

## Rezensionen

DAVID MORRIS GILLERMAN, *The Gothic Church of San Fortunato in Todi*, Ann Arbor 1987. 246 Seiten. 142 Abbildungen, zu beziehen über Michael Shamansky, Bookseller, 48 Mainstreet, P.O. Box 3904, Kingston / NY 12401, USA

(mit zwei Abbildungen und einer Figur)

Die 1292 begonnene, dem Stadtpatron Fortunatus geweihte Franziskanerkirche in Todi zählt zu den wichtigsten Kirchenbauten Italiens zwischen 1250 und 1300. Diese Einschätzung verdankt sie der deutschen Kunstwissenschaft, die die in der Romantik „entdeckte“ Hallenkirche gegenüber der Basilika und die Bettelordensgotik gegenüber der Kathedralgotik mit Interpretationsmodellen aufwertete, die längst zu Topoi geworden sind und auch noch für Gillerman – wie 50 Jahre früher für Krönig (Hallenkirchen in Mittelitalien) – verbindlich waren: 1. Die Hallenkirche als ein richtungs- und bewegungsfreier, auf die hochgotische Tiefenbewegung verzichtender Breitenraum. Ein gleichermaßen breiter wie tiefer, einheitlich hoher Raum mit drei gleich breiten Schiffen verkörpere das Ideal eines bürgerlichen, da für Pfarrkirchen oft gewählten Einheitsraums. Ein solches Verständnis war für ideologische Zuspitzung prädestiniert. Der Stilisierung der Halle zu einem bürgerlich-demokratischen, weil antihierarchischen Bautypus steht der Versuch einer die ethnisch-nationalen Kunstcharaktere sondernden Kunstgeschichte gegenüber, von der häufigen Anwendung der Halle im Reich auf eine wesensmäßig deutsche Raumform zu schließen oder eben von den umbrischen Hallenkirchen auf einen umbrischen Charakter. 2. Die funktionalistische Erklärung von Bettelordenskirchen als unverstellte und den Einheitraum der spätgotischen Halle vorbereitende Predigträume von programmatischer Einfachheit. G. nennt San Fortunato „preacher's hall“, geprägt von „spatial openness and unity“. Indes ist der für Predigt wie Armut ideale Raum die einfache Saalkirche mit offenem Dachstuhl.

Dagegen erweist sich als grundlegend neu Gillermans Annäherung an S. Fortunato mit einer Fragestellung, wie sie Belting ähnlich für die franziskanische Malerei formuliert hatte. Das kunstwissenschaftliche Verständnis von Ordensarchitektur bestimmen vielfach an Ordensidealen und -statuten geeichte Interpretationen, die der Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit oft nicht genügen und zu idealtypischen Rekonstruktionen von hohem Wiedererkennungswert neigen, die freilich für die Mendikantengotik bereits kunstlandschaftlich differenziert werden müssen. Selbst das übernationale Konzept Schenkluhns – Mendikantenarchitektur als Wissenschaftsanspruch – hat die Sinne für die Unterschiede nur noch schärfen können. Wie können die Franziskanerkirchen von Assisi, Padua, Cortona, Rom, Messina und Todi stilbegrifflich noch zusammengehalten werden? Reichen „spatial openness and

unity“ als Stilpendants zu den evangelischen und apostolischen Idealen und ist insbesondere S. Fortunato erklärt, selbst wenn es diesen Kategorien gerecht wird? Sollte etwa der architektonische Rang S. Fortunatos zu einem guten Teil auf der bloßen Tatsache gründen, eine Stil und Funktion wechselseitig erklärende Halle zu sein, mit der – nicht ohne eine gewisse Beliebigkeit – „Raumphantasien“ assoziiert werden können, als wäre eine teleologisch begriffene Phänomenologie des Raums schon identisch mit dessen Qualitäten? Doch mit welchem Recht nennen wir S. Fortunato in einem Atemzug mit S. Croce in Florenz und dem Dom von Orvieto?

Auch Gillermans Buch gibt darauf keine befriedigende Antwort. Gerade dort aber, wo es auf schlagwortartige Simplifizierung verzichtet, ist es insbesondere methodisch sehr lehrreich, weil mit ihm erstmals wieder seit Hertleins Dissertation über S. Francesco in Assisi eine Monographie den spezifischen politischen, urbanistischen und stilistischen Kontext nutzt zum Verständnis einer mittellitalienischen Franziskanerkirche.

Das erste Kapitel schildert S. Fortunato vor dem Hintergrund der Stadt und Stadtentwicklung. Der sich heute urbanistisch als toter Winkel darbietende südwestliche und höchste der drei Stadthügel (*Abb. 11a*) galt dem mittelalterlichen Todi als „Kapitol“ oder „Aventin“ und als Symbol des römischen Ursprungs der Stadt. Zugang war nicht wie heute über eine Treppe von der Nordseite, sondern über die Via S. Fortunato, die auf die quer zum Hügelrücken nord-südlich ausgerichtete Kirche (*Fig. 1*) stößt. Neben dem üblichen Überbauungsverbot für Straßen wird in den Stadtstatuten die Überbauung von „Kapitol“ und Piazza S. Fortunato, die damals westlich der Kirche lag, ausdrücklich untersagt. Am westlichen Hügelende stand bis 1373 ein Dominikanerkloster. Den Franziskanern war 1254 das von Vallombrosanern geführte Kloster S. Fortunato im Austausch übertragen worden, dessen Apsis eine zeitgenössische Quelle im Südosten des Geländes oberhalb der Porta Libera lokalisiert. Der Neubau der Kirche war Teil einer umfassenden urbanistischen Neugestaltung Todis im späten 13. Jh., die auch, wie G. durch die Analyse der Bauplastik nachweisen kann, das spätromanische, meist um 1250 datierte Domlanghaus einschloß, dessen Steinmetzen auch an S. Fortunato und am Dom von Orvieto tätig waren.

