

Krieg und deutscher Teilung in Vergessenheit geraten konnte (Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. März 1998, S. 44). Die Statuen von „Neptun“ und „Amphitrite“, die Teil des Skulpturenschmuckes auf der Villa Kamecke waren (Abbildung 163, 164), haben sich in der Skulpturenabteilung des Bode-Museums erhalten.

Mit dem möglichen (Teil-) Wiederaufbau des Berliner Schlosses, von vielen als die einzig angemessene Lösung für die Gestaltung der Schloßplatzbrache erachtet, würde Schlüter nochmals ungeahnte Aktualität zukommen. Allein daher war eine greifbare Monographie überfällig, selbst wenn vorerst nur alter Wein in neue Schläuche gegossen wurde.

GUIDO HINTERKEUSER  
Berlin

**Steffi Röttgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien;** Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, Band II: Die Blütezeit 1470-1510; mit Aufnahmen von Antonio Quattrone. München: Hirmer 1996-1997; je 439 S. + 23 (31) S. Anhang, 258 + 239 Farbtafeln, 134 + 149 teilweise farbige Abb.; ISBN 3-7774-7050-3 und 3-7774-7220-4; je DM 98,-

In zwei opulent ausgestatteten Bänden, deren jeweilige Eigenständigkeit die Autorin betont (II, S. 8), werden in breiter Palette die künstlerischen Äußerungen auf dem Gebiet der Wandmalerei des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in den verschiedenen Regionen Italiens vorgestellt. In ihrem formalen Aufbau zeigen beide Bände eine identische Gliederung: an einen allgemeinen Textteil – überschrieben mit „Lavorare in muro – Stationen eines Mythos“ (Band I; 18 Seiten) bzw. „Fazit und Ausblick“ (Band II; 4 Seiten) – schließt sich jeweils ein Katalogteil an, in dem die ausgewählten Bildzyklen in Kurzmonographien bearbeitet sind und jeweils abschließend auf mehreren Tafelseiten bildlich glänzend vorgestellt werden. Innerhalb der Katalogbeiträge sind neben zahlreichen freskierten Einzelbildern auch Abbildungen aus dem Bereich anderer Kunstgattungen zu Vergleichszwecken herangezogen. Der einleitend gestellte Anspruch eines allgemeinen Charakters der Darstellung führt erfreulicherweise im dokumentarischen Anhang nicht zu Beschränkungen: Die Chronik der älteren Restaurierungen, soweit sie dokumentiert und publiziert sind, die Übersetzungen längerer lateinischer und italienischer Zitate, die Transkription der erhaltenen In- und Beischriften genügen in ihrer Ausführlichkeit auch den Ansprüchen des Fachpublikums.

Im Katalogteil sind im ersten Band 21 Bildzyklen ausgewählt, an denen die Autorin „Anfänge und Entfaltung“ der Wandmalerei darstellt, und dann im zweiten Band nochmals 17 Bildzyklen, die als „Blütezeit“ dieser Gattung eingestuft sind. Den zeitlichen Rahmen für die unter dem Epochenbegriff „Frührenaissance“ zusammengestellten Zeugnisse der Wandmalerei bildet die Spanne von 1400-1510, wobei das Jahr 1470 die „Schnittstelle“ der beiden Entwicklungsstufen darstellt und die Bandgliederung bestimmt. Unberücksichtigt bleibt damit die in der jüngeren Kunstgeschichtsfor-

schung wie in den geisteswissenschaftlichen Nachbardisziplinen favorisierte Einschätzung eines zusammenhängenden Kontinuums seit dem Zeitalter Dantes und Giotto, das bekanntlich auch Vasari seinem dreistufigen Aufbau der *rinascita* zugrunde legte. Die Einteilung und Terminierung wird im ersten Band damit begründet, daß mit der Bezeichnung Frührenaissance „die starren Zäsuren der Jahrhundertgrenzen“ vermieden werden sollen (I, S. 7), während im zweiten Band durch die Definition des Begriffs Frührenaissance als „Verabredungsbegriff“ die Einteilung relativiert wird, als deren Ahnherr der ansonsten viel gescholtene Vasari mit seiner *seconda età* (von Masaccio bis Signorelli) Erwähnung findet (II, S. 8). So ist denn auch die in der Einführung des ersten Bandes kritisierte „Einseitigkeit unseres Bildes von der Kunst des 15. Jahrhunderts“ als „Ergebnis der historischen Überlieferung“ Vasaris und seiner Vorgänger (I, S. 10) weder im Text definiert noch durch die Auswahl der Bildzyklen revidiert: Florenz und später dann Umbrien behaupten ihre Vormachtstellung nachdrücklich.

