

[60.165]), das Palladino bereits 2002 gesondert veröffentlicht hatte und dem sie nun drei Einzelblätter aus der Lehman Collection (Kat.Nrn. 58b-d) zuordnen konnte. – Unter den späteren Miniaturen ist eine erst seit wenigen Jahren bekannte Anbetung der Hirten von Francesco Marmitta zu nennen (Kat.Nr. 85): Die Zuschreibung an diesen hochrangigen, den Quellen zufolge in zahlreichen Kunstgattungen aktiven Meister aus Parma ist Beatrice Bentivoglio-Ravasio (1992) zu verdanken. Nicht immer läßt Palladino übrigens so klar erkennen, ob Zuweisungen von ihr selbst stammen oder auf jemand anderen zurückgehen (z. B. in der Diskussion um die sog. »First« bzw. »Second Master of San Domenico« aus Bologna: Kat.Nr. 9a-b).

Es soll nicht versäumt werden, den interessierten Leser auf aktuellere Literatur zu zwei behandelten Themenkomplexen hinzuweisen. Beispielsweise ist Stefano da Verona, dem die Autorin zwei Miniaturen zuschreibt (Kat. 52a-b: m. E. handelt es sich dabei allerdings um eine andere Hand), eine jüngere Monographie gewidmet (Evelyn Karet, *The drawings of Stefano da Verona and his circle and the origins of collecting in Italy*, Philadelphia 2002). Zu Bartolomeo del Tintore (Kat.Nr. 49: Initiale »B« mit Versuchung des hl. Franziskus): (U. Bauer-Eberhardt, »Et hi tres unum sunt. Bartolomeo del Tintore, Bartolomeo Benincà da Ferrara und der Maestro di Pico«, in: *Rivista di storia della miniatura* 5, 2000 (2002), S. 109-118.

Das Buch von Pia Palladino schließt eine Lücke in der zögerlichen Erfassung und Veröffentlichung der Bestände an italienischer (noch dazu in Fragmenten erhaltener) Buchmalerei: ein willkommener Mosaikstein für die Wissenschaft und dank der hohen Qualität der Exponate ein ästhetischer Genuß.

Ulrike Bauer-Eberhardt

Fratelli Alinari – Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo

Florenz, Palazzo Strozzi, 2. Februar – 8. Juni 2003

Die Brüder Alinari, Leopoldo (1832-65), Giuseppe (1836-90) und Romualdo (1830-90), zählten zu den Pionieren der Fotografie. Sie gründeten um 1852 in Florenz als Dreiergespann von Graphiker, Chemiker und Betriebswirt das Fotostudio *Fratelli Alinari* und legten damit den Grundstein zu dem 1920 als Gesellschaft aus dem Familienbetrieb hervorgegangenen Unternehmen. Aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des Hauses war in Florenz eine Ausstellung zu sehen, angelegt als Bildchronik des Unternehmens von der Gründung bis in die Gegenwart. Insgesamt las sich diese exemplarische Firmengeschichte in Originalabzügen zugleich wie eine Geschichte der Fotografie, von ihren Wurzeln in Druckgraphik und Daguerrotypie bis zum Digitalbild.

Die üppige Ausstellungswerbung zielte auf das heterogene Publikum frühsummerlicher Flo-

renzbesucher, vom Tagestouristen bis zum fotohistorisch interessierten Kunstexperten. Dabei setzten die Kuratoren auf die Wirkung der in flüssiger Narration gehängten etwa 500 Aufnahmen selbst, denen nur elementare Objektinformationen zur Seite gestellt wurden. Ergänzend wurden historische Apparate und Publikationen gezeigt. Innerhalb einer chronologischen Ordnung waren einzelne Räume Motivgruppen, konkreten Kampagnen oder vielfältigeren Schaffensphasen gewidmet. Die Saaltexzte skizzierten historische Kontexte und fotohistorische Entwicklungslinien, stets in Bezug zum Wirken der Alinari, und ein Audioguide konkretisierte diese an ausgewählten Exponaten. Allerdings wurden die geschichtlichen, bildästhetischen und technischen Komplexe nur angerissen, ohne als thematische Leitlinien für den Ausstellungsbesuch angelegt zu sein. Auch der Rote Faden