„To imitate the Roman fashion“ nicht als ästhetisches Wollen, sondern als Verpflichtung sei Ziel der urbanistischen Umgestaltung gewesen. Wie die Neugestaltung der Apsis der Lateransbasilika strebe auch S. Fortunato ein franziskanisch-frühchristliches Programm (S. Fortunato als Schrein für den frühchristlichen Stadtheiligen) an, da nicht zuletzt Bonifaz VIII., der Domkanoniker in Todi war, und zwei aus dem Konvent von S. Fortunato hervorgegangene Kardinäle sowie innerstädtisch die Guelfen den Neubau unterstützten hätten. S. Fortunato sei zugleich „gateway to the commune's Roman past, shrine of its Christian past and symbol of its apostolic present“.

Im zweiten Kapitel modifiziert G. eine im Wesentlichen bekannte Baugegeschichte. Die an vielen Details sichtbare Bauunterbrechung zwischen den bei-

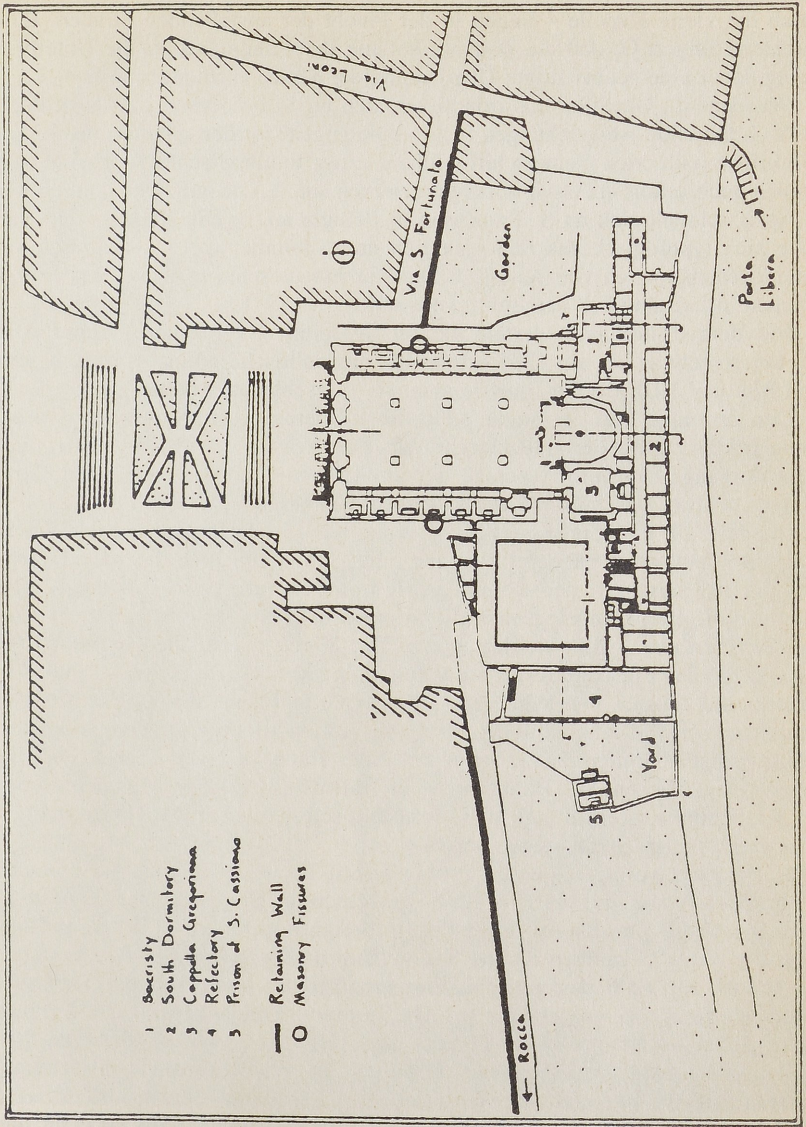


Fig. 1 Todi, S. Fortunato und Umgebung (nach Gillerman)

den Hauptbauphasen (um 1300 und erste Hälfte 15. Jh.) verlief schräg durch die Kirche. Die Baunähte – an der Ostseite durch die dritte, an der Westseite durch die vierte Kapelle – liegen in der Flucht der anstoßenden Straßen. Einleuchtend folgert G. daß die Baunaht entlang der Straße verlief, die Unterbrechung daher eine beabsichtigte Überbauung der Straße verhindern sollte.