Die Auswahlkriterien für die vorgestellten Freskenzyklen werden im Vorwort genannt (I, S. 7): „gleichmäßige Streuung über das heutige Italien“ und „gegenwärtig vorzeigbarer Erhaltungszustand“. Ob allerdings die nicht eigens behandelte Ovetari-Kapelle in der Eremitani-Kirche zu Padua etwa insgesamt als weniger „vorzeigbar“ angesehen werden kann als andere monographisch bearbeitete Beispiele, sei dahingestellt. Vermutlich ist dieser Zyklus eher der Bändeinteilung zum Opfer gefallen, da Mantegna ansonsten als einziger Künstler sowohl unter „Anfang und Entfaltung“ als auch unter „Blütezeit“ der Gattung mit jeweils einem Freskenzyklus vertreten gewesen wäre (der spätere Zyklus im Palazzo Ducale in Mantua ist in Bd. II aufgenommen). Bedauerlich ist, daß Pisanellos zugegebenermaßen fragmentarische Wandbilder in Verona und Mantua ebenso wie Paolo Uccellos Arbeiten im Chiostro Verde durch das Raster der „Vorzeigbarkeit“ fielen. Der Beschränkung des Epochenbegriffs dürfte dagegen Lorenzo Monaco mit seiner Ausmalung der Bartolini-Kapelle in S. Trinita in Florenz zum Opfer gefallen sein, obgleich sich an seiner Kunst Florentiner und Sienerer Tradition ebenso hätte aufzeigen lassen wie der stilistische Einfluß des Gentile da Fabriano, dessen verlorene Zeugnisse auf dem Gebiet der Wandmalerei – wie auch die Pisanellos – die Autorin ausdrücklich beklagt (I, S. 10).

Der in der kunsthistorischen Forschung seit einiger Zeit zu beobachtenden Tendenz, den durch Vasari initiierten Florenz-Zentralismus auch und gerade in dieser Gattung zu unterhöheln, trägt die Autorin mit der Aufzählung bedeutender verllorener Freskenzyklen in Pavia (Castello Visconteo), Venedig (Dogenpalast) und Rom (S. Giovanni in Laterano) Rechnung, denn sie folgert daraus: „Diese Verluste sind verantwortlich für die Beschränktheit und Verzerrungen unserer Vorstellungen von der Wandmalerei des 15. Jahrhunderts, die von der toskanischen Schule beherrscht wird“ (I, S. 10). Allerdings wären da auch die vollständigen oder weitgehenden Verluste an bedeutenden Wandbildzyklen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz zu erwähnen, wie etwa die Fresken des Domenico Veneziano, des Andrea del Castagno, des Piero della Francesca und des Alesso Baldovinetti in der Hauptchorkapelle von S. Egidio in Florenz oder Baldovinettis Fresken in S. Trinita und im Kreuzgang von S. Miniato al Monte.

Die Auswahl der Beispiele ist im Klappentext als der entscheidende und neuartige Ansatz hervorgehoben, da so „über die berühmten Einzelwerke hinaus hier der Blick auf das Panorama der verschiedenen Kunstlandschaften“ gelenkt werde. Da neben den bekannten Werken in den großen städtischen Kunstzentren auch solche an [heute] abgelegenen Standorten berücksichtigt sind, ist die ebenfalls im Klappentext formulierte Behauptung, erstmals werde „dem kunstinteressierten Publikum eine repräsentative Darstellung der Wandmalerei aus der Epoche der Frührenaissance“, eine „einzigartige Gesamtschau“, geboten, in eindrucksvoller Weise erfüllt.