der zeitlichen Abfolge erwies sich gegen Ende der Ausstellung eher als Kondensstreifen, denn die 82 Jahre Konzerngeschichte bis in die Gegenwart mußten mit nur drei Räumen auskommen. Diese Jubiläumsausstellung war daher nicht als Versuch einer umfassenden Chronik der eigenen Firmengeschichte zu verstehen, sondern vielmehr als Öffnung der Alinari-Archive und der Magazine des vor einigen Jahren geschlossenen *Museo di storia della fotografia Flli. Alinari*. Auch wenn man sich des Eindrucks nicht erwehren konnte, daß hier ein moderner Konzern ein historisierendes Marketingkonzept auf der Basis seiner Gründerväter verfolgte, so blieben unter dem Strich doch knapp 70 Jahre früher Fotohistorie am Beispiel des Alinari-Ateliers.

Gerade weil die Ausstellung der Wirkung der Werke den Vorzug vor der Wissensvermittlung gab, die wissenschaftliche Reflexion des begleitenden Aufsatzbandes sich ausstellungs- didaktisch wenig niederschlug, bot sich viel assoziativer Freiraum zur Ergründung der Bedeutung des Hauses Alinari für die Entwicklung der Fotografie. Im folgenden wollen wir einige für die historischen Bildwissenschaften relevante Gedankengänge nachzeichnen, denn das Alinari-Archiv ist in seiner Bedeutung als umfassender visueller Zugang zur italienischen Kulturgeschichte und Fundus der Kunstgeschichte kaum zu überschätzen. Es ist kein Zufall, daß die Ausstellung eingangs ausschließlich Architekturveduten, Aufnahmen Florentiner und toskanischer Baudenkmäler auf Albumin- und Salzpapier aus den Jahren 1852-63 gewidmet war. Das unbewegte Bauwerk war prädestiniert für Aufnahmen in den frühen Jahren der Fotografie, als noch Belichtungszeiten von mehreren Minuten erforderlich waren. Doch sind die Gründe, die zur Dominanz von Architekturmotiven im Frühwerk der Alinari führten, vielschichtiger. Als gelernter Kupferstecher aus der Druckerei des Luigi Bardi knüpfte Leopoldo Alinari motivisch und betriebswirtschaftlich an seine Arbeit dort an. Seine Experimente mit dem

neuen Medium zielten zunächst auf einen bis dato von der Druckgraphik bedienten, florierenden Markt: das reproduzierbare Bildsouvenir aus Florenz. Die technisch durch ihre Tiefenschärfe und kompositorisch in ihrer strengen Axialität bestechenden Veduten erregten jedoch sofort über diesen Rahmen hinaus Aufmerksamkeit und empfahlen das Haus Alinari für zwei prominente Fotokampagnen zur mittelitalienischen Architektur, die einen enormen Zuwachs an Renommee für das junge Fotoatelier bedeuteten. Im Auftrag des Papstes und der Großherzöge der Toskana bereisten die Alinari 1855/56 Kirchenstaat und Großherzogtum und dokumentierten systematisch die Städte und deren prominente Baudenkmäler. Deren vorteilhafte Inszenierung durch die Wahl der Perspektive und des Ausschnitts war für die Komposition der Aufnahmen das entscheidende Kriterium, vorzugsweise in einer seitlich leicht versetzten Hauptansicht, die neben einer Fassade auch das Bauvolumen ins Bild setzt. Die Architekturveduten der Alinari spannen sich im Bemühen, optische Verzerrungen zu minimieren, an den architektonischen Achsen der Bauten selbst auf und sind daher auch für die wissenschaftliche Architekturgeschichtsschreibung von Wert.

Die seit den 1840er Jahren in ganz Europa entstandenen Porträtstudios, in denen sich Adlige und wohlhabende Bürger ablichten ließen, machten die Fotografie kommerziell interessant. Alinari arbeitete von den frühen 1860er Jahren an auf diesem Feld. Speziell den frühen Porträts widmete die Ausstellung einen Saal. Gezeigt wurden u. a. im Alinari-Porträtstudio, der *Sala di Posa*, aufgenommene Lichtbilder bekannter Persönlichkeiten aus Politik und Kunst. Als die Porträtmalerei durch die Fotografie eine ernsthafte Konkurrenz bekam, hatte ein fotografisches Bild einem Gemälde gegenüber sowohl Vor- als auch Nachteile. Zwar war das Ergebnis monochrom, gelegentlich dezent nachkoloriert, und das technische Verfahren im Gegensatz zur malerischen Interpretation erbarmungslos

