

17, 1938, Abb. 3), wo Marsal ganz isoliert als rein elsässischer Bau in seiner Umgebung steht. Aber die Vergleichbarkeit geht ohnehin nicht über die Apsiden hinaus, da die Kirche von Marsal eine noch völlig romanische Baustruktur mit Säulen im Langhaus aufweist.

Kommt bei diesem ersten Teil der Abhandlung manches kritische Wort in Erinnerung, das der Bericht über die Tagung „Zur Methodik und Auswertung von Grabungen im Bereich der Baukunst des Mittelalters“ am Zentralinstitut für Kunstgeschichte verzeichnet (vgl. diese Zeitschrift, 8, 1955, S. 13 – 163), so kann der zweite Hauptteil der Arbeit als im ganzen gut gelungen bezeichnet werden, wo es darum geht, den heutigen Bau von Tholey in seinen Kunstkreis, die von der Bettelordensarchitektur bestimmte Reduktionsgotik des späteren 13. Jahrhunderts, einzuordnen. Fritz Oswald

GIULIANO BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Sansoni-Firenze 1962. 346 S., 16 Farbtafeln, 289 Abbildungen.

Über Pietro da Cortona, der den Weg der europäischen Barockmalerei für eineinhalb Jahrhunderte entscheidend bestimmt hat, besaßen wir keine moderne Monographie. Das Wissen über ihn war in einigen Handbuchartikeln mehr oder minder konzentriert zusammengefaßt, die eigentliche Forschung aber in zahlreichen vereinzelt Beiträgen verstreut. Der einzige Versuch, ein umfassendes Bild von Leben und Werk C.s zu entwerfen, bestand in dem Achtung gebietenden Buch eines gelehrten Lokalforschers, des cortonenser Canonicus N. Fabbrini, 1896 posthum erschienen, das bis heute das tragende Fundament aller Cortona-Studien war, obschon es nur selten Aufschluß über die Quellen seines reichen Wissens gibt. Eine dem heutigen Stand der Forschung genügende Monographie war also sehr vonnöten.

Wir verdanken sie nun dem besten Kenner der Malerei C.s, Giuliano Briganti. Sein Buch ist die Frucht einer sich weit über ein Jahrzehnt erstreckenden Forscherarbeit. Es verrät vollkommene Vertrautheit mit allen Problemen im Bereich der Seicentomalerei, umfassende Kenntnis der verzweigten Spezialliteratur und der Quellenschriften, sowie einen sicheren Blick für das Wesentliche. Seine literarische Form ist leicht und flüssig, oft essayistisch, doch im besten Sinn des Wortes, denn niemals verläßt sie den Bereich ernster, wissenschaftlich fundierter Darstellung. Die Auseinandersetzung mit den Einzelfakten ist aus dem zusammenhängenden Text, der nur die großen Linien der künstlerischen Entwicklung und die Position C.s in der römischen Seicentomalerei fixiert, in den Anhang mit Regesten zur „Vita“ und in den Werkkatalog verbannt. Eine solche Darbietung der Materie kommt naturgemäß der Lesbarkeit der Darstellung und der schnellen Benutzbarkeit des „Apparates“ zugute: zweifellos der gangbarste Weg, eine Monographie zu schreiben. Die detailliertere Analyse des einzelnen Werkes, die natürlich keine Aufgabe des Katalogs sein kann, wie auch eine minutiöse Darstellung von Stilzusammenhängen muß dabei notwendig ein wenig zurücktreten.