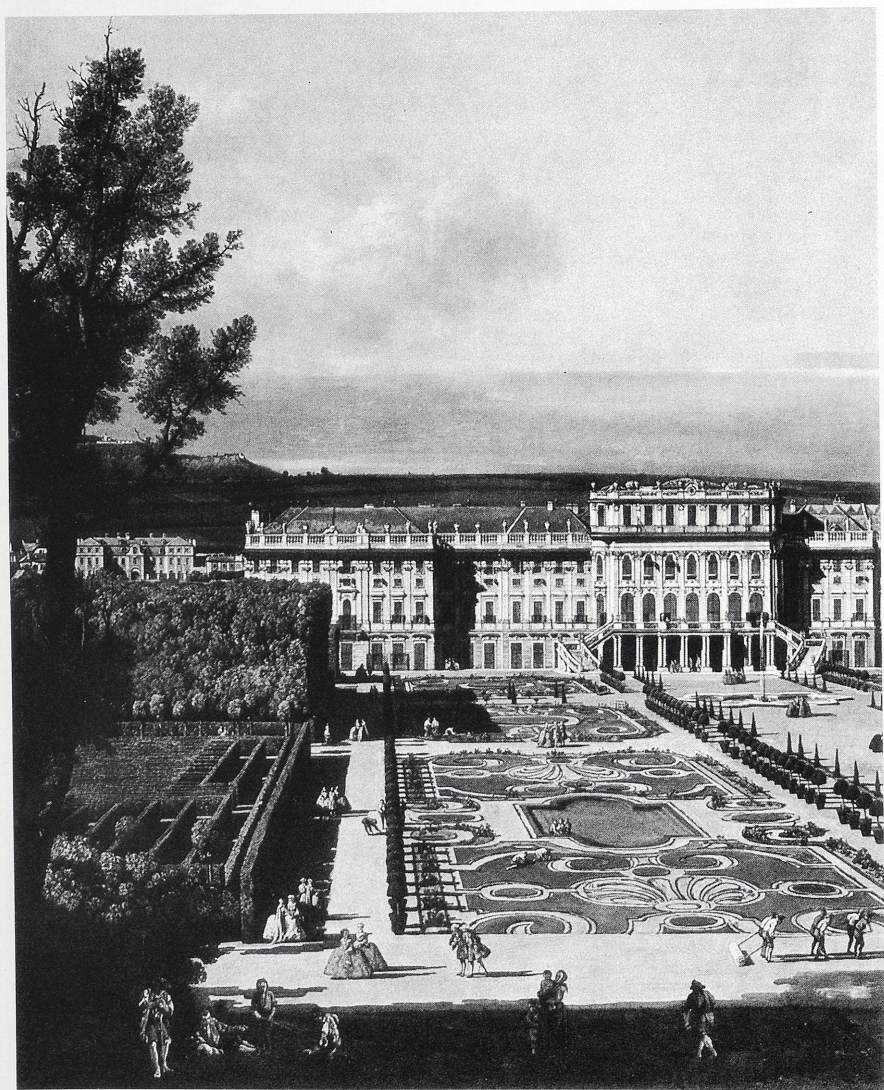
Wandaufriß, Gewölbe u.a. orientieren sich an S. Francesco in Assisi, doch stellt G. folgende Abweichungen fest: 1. Die gegenüber den quadratischen Mittelschiffen halbierten Seitenschiffe folgen einer lombardischen Tradition, die freilich auch schon in Assisi wirksam gewesen sei. 2. Die außergewöhnlich tiefe Apsis schließt sich an S. Francesco in Perugia an. 3. Die Kapellenreihe erkläre sich typologisch aus Südfrankreich und Süditalien, aber auch durch die Unterkirchenkapellen von Assisi. 4. Darüber hinaus seien manche Formen mit Kirchen in Latium (v.a. Tarquinia) verwandt.

Mit dem dritten und vierten Kapitel interpretiert G. seinen Befund: Die Bauunterbrechung sei um 1305 erfolgt, da das politische Klima sich nach dem Tod Bonifaz' VIII. für die „guelfic planners“ verschlechtert habe.

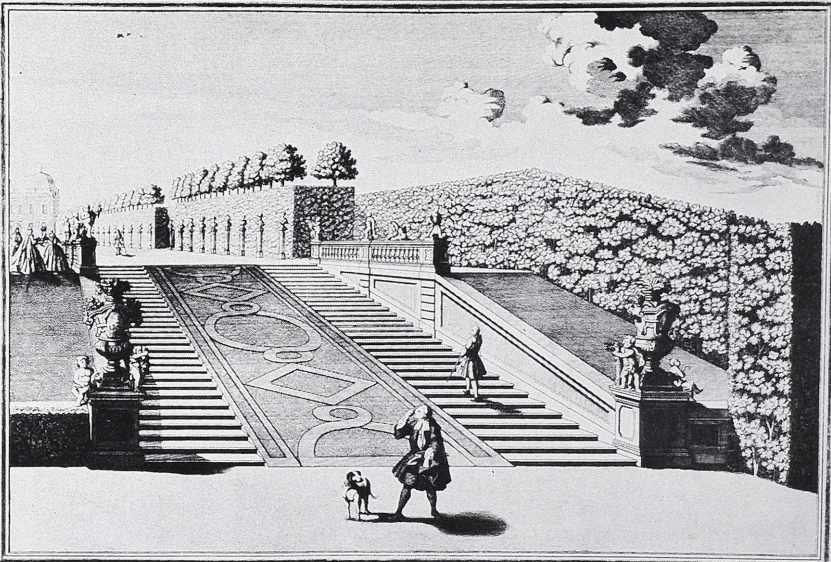
Den zentralen Teil der Studie stellt die auf heterogenen Argumenten basierende Erklärung für die Hallenkirche dar: Der Neubau sei in der Ausrichtung dem Vorgängerbau gefolgt gemäß der umbrischen Tradition, quer zum Hang zu bauen (Erosionsschutz). Einer geringen Hügeltiefe und eines gestiegenen Platzbedarfs für eine „preachers hall“ wegen wurde die Überbauung der Via S. Fortunato angestrebt, andererseits aber die Schwierigkeiten bei der Durchsetzbarkeit (Einspruch der Dominikaner) miteinkalkuliert, so daß die Kirche enorm in die Breite angelegt und, da für einen offenen Dachstuhl zu weit, über drei Schiffen eingewölbt werden mußte. Der Vorzug der Halle gegenüber der Basilika erkläre sich durch die besonders gute Eignung für Kapellen und wenigstens die Illusion von Weite bei geringer Grundfläche. An sich ästhetische Raumkategorien finden mit Raumsuggestion und Predigt eine doppelte funktionale Erklärung. Zudem kann mit einer Halle auch die Mutterkirche in Assisi zitiert werden. Die Hallenkirche in Todi rezipiere keine wie auch immer geartete Halle, sondern bringe sich gleichsam selbst in einer Art Notlösung aus konkreten lokalen Bedingungen hervor.