detailgetreu zur materiellen Oberfläche, aber sich für ein Porträt in das Atelier eines Fotografen zu begeben, bedeutete, daß man nur Minuten regungslos zu posieren hatte und nicht Stunden einem Maler Modell zu sitzen brauchte. Die große Detailtreue gab auch jedes ins Bild gesetzte Statussymbol wieder, von der Kleidung bis zum Pferd. Zugleich verlieh man mit einem »technischen Bild« seinem Fortschrittsglauben visuellen Ausdruck, da man sich aktuellster technischer Errungenschaften zur Selbstinszenierung bediente. Durch die beliebig häufige Reproduzierbarkeit des Fotos vom Negativ bot das fotografische Porträt zudem die Möglichkeit, das eigene Abbild publik zu machen. Besonders Personen von öffentlichem Interesse öffnete sich damit ein neues Feld der Repräsentation, aber auch der Privatmann verschenkte sein Bild, sammelte die Bilder der Seinen in Alben und verwendete kleine Formate als Visitenkarte.

In der Ausstellung schloß sich dem den Porträts gewidmeten Saal eine mit dem Titel »Realismus« überschriebene Serie von »Sozial-Porträts« an, entstanden als Kampagne für eine Ausstellung in Palermo 1891/92, die Leben und Arbeiten der italienischen Unterschicht in den Städten und auf dem Lande in arrangierten Genreszenen zeigte. Einer der Glanzpunkte der Ausstellungskonzeption war der hier eingefügte Überleitungsraum: ausdrucksstarke Ausschnittvergrößerungen aus einem der Bilder der Serie, »Dolce far niente«, das eine Gruppe von neapolitanischen Gassenjungen zeigt, umgaben den Besucher in einem kleinen Zimmer ohne jegliche Objektinformation. Die Unmittelbarkeit der aus dem verschachtelten Gruppenbild isolierten Charakterstudien wirkte bedrückend und amüsierend zugleich. Worin liegt jedoch der »Realismus« der Fotos dieser Kampagne, der offenkundig arrangierten Bilder, die wie Darstellungen von längst der Vergangenheit angehörenden Szenen wirken, wie ein Teil einer Realität, die Ende des 19. Jh.s auch schon nicht mehr existierte? Tat-

sächlich sind die motivischen Zuspitzungen vermeintlich typisch italienischen Lebens der Genremalerei und dem kunsthistorischen Stilbegriff des »Realismus« tief verwandt: Wir meinen, in die Gesichter der Archetypen heute wie zu Ende des 19. Jh.s gängiger Italienkisches zu blicken: Fischer, Marktfrau, Vagabund und Pastabäcker.

Der künstlerisch gestaltende Anspruch der Kuratoren in diesem »Gassenjungen-Kabinett« sensibilisierte für einen unschwerfällig die Ausstellung begleitenden Aspekt: das wechselseitige Verhältnis der jungen Fotografie zur Malerei. Die sich rapide fortentwickelnde Technik der Fotografie lief der Malerei in Naturalismus der Darstellung und Treue der Oberflächenwiedergabe den Rang ab und führte erst in die Krise des Tafelbildes und dann zur Abkehr vom Gegenständlichen und zur Entstehung neuer Ausdrucksformen in der Kunst. Diese schöpfte wiederum aus dem technisch erweiterten Repertoire des Darstellbaren ihrer jungen Schwestergattung. Inspiriert von Fotos fanden außergewöhnliche Perspektiven, zufällig wirkende Bildausschnitte, fototechnisch erzeugte visuelle Phänomene und die Darstellung von Bewegung, um nur einige Bezugspunkte zu nennen, Eingang in die Malerei des ausgehenden 19. Jh.s. Im Palazzo Strozzi spielten diese Aspekte leider kaum eine Rolle, doch aus den Bildern selbst, besonders aus den Portraits, Genreszenen und späten Landschaftsaufnahmen, sprach unübersehbar die im Gegenzug wirksame Orientierung der Fotografie an den Prinzipien der Malerei bezüglich Komposition und inszenierender Staffage. So fanden besonders der Naturalismus, aber auch Impressionismus und Symbolismus in der Fotografie ihre Entsprechung. Diejenigen Fotografen, deren Ideal die perfekte, gestochen scharfe Wiedergabe der Oberfläche war, wurden zu den graphischen Handwerkern gerechnet. Doch dort, wo die Fotografie von fotografischen Regeln abwich, wo sie mit neuen Techniken wie Fotogravüre, Platinabzug oder