Der gewählte Weg ist aber um so eher gerechtfertigt, da das Buch – wie der Titel besagt und der Autor im Vorwort ausdrücklich betont – keine Monographie im her-

kömmlichen Sinne sein will. Angesichts der Tatsache, daß C. „la persona prima nella pittura del proprio tempo“ sei, hält es B. für opportun, die Frage nach dem herrschenden Stil der Zeit, nach seinen Ursprüngen und seinen Tendenzen erneut aufzuwerfen. Die monographische Abhandlung soll sich von dem Hintergrund einer etymologischen und begrifflichen Klärung des Wortes und des Stilphänomens „Barock“ abheben und soll ihrerseits zur Verdeutlichung der künstlerischen Gesamtsituation der Zeit beitragen. Auf diese grundsätzlichen Erörterungen zur Begriffsbildung brauchen wir hier nicht näher einzugehen, da B. sie schon früher in einer Reihe von Aufsätzen publiziert hat. Sie sind aber immer lesenswert, auch wenn man glauben möchte, daß die Auswirkungen der Wölfflinschen Begriffskategorien insbesondere auf die deutsche Kunstgeschichtsforschung weniger fatal und nachhaltig gewesen sind, wie B. befürchtet. Der Kampf für ein unvoreingenommenes Sehen ist natürlich nie zu Ende gekämpft, gerade wenn es darum geht, die verschiedenen Tendenzen der Kunst des Seicento zu erkennen.

Der Katalog der Gemälde und Fresken ist schlechthin vollständig. Hier ist B. allen nur erdenklichen Notizen nachgegangen. Im ersten Teil des Katalogs werden die als gesichert anzusehenden Werke und in einem zweiten die zweifelhaften, abzuschreibenden und verschollenen aufgeführt. Sinnvollerweise ist der erste chronologisch, der zweite topographisch angelegt. Der erste ist wiederum durch ein Ortsregister aufgeschlüsselt. Überraschend groß ist die Zahl von Neuentdeckungen, unter denen zwei Fresken der Villa Muti in Frascati und ein Deckenbild im Palazzo Venturi-Ginori in Florenz die bedeutendsten sind (dazu unten).

Bei der Anlage des Buches ist es verständlich, daß kaum der Versuch gemacht ist, den künstlerischen Entstehungsprozeß des Einzelwerkes mit Hilfe des umfangreichen von C. hinterlassenen Zeichnungsmaterials zu erhellen. Die Zitierung von zeichnerischen Entwürfen, obschon sie in großem Ausmaß erfolgt, beschränkt sich zumeist auf allgemeine Bemerkungen, wie etwa „von der Ausführung variierend“ oder ähnlich. Gleichwohl ist der Katalog der Zeichnungen von hohem Wert, auch wenn er sich bescheiden als eine „Traccia per un catalogo dei disegni“ bezeichnet. Vollständigkeit ist hier weder erreicht noch angestrebt. B. verweist daher auf die zu erwartende Arbeit von W. Vitzthum. Es ist demnach auch auf eine Analyse des Zeichenstils und auf die Darstellung seiner Entwicklung und seiner verschiedenen Spielarten nach Technik und Aufgabe verzichtet. Es liegt aber auf der Hand, daß von den Zeichnungen her eine Reihe von Problemen auch im Bereich des gemalten Werkes neues Licht erhalten würde.

Das dokumentarische Gerüst der Arbeit besteht in der minutiösen Auswertung der bekannten gedruckten Schriftquellen und publizierten Dokumente. Durch neue Archivalfunde wird man jedoch noch manches zur Lebensgeschichte und zum Werk C.s beitragen können. Freilich dürfte sich das von B. gezeichnete Bild in seinen großen Zügen nicht mehr wesentlich verändern. Einige in diesem Zusammenhang interessierende Dokumente werden wir bei der Besprechung einzelner Werke noch nachtragen.