Die einzelnen Katalogbeiträge sind durch Unterüberschriften übersichtlich gegliedert, wodurch das schnelle Auffinden speziell interessierender Aspekte ermöglicht ist. Konstante Unterpunkte sind dabei die Geschichte des jeweiligen Werkes, seine formale und ikonographische Beschreibung sowie Informationen zu den Malern und Werkstätten. Diskutiert werden ferner Kriterien für die Auswahl der Bildthemen, die Anlässe für Wandmalerei, inhaltliche Programme, das Verhältnis von gemaltem Dekor und architektonischem Träger, die Beziehungen zwischen Maler und Auftraggeber. Die Texte dieser Katalogeinträge bieten eine komprimierte Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes, wobei der Fluß des Textes nur sparsam durch Hinweise auf die im kritischen Apparat in beschränkter Auswahl zitierte Literatur unterbrochen ist.

Bei der Fülle des behandelten Materials sind gelegentliche Ungenauigkeiten unvermeidbar und tun der bemerkenswerten Leistung keinen Abbruch. Bibliographische Lücken sind offenbar der benutzten Sekundärliteratur anzulasten: So wird etwa angeführt (I, S. 365), daß erst in jüngster Zeit Francesco Tacconi anstelle von Bembo für die Malereien in Torrechiara verantwortlich gemacht worden sei, obgleich doch bereits der entsprechende Thieme-Becker Artikel auf ein von Bohl publiziertes Dokument verwiesen hat, durch das dieser Künstler schon 1885 mit den Malereien in Verbindung gebracht wurde.

Verwirrend ist auch die Datierung der Fresken des Domenico Ghirlandaio in der Fina-Kapelle der Collegiata in San Gimignano behandelt, für die die bisherige Forschung entweder das Jahr 1475 als terminus ante quem ansah oder eine Beendigung der Arbeiten erst in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre vermutete. Im vorliegenden Band (II, S. 45 ff.) ist eine Entstehungszeit zwischen 1477 und 1478 favorisiert, dann wird aber im Zusammenhang mit den Gewölbemalereien und einer eventuellen Beteiligung Mainardis von 1478 ausgegangen, was bei einem Arbeitsverlauf von oben nach unten bedeuten würde, daß zu diesem Zeitpunkt erst mit der Ausmalung begonnen wurde. Das „späte“ Geburtsdatum des Sebastiano Mainardi, das Lisa Venturini (I Ghirlandaio, in: *Maestri e botteghe*, hrsg. von M. Gregori u. a., Ausstellungskatalog Florenz, 1992, S. 111, 113, Anm. 25) für das Jahr 1466 (nicht 1468, wie II, S. 46, angegeben) belegen konnte, „schränkt die Möglichkeit seiner Mitarbeit“ wohl nicht nur „erheblich ein“, sondern schließt seine künstlerisch eigenständige Beteiligung an der Ausmalung des Gewölbes aus.

Als Datum der Auftragserteilung für die von Benedetto da Maiano geschaffene Büste des Onofrio di Pietro (*operaio della fabbrica della pieve e dell'ospedale di*

S. Fina) wird gemeinhin der 28. Mai 1493 angegeben, keineswegs das Jahr 1476 (II, S. 45). Auftraggeber war der *comune*, der den zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Mitbürger ehren wollte. Grundlage für die in Benedettos Werkstatt geschaffene Bildnisbüste (San Gimignano, Museo d'arte sacra) war dementsprechend eine Zeichnung, die von Nicolò di Luca stammte (vgl. Doris Carl, Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 22, 1978, S. 285). Auch an der Identifizierung Onofrios mit einer Gestalt auf Ghirlandaios Wandbild der „Exequien der hl. Fina“ sind Zweifel angebracht, da dann der Maler den Dargestellten zu einem früheren Zeitpunkt als deutlich älter charakterisiert hätte.

Bisweilen befremdet eine betont kritische Haltung gegenüber älteren Forschungsergebnissen. So ist beispielsweise Warburgs Darlegung einer auf das Interesse des Stifters zurückgehenden Ikonographie für die Szene der „Wiedererweckung eines Kindes“ in der Sassetti-Kapelle von S. Trinita in Florenz, der auch die neuere Forschung uneingeschränkt folgte, unbegründet in Frage gestellt (II, S. 142). Wenn die Autorin hier anzweifelt, daß der Stifter mit dieser Szene den Tod seines ältesten Sohnes Teodoro und die Geburt eines neuen männlichen Nachkommens im gleichen Jahr, der nach verbreiteter Sitte denselben Namen erhielt, memorieren wollte, so sucht man vergeblich nach einem stichhaltigen Argument, das diese Kritik stützen würde. In diesem Zusammenhang gibt die Autorin eine allerdings nicht überzeugende neue Erklärung für die Änderung des Bildprogramms.