Gummidruck experimentierte, wo sie die Möglichkeit zur Nachbearbeitung des einzelnen Abzugs entdeckte und nutzte, mauserte sie sich zur eigenen Kunstform. Es entstand z. B. die Piktoralistische Fotografie, zu der auch die Landschaftsaufnahmen des Vittorio Alinari, der das Unternehmen von 1890 bis 1920 leitete, gehören. Seiner Persönlichkeit und Philosophie widmete die Ausstellung einen eigenen Saal, in dem u. a. Bildbände der unter seiner Leitung entstandenen fotografischen Reisebeschreibungen und veranstalteten Fotowettbewerbe zu sehen waren, wie die Landschaftsaufnahmen von 1921 unter dem Titel »Paesaggi Italici nella Divina Commedia«. Daß Vittorio zugleich einen Wettbewerb zur graphischen Illustration der *Göttlichen Komödie* von Dante ausschrieb, aus dem drei symbolistische Beiträge in der Ausstellung hingen, pointiert gewissermaßen die genetisch enge Bindung der manuellen und der technischen Bildkunst um die Jahrhundertwende. Die vielleicht tiefste Kontroverse der Fotografiegeschichte ist das Verhältnis des Kamerabildes zur Wirklichkeit. Als technischer Abklatsch der physischen Realität nimmt das fotomechanische Bild für sich in Anspruch, in hohem Maße objektiv zu sein. Doch die Gesetzmäßigkeiten des Mediums und seiner Herstellungsweise widersprechen dieser Annahme. Daß das Gehirn in der Lage ist, aus dem zweidimensionalen Bild die Vorstellung eines Raumeindrucks zu regenerieren, bedeutet nämlich nicht, daß man das Fotomotiv sieht, als sei man selbst am Ort, sondern maximal so, als blicke man am Ort durch die Linse der Kamera. Der gezeigte Ausschnitt ist allgemein kleiner als das menschliche Blickfeld und seine Wahl ein bildkompositorischer Akt; »unmenschliche« Positionierungen des Apparates in der Frosch- oder Vogelperspektive können den Betrachter eines Fotos seines natürlichen Blickwinkels entheben; unterschiedliche Brennweiten der verwendeten Linsen verzerren die gezeigte Raumstruktur; als Fixierung eines Moments eliminiert das Foto

die Zeitkomponente, von Staffageelementen, Retusche und Montage ganz zu schweigen. Fotografie ist also stets eine Positionierung zur Wirklichkeit, und die Wahl der Perspektiven der Alinari ist spezifisch, ihre Bilder sind Positionen: ästhetisch in der motivischen Entwicklung der Fotografie und politisch im Kontext der Zeitgeschichte.

Beim Gang durch die Ausstellung und im bisher Gesagten begegneten vielfach politische Implikationen in den Motiven und hinsichtlich der Auftraggeberschaft einzelner Kampagnen, aus denen sich zumindest für die ersten 70 Jahre der Firmengeschichte ein recht deutliches Bild der gesellschaftlichen Position des Unternehmens ablesen ließ. Wenn die Texttafeln in der Ausstellung und der Audio-guide die Firmenphilosophie als ein objektives Dokumentieren italienischer Kultur über jegliche zeitpolitischen Verwerfungen hinweg beschrieben, so sollte man dabei bedenken, daß gerade durch seine Pionierleistungen das Haus Alinari früh Aufträge aus den höchsten gesellschaftlichen Kreisen an sich zog. Schon die große Zahl an Prominenten-Porträts verdeutlicht die enge Bindung des Ateliers an die *upper class* auch über politische Zäsuren hinweg: Nicht nur König Umberto I von Savoyen kam in die Florentiner *Sala di Posa*, sondern auch Garibaldi, zu dessen Ikonographie die Alinari wesentlich beitrugen, ebenso wie später Mussolini und Papst Pius XII.

