese Titelhüberei ist ebenso altertümlich wie überflüssig und hebt die Übersetzerinnen akademisch über die Verfasser sowie den Herausgeber prof. (!) Carlo Pietrangeli. Den Doctores sind kleine Ungenauigkeiten unterlaufen: S. Pietro sollte beispielsweise nicht mit „Petersdom“ übersetzt werden, „aiuti“ nicht mit „Gehilfen“, der Name des Apologeten Laktanz bzw. Lactantius wurde nicht erkannt, so blieb das italienische Latanzio, auch ist der Titel von Matteo da Lecces Fresko in der Sixtina mit „Handel um den Körper des Moses“ seltsam übersetzt, da Engel und Teufel offenkundig um den Leichnam des Propheten kämpfen.

Mit Pietrangelis *Gemälde des Vatikan* liegt die bisher umfassendste Präsentation des Gesamtbestandes vor, vor allem aufgrund der Abbildungen wird er auch in wissenschaftlichen Bibliotheken von großem Nutzen sein.

SABINE POESCHEL

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Stuttgart*

Angela Negro: Il giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, Rom: Nuova Argos, 1996; 119 + XLII S. Abb.; ISBN 88-85897-53-3, Lit.80.000

The abundance of restorations in Italy in the past, and many more to come, makes the publication of its documentation an almost impossible task. However, in the exemplary case of the restoration undertaken by the Soprintendenza dei Beni Culturali in the Loggia del Giardino of Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, a proper book has been written by Angela Negro. Its scope is wider than mere documentation, as Negro not only describes the work done by the restoration-team, but also makes observations on the working procedure of the artists, and undertakes a new attribution the design and part of the decoration. The result points art historians at the value of direct observation of the artwork itself. When Negro discusses the iconography,