Ihre souveräne Kenntnis der Materie beweist die Autorin mit den zahlreich in den Katalogbeiträgen zu Vergleichszwecken herangezogenen Bildbeispielen. Als motivische Parallele ist den Malereien in der Hofloggia des Kastells von Issogne eine Darstellung des Handwerkerstandes auf einer Miniatur des Jean Bourdichon gegenübergestellt, wobei die Deutung des Darstellungsgegenstandes hier allerdings in die Irre geht. Es handelt sich keineswegs um den „realistisch geschilderten Besuch einer Kundin in einer Schreinerwerkstatt“, die „in gleicher Weise mit der Spindel zum Einkauf wie die Frauen in der Hofloggia von Issogne“ ginge (II, S. 339). Vielmehr ist in der französischen Miniatur bei der Kennzeichnung des Handwerkerstandes bewußt auf das Thema der „Hl. Familie bei der Arbeit“ zurückgegriffen, wie es in Frühdrucken des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann. Sie zeigen Josef bei seiner Zimmermannstätigkeit, Maria spinnend und den Jesusknaben beim Auflesen der abfallenden Holzspäne.

Eine Entwicklungsgeschichte aufzuzeigen, die in Fragen der Form wie der Bildprogramme die einzelnen Werkkomplexe, immerhin 38, verbindet und die Kontinuität und den Wandel einer Aufgabe in einer als Epoche zusammengefaßten Zeitspanne darstellen würde, ist im vorliegenden Band nicht beabsichtigt, ebensowenig eine Darlegung der Charakteristika bzw. Unterschiede der Freskenzyklen in Florenz und in den übrigen Regionen. Eine „Krise, in der sich die traditionellen Modelle der kunstgeschichtlichen Überblicke und die ihnen zugrunde liegende Betrachtungsweise befinden“ würden, ließ die Autorin dagegen eine „Übersicht anderer Art“ konzipieren, die dem Leser als „Einführung“ in die Problematik des Themas dienen soll

(I, S. 9). In ihr sind Stilfragen mit den jeweiligen Abhängigkeitsfaktoren Zeit, topographisches Umfeld, Künstler und Werkstatt ebensowenig relevant wie Fragestellungen einer ikonologischen Programmatik unter politischen, soziologischen, frömmigkeitsgeschichtlichen Aspekten innerhalb der Gestaltung dieser Bildzyklen. Als verbindendes Element der monographisch behandelten Wandbildzyklen ist stattdessen eine von den kunsttheoretischen Maximen der Renaissance ausgehende und in eine Geschichte der Kunstwissenschaft mündende Wirkungsgeschichte der Gattung unter dem Titel „Lavorare in muro – Stationen eines Mythos“ an den Anfang gestellt, mit der die „wechselvollen Stadien der schriftlichen und bildlichen Überlieferung“ beleuchtet werden sollen. So kommen „andere Gemeinsamkeiten der Werke zum Vorschein als sie von der chronologisch, topographisch oder monographisch angelegten Kunstgeschichte aufgezeigt werden“ könnten (I, S. 9). Von den frühen Quellschriften ausgehend, spannt sich der Bogen von Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte, übersichtlich von gliedernden Unterüberschriften begleitet, bis in unser Jahrhundert.

Das Kapitel „Wand und Bild – eine Schicksalsgemeinschaft“ (I, S. 9 f.) widmet sich der Beziehung zwischen Malerei und Bildträger, wobei auf deren gemeinsame Erhaltung oder auf den gemeinsamen Untergang abgezielt ist. Die moderne Restaurierungs- und Konservierungsmethode der Freskoabnahmen durch die *strappi fin*det kritische Erwähnung (I, S. 23 ff.).