Die urbanistischen Kampagnen für den Papst und die Großherzöge legten den Grundstein zu einer fortwährenden Kooperation des Hauses Alinari mit den politischen Eliten des Landes. Die Intention dieser Kampagnen war explizit politisch: Die Territorialherren wollten sich ihres Besitzes vergewissern zu einer Zeit, als der junge italienische Nationalstaat eben diese Zusammenhänge in Frage stellte. Die Städte als Brennpunkte territorialer Herrschaft und ihre Monumente als Insignien der Feudalherrschaft fotografisch zu inventarisieren, kommt einer zeitgemäßen Legitimation von Machtansprüchen gleich, für die

Alinari die Bildformel zu liefern verstand. Fortan ist dann auch zu beobachten, wie die Alinari-Aufnahmen, seien es Landschafts- und Architekturveduten, Porträts oder Genreszenen, propagandisch in den Dienst der nationalen Einigung traten. Sie führten den Bürgern des jungen Italien, ohne daß sie selbst reisen mußten, die »typischen« Eigenheiten der einzelnen nun zusammengehörenden Regionen und ihrer Einwohner vor Augen. Besonders Vittorio Alinari formulierte die Botschaften seiner Bilder bewußt nationalistisch mit dem Ziel, durch Unterweisung der Bevölkerung an der Bildung eines Nationalbewußtseins im noch jungen Staat mitzuwirken. Dabei wurde der Fokus auf große kulturelle Leistungen gelegt, die man im Bild festhalten und als Manifestationen italienischen Geistes propagieren konnte.

Dieses innenpolitisch motivierte Italienbild fand auch international weite Verbreitung. Die in den Katalogen von Alinari angebotenen Aufnahmen machten die großen Kunstwerke und Monumente nicht nur in den einzelnen Regionen Italiens, sondern auch in ganz Europa bekannt, und Alinari wirkte mit am Aufbau des »Musée imaginaire« des europäischen Bildungsbürgertums. Die weite Verbreitung der Aufnahmen ließ »Ikonen« entstehen: verselbständigte Bilder der bekanntesten Baudenkmäler und Kunstwerke und durch deren massenhafte Verbreitung schon bald kulturelle Stereotypen und Klischees, auf deren Spuren noch die heutige Tourismusindustrie wirbt.

Bei der Dokumentation der Kunstschatze Italiens gehörten die Gebrüder Alinari zu den ersten Fotoateliers, die Zugang zu den Museen und Sammlungen suchten und auch erhielten, um z. B. Werke der Uffizien und des Palazzo Pitti zu reproduzieren. Während die genehmigenden Direktionen den Zugang zu den Tafelgemälden, freskierten Räumen und Plastiken oft nur zögernd und unter strikten Auflagen erlaubten, lösten die Resultate dieser Kampagnen, die Reproduktionen selbst, einen eigenen Diskurs aus, den des *Kunstwerks im*

Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Die Thesen Benjamins und anderer haben bis heute nichts an Relevanz eingebüßt, da technische Bilder unsere Wahrnehmung von Öffentlichkeit dominieren. Und auch aus der Kunstwissenschaft ist die Reproduktion nicht wegzudenken, vielmehr war die Fotografie Katalysator für die Entstehung des Faches, so wie wir es heute kennen, und das *Archivio Alinari* darin vom ersten Moment an führend. Ein Blick hinein in die Rubrik »Kunstreproduktion« ist daher auch ein Blick auf die Werkzeuge der Kunstgeschichtsschreibung, als die die Bilder zum Teil auch in der Ausstellung präsentiert wurden: liegend auf einem geneigten Pult, leicht über der Fläche schwebend, als könne man sie aufheben, zum Vergleich nebeneinander halten oder argumentativ umsortieren. Die Einbeziehung der Fotografie in die wissenschaftliche Arbeit vollzog sich in einem kontroversen Prozeß. Während Stendhal (1783-1842) in seiner *Beschreibung Italiens und seiner Kunstwerke* 1811 noch rein beschreibend vorging, seine eigenen visuellen Eindrücke nur durch die Sprache vermittelte und bis zu seinem Tode kein Wort über die bereits erfundene Fotografie verlor, gehörte Ruskin (1819-1900) zu einer Generation, der die Fotografie neben dem Zeichnen selbstverständliches Hilfsmittel und Werkzeug war. Sie ergänzte die sprachliche Beschreibung, ermöglichte den direkten Vergleich weit auseinanderliegender Objekte oder verschiedener Seiten ein und desselben Objektes.

