

tigkeit geordnet, bevor er sich im fortschreitenden Alter mehr und mehr an den Prinzipien der euklidischen Geometrie ausrichte – ein Prozess, den die zeichnerische Praxis des Kindes zugleich reflektiere und motiviere.

FAZIT

Man wird kein Buch finden, dass sich bis dato auf breiterer Quellenbasis und mit größerer Expertise dem historischen Phänomen der Kinderzeichnung gewidmet hätte. Wittmann ist trotz der Internationalität und Multidisziplinarität des Diskurses zu einer ansprechend geschriebenen, klar strukturierten und an den wesentlichen Stellen überzeugenden Darstellung der wechselhaften Geschichte des kindlichen Zeichnens vom 16. bis zum 20. Jahrhundert gelangt. Drei Punkte sind dennoch anzumerken: einerseits die Abbildungsqualität der Illustrationen, die besonders in den ersten Kapiteln stark zu wünschen übrig lässt. Zweitens die etwas unglückliche Gewichtung der verhandelten Themen: Das Buch weist gerade in der zweiten Hälfte einen psychologiehistorischen Überhang

auf, den man hätte ausgleichen können, etwa durch Fragen nach der Rezeptionsgeschichte der Kinderzeichnung in der modernen Kunst, nach ihrem Stellenwert in der kunsthistorischen Forschung oder auch im Hinblick auf *gender*-Fragen. Und drittens fragt man sich, wieso die Autorin ihre Materialauswahl weitgehend auf die ‚freie Kinderzeichnung‘ beschränkt und damit nicht nur ein veraltetes Konzept der Reformpädagogik reproduziert hat, sondern auch die lange, nicht weniger material- und aufschlussreiche Geschichte der ‚gebundenen Kinderzeichnung‘ unterbelichtet lässt. Den positiven Gesamteindruck können und sollen diese Anmerkungen aber nicht trüben. Wittmann hat ohne jeden Zweifel ein Standardwerk vorgelegt.

DR. TOBIAS TEUTENBERG

Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut

für Kunstgeschichte, Rom

Tobias.Teutenberg@biblhertz.it

Erwiderung auf Christian Freigangs Replik, in: *Kunstchronik* 74/8, 2021, 425f.

Rigidität und Vehemenz der Replik von Christian Freigang überraschen insofern, als lediglich der ungeklärte Sinngehalt der fraglichen Hand Gegenstand der Interpretation war und diese eine immerhin in sich schlüssige Deutung zur Diskussion stellte. Intendiert war nicht, anhand eines Details der Villard-Skizze „eine umfassende Deutung der gotischen Architektur vorzunehmen“, sondern exempla-

risch aufzuzeigen, wie eine konsequente kunstsoziologische Perspektive für bislang ungeklärte Sachverhalte durchaus aufschlussreich sein kann. Insofern machte es auch Sinn, sich zu vergegenwärtigen, dass seit mehr als 80 Jahren, seit Hahnlosers Publikation 1935, die fragliche Hand in der deutschen Kunstgeschichte nicht weiter bedacht worden ist. Auch Freigangs zwischenzeitlich erschienene Villard-Studie lässt die Hand außer Betracht (Christian Freigang, BNF ms. fr. 19093 als ‚pädagogisches Skizzenbuch‘: Wer war Villard?, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach [Hg.], *Con bella maniera. Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, 19–31. <https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11065>). Auch die in Freigangs Replik erwähnten isolierten

Deutungen der Hand haben à la longue nicht überzeugt, so dass Robert Bork summarisch konstatieren konnte, ihre Präsenz, „which has never been satisfactorily explained“, bleibe nach wie vor rätselhaft (Robert Bork, Villard's Laon Tower Drawings and the Visual Transmission of Architectural Ideas, in: *New Approaches to Medieval Architecture*, hg. v. dems. u. a., Farnham 2011, 159–167, hier 160). Dass Villards *carnet* ikonographisch uneindeutig sei, besagt noch lange nicht, dass das im Einzelnen so bleiben muss.

Freigangs Kritik stört sich implizit denn auch eher an den Prämissen einer materialistischen Kunstgeschichte, zielt im Grunde auf die hier angewandte Methode. Mit ihr („assoziativ“, „generalisierend“) setzt er sich aber nicht auseinander, sondern hebt speziell auf das für ihn fragwürdige Resultat ab, hier: auf die genuin städtischen Im-

pulse der Konjunktur von Marienkult und gotischer Kunst im Gegensatz zu den weithin vorausgesetzten höfischen Einflüssen. Einmal mehr möchte Freigangs Replik auch Villards Hand als höfisch verstanden wissen. Darüber lässt sich jedoch nur streiten, wenn Klarheit über den jeweils eingeschlagenen methodischen Weg gegeben ist. Was aber an der von mir gewählten und benannten Methode auszusetzen ist, lässt Freigang offen. Sie klammert jedenfalls nicht die nach ihm zusätzlich zu berücksichtigenden Vermittlungsschichten aus; allerdings bleiben diese ihrerseits dialektisch zu bestimmen.

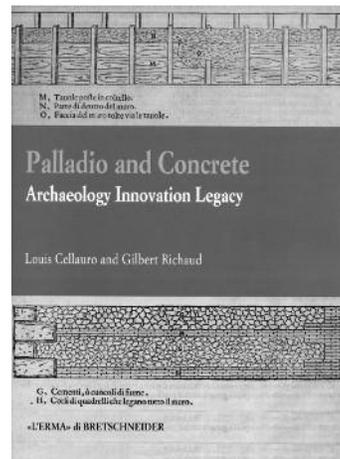
DR. REINHART STRECKE
rstrecke@web.de

VON DER REDAKTION AUSGELESEN

Louis Cellauro/Gilbert Richaud, **Palladio and Concrete. Archaeology, Innovation, Legacy.** Rome, L'Erma di Bretschneider 2020. 114 p., 34 ill. ISBN 978-88-913-2109-1. € 70,00

Andrea Palladio was not the first architectural writer of the Renaissance to offer his readers a 'reconstruction' or reverse-ekphrasis of *emplekton*, or concrete infill walling, by illustrating the technique in his treatise of 1570. But, because of its im-

mense influence, his graphic reconstruction became, perhaps, the best-known of all pre-18th century offerings. He had been anticipated by a few illustrious predecessors such as Fra Giovanni Giocondo and Cesare Cesariano as well as the author of



the Vitruvius Ferrarese. So too Daniele Barbaro had dealt with the issue in his annotated translation of Vitruvius of 1556, for which Palladio provided woodcut illustrations.

Like Sebastiano Serlio before him, Palladio's deliberate choice to publish an illustrated architectural treatise had huge ramifications. That old adage that a picture is worth a thousand words certainly holds true with these two authors as well as Vignola and many more writers, especially those of treatises on fortifications of the 16th century. Just as Serlio's pioneering illustration of the five architectural orders had an enormous influence on subsequent architectural practice from the day it was published between 1537 and