Konsequent verlagert G. das Problem ‚Stil-Typus‘ (Begriffe, die er nicht trennt) nach Assisi und versucht für S. Francesco die Stilgenese neu zu bestimmen. Die These einer „local rather than a foreign inspiration“ stützt G. auf den Chor der wenig bekannten Kirche S. Giovanni in Gerosolimitano in Tarquinia, wo bereits um 1200 das gotische Formenvokabular komplett und „französischer“ als in Assisi vorgebildet sei. Da Tarquinia aber auch mit S. Maria in Castello das mittelitalienische Tor der auch für die Gewölbekonstruktion Assisis wichtigen lombardischen Romanik gewesen sei, müsse Tarquinia als Hauptwurzel für Assisi angenommen werden.

G. entwirft sowohl für die Genese eines Einzelmonuments als auch für die Entwicklung der mittelitalienischen Gotik ein völlig neues Bild, das doch einiger kritischer Anmerkungen bedarf.



*Abb. 1 Wien, Schloß Schönbrunn, Gartenseite. Detail der Ansicht von Canaletto  
(nach: S. Kozakiewicz, Bern. Bellotto, Recklinghausen 1972, Bd. 2, Kat. 281)*



*Vue des Cavaliers par ou l'on descend de la superbe Terrasse au Jardin d'en bas, entre lesquels on a pratiqué des rampes en compartiment pour y faire descendre des petits chariots et les y faire remonter.* Prospect der Frey - Treppen zwischen welchen eine Aufahrt vor Wagen angebracht worden.

Abb. 2a Wien, Belvedere, Freitreppe. Stich von Salomon Kleiner, um 1730

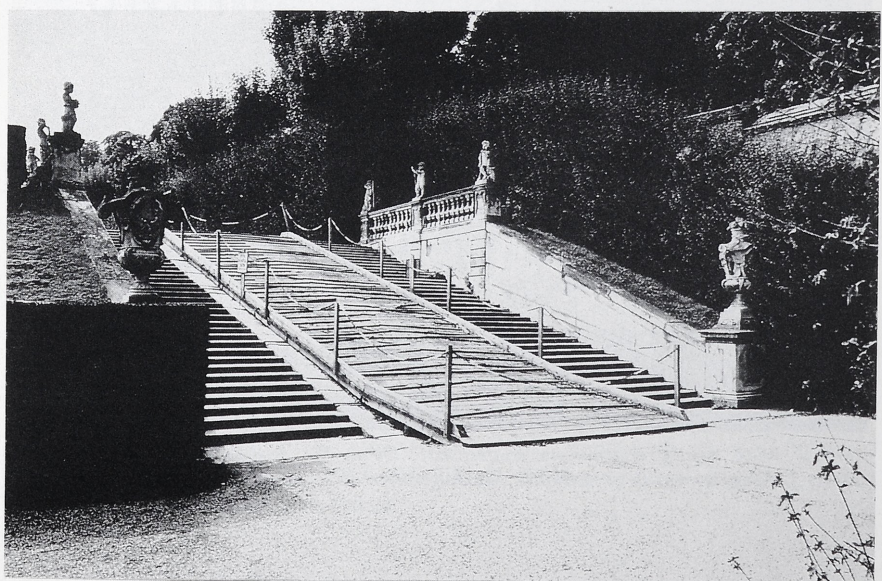


Abb. 2b Wien, Belvedere, Freitreppe, Zustand 1991 (M. Auböck, S. Schmidt, Wien)

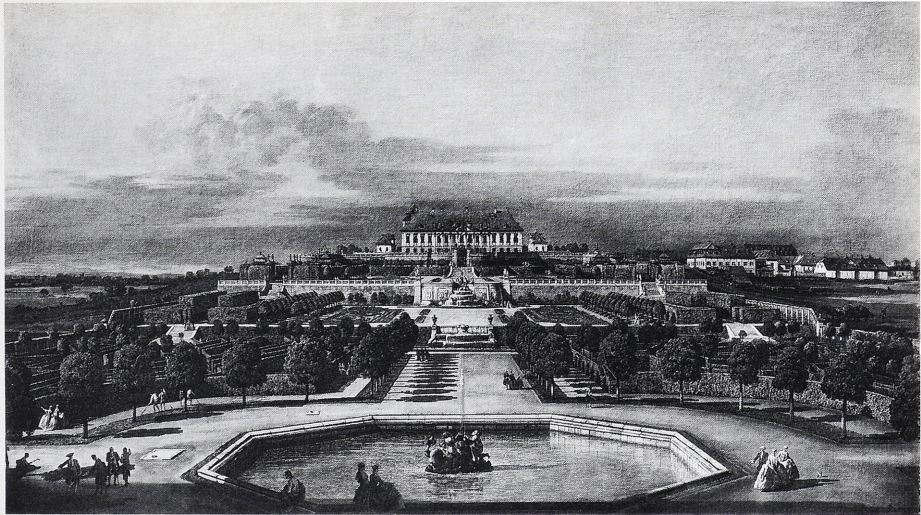


Abb. 3a Schloßhof/NÖ, Gartenseite. Ansicht von Canaletto (nach: S. Kozakiewicz, Bern. Bellotto, Recklinghausen 1972, Bd. 2, Kat. 284)