Ausgehend von den theoretischen Erörterungen des Cennino Cennini und des Leon Battista Alberti wird in einem weiteren Abschnitt dieser Einführung ein summarisches Bild von „Technik und Praxis der Wandmalerei“ entworfen (I, S. 10 f.), wobei knapp die betreffenden Arbeitsgänge der Freskotechnik erläutert sind. Dabei ist hervorgehoben, daß die „schmutzige“ Arbeit des Wandmalers durchaus als Widerspruch zur Emanzipation des Künstlers aus dem Handwerkerstatus angesehen wurde und so die Vorstellung von der Malerei als einer „vornehmen“ Wissenschaft in Frage gestellt werden konnte. Aussagen von Cennini und Alberti werden in diesem Zusammenhang gegenübergestellt, da dieser die Wandmalerei ausdrücklich geschätzt habe, während jener sie nicht erwähne (I, S. 10f.). Als Beleg für die vorgebliche Abneigung Albertis gegen Wandmalerei wird ein Passus aus seinem Traktat „Della Pittura“ (II, 33) zitiert: *grandissima opera del pittore sarà ... l'istoria* – aus dem fälschlich gefolgert wird, „Alberti spräche von Historienmalerei als bedeutendster malerischer Gattung, nicht aber von Wandmalerei“ (I, S. 10). Gerade die Wandmalerei zielte aber von ihrer Aufgabenstellung her auf epische Erzählung des gewählten Themas ab. Im Widerspruch dazu steht auch nicht Ghibertis Gebrauch der *storia* für Reliefs, da auch in diesem Zusammenhang die Bilderzählung, nicht der Bildträger gemeint ist. Nicht nur an dieser Stelle der Einleitung irritiert die eher zusammenhanglose Benutzung kunsttheoretischer Äußerungen der Zeit, die zugunsten effektvoller sprachlicher Formulierung auf notwendige Erklärungen, Einordnung in größere Zusammenhänge oder differenzierte Analyse verzichtet.

Anhand von Restaurierungsberichten weist Steffi Roettgen im folgenden Abschnitt ihrer Einführung, der „Vasari und Masaccio oder die Glorifizierung der Freskomalerei“ überschrieben ist (I, S. 11 ff.), auf eine Diskrepanz zwischen Theorie

und Praxis hin. Dem Ewigkeitsanspruch der Wandmalerei entsprechend, werde in den Traktaten immer die Technik des buon fresco gefordert oder beschrieben, während die tatsächlich geübte Praxis ein Mischverfahren erkennen ließe, bei dem die auf den feuchten Untergrund gemalten Partien durch secco-Retuschen auf dem getrockneten Putz übergangen wurden. Schuld an dieser Fehleinschätzung sei vor allem Vasari, der als große Schwierigkeit der Freskokunst stets das rasche Arbeiten auf dem feuchten Putz bis zur Vollendung des jeweiligen Tagewerks hervorgehoben habe.

Um den „Mythos“ der Wandmalerei aufrecht zu erhalten, habe Vasari auch ein Hilfsmittel verschwiegen, das geholfen hätte, die Problematik des Zeitfaktors bei der Ausführung zu umgehen (I, S. 12). Wenn in diesem Zusammenhang Vasari vorgeworfen wird, er habe nicht auf den Karton als Hilfsmittel für ein schnelleres Arbeiten hingewiesen (tatsächlich hat er ihn an anderer Stelle, allerdings nicht unter diesem Aspekt behandelt: Vasari/Milanesi I, S. 175 ff.), so ist dem entgegenzuhalten, daß hier über den Zeitpunkt, an dem solche Entwürfe in Originalgröße erstmals im 15. Jahrhundert benutzt wurden, keinerlei Angaben gemacht und ebensowenig Sinopie und Karton in ihrem jeweiligen und durchaus voneinander abweichenden Stellenwert für das ausgeführte Wandbild beleuchtet werden. Mißverständlich ist zudem der Hinweis, daß Vasari selbst bei eigenen Arbeiten den Karton in einzelne Teile zerschnitten habe und so – gerade bei größeren Flächen – zu einer leichteren Übertragungsmethode gelangt sei (I, S. 12), da dies bereits eine im fortgeschrittenen Quattrocento nachweisbare Praxis darstellt.