Die Bauten C.s hat B. nicht berücksichtigt. Eine adäquate Darstellung und historische Einordnung der gebauten und projektierten Architektur hätte auch den Rahmen des

Buches gesprengt, das sich bewußt auf die Probleme der Malerei beschränkt. Doch sollte diese thematische Eingrenzung nicht dazu führen, die Bilder C.s isoliert zu sehen, gleichsam ohne Rahmen. Denn C. weiß seine Malerei nicht nur einem gegebenen architektonischen und dekorativen Zusammenhang einzufügen, vielmehr schafft er sich diesen – wo es irgend möglich ist – selbst. Die Malerei ist nur der sublimste Teil des Gesamtkunstwerkes und ist den gleichen Formgesetzen unterworfen wie die rahmenschaffende Architektur und Dekoration. C.s Schaffen ist stets um die organische Einheit des Raumeindrucks mit allen seinen Komponenten bemüht. Und selbst die Staffeleibilder, insbesondere die späten, verlangen nach Einordnung in eine gleichgeformte Umwelt. Diese Tatsache wirft eben doch die Frage nach dem wechselseitigen Verhältnis von Malerei, Dekoration und Architektur bei C. auf, die Frage nach dem Zusammenwirken ihrer Formstrukturen.

Im Bereich der Malerei stellt B. das C. eigentümliche Streben nach alles verbindender Einheit der künstlerischen Form überzeugend dar. Er macht deutlich, daß diese Tendenz nicht das Ergebnis einer bestimmten künstlerischen Schulung ist, daß sie vielmehr in der Natur des Künstlers selbst gelegen haben muß. Im Grunde hat sich C. keiner der verschiedenen Stilrichtungen angeschlossen, die er 1612, als er nach Rom übersiedelte, vorfand (38 ff.). Dem toskanischen Spätmanierismus seiner Lehrer (Commodi und Ciarpi) und der vielen anderen Landsleute unter den Künstlern Roms verdankt er am wenigsten, obschon er äußerlich in toskanischen Kreisen lebte (45 ff.). Wohl aber ist die klassizistische Tendenz der Bolognesen nicht ohne starken Einfluß auf C. geblieben. Das betrifft aber mehr die Gesinnung als die Form. Gewiß verdankt der frühe C. vieles Annibale. Aber von dessen Klassizismus und auch von dem Domenichinos und Albanis unterscheidet sich derjenige C.s dadurch, daß er weniger auf die Statuarik der einzelnen Figur in ihrer antikischen Körperlichkeit hin angelegt ist. Bei C. sind die Figuren in viel stärkerem Maße mit der sie umgebenden Umwelt zusammengesehen, in der Einheit von Farbe und Licht der Gesamterscheinung des Bildes gebunden, die nicht zuletzt der Einwirkung der neovenezianischen Strömung zu danken ist (u. a. durch Tizians Bacchanali-Ludovisi ausgelöst), mit der C. auch die lockere Malweise teilt (64 ff.). Es ist dies die Stilstufe in C.s Werk (Anfang bis Mitte der zwanziger Jahre), die sich auf das engste mit der ersten römischen Periode Poussins verbindet, die auch Sacchis Frühwerk noch näher steht. Doch die später immer deutlicher sich abzeichnende Aufspaltung des barocken Klassizismus in die cortoneske und die von Sacchi vertretene Richtung, die auf eine stärkere Isolierung der einzelnen Figur bedacht ist, läßt sich von Anfang an nicht verkennen (88 ff.).

Einen breiten Raum nimmt in der Darstellung B.s das Verhältnis C.s zu den Kreisen der gelehrten „virtuosi“ und „antiquari“, wie etwa zu Cassiano dal Pozzo, ein. Das durch sie geförderte archäologische Interesse hat nicht nur die Thematik seiner Bilder bis hinein ins kleinste Requisit entscheidend bestimmt; das intensive Studium antiker Reliefs hatte auch nachhaltigen Einfluß auf C.s Bildaufbau, in dem die handelnden Figuren in der vorderen Ebene vor einer Hintergrundfolie agieren, die nur die Aufgabe hat, die szenische Situation zu illustrieren (54 ff.).

Mit dieser klassizistischen Tendenz, die niemals zu einem kanonischen Formalismus führt, verbindet sich bei C. ein neues Verhältnis zur Natur, die als bewegtes Schauspiel empfunden wird. Diese „natura-spettacolo in movimento“ ist der Sphäre des Betrachters entrückt, ohne die Beziehung zur humanen Welt aufzugeben. Sie ist ein unschuldiger, paradiesischer Bereich, in dem das antike Fabelwesen ebenso glaubhaft wird, wie die christliche Wundererscheinung (78 ff.). Mit diesem Enthobensein aus der Alltagswelt, das jede unmittelbare Anspielung an das tägliche Geschehen des Menschen vermeidet, wendet sich das barocke Altarbild C.s mit Entschiedenheit vom Naturalismus der caravaggesken Richtung ab. Sein leichtes „sott' in su“ und seine emotional betonte Diagonalbewegung der Komposition rechnet bewußt mit dem vor und unter ihm knieenden Beter. Diese Auffassung des Altarbildes ist nach Ansicht B.s vor allem von Lanfranco (*La Vergine e S. Lorenzo*) und Vouet (*La Vergine che appare a S. Bruno*) vorgebildet (49 f.), die dann in C.s „*S. Bernardo offre alla Vergine il libro della regola*“ weiterwirkt (75 f.). (Zur Datierung und Bestimmung dieses wichtigen Bildes vgl. unten.)

Damit sind die wesentlichen Voraussetzungen für C.s Stilbildung als Maler angedeutet. Beschränken wir uns hier auf diese (leider vergrößerte Skizzierung) der von B. dargestellten Stilphänomene, die in dem Buch niemals isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit der allgemeinen geistesgeschichtlichen Situation gesehen werden. So ist das Deckenfresko des Pal. Barberini als ein erstes großes Symbol für das anbrechende Zeitalter des monarchischen Absolutismus gesehen. Auch wenn das Thema noch andere Akzente setze (Urban VIII. sei nicht der Sonnenkönig), so wären der poetische Gehalt, die Anwendung der Ausdrucksmittel und das Streben nach alles zusammenfassender Einheit doch geeignet, die Idee des Absolutismus vom gottgegebenen Königtum und der in ihm vereinigten Macht sinnvoll auszudrücken (86).

Das Deckenfresko des Salone Barberini mußte notwendig die Frage nach der historischen Stellung seines strukturellen Gefüges aufwerfen. Hier hat sich B. auf eine Darstellung der Beziehungen und Unterschiede zum Schema der Carracci-Galerie des Pal. Farnese beschränkt (84 ff.). Doch hätte man erwartet, daß – anknüpfend an die Arbeit von Hans Posse (1919) – eine detaillierte Untersuchung zur Entwicklung von C.s Dekorationssystem in der Deckenmalerei gegeben worden wäre. Dazu im folgenden einige Hinweise und Anregungen.

Vielleicht müßte diese Fragestellung schon bei den frühesten Deckenbildern einsetzen, nämlich den Fresken der Villa Muti in Frascati, die B.s bedeutendste Neuentdeckung sind (Kat. Nr. 1) und deren Zuschreibung an C. übrigens angesichts der engen stilistischen Verwandtschaft mit den ersten uns bekannten Bildern (etwa dem „*Sacrificio di Polissena*“) oder den Fresken des Palazzo Mattei vollkommen überzeugt. Die aus äußeren Gründen naheliegende Datierung um 1616 mag zunächst überraschen, waren uns doch bisher so frühe Daten aus C.s Schaffen ganz unbekannt. Doch erweist es sich immer mehr, daß C. um 1620 bereits ein angesehener Maler und eine profilierte Künstlerpersönlichkeit gewesen ist, der auch einige Jahre früher schon Arbeiten von der Art der Fresken in Frascati zugetraut werden dürfen. Vielleicht also müßte man

bereits bei diesen frühen Fresken fragen, ob C. nicht auch das dekorative Gefüge entworfen hat, in das die Malereien eingebunden sind.

Mit Entschiedenheit stellt sich dieses Problem jedenfalls bei der Galerie des Palazzo Mattei di Giove (Kat. Nr. 5). Die Deckenmalereien, die B. „vor 1625“ datiert, wurden jedoch bereits zwischen Mai 1622 und Dezember 1623 ausgeführt, wie jüngste Archivreise von Dr. Gerda Soergel bezeugen, die sie uns dankenswerterweise mitteilte. Es ist unseres Erachtens wahrscheinlich, daß der Blumenmaler Bonzi (il Gobbo dei Carracci) an der Galerie in erster Linie als Unternehmer beteiligt war und sich selbst nur die Ausführung der Blumenfestons vorbehielt. Jedenfalls kann man nicht gut glauben, daß Bonzi den Gesamtentwurf lieferte, wenn es zutrifft, daß die von B. (Abb. 10 u. 12) wiedergegebenen Entwurfszeichnungen von seiner Hand sind. Auch wenn die von Bean (XXII^e Exposition du Cab. des Dessins, Musée du Louvre, Dessins romains du XVII^e siècle, 1959, p. 13) auf die Fresken bezogene Kartuschenzeichnung sowohl von Bonzi als auch für Pal. Mattei sein sollte, so schließt das C.s Autorschaft des Gesamtentwurfes doch nicht aus. Diese ist um so wahrscheinlicher, als die Dekorationsformen die engste stilistische Übereinstimmung mit dem Gewölbe der Kapelle in Castel Fusano (Abb. 63/64) zeigen, die C. um 1626/27 entworfen haben muß (vgl. nicht nur das Feldersystem, sondern auch die Detailformen, wie die Puttenranken, die Kartuschen, die antikisierenden Fächermasken in den Zwickeln). Ähnliches ist in den bekannten Werken Bonzis nirgends nachzuweisen (vgl. die Zusammenstellung von E. Battisti in *Commentari*, 5, 1954). Während die Decke des Pal. Mattei noch an das spätmanieristische System von Annibales „Camerino“ des Pal. Farnese anknüpft, ist das Schema der Kapelle in Castel Fusano hinsichtlich der Feldereinteilung schon wesentlich gestraffter und gefestigter.

Eine entschiedene Wendung in Richtung auf eine strenge Tektonisierung vollzieht sich in der anschließend an die Kapelle ausgeführten Galerie in Castel Fusano. Sie wird vorbereitet in der aus zwei sich ergänzenden Blättern bestehenden Entwurfszeichnung (London, R. Inst. of British Architects), die B. zwar zitiert, aber nicht abbildet; wir geben daher eines der beiden in den Details variierenden Blätter wieder (Abb. 2 a). Die ornamentalen Elemente sind stark zurückgedrängt. An ihre Stelle tritt eine orthogonale Gliederung durch Architekturformen, die durch figürliche Motive (michelangeleske ignudi) verklammert werden. Der größere Reichtum der plastischen Formen ist dann in der ausgeführten Decke (Abb. 2 b) zugunsten einer noch entschiedeneren Betonung der (gemalten) architektonischen Struktur wieder aufgegeben. Das Einspannen der quadri riportati in die plastisch-architektonische Gliederung und der illusionistische Durchblick in den freien Himmelsraum in den Ecken des Gewölbes gehören einem traditionellen Schema an. Die Abhängigkeit von der Carracci-Galerie ist deutlich; ebenso offensichtlich ist aber auch das Streben nach Vereinfachung, Beruhigung und zusammenschließender Vereinheitlichung in gefestigter architektonischer Ordnung. Die Variante zu Castel Fusano, die kleine Galerie der zerstörten Villa del Pigneto, ist uns durch einen Stich von Audran überliefert, den man in einer C.-Monographie ebenfalls gern abgebildet gesehen hätte. Das gleiche gilt von der Vorstudie für das Gewölbe

des Pal. Barberini (oder eher für Villa del Pigneto?) in den Graphischen Sammlungen in München (vgl. die Abb. 2 und 3 in Kunstchronik 10, 1957, S. 100 f.). Das System der Barberini-Galerie ist in diesen Entwürfen Schritt für Schritt vorgebildet. Der Einheitsraum ist es ja nicht allein, der die Bedeutung der Dekoration des Salone Barberini ausmacht; den hatte unmittelbar vorher schon Sacchi in der „Divina Sapienza“ gegeben. Bei C. aber wird gerade das stabilisierende Gerüst des architektonisch-plastischen Rahmens von größter Wichtigkeit, jenes Gerüst, das die gedrängte Figurenfülle nicht trennt, sondern nur ordnet. Dieses die bewegten Massen in der Einheit ordnende Element hängt auf das engste mit C.s schon zu Beginn der zwanziger Jahre einsetzenden architektonischen Interessen zusammen, die nicht erst – wie B. (97) glaubt – auf die Gewölbekorationen des Pitti (1640–47) Einfluß gewinnen.

Diese Hinweise mögen ausreichen, um die Schwerpunkte und Grenzen der stilgeschichtlichen Darstellung des Buches zu kennzeichnen. Im folgenden seien noch einige Fakten zu einzelnen Werken mitgeteilt: Die „Adorazione dei Pastori“ des Palazzo Mattei (Kat. Nr. 32) ist nicht erst am Ende des dritten Jahrzehnts, sondern zusammen mit dem Bilde der „Adultera“ (Kat. Nr. 20, mit Datierung um 1625) zwischen Februar 1624 und Juli 1626 entstanden (auch hier verdanken wir die Mitteilung der Dokumentenfunde Dr. G. Soergel). Die beiden Gemälde wurden also unmittelbar im Anschluß an die Galerie (Dezember 1623 fertig) in Auftrag gegeben. Zweifellos sind sie (wenigstens formal) als Pendants gedacht gewesen.

Das bereits erwähnte Bild „San Bernardo offre alla Vergine il libro della regola“ (Kat. Nr. 21) datiert B. auf das Jahr 1626, in der Annahme, es sei von Giulio Sacchetti im Jahr seiner Kardinalserhebung für dessen Titelkirche S. Bernardo alla Colonna Traiana bestellt und dann den Barberini geschenkt worden. Die vermeintliche ursprüngliche Bestimmung des Bildes veranlaßt B. auch zur fälschlichen Benennung des knieenden Mönches. Der Auftraggeber war jedoch Kardinal Francesco Barberini, wie aus einer Zahlung vom 3. Oktober 1629 hervorgeht „... a Pietro Cortonese pittore per un quadro fatto per la Chiesa de Pri de Camaldoli de Frascati, scudi 100. –“ (Arch. Barb., Libro Mastro A, 1623–29, Franc. Barberini, fol. 289). Das Barberini-Inventar von 1631 spricht auch richtig von einem „Santo Camaldolese“ (B. p. 176). Der Mönch ist demnach nicht S. Bernardo, sondern der Heilige der Camaldolenser, S. Romualdo. Eine Kopie des Bildes befindet sich heute in der zweiten Kapelle rechts der 1772 renovierten Kirche S. Romualdo bei Frascati. Stilistisch würde das Bild 1626 auch kaum möglich sein (vgl. die zuvor zitierten Gemälde aus der ehem. Slg. Mattei). Es steht vielmehr zwischen dem Altarbild in S. Agostino in Cortona und der „Trinità“ in St. Peter. Das „Presepe“ in S. Salvatore in Lauro dürfte gleichzeitig mit ihm entstanden sein. Damit gewinnt die Chronologie der Arbeiten in diesen Jahren ein wesentlich festeres Gerüst. Die Beziehungen zu Lanfrancos „S. Lorenzo“ und Vouets „S. Bruno“ sind vorwiegend typologischer Natur. In der malerischen und psychologischen Auffassung sind die Differenzen recht groß; sie sind nicht allein durch die andersgeartete künstlerische Individualität C.s, sondern auch durch den beträchtlichen Abstand von einem Jahrzehnt bedingt. Welch ein Wandel in der Relation von Körper, Raum und Licht hat sich inzwischen vollzogen!

Diese Stilstufe hatte C. 1626 noch nicht erreicht. Offenbar fand Kard. Francesco das Bild zu schön, um es den Mönchen in Frascati zu überlassen, so blieb es im Pal. Barberini, bis es vor kurzem nach Amerika verkauft wurde.

Das Hauptaltarbild in Castel S. Pietro (Palestrina), das B. (Kat. Nr. 68, Abb. 285, n. 7) C. zuschreibt und 1636 datiert (vermeintliche Entstehung von C.s Rekonstruktion des Fortuna-Heiligtums) ist 1632 von Gimignani gemalt: Arch. Barb., Reg. dei Mand. 1630 - 36 (Franc. Barberini), 2931, „à Giacinto Gimignani Pittore scudi 50 m^{ta} sono per il quadro grande fatto da lui per la Chiesa di S. Pietro del m.te di Palest.a. 23. dic. 1632“. Das reichlich verwendete Ultramarin wurde schon im September desselben Jahres gesondert bezahlt (Arch. Barb., Libro Mastro B., Franc. Barberini, p. 239). Das Bild entstand im Zusammenhang mit dem 1631/32 durch Franc. Barberini veranlaßten Umbau der Kirche. Stilistisch ist es Gimignanis Hauptwerk, der „Anbetung der Könige“ in der Kapelle der Propaganda Fide (datiert 1634, Abb. bei Waterhouse, 1937, XXI) vergleichbar.

Zu den Fresken in der Sala della Stufa des Pitti mag noch ein zeichnerisches Dokument besonderes Interesse verdienen: Ein Skizzenblatt C.s (Uff. 5516 A, anonym) gibt auf dem recto die Fassade von SS. Luca e Martina in dem (dokumentarisch zu belegenden) Zustand, in dem sich der Bau im Augenblick der Abreise C.s nach Florenz befand (Juni 1637); auf dem verso ist ein erster Gedanke für das Fresko „Età del rame“ skizziert (Abb. 4a). Es ist interessant zu verfolgen, wie C. von dieser ersten Notiz über das Studium zweier weiterer Entwurfszeichnungen der Graph. Sammlungen in München (Abb. 4b) und der Nat. Galerie in Prag durch Umgruppierung und Veränderung der Akzente sukzessive seine endgültige Bildform gewinnt (B. Abb. 185. - Zu den Zeichnungen in München und Prag vgl. Campbell-Laskin, BM 103, 1961, 423 ff. und die Kontroverse Vitzthum-Campbell in BM 104, 1962, 120 ff.). Ähnliche Entwicklungsreihen ließen sich mit Hilfe zahlreicher anderer Vorstudien C.s aufzeigen.

Dazu noch ein Beispiel, das deshalb besondere Beachtung verdient, weil es das bereits erwähnte neuentdeckte Fresko des Pal. Venturi-Ginori in Florenz betrifft (Kat. Nr. 152, Abb. 289). Eine flüchtige Skizze dazu (Abb. 3a) gelangte aus der Pacetti-Sammlung in das Kupferstich-Kabinett Berlin-Dahlem (K. d. Z. 24217). Eine detaillierte Vorstudie (Abb. 3b) besitzt das Cabinetto dei disegni der Uffizien (F 7326). Die beschnittene Beschriftung (von fremder Hand, 17. Jh.) ist wie folgt zu ergänzen: (Pietro) da Cortona. (nel Palazzo) o del S.r. P.e Gio:Carlo. 23. di Genn.o 1642. Dieses Datum bestätigt B.s Datierung in die Zeit von C.s zweitem Florentiner Aufenthalt (1640 - 42). Auch in diesem Falle wäre eine detaillierte Analyse der Entwicklung des Bildgedankens von der ersten Skizze über die ausgeführte Zeichnung zu der abweichenden Formulierung des ausgeführten Freskos verlockend.

Wir beschränken uns auf diese Hinweise - ohnehin befürchtend, daß die kritischen Anmerkungen sich ungerechtfertigterweise zu sehr in den Vordergrund spielen. Der Autor hat sich hier offenbar bewußt Grenzen gesetzt. Denn in der Tat würde die Auswertung des erhaltenen, weithin verstreuten Entwurfsmaterials ein eigenes vieljähriges Studium erfordern. Daß der Zeichnungskatalog viele aufschlußreiche Blätter (etwa eine

Reihe von Entwürfen für die Pitti-Dekorationen) nicht enthält, läßt die angekündigte Arbeit von W. Vitzthum um so dringlicher erscheinen. In ihrer Begrenzung aber stellt die C.-Monographie B.s eine Leistung dar, der der Fachkollege seine Bewunderung nicht versagen kann. Wenn das Buch durch seine glänzende literarische Form zugleich auch ein größeres Laienpublikum anzusprechen vermag – die vorzügliche Bebilderung tut dazu ein weiteres – so wird man das nur um so höher zu bewerten haben.

Karl Noehles

WILHELM WEBER, *Saxa loquuntur. Steine reden. Geschichte der Lithographie*. Impuls Verlag Heinz Moos, Heidelberg und Berlin 1961. 156 Seiten, 42 Tafeln, 70 Textabb.

Einführend weist der Verfasser darauf hin, daß er die Frühgeschichte der Lithographie in sechs Phasen einteilt und daß er ihre Entwicklung mit der Erfindung der Photographie durch Daguerre im Jahre 1839 schließen läßt. Er stützt sich auf eine ausführliche Literatur, die der technischen Entwicklung bis ins letzte gerecht wurde, jedoch die künstlerische zu sehr vernachlässigt hat. Sein Haupt Gesichtspunkt soll nun die Darstellung der künstlerischen Entwicklung der Lithographie sein, womit er eine wesentliche Lücke zu schließen hofft. Daß ihm dies gelungen ist, sei gleich eingangs rühmend hervorgehoben.

Ein weiteres Anliegen des Verfassers ist es, die Gemeinschaftsarbeit deutscher und französischer Lithographen herauszustellen und aufzuweisen, wie sehr es französischen Zeichengenies bedurfte, um die geniale deutsche Erfindung aus den Anfängen industrieller Bestimmung zu dem geläufigsten künstlerischen Ausdrucksmittel des 19. Jahrhunderts zu erheben. In einem Kapitel spricht Weber einleitend über die Technik und die Erfindung Senefelders und erklärt genau den chemischen Vorgang des Flachdrucks, der auf dem Prinzip des Gegensatzes von Fett und saurer Lösung beruht. Wir erfahren, daß Senefelder seine Erfindung beim Umdruck machte und alle Spezialverfahren einschließlich des Farbdrucks selbst entwickelt hat, ferner, daß eine besondere Schwierigkeit der Anfangszeit in der richtigen Konstruktion einer gut funktionierenden Presse lag, was Senefelder die längste Zeit nicht gelang. Die Frühgeschichte der Lithographie rollt sich in ihrer ganzen Dramatik eines Erfinderschicksals auf und weicht den Neuling in dieses Gebiet glänzend ein, den Eingeweihten an der flüssigen Darstellung erfreuend. Erfolge und Rückschläge wechseln und einflußreichen Männern wie André, Mannlich, Lasteurie, Engelmann ist es immer wieder zu verdanken, im richtigen Zeitpunkt die „Neue Erfindung“ vor dem Vergessen bewahrt zu haben. Gesonderte Kapitel sind der Lithographie in Frankreich gewidmet mit Delacroix und Gericault an der Spitze, dem greisen Spanier Goya, mit seinen damals unübertroffenen Stierkampf-Lithos und dem einfallsreichsten aller Karikaturisten, Daumier, in seiner weittragenden Bedeutung für die Lithographie. Im Schlußkapitel wird durch eine sehr aufschlußreiche Gegenüberstellung von Lithographie und Photographie sichtbar gemacht, daß die Lithographie nur als Reproduktionsmittel den Vorrang einbüßt, nicht aber als künstlerisches Darstellungsmittel.