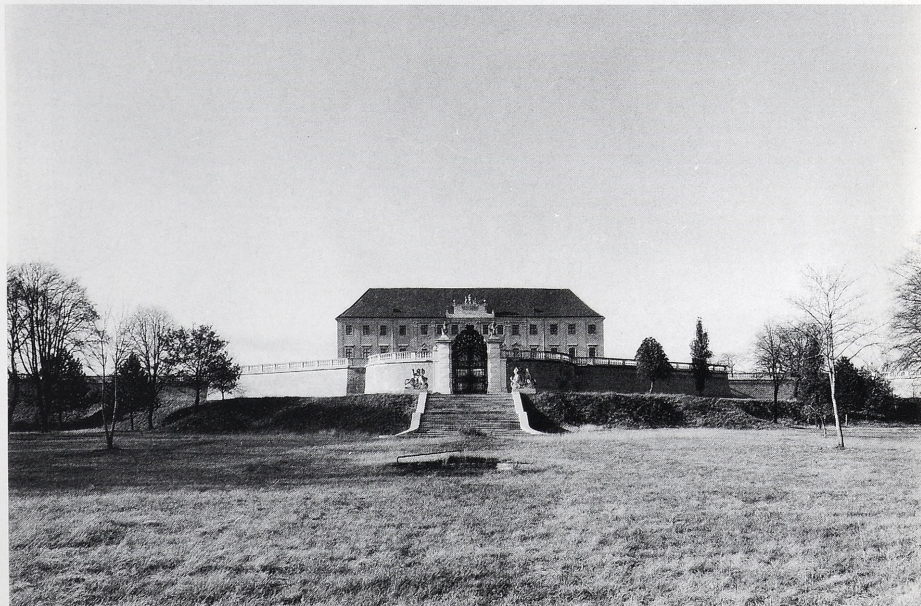


Abb. 3b Schloßhof/NÖ, Gartenseite. Zustand vor 1991 (Bundesdenkmalamt Wien, N 84790)



Abb. 4 Schloßhof/NÖ, Gartenseite. „Autobahnböschung“ auf der dritten Gartenterrasse von oben, Oktober 1991 (D. Klein)



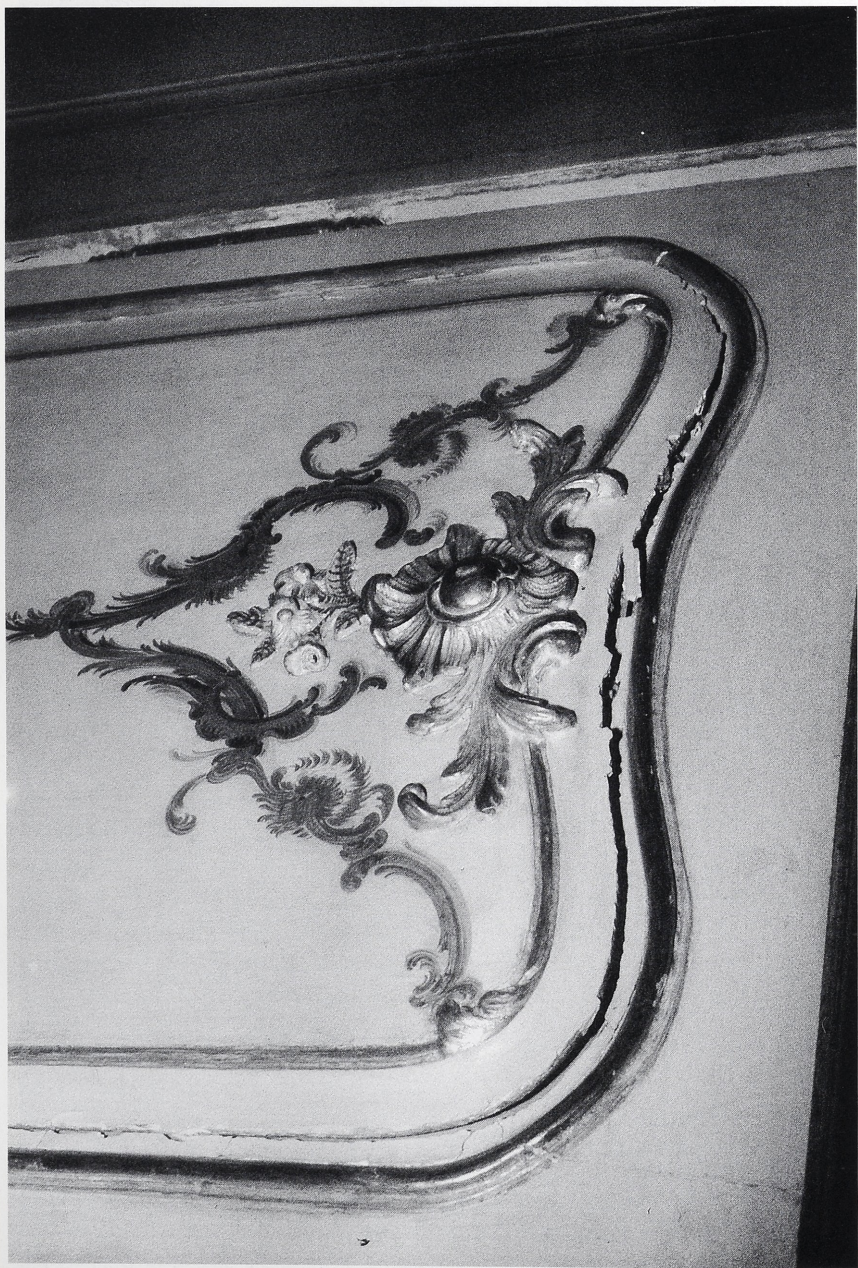


Abb. 5 Brühl, Schloß Augustusburg. Heizschaden an der Boiserie in der Schlafzimmern im Großen Neuen Appartement (Autor)



Abb. 6 Brühl, Schloß Augustusburg. Treppenhaus mit Blumendekoration zum Empfang für das schwedische Königspaar 1979 (Autor)



Abb. 7 Brühl, Schloß Augustusburg. Blumenarrangements in der „Trophäe“ aus Stuckmarmor zu demselben Anlaß (Autor)



*Abb. 8a Brühl, Schloß Falkenlust. Blumendrapierung um eine Chinavase zum Empfang für Ceausescu/Rumänien 1984 (Autor)*



*Abb. 8b Brühl, Schloß Falkenlust. Laufgang über den Hof zu den Toiletten im Nebengebäude zu demselben Anlaß (Autor)*



*Abb. 9a Brühl, Schloß Falkenlust. Kassenraum in einem Nebengebäude (Autor)*



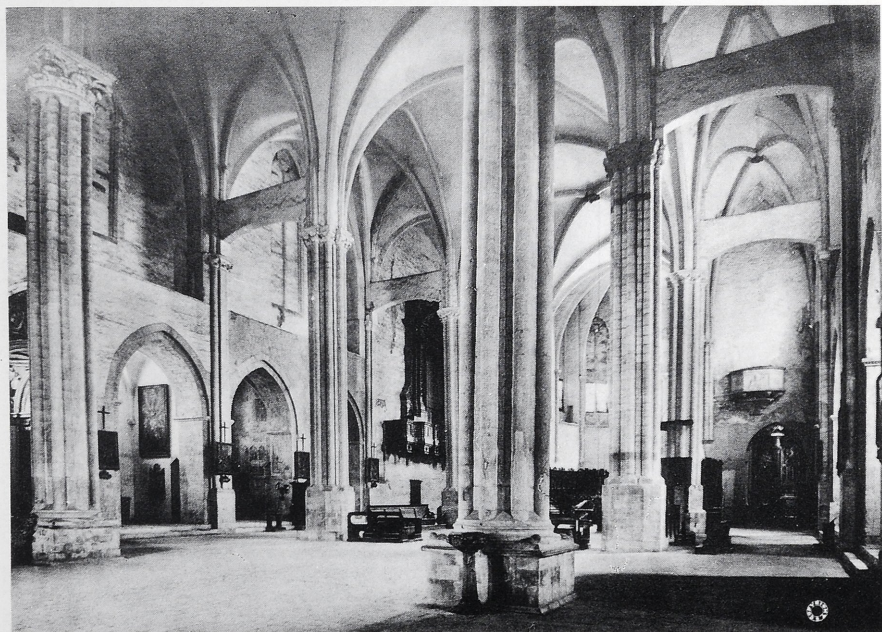
*Abb. 9b Brühl, Schloß Falkenlust. Derselbe Raum als Salon für Ceausescus Leibwächter 1984 (Autor)*



Abb. 10 Brühl, Schloß Falkenlust. Der Obere Salon mit Mittagstafel zum Empfang für Ceausescu 1984 (Autor)



*Abb. 11a Todi, Stadt mit S. Fortunato*



*Abb. 11b Todi, S. Fortunato, Inneres (Anderson)*



Abb. 12a Giambattista Tiepolo. Study for the lost altarpiece of San Salvador. Venice, Antichità Pietro Scarpa



591, 811, 19m

Abb. 12b Giambattista Tiepolo. Study for the lost altarpiece of San Salvador. South Germany, Private collection



Für die Chronologie der ersten Bauzeit wäre die Datierung der Bauunterbrechung von peripherem Interesse, knüpfte G. nicht grundlegende historische Konjekturen an das schwach begründete Jahr 1305. Die frühesten Fresken sind kaum vor 1320 zu datieren. Von 1319 ist eine Stiftung für eine Kapelle bekannt. Der Behauptung eines Antiquars aus Todi (spätes 16. Jh.), daß der Hauptaltar mit dem Verkaufserlös einer Stiftung von 1313 errichtet worden sei, ist G. nicht nachgegangen. Die Datierung muß m.E. über die Vernetzung der Bauornamentik mit der des Doms von Orvieto genauer eingegrenzt werden, v.a. über die Porta di Postierla und deren Datierung vor oder nach dem Auftreten Lorenzo Maitanis als Baumeister der beiden Westjoche, denn die Torsionsmuster des Altars und die Blätter der besten Kapitelle von S. Fortunato finden sich an diesem Portal identisch. Weitere Motive (Voluten, Kalathoslippen) scheinen mir für einen Einfluß Maitanis um/nach 1310 zu sprechen. Eine solche positivistische Formenbestimmung wird der Geschichte eher gerecht als eine auf den Kontext historischer Großereignisse hingebogene Baugeschichte. Nicht daß mit der frühen Bauunterbrechung infolge des Todes von Bonifaz VIII. zugleich eine guelfische Unterstützung widerlegt wäre, doch ist prinzipiell eine guelfische Vereinnahmung der Franziskaner unhaltbar, da deren Aufstieg nicht primär aus einem Streit zwischen Imperium und Sacerdotium resultierte. Mögen Guelfen die Ordensprokuratoren in Todi gewesen sein, so beantwortet dies noch nicht die Frage, wer mit welchem Interesse den Neubau betrieb. Nicht einmal der kurialen Förderung als Basis der Baufinanzierung können wir sicher sein. Bekanntlich haben oft private Stifter über die Stiftung von Familienkapellen oder Grablegen die Kirchen finanziert. Die in Todi von Anfang an in ungewöhnlich großer Zahl konzipierten Kapellen veranschaulichen mehr als jedes schriftliche Zeugnis, welche Ansprüche über das Assisi-Zitat hinaus – die dortigen Kapellen entstanden erst im frühen Trecento – an den Neubau gestellt wurden.

