

Daniel Parello hat mit seiner Publikation ein Feld der Glasmalerei so informativ und interessant dargestellt, daß auch Fachfremde Vergnügen daran haben können.

ANKE SOMMER

Wörth

Arnold Bartetzky: Das Große Zeughaus in Danzig. Baugeschichte – Architekturgeschichtliche Stellung – Repräsentative Funktion (*Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas*, 9); Stuttgart: Franz Steiner 2000; Bd. 1: Text, Bd. 2: Abbildungen; ISBN 3-515-07542-9; DM 187,75

Danzig war unter den einstigen Hansestädten des Ostseeraumes eine der bedeutendsten, seine Geschichte aber wohl die dramatischste in dem Spannungsfeld zwischen erworbener und zu verteidigender Selbständigkeit und dem ständigen Wechsel politischer Herrschaft. Im 20. Jahrhundert schien dieses Schicksal seinen Höhe- und Endpunkt gefunden zu haben. Am Ende des Zweiten Weltkrieges lag die Stadt in Trümmern, die überwiegend deutschen Einwohner waren geflüchtet oder hatten die Stadt verlassen müssen. Daß wir Danzig dennoch wiederfinden, und zwar mit seinen historischen, den Stolz der Kommune repräsentierenden Bauten wie auch – zumindest teilweise – mit den gewachsenen städtebaulichen Qualitäten, ist das Verdienst der neuen Bevölkerung und des polnischen Staates, die hier nicht auf Auslöschung, sondern auf Kontinuität und Wiederaufbau gesetzt haben und weiterhin setzen. Viel ist noch zu leisten, aber schon sind in der sogenannten Rechtsstadt Plätze und Straßen, die Marienkirche oder der Artushof in der ursprünglichen Gestalt wieder zu erleben. Zu den wiederhergestellten öffentlichen Gebäuden gehört auch das Große Zeughaus, dem Arnold Bartetzky seine Arbeit widmet, eine Freiburger Dissertation in der Betreuung von Wilhelm Schlink und Erik Forssmann. Die Schriftenreihe, in welcher die Arbeit als Band 9 veröffentlicht ist, wird vom Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V. (GWZO) in Leipzig, einer offenbar sehr effizient arbeitenden Forschungseinrichtung in der Nachfolge der ehemaligen Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, herausgegeben.

Die Errichtung des Großen Zeughauses in der Zeit der späten Renaissance um 1600 gehörte zu den interessantesten und wohl auch wichtigsten Bauunternehmungen der Stadt Danzig. Es muß gleichermaßen als Zweckbau und als Repräsentationsbau betrachtet werden. Das Zeughaus war Waffenarsenal der sich auf der Höhe kommunaler Selbständigkeit fühlenden Stadt, die diese Stellung mit baukünstlerischen Mitteln einschließlich bedeutungstragendem Dekor zu demonstrieren gedachte. Der Autor betont schon in den ersten Sätzen, daß es sich in Danzig um eine der „wenigen Ausnahmen“ unter den ansonsten eher „recht unscheinbaren Nutzbauten“ handelt. Weiter macht der Autor einleitend „knappe Bemerkungen zur Forschungslage“ – ausführlicher wird er dazu in den einzelnen Sachkapiteln und vor allem im Anhang (Literaturbericht) Stellung nehmen – und erläutert Aufbau und Methode der Arbeit: Geschichte, Baubeschreibung, Baugeschichte (einschließlich der Restaurierungs-

geschichte), typologische und stilistische Einordnung, Zuschreibung und repräsentative Funktionen.

Der Autor beginnt also mit der Geschichte der Institution Zeughaus und seines Gebäudes bis in die Gegenwart. Schon jetzt wird deutlich, wie sorgfältig er recherchiert hat, die noch zur Verfügung stehenden schriftlichen Quellen – besonders relevant werden später die Rechnungsbücher –, dann aber nicht nur die ältere deutsche, sondern vor allem – und das macht den großen zusätzlichen Wert der Arbeit aus – auch die neuere Literatur, die bekanntlich meist in polnischer Sprache vorliegt. Es sei eingeflochten, daß sich die deutsche Kunstgeschichte erst seit 1990 wieder verstärkt mit den ehemals deutschen Kunstlandschaften im Osten beschäftigt und der „Arbeitskreis polnischer und deutscher Kunsthistoriker“ den Rahmen für die notwendige Zusammenarbeit zu schaffen bemüht ist, um die polnische Forschung der letzten Jahrzehnte deutschen Kunsthistorikern zu erschließen.