Durch eine Rationalisierung der Freskotechnik im 17. und 18. Jahrhundert habe Vasaris idealer Maßstab seine Gültigkeit verloren: „An die Stelle der sich selbst genügenden Meisterschaft“ sei nunmehr „ein reelles Verhältnis zwischen Arbeitsumfang, Zeitaufwand und Bezahlung getreten“ (I, S. 12). Die erhaltenen Zahlungsbelege für das 15. Jahrhundert lassen jedoch keine grundlegend davon abweichende Praxis erkennen. Auch wenn sich im fortgeschrittenen Quattrocento die Kluft zwischen „Standesgeltung und Standesbewußtsein“ (Wackernagel) fraglos vergrößerte, wird der Künstler nach handwerklichen Regeln bezahlt. Eine etwaige Mythenbildung um die Wandmalerei in dem Sinne, daß ein Kunstwerk aus irrationalen Vorstellungen heraus glorifiziert worden wäre und damit dem Künstler eine höhere Bezahlung eingebracht hätte, läßt sich real kaum nachweisen, gehört aber gleichwohl zur willkommenen Topik Vasaris, um den gehobenen Künstlerstand zu unterstreichen.

Das „Endprodukt“ des Wandmalers hob sich in seiner optischen Erscheinung keineswegs grundsätzlich von den künstlerischen Äußerungen auf dem Gebiet der Tafelmalerei ab (I, S. 9). Im Hinblick darauf hätte die Analyse des Verhältnisses von Bildträger, Technik und Material etwas ausführlicher ausfallen können, da die Autorin nach eigenem Bekunden mit ihrer Einführung darauf abzielt, einen „Wechsel der Sichtweisen der Wandmalerei im Wandel der Epochen“ und dabei „scharfe Umbrüche ästhetischer Wertvorstellungen sowie Gewohnheiten und Möglichkeiten visueller Wahrnehmung“ aufzuzeigen. So hätte gerade anhand der kostbaren Materialien Gold, Silber und Ultramarin, die hier für die Tafelmalerei herausgestellt wer-

den, auf den sich grundsätzlich vollziehenden Wandel ästhetischer Vorstellungen im 15. Jahrhundert hingewiesen werden können: das technische Vermögen, die Kunstfertigkeit des Malers, ersetzt die wertvollen Pigmente. Alberti fordert dies; Vasari lobt diesbezüglich u.a. Domenico Ghirlandaio. Sowohl Cenninis Maleritratat als auch die beispielsweise von Baxandall in diesem Zusammenhang aufgeführten Auftragsdokumente belegen keine grundsätzlichen Unterschiede in der Verwendung der kostbaren Materialien, die durch die abweichende Technik motiviert würden (Fresken des Gherardo Starnina in S. Stefano in Empoli; Filippino Lippi, Caraffa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva in Rom). Vertraglichen Absprachen ist zu entnehmen, daß lediglich der Umfang der Zyklen dazu geführt haben dürfte, daß sich die Verwendung von teuren Materialien im besonderen Maße auf die Protagonisten der jeweiligen Szene konzentrierte oder auf die unteren, dem Betrachter näheren Register. Die bekannte Anekdote Vasaris, nach der Cosimo Rosselli in den Augen Papst Sixtus IV. den Wettbewerb unter seinen Malerkollegen für sich entschieden hätte, weil er in seinen Wandbildern in der Sixtinischen Kapelle besonders häufig kostbare Materialien verwandt habe, zeigt, daß die Technik der Wandmalerei dies nicht ausschloß.

Veränderungen, denen die Wandmalerei durch sich wandelnde ästhetische Ansprüche an ihren Bildträger, die Architektur, mit Beginn des 15. Jahrhunderts ausgesetzt ist, werden unter Hinweis auf die Farbigkeit der Kirchen- und Kapellenneubauten der Renaissance gestreift, nicht aber in ihrer grundsätzlichen Bedeutung für die Wandmalerei untersucht.

Mit dem Abschnitt „Wiederentdeckung der Wandmalerei durch die Romantiker“ (I, S. 14 f.) leitet die Autorin zu einem konzisen Diskurs über die Geschichte der kunstwissenschaftlichen Forschung zu dieser Kunstgattung über, in dem neben den ersten Gesamtdarstellungen italienischer Kunst, den Tagebuchaufzeichnungen Italienreisender, darunter auch Burckhardts (I, S. 18 f.) und Warburgs (I, S. 20 f.) Verdienste in eigenen Kapiteln angemessen gewürdigt werden.

Selbst wenn die Einführung des ersten Bandes zahlreiche interessante Aspekte anreißt, deren vertiefte Betrachtung sich bisweilen nicht nur der Fachkollege gewünscht hätte, vermag sie allerdings nicht die Problematik zu überdecken, die ein Verzicht auf eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Wandmalerei in dem behandelten Zeitraum mit sich bringt. Um Auskünfte und Hinweise auf übergeordnete Fragen, wie Beziehungen der Künstler und Werkstätten untereinander, ihrer technischen Eigenheiten, die kulturellen Charakteristika der einzelnen Kunstzentren als Voraussetzung für die Beziehungen zwischen Auftraggeber und Künstler sowie die daraus resultierenden Bildprogramme, zu bekommen, ist man auf die Angaben in den entsprechenden Katalogbeiträgen angewiesen.

Daß der erste Band zugunsten der Wirkungs- und Forschungsgeschichte auf eine zusammenfassende Überblicksdarstellung der Bildgattung in der gewählten Epoche verzichtet, wird im zweiten Band durch die mit „Fazit und Ausblick“ (II, S. 8 ff.) überschriebene Einführung auszugleichen versucht. Der im Sinne des angesprochenen Publikums notwendige Verzicht auf eine stilkritische Betrachtungs-

weise wird hier ausführlich begründet: Fragen nach dem „was“, „warum“ und „wozu“ ständen im Vordergrund, um die „Fremdheit der Bilder und ihrer Themen, die ohne sachliche Erläuterung nicht mehr verständlich wären“, entgegenzuwirken (II, S. 8). Warum die Fragen nach den wichtigsten Errungenschaften der Wandmalerei in dem behandelten Zeitraum dann nur „in Form eines lapidaren und stark verallgemeinernden Fazits“ skizziert werden (II, S. 8), bleibt an dieser Stelle unerklärt, obgleich die Monographien doch essentielle Ergebnisse und Erkenntnisse hierfür bereitstellen. Es ist uneinsichtig, warum aus der Fülle des mit so viel Kenntnisreichtum ausgebreiteten Materials als Ergebnis lediglich auf die Bedeutung der Zentralperspektive für ein „naturalistisches“ Abbild der Wirklichkeit hingewiesen wurde (II, S. 9). Wenn als wesentlich für die [Wand]malerei dieses Jahrhunderts ein neuer Dialog zwischen Bildwerk und Betrachter bezeichnet wurde, würde man gern Näheres über die Art der Kommunikation erfahren, wobei allerdings die Auffassung vom Bild als Schriftersatz für die des Lesens Unkundigen nicht etwa einen Unterschied zum „Mittelalter“ markiert, sondern sich auch noch in Aussagen aus dem hier betreffenden Zeitraum der Frührenaissance des 15. Jahrhunderts nachweisen läßt (vgl. u.a. *Michael Baxandall: Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*; Frankfurt 1977, S. 55 f.).

In der abschließenden Vorausschau auf die weitere Entwicklung der Kunst im 16. Jahrhundert wird die Frage nach der Bedeutung, die der politische Umbruch des italienischen Stadtstaatengebildes mit dem Aufstieg Roms für die Entstehung der maniera moderna (Vasari) gespielt hat, angeschnitten (II, S. 11).

Auch wenn im Vorwort ausdrücklich die Absicht formuliert ist, sich an den „Nichtfachmann und Kunstliebhaber“ zu wenden, „dessen Informationsbedürfnis und Wunsch nach Interpretation entsprochen werden soll“ (I, S. 8) wird dieses zweibändige Werk nicht zuletzt aufgrund seiner prachtvollen Ausstattung mit den vorzüglichen Aufnahmen von Antonio Quattrone und Fabio Lensini sowie hilfreichen Grundrissen und Schemata der jeweiligen Bildprogramme auch in Fachkreisen einen wichtigen Stellenwert erlangen. In diesem Sinne ist Steffi Röttgens Arbeit als ein einzigartiges Panorama und umfassendes Übersichtswerk dieser Bildgattung zu begrüßen.

RONALD G. KECKS  
Regensburg

**Annegrit Schmitt: Der Meister des Tiermusterbuches von Weimar;** München: Biering & Brinkmann 1997; 78 S., 19 Tafeln; ISBN 3-930609-14-2; DM 48,-

L'uso di libri di modelli era pratica frequente tra gli artisti e strumento indispensabile all'interno della bottega di cui costituiva un repertorio di immagini e idee compositive di facile accesso e diffusione.

La recente pubblicazione a cura di Annegrit Schmitt si segnala per il nuovo contributo agli studi con l'edizione di 6 fogli da un taccuino di disegni conservati nella