Gewiß war keine „Roman fashion“ intendiert. Das gleichzeitige künstlerische Engagement in Rom ist nach Form und Inhalt von Todi grundverschieden. Wurden dort in einer letzten Welle retrospektiven Kunstschaffens die frühchristlichen Basiliken aufgefrischt – die Bauprogramme waren eher bescheiden –, entstand in Todi ein hochmoderner Bau, der sich weder für römische Bildprogramme anbot, noch mit dem Gedanken eines Schreins zu verbinden ist wie die Ste.-Chapelle in Paris und (eher inhaltlich als anschaulich) Alt-Sankt-Peter. Selbst noch am Grab des Stadtpatrons wird mit dem Hochaltar der Grabaltar des Hl. Franz in Erinnerung gerufen. Person oder Kult des Stadtpatrons blieben ohne Einfluß auf die Gestaltung. Als Zitat ist einzig S. Francesco in Assisi zu erkennen.

Auch bei der an sich fruchtbaren urbanistischen Argumentation müssen manche Akzente anders gesetzt werden. Die Querausrichtung in den umbrischen Bergstädten war durchaus nicht die Regel. Häufig verlangen ohnehin zwei (wie bei S. Fortunato) oder gar drei abfallende Hangseiten nach umfassenden Substruktionen. Die Ausrichtung bedarf also einer anderen Erklärung,

zumal Indizien wie die überlieferte Nähe von Apsis und Stadttor für eine geostete Vorgängerkirche sprechen. Bei einer Querstellung hätte eine größere, platzraubende Treppe zwischen Kirche und der in diesem Bereich steil ansteigenden Straße ungewöhnlich „einhüftig“ vermitteln müssen. Auch können die Häuser, die 1292 für den Neubau abgerissen werden mußten, der Topographie nach nur entlang der Straße gestanden haben.

Die Querstellung liest sich als ein bewußter, vielleicht auch gegen die dominikanische Konkurrenz zielender Akt, ist es doch für Franziskanerkirchen innerhalb der Stadtmauer typisch, daß sie sich nach dem Zentrum ausrichten. Wenn die Kirchen nicht im Osten der Stadt stehen, wird entweder auf die Ostung verzichtet (Assisi, Perugia, Terni, Narni, Arezzo, Siena, Vicenza, Lodi, Brescia und Rom, wo für S. Maria in Aracoeli auch die Achse um 90° gedreht wurde) oder der Haupteingang (Trevi) oder gar die Fassade (Gubbio) an das stadtseitige Langhaus verlegt.

Nicht Verlegenheitslösung, sondern selbstbewußte Standortbestimmung in der Stadt scheint mir S. Fortunato auszudrücken – freilich allzu selbstbewußt. Gaben andernorts die Bettelorden einer disparaten Peripherie eine lebendige Mitte, war in Todi die Überbauung der Straße gleichbedeutend mit der Durchtrennung der Lebensader eines Stadtviertels. Innerstädtisch behauptete sich die triumphal plazierte Kirche nicht einmal als Nebenzentrum.

Gewiß hätte sich das Platzproblem auch bei einem hangparallelen Neubau gestellt, da die Piazza am „Kapitol“ die räumlichen Möglichkeiten begrenzt hatte. Trotzdem scheint mir die Nord-Süd-Ausrichtung bei G. zu defensiv begründet, da ohne größere Probleme bis zur Straße eine fast 50m lange Saalkirche hätte errichtet werden können (d.h. in den Ausmaßen der Franziskanerkirche des ungleich größeren Viterbo). Gerade aber die großzügig angelegte Apsis drückt eine monumentale Konzeption der nach S. Maria in Aracoeli größten mittelalterlichen Minoritenkirche zwischen Siena und Neapel aus.

Der Gewinn von lediglich zweieinhalb Seitenschiffjochen bis zur Baunacht durch die Dreischiffigkeit wurde noch durch eine „gran parte“ (d.h. für G. das Mittelschiffjoch vor der Apsis) der Kirche beschneidende Chorschranke ausgeglichen (von den bekannten Chorschranken in italienischen Franziskanerkirchen – Florenz, Bologna, Arezzo, Venedig – wissen wir, daß sie fast die halbe Grundfläche abriegelten!). G. begründet die Raumausweitung mit der Predigt; die Kanzel (um 1500) im rechten Seitenschiff – für G. eine Predigtkanzel – gehe auf eine ältere zurück (*Abb. 11b*). Die älteste fest installierte Predigtkanzel in einer italienischen Mendikantenkirche befindet sich m.W. in der Oberkirche in Assisi (um 1347). Wie auch spätere Predigtkanzeln ist sie erheblich kleiner und gut übermannshoch angebracht. Vielleicht ist in Todi, über dessen reges Musikleben man mehr weiß als über die dortige Predigt, doch eher an eine Sängerkanzel zu denken. Unbestritten kann die Predigt ein determinierender Faktor für Mendikantenkirchen gewesen sein, nur ist er in Todi nicht greifbar und war gewiß kein Grund für die Halle, ist der Raumtyp doch für die Predigt irrelevant. Daß eine Saalkirche mit einem riesigen Dachstuhl

überspannt werden und sich Kapellen einem solchen Raum ästhetisch überzeugend angliedern können, beweist S. Chiara in Neapel.

Wenn sich die Halle am einfachsten als Übernahme von Formen der Mutterkirche auf eine breitere Grundfläche erklärt, steht ihrem Verständnis nichts mehr im Weg als die alten Topoi von Halle und Predigtscheune.

S. Fortunato zwingt, über den Begriff ‚Typus‘ nachzudenken. Eine zwischen Groß- und Kleinformen trennende Ableitung S. Fortunatos von Hallen – sei der Typus nun stilistisch, ethnisch, semantisch oder kunstlandschaftlich begriffen – erweist sich als eine falsche Fragestellung. Der traditionelle Typusbegriff ist zu unflexibel, um dem nicht in Form und Inhalt aufspaltbaren Vorbild Assisis gerecht zu werden. So kann eine Saalkirche ebenso wie Basiliken oder rangtiefe Hallenbauten typologisch und formal vorbildlich werden. Erst die beiden Peruginer Nachfolger (Dom und S. Domenico) rezipieren die Halle aus Todi als Typus im traditionellen Sinn. Mit dem Abstreifen der Assisi-Reminiszenzen im Gliederapparat und dem Anfügen eines Chores nach dem Vorbild von S. Maria Novella in Florenz gelingt in Perugia die Umwandlung in eine Dominikanerkirche oder, mit anderer Akzentsetzung (zügige Jochbildung, ausladendes Querhaus) in eine Kathedrale. Die Halle erweist sich als vielfältig einsetzbar und inhaltlich nicht grundsätzlich festgelegt. Eine semantische Interpretation von S. Fortunato hat sich nicht nach Grundriß und Gewölbehöhe, sondern nach Aufriß und Gewölbebildung zu richten.

Darf nun der Überhang jenseits von Zitat und Funktion, mithin alles, was nicht auf Assisi oder Raumbedarf zurückzuführen ist, als purer Formwille, als Bereich der künstlerischen Autonomie des Architekten interpretiert werden? Die Frage nach dem künstlerischen Rang muß über das Verhältnis von Aufgabe zu Realisierung beantwortet werden. Eine den Bauorganismus lediglich atomisierende Motivrezeption aus Tarquinia vermag sie freilich nur negativ zu beantworten. Eine Eigentümlichkeit von Todi, die freilich aus den lichteinheitlichen, bislang jede Rauminterpretation bestimmenden Diagonalaufnahmen nicht hervorgeht, ist die hierarchisch strukturierte Lichtführung mit dem lichtesten gotischen Chor Italiens. Das auf Betrachterhöhe nur mäßig helle Langhaus wird im ausgeleuchteten Gewölbe mit seinem einheitlichen Rippensystem straff zur Apsis als strahlendes Hauptziel geführt. Mit der Apsisinszenierung verliert die Breite an Wirkkraft.

Die Formgebung bestätigt diese „perspektivische“ Interpretation. So hält eine kommensurable Proportionierung mit der konsequenten Zweiteilung vom Mittel- zum Seitenschiff und in die Kapellen hinein den Raum bei Hervorhebung der Mittelbahn zusammen. Im Gegensatz zu allen anderen Assisi-Nachfolgern bedeuten Abweichungen in Todi aufgrund einer subtil hierarchisierenden und die Tiefenbewegung betonenden Differenzierung der Einzelformen (Reduzierung und Abflachung der Dienststruktur im Seitenschiff und achsiale Ausrichtung der Mittelschiffpfeiler) nicht nur einen Verlust.

Indem G. zeigt, wie flexibel die gleiche Bauornamentik an grundverschiedenen Bauten eingesetzt wurde, bricht er festgefahrene Entwicklungsvorstellungen

gen und Stilbegriffe auf. Doch verscherzt er einen Teil dieses Gewinns, wenn er – jetzt weniger akribisch als in der Ornamentanalyse – das Stilproblem nach Assisi und Tarquinia verlegt. Von einem Einfluß durch die dortige Kirche S. Giovanni in Gerosolimitano, deren an Notre-Dame in Dijon erinnernder Chor ja selbst in höchstem Maße erklärungsbedürftig ist, auf Assisi kann keine Rede sein. Nicht nur ist der gotische Gliederapparat verschieden, sondern es gibt in Assisi auch fortgeschrittenere Formen (Maßwerk, Triforium), die nicht als autonom-italienische Weiterentwicklungen, sondern als direkter französisch-hochgotischer Einfluß v.a. der Ste.-Chapelle in Paris gewertet werden müssen. Das gilt auch für den Bereich, den G. am allerwenigsten für französisch erachtete: die Wölbung. Quadratische Joche mit runden Diagonalrippen gibt es in Frankreich dutzendfach – wir dürfen nur nicht die Gotik allein mit den Kathedralen identifizieren.

G. hatte einen Gegenstand gewählt, an dem sich darlegen läßt, vor welcher Vielfalt an (teilweise banalen) Bedingungen und Problemen die Forschung bei einem Sakralbau steht, der nicht zu den Schöpfungsbauten der Kunstgeschichte zählt. S. Fortunato ist ein Fallbeispiel, aber kein Modellfall, und hilft vielleicht, die Bäume, kaum aber den Wald zu sehen. Das ist nicht nur legitim, sondern notwendige Grundlagenarbeit. Das Buch veranschaulicht aber auch, wie schwierig sich die Rekonstruktion des Kontextes gestaltet, soll dieser in der künstlerischen Gestaltung anschaulich wiedererkannt werden. Der Anspruch einer historischen Wissenschaft wird nicht allein durch das Heranziehen der eher zufällig bekannten historischen Ereignisse eingelöst. Wo die Quellen nicht genügen, gerät die Interpretation leicht zur Spekulation. Die Studie hat nicht zufällig dort ihre besten Momente, wo die Bedingungen wie bei der Tropographie noch heute klar sprechen. Meiner bisweilen beckmesserisch klingenden Detailkritik zum Trotz halte ich den von G. eingeschlagenen Weg für zukunftsweisend, der bei noch genauerer Erfassung des Kontextes für die Architektur vielleicht fruchtbarer werden kann als für die Malerei. Es möchte indes nicht vergessen werden, daß Bedingungen allein ein Kunstwerk nicht voll erschließen.

Jürgen Wiener

WILLIAM L. BARCHAM, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and Tradition in Eighteenth-century Venice*. Clarendon Studies in the History of Art. Oxford, Clarendon Press 1989. ISBN 0-19-81 7501 - 9. 246 pp., numerous illustrations, partly in color.

(with two illustrations)

There is a persistent misunderstanding about the religious art of eighteenth-century Venice. According to many, it is impossible to see the frivolous saints, the sensuous Madonna's and the delicate virgins in Settecento paintings as serious expressions of the spirituality of the period. In the eyes of critics, the