Der Autor liefert dann eine gründliche Baubeschreibung des Inneren wie des Äußeren. Er geht von der „Lage im Stadtbild“ aus – durch mehrere historische Stadtansichten und Stadtpläne im Abbildungsband unterstützt –, nicht nur hier ein äußerst wichtiger, aber häufig außeracht gelassener Aspekt. Die Randlage an der Westmauer der Rechtsstadt bedingt die Unterschiedlichkeit der Fassaden, eine Reihe von vier hohen Giebeln nach außen, nach innen, den Straßenraum der Jopengasse schließend, strenge Axialität und Symmetrie durch seitliche Trepentürme und einen mittleren Brunnentempietto mit einer Figurennische darüber. Das Baumaterial sind Ziegel für gleichsam hinterlegte Flächen, von denen sich die Gliederungen sowie die geformten und dekorativen Details aus gotländischem Sandstein abheben. Die Fassaden- und Detailbeschreibungen geraten zu Analysen, die auf spätere Kapitel vorbereiten, auf die Stil- und auf die Meisterfrage. Am Ende der Baubeschreibung wird kurz auf die „Farbliche Fassung“ eingegangen, wie sie restauratorisch festgestellt worden ist: rote Schlämmung mit weißen Fugen auf dem Ziegelmauerwerk, zum Teil auch über die Sandsteinteile gezogen, diese aber sonst in Grau- und Blautönen abgesetzt; hinzukamen Vergoldungen im Dekor und an metallenen Elementen.

Den Beginn der Baugeschichte ermittelt der Autor „nach den Quellen“ mit Planungen im Jahre 1593, das Ende für 1613; mit dem „ANNO 1605“ in einer Bauinschrift an der Stadtfassade unter der mittleren Figurennische müßte es eine andere Bewandnis (Zwischenstadium?) haben. Weiter zieht der Autor aus den Quellen mit Ausführlichkeit die Namen der beteiligten Bauleute und Handwerker, welche Nachweise für ihn bei seiner Argumentation zur Autorenfrage von größter Wichtigkeit werden. Im Abschnitt „Baugeschichte nach Befund“ stellt der Autor seine Beobachtungen als Bauforscher an der bestehenden Substanz vor und kann zusammenfassend feststellen, daß das Gebäude keineswegs einheitlich, sondern mit mehreren Planwechseln entstanden ist und auch vielfache Veränderungen erfahren hat.

Im gleichsam zweiten Teil seiner Arbeit (ab Kapitel 6) bestimmt der Autor zunächst das Zeughaus gegenüber etwa den Rüstkammern in Burgen und Schlössern oder auch in besonderen Räumen städtischer Gebäude als selbständigen Bautyp, ohne daß es allerdings zur Wiederholung eines „prototypischen Urzeughauses“ ge-

kommen wäre, das es nicht gibt und folglich auch „keine zwei annähernd gleichen Zeughäuser“ (S. 110 f.). Zu den Charakteristika gehört, daß ein Zeughaus sowohl der *architectura militaris* wie der *architectura civilis* angehört, woraus sich in der Regel die wuchtige Gestalt und die verwendeten Formen, bevorzugt die dorisch-toskanische Ordnung, erklären. Das Danziger Zeughaus aber ist „hinsichtlich der Prachtentfaltung ... in der Tat ein Sonderfall.“ Bartetzky konstatiert durch Treppentürme, Brunnen, Statuennische, reich geschmückte Portale, bewegt geschwungene Giebel „und nicht zuletzt die Fülle an kleinteiligen, mit dem Ziegelrot kontrastierenden Baudekor aus Sandstein ... eine extreme Plastizität, Offenheit und Lebendigkeit“ (S. 115). Den Baustil ordnet der Autor im Vergleich mit gleichzeitigen Schloß- und städtischen Repräsentationsbauten in den Niederlanden, in Norddeutschland und in Skandinavien dem sogenannten „Nordischen Manierismus“ zu, wie es scheint, im Anschluß an Forssmann und polnische Autoren (S. 116 ff., Anm. 283 und 286), eine Stilvariante, der eine bisweilen etwas abstruse Baudekoration eigen ist. Sie ist abzuleiten aus den Ornamentbüchern niederländischer Stecher – Hans Vredeman de Vries als deren Exponent –, und unser Autor spricht beim Danziger Zeughaus von einem Musterbeispiel für deren Rezeption.

Wer aber war nun der eigentliche Entwerfer für den Danziger Bau? Dies ist für Arnold Bartetzky die zentrale Fragestellung, weil seine Recherchen ergeben haben, daß der bisher (seit über 150 Jahren) immer genannte und – nach erstem und einzigem Zweifel von Ernst Gall – in einer polnischen Arbeit von 1965 (Jadwiga Habela) noch einmal energisch postulierte Antonis van Obberghen aus Mecheln in keiner einschlägigen Quelle erscheint, d. h. in den Rechnungsbüchern aus der Bauzeit nicht verzeichnet ist. Minutiös setzt sich der Autor in Kapitel 8 mit der Literatur über diese Zuschreibung an Obberghen auseinander und versucht deren Unmöglichkeit nachzuweisen. Man muß ihm zugute halten, daß er alle Gegenargumente gewissenhaft auflistet. Und der auch bildlich wiedergegebene Vergleich (Abb. 85 ff.) mit Schloßbauten auf Seeland, Frederiksborg und Kronborg – allein in Kronborg ist die Beteiligung Obberghens belegbar (S. 150 f.) –, könnte gegen die Abschreibung sprechen. Dennoch lautet Bartetzky's Fazit: „Die Geschichte der Zuschreibung des Zeughauses an Obberghen erweist sich als die Geschichte einer fixen Idee“ (S. 163). Nun ist Antonis van Obberghen keine Fiktion, er war Festungs- und Wasserbauingenieur im Dienst des Danziger Rates und käme folglich für einen Bau, der zur Aufbewahrung von Waffen genutzt wurde, durchaus als Architekt in Frage. Für Bartetzky sprechen die vielen anderen, auch keineswegs unbekannt Namen, die in den Quellen auftauchen, insonderheit die Angehörigen der Familie van den Blocke und der Stadtmaurermeister Hans Strakowski; letzterer erwähnt später, 1635 in einer Supplik an den Danziger Stadtrat, daß er „das große herliche Gebew des Zeughauses ... verrichtet“ habe. Die Quelle, die Ernst Gall zu seinen Zweifeln veranlaßt hatte, ist im Anhang der Arbeit auszugsweise wiedergegeben. Man muß Bartetzky nun hoch anrechnen, daß er trotz des mit Vehemenz vorgetragenen Ausschlusses van Obberghens von der Autorschaft eine neue Zuschreibung, die ebenso vage hätte ausfallen müssen, nicht anbietet und die Frage offen läßt.

Das Schlußkapitel widmet sich dem Zeughaus als „Ort städtischer Repräsentation“. Das Große Zeughaus in Danzig ist eben weit mehr als ein Zweckbau. Es sollte Zeichen der militärischen Autonomie der Stadt sein, die gegen die Begehrlichkeit umliegender Mächte des öfteren verteidigt werden mußte. In diesem Sinne erklärt sich auch die Ikonographie der Dekoration einschließlich einer Minervafigur und einer Kriegerstatue. Daß die auffällige Gestalt der Stadtseite des Zeughauses bei einem Vergleich gerade mit den Schloßbauten in Dänemark die Rezeption fürstlicher Architekturmotive suggeriert, aus welchen Gründen auch immer, hatte Bartetzky offenbar nicht im Blickfeld. Die Innenräume waren nicht allein Depot für Waffen, sie dienten deren Ausstellung, um damit das militärische Vermögen der Stadt zu zeigen. Bis Ende des 18. Jahrhunderts waren auch mechanische Figuren und ähnliche Attraktionen in dem für Gäste zugänglichen Gebäude zu bewundern.

Abschließend sei noch einmal hervorgehoben, daß, abgesehen von seiner ganz persönlichen Leistung, der Wert der Arbeit von Arnold Bartetzky auch darin liegt, daß er mit der Einbeziehung und Aufarbeitung polnischer Forschungsliteratur eine ganz wesentliche Bereicherung für die deutsche Kunstgeschichte in den heute zur Republik Polen gehörenden Gebieten schafft, die hoffentlich beispielgebend wirkt.

ERNST BADSTÜBNER

Berlin

Maria Giulia Aurigemma, Anna Cavallaro: Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo; Rom: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1999 [2000]; 311 S., ca. 380 überwiegend farbige Abb., 3 ausklappbare Plantafeln; ISBN 88-240-3685-6; Lit. 180.000

Der Palazzo des Kardinals Domenico della Rovere an der heutigen Via della Conciliazione ist einer der größten und besterhaltenen Paläste des 15. Jahrhunderts in Rom, jedoch, wie allgemein die römischen Quattrocentopaläste aus der Zeit vor der Cancelleria, im Bewußtsein der nichtrömischen Fachwelt kaum präsent gegenüber den künstlerisch bedeutenderen Zeitgenossen in Florenz, Pienza oder Venedig. Der Auftraggeber, Domenico della Rovere, gehörte zur großen Sippe, die der aus Ligurien stammende Sixtus IV. nach seiner Wahl zum Papst im Jahre 1471 an die römische Kurie gezogen hatte. Mit Domenicos begüterter und alt-adeliger Familie, die trotz des gleichen Namens nicht direkt verwandt war, suchte der neue Papst den eigenen Stamm aufzuwerten. Wenngleich nicht vom Gewicht seiner Kurienkollegen Estouteville, Sforza oder Giuliano della Rovere, dem zukünftigen Papst Julius II., war er als Bauherr und als Kunstmäzen nicht ohne Bedeutung. Als Turiner Bischof sollte er den Neubau des dortigen Doms veranlassen. In Rom ließ er, abgesehen von seinem Palast, eine Grabkapelle in Santa Maria del Popolo für sich und seinen Bruder Cristoforo, den er 1478 als Kardinal beerbt hatte, ausgestalten. Als Bischof von Montefiascone begann er den dortigen Dom, einen interessanten Oktogonbau. In seiner Grabrede werden außerdem mehrere bislang nicht identifizierbare Villen und Kirchen zwi-