Durch seine lange und fast lückenlose Tradition ist das Alinari-Archiv ein reicher Fundus, um sich besonders die Veränderungen von Erhaltungszuständen zu vergegenwärtigen. Doch in der Ausstellung fehlten die Vergleichsobjekte, die den dokumentarischen Wert der Bilder und des Archivs angemessen herausstellten. Zwei Exponate illustrierten hingegen die Auseinandersetzung der Fotografen mit der Subjektivität ihrer Bilder, zwei Aufnahmen der Skulptur *Der Kuß* (Rodin) aus

unterschiedlichen Perspektiven bei veränderter Beleuchtung. Eben diese Einflußnahme des Fotos auf das Wesen des Kunstwerks kritisierte z. B. Wölfflin (1864–1945) in seinem zuerst 1896 unter dem Titel *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* erschienenen Aufsatz als verfälschende Wirkung von Fotografien. Da er davon ausgeht, daß »alte Skulpturen« in der Regel eine Hauptansicht haben, »aus der die Figur sich hier auf einmal erklärt und vollkommen deutlich giebt«, stellt die Ablichtung aus seitlichen Winkeln in seinen Augen eine Verfälschung dar. Gerade den Anspruch der Fotografen, durch die Wahl eines »malerisch« reizvollen Winkels in der Ablichtung einer Plastik selbst künstlerisch tätig zu werden, verurteilt Wölfflin scharf.

Corrado Ricci (1858–1934) hingegen, Leiter wichtiger Sammlungen (Brera, Modena, Uffizien) und erster *Sovrintendente ai Monumenti* in Ravenna, ließ sich von seinen Untergebenen durch Fotografien über den Fortgang der weiter entfernten Restaurierungsbaustellen unterrichten. Bei seinen Veröffentlichungen, in denen er systematisch Fotos einsetzte, arbeitete er mit dem *Istituto Italiano delle Arti Grafiche* zusammen sowie mit Fotoateliers wie Brogi, Anderson und auch Alinari. Zudem propagierte er den Einsatz der neuen Technik in Schriften, Artikeln und Interviews. Als Vertreter eines Kompromisses sei an dieser Stelle noch auf Adolfo Venturi (1856–1941) verwiesen, der im Vorwort zu seinen *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* davor warnte, ausschließlich mit Bildern zu arbeiten. Fotografien seien zwar für denjenigen, der das Original kennt, eine nützliche Gedächtnisstütze, aber nie Ersatz für die persönliche Anschauung des Objektes. Und selbst dann, so Venturi, bestehe noch die Gefahr, daß in der Erinnerung die Fotografie das Bild des Originals, daß das Bild die Materie selbst verdränge. Tenor der zeitgenössischen Kritik ist: die Fotografie bedeute immer die Reduktion des Objektes auf die Dimensionen der

Fotografie. Unter Verlust des Kontaktes zur Materie selbst, mit ihren Maßen, ihrer Raumwirkung, ihrer *Aura*.

Auch Fotografien können eine solche *Aura* tragen. Die Florentiner Ausstellung hat dies gezeigt. Die Konzentration des Konzeptes auf die Originalabzüge hat also ihre Berechtigung, insbesondere in dem anspruchsvollen Ambiente der Schau. Das Spiel mit dem für die Fotografie elementaren Licht und Dunkel und der Blick durch Vergrößerungsgläser auf die Körnung der Objekte machten den Rundgang zu einem bleibenden Erlebnis, wenngleich die Systematik die sich verzweigenden motivischen und technischen Aspekte der Fotografie mehr verfolgte als erklärte. Wir kommen jedoch nicht umhin zu betonen, daß die Ausstellung durch die Verkürzung der gefeierten 150 Jahre auf die Zeit der Gründerväter ihre Chance zu einer umfassenden Firmenchronik vertan hat. Es erschien gewollt, daß es die Glanzleistungen der *Fratelli Alinari* sein werden, die großformatigen Veduten oder die neapolitanischen Gassenjungen, die noch lange im Gedächtnis der Florentiner und Touristen bleiben.

Darüber hinaus wird man in Zukunft beobachten müssen, