

wo diese durch einen unnötigen Wissenschaftsjargon eingeschränkt wird. Ein Satz, der mit elf Zeilen mehr als eine Drittelseite einnimmt (290), ist im modernen Sprachgebrauch fehl am Platz. Ähnliches gilt für zahlreiche Überschriften und Zwischenüberschriften. Diese erfüllen auch in wissenschaftlichen Werken die Funktion, den dann folgenden komplexen Inhalten und den Ausführungen des Autors Sinn, Struktur und Rhythmus verleihen. Eine Wortfolge wie „Dispositive der Rezeption. Mono- und bifokale Blickführung“ (231) schreckt ab, bevor ihr Sinngehalt im Text enthüllt wird.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die teils sehr unterschiedlichen Sicht- und Bearbeitungsweisen der Autorinnen und Autoren eine Bereicherung für die Beschreibung und Analyse des komplexen spätmittelalterlichen Bildthemas sind. Die Versammlung unterschiedlicher Herangehensweisen, ja Temperamente, hat dem Thema ausgesprochen gut getan, zumal eine klassische, rein stilkritische kunsthistorische Betrachtung mit den üblichen Details von Händescheidungen oder sublimen Faltenwurfvergleichen keinen substantiellen Erkenntnisgewinn erbracht, sondern allenfalls gelangweilt hätte. Wer dagegen diesen Sammelband gelesen hat, hat nicht allein Erkenntniszuwächse in Sachen Gregorsmesse zu verbuchen, er hat auch einen Einblick gewinnen können in die ganze Spannweite kunsthistorischer und geisteswissenschaftlicher Ansätze.

Gelegentlich wurde behauptet, der „just publizierte“, von Andreas Gormans und Thomas Lentes herausgegebene Sammelband sei „in deutlicher Konkurrenz [...] der Abhandlung von Esther Meier gegenüberzustellen“.²³ Aus Sicht des Rezensenten trifft das Gegenteil zu. Die grundlegende monografische Arbeit von Esther Meier und der facettenreiche Sammelband von Andreas Gormans und Thomas Lentes wie auch die digitale Bilddatenbank zum Thema Gregorsmesse ergänzen einander vorzüglich, von manchen wohl unvermeidlichen Wiederholungen abgesehen. Es handelt sich um drei völlig unterschiedliche Annäherungen an ein kunsthistorisch faszinierendes Thema, dessen Geheimnis immer noch nicht zur Gänze gelüftet zu sein scheint.

MARIO KRAMP

Mittelrhein-Museum Koblenz

23 CLAUDIA ANNETTE MEIER: Rezension von: ESTHER MEIER (wie Anm. 13).

Peter Prange: Deutsche Zeichnungen 1450 – 1800 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett; 1; hg. v. Hubertus Gaßner und Andreas Stolzenburg); Köln u. a.: Böhlau 2007; [1]. Katalog, VIII, 440 S., Ill.; [2]. Tafeln, 468 S., nur Ill.; ISBN 978-3-4123-5305-6, € 249,00

Dem Bearbeiter dieses monumentalen zweibändigen Bestandskataloges des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle hätte es sehr leicht ergehen können, wie Orpheus auf dem Bild des Schutzumschlages: Die dafür verwendete Handzeichnung Albrecht Dürers stellt die Bestrafung des Orpheus durch den Tod da, welcher sich

laut Ovids Metamorphosen der falschen Liebe hingab. Im übertragenen Sinne hätte auch Peter Prange (wenn auch nicht mit so drastischem Ende) der Untergang gedroht, hätte er seine wissenschaftliche Leidenschaft in der beängstigend kurzen Bearbeitungszeit von nicht ganz vier Jahren nicht ausnahmslos den circa 1.500 Zeichnungen gewidmet.

Das Dürer-Blatt stammt aus dem Besitz von Joachim von Sandrart, eine Provenienz, wie sie für eine deutsche Altmeisterzeichnung kaum hätte schöner sein können. Mit seinem einleitenden Überblick zur Sammlungsgeschichte beginnt Prange sein Erschließungswerk: Bekanntlich geht die Sammlung der 1869 gegründeten Hamburger Kunsthalle auf bürgerlicher Initiative zurück und der deutsche Altmeisterbestand basiert, neben zahlreichen Einzelerwerbungen, vor allem auf größeren Stiftungskonzoluten von bürgerlichen Sammlern und Kunsthändlern.

Der sich anschließende umfangreiche Katalog ist nach dem Künstleralphabet geordnet, die Anonymen sind am Schluss des ersten Bandes aufgelistet. Auf Künstlerlerviten wurde verzichtet, lediglich Angaben zu den Lebensdaten sowie des Geburts- und Sterbeortes sind der jeweiligen Titelzeile hinzugefügt. Die Angaben zum technischen Befund, zur Provenienz und die Literatur entsprechen den internationalen Gepflogenheiten. Insgesamt hätte eine Schussredaktion von unabhängiger dritter Seite die eine oder andere Vereinheitlichung konsequenter umsetzen und das Gegenlesen der Transkriptionen manches Fragezeichen bzw. Auslassungen und Abkürzungen auflösen bzw. ergänzen können.

Mit allen Museen und Sammlungen teilt auch der vorgelegte Zeichnungsbestand der Hamburger Kunsthalle das Schicksal, dass durch eine bis heute fortgeschriebene Kanonbildung im Fach Kunstgeschichte einige Künstler sehr gut erforscht sind – die Literaturliste beispielsweise zu Dürer konnte deshalb nur noch als Auswahl abgedruckt werden und füllt dennoch zahlreiche eng bedruckte Spalten –, während es zu der überwiegenden Zahl an deutschen Künstlern keine oder kaum Literatur gibt. Davon sind vor allem die deutschen Handzeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts betroffen und es erwies sich als ein glücklicher Umstand, dass Peter Prange von der Barockforschung her kam. Ihm sind für diese Epochen zahlreiche Neuzuschreibungen zu verdanken oder eine weiterführende zeitliche und räumliche Einordnung der Blätter. Dem Zeitdruck ist es anzulasten, dass die vertiefende Einarbeitung in bedeutende regionale Kunstzentren des 17./18. Jahrhunderts nicht möglich war, so dass es der weiteren Forschung überlassen bleiben muss, den geebneten Weg weiterzugehen. Zwei Beispiele: Beim „Stammbuchblatt mit Memento mori“ (Kat.-Nr. 809) mit italienischer Widmung von 1650 an einen unbekanntes Adressaten aus der Feder von Joachim von Sandrart (1606–1688) hätte man im Katalog hinzufügen können, dass das Stammbuchblatt in jenem Zeitraum entstanden ist, in dem sich der Künstler anlässlich des Exekutionstages (1649/50) in Nürnberg aufhielt. Der nach den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück notwendig gewordene zweite Verhandlungsmarathon ließ die Diplomaten noch einmal, diesmal in der Frankennmetropole, zusammenkommen, um die weiteren Einzelheiten zur Beendigung des Dreißigjährigen Krieges auszuhandeln. Ein italienischsprachiger Empfänger der

Zeichnung ist in diesem Kontext nicht verwunderlich. Beispielsweise führte die kaiserliche Delegation Octavio Piccolomini, Herzog von Amalfi (1599–1656), an Sandrart, an dessen künstlerische Tätigkeit während des Kongresses sein berühmtes und noch heute in Nürnberg befindliches „Friedensmahl“-Gemälde erinnert, porträtierte damals alle ranghohen Kongreßgesandten. Bezüglich seiner Signatur wäre festzuhalten, dass er von Nürnberg aus wegen der Hofmark Stockau bei Ingolstadt in Verhandlungen mit Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578–1653) stand. Nach erfolgreichem Erwerb der schlossähnlichen Anlagen bringt er dann um 1650 häufig den Zusatz ‚von Stockau‘ oder dergleichen bei seinen Signaturen – wie bei der der Hamburger Zeichnung – an, gewissermaßen als Adelstitelersatz (seine Nobilitierung fand erst 1653 statt). Seit 1645 hatte er bereits den Titel – wohl ohne eine solche Funktion auszuüben – eines Pfalz-Neuburgischen Rates inne, worauf der Künstler ebenfalls in seiner Beschriftung der Hamburger Zeichnung verweist. Die im Katalog nicht kommentierte Zeile des Stammbuchblattes „Vivre Per Morire et Morire Per Vivre“ gibt Sandrarts Imprese wieder und zierte u. a. sein Autorenporträt in der „Teutschen Academie“ („VIVRE POUR MOURIR ET MOURIR POUR VIVRE“) von 1679.

Beim „Selbstporträt mit Buch und Lampe“ von Johann Daniel Preißler (1666–1737) von 1720 wird im Katalog (Kat.-Nr. 683) auf die nach dem Hamburger Blatt gestochene Graphik des Augsburgers Johann Georg Pinz (1697–1767/68) verwiesen. Geht man diesem Vermerk nach, dann fällt die ungewöhnliche Beschriftung der Druckgraphik auf. Nach dem Hinweis, wer der Dargestellte sei, nämlich Direktor der „Nürnbergischen Kunst-Mahler-Academie“, liest man: „Seine schuldige Danckbarkeit einiger maßen / zubezeugen dedicirt und machte dieses / Joh. Martin Schuster pinx.“ und „Johann Georg Pintz“. Dieses ist für eine Porträtgraphik doch recht selten und man fragt sich nun, ob die zum Stich seitengleiche Hamburger Vorzeichnung nicht von Schuster (1667–1738) gezeichnet wurde, der – wie Preißler – aus Nürnberg stammte und während Preißlers Romaufenthalt (1688–96) bei diesem ab 1693 wohnte. Nach Schusters Rückkehr in seine Heimatstadt (1706) schloss er sich Johann Daniel Preißler an, dem seit 1704 die Leitung der Nürnberger Kunstakademie anvertraut worden war. Nach Preißlers Tod wurde er dessen Amtsnachfolger. Der genannte Stecher – Johann Georg Pintz (Pinz, Penz) – war Preißlers Neffe, da dessen in Nürnberg wohnende Schwester – Margaretha Barbara Preißler – Nicolaus Pintz geheiratet hatte. Über die Familienverhältnisse ist bis jetzt wenig bekannt, aber ein Nürnberger Ratsverlaß (Nr. 3406 vom 27. 11. 1727, Bl. 3^r–3^v) vermerkt, „dass sich Johann Georg noch 1727 in seiner Heimatstadt aufhält und erst im selben Jahr den Plan faßt, „sich in Augspurg häußl. nieder zu laßen“. Beide Nürnberger Künstler bezeugen ihre Dankbarkeit gegenüber Johann Georg Preißler mit der nicht datierten Porträtgraphik.

Die Exempla verdeutlichen, wie verdienstvoll derartige Bestandskataloge sind, denn ohne sie würden zahlreiche Blätter aus ihrem Dornröschenschlaf niemals wach geküsst: Mit dem anzuzeigenden Werk wurde der Hamburger Bestand zum ersten Mal vollständig erfasst, was immerhin auch die erstmalige Veröffentlichung von circa Zweidrittel der aufgenommenen Handzeichnungen bedeutet. Insgesamt umfasst

der Katalog 1.265 Nummern, wobei der Bestand an bearbeiteten Handzeichnungen weitaus größer ist, da unter anderem – wie bei Skizzenbüchern (so Kat.-Nr. 793 allein mit 77) – Unternummern vergeben wurden, wobei diese wiederum zwei Zeichnungen beinhalten können, da ggf. nicht für recto und verso weitere Unternummern vergeben wurden. Dies und die Tatsache, dass Handzeichnungen aus dreieinhalb Jahrhunderten erschlossen wurden machen auch verständlich, dass eine Kontextualisierung in das *œuvre* des jeweiligen Künstlers, der jeweiligen Künstlerin und in die Entstehungszeit nicht immer vollständig möglich war. Wer mitunter Angaben zu Künstlermonographien, Quelleneditionen oder allgemein zur Sekundärliteratur oder Hinweise zu Katalogen von Sammlungen, die zum Vergleich genannt wurden, vermisst, der sollte den Rechner zur Hand nehmen und die Zahl an erschlossenen Blättern durch die Zahl der Bearbeitungstage teilen.

Eine Ausnahme bilden einige Dutzend von Petra Roettig bearbeitete Nummern. Die Blätter stammen von Künstlern vor allem des 16. Jahrhunderts. Diese können mit einer langen Forschungsgeschichte und damit verbunden beachtlichen Auflistung an Sekundärliteratur aufwarten und waren deshalb sehr arbeits- und forschungsintensiv, was mit Erfolg gelungen ist.

Mit Weitblick hat Andreas Stolzenburg, Leiter des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle, eine externe Bearbeitung des umfangreichen Bestandes unterstützt; die nächsten und ebenfalls von ihm betreuten extern erstellten Kataloge zum umfangreichen Bestand an italienischen bzw. niederländischen Zeichnungen stehen vor ihrem Abschluss. Denn kaum noch gelingt es den Kuratoren selbst, ihren Bestand aufzuarbeiten. Heute werden die, die sich ja am besten mit ihren Sammlungen auskennen müssten, durch andere meist administrative Arbeiten davon abgehalten, das zu tun, was die ureigene Aufgaben von Museen ist: Die eigenen Bestände wissenschaftlich zu bearbeiten und damit zu sichern und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Denen, die diese oftmals entbehrungsreiche Arbeit vorbildlich geleistet haben, wie beispielsweise Corinna Höper oder Hans-Martin Kaulbach in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, werden heute durch Stellenabbau dafür die letzten Ressourcen entzogen. Mehr und mehr wird sich sinnwidrig durchsetzen, was eben eine seltene Ausnahme bleiben sollte, dass man die Bestandserschließung in Museen und Sammlungen externen Kräften überlassen muss. Diese Quereinsteiger müssen sich in kürzester Zeit nicht nur in den Bestand sondern auch in die sehr unterschiedlichen Arbeitsabläufe der Häuser einarbeiten. Sie haben oftmals selbst die hauseigenen und externe Archive nach den Provenienzen zu durchforschen, mühsam seltenen Versteigerungskatalogen nachzuspüren oder auf sich allein gestellt eine sehr umfangreiche Korrespondenz mit Fachkolleginnen und -kollegen führen. Oftmals kommt dann anlässlich der Drittmittelprojekte eine Spezialsoftware zum Einsatz, mit der sich keiner auskennt – das Projekt wird so zum Versuchskaninchen. Durch derartige Umstände und bedingt durch den enormen Zeitdruck, den diese drittmittelfinanzierten (auch hierbei zieht sich die öffentliche Hand zurück) Erschließungsprojekte mit sich bringen, fallen die Ergebnisse, die man zu den einzelnen Katalogeintragungen zusammentragen kann, sehr unterschiedlich aus.

Gleich wie die Hamburger Rahmenbedingungen im Einzelnen aussahen, auch hier kann für das anzuzeigende Erschließungsprojekt unterm Strich der selbe Tatbestand konstatiert werden, nämlich, dass in kürzester Zeit ein umfangreiches und künstlerisch sehr anspruchsvolles Material bewerkstelligt werden musste. Und deshalb waren die Verantwortlichen des Hamburger Kataloges der „Deutschen Zeichnungen 1450–1800“ sehr gut beraten, hierbei nicht auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu vereinheitlichen. Der Katalog spiegelt dieses folgerichtig durch sehr unterschiedlich ausgefallene Katalognummern wieder, die bei einigen nur aus wenigen Zeilen – gleich einem Inventareintrag – bestehen und bei anderen Nummern sich über Spalten hinziehen können. Die weitere Beschäftigung mit dem Hamburger Bestand wird also zukünftig unterschiedlich sein, zum einen wird der Suchende alle aufzuwerfenden Fragen beantwortet finden und zum anderen aufgefordert sein, diesen selbst anhand der bereitgestellten Basisinformationen weiter nachzugehen. Immerhin sind alle Blätter in tauglicher Größe und Qualität im zweiten Band abgebildet.

Unabhängig vom Ergebnis wird aber jeder, der die beiden dickleibigen Bände wieder aus der Hand legt, vor dem Bearbeiter den Hut ziehen: Die Leistung von Peter Prange nötigt uneingeschränkten Respekt ab und sein Name wird mit einem großartigen Bestand an deutschen Handzeichnungen vom Spätmittelalter bis zum Klassizismus verbunden bleiben.

ANDREAS TACKE
Universität Trier

Keith Sciberras (Ed.): Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque; Valletta: Midsea Books for the History of Art Programme University of Malta 2006; 293 S.; ISBN 978-9-9932-7092-X (hardback) ca. € 64,00, ISBN 978-9-9932-7097-0 (paperback) ca. € 46,00

Es gibt Bücher, denen eine lange wissenschaftliche Halbwertszeit gewiss ist. Zu ihnen zählt zweifelsohne der 2006 erschienene Sammelband über Melchiorre Cafà. Das liegt zum einen an Cafà selbst, dessen römische Karriere als Bildhauer nicht anders als kometenhaft bezeichnet werden kann. Gerade einmal 22jährig 1660 aus Malta in Rom angekommen, wird ihm als Mitarbeiter in der Werkstatt Ercole Ferratas (dem man übrigens eine ähnliche Publikation wünschen würde) noch im selben Jahr von Camillo Pamphili die Ausführung eines der monumentalen Reliefs in S. Agnese in Agone übertragen. Schon binnen weniger Jahre ist er mit Aufträgen so überhäuft, dass er es sich leisten kann, selbst prominente Auftraggeber zu vertrösten. Der große, bereits betagte (und in Paris gedemütigte) Bernini hat das „Phänomen Cafà“ beobachtet und ihm Respekt gezollt mit jener häufig zitierten Bemerkung, Cafà habe ihn übertroffen („lo haverebbe passato nel mestiere per haver mostrato gran giudizio et attività in molti lavori da lui fatti“). Schon innerhalb kürzester Zeit sollte Cafà das Lehrer-Schüler-Verhältnis mit Ferrata auf den Kopf gestellt haben und bereits 1662, zwei Jahre nach seiner Ankunft in Rom, in die Accademia di San Luca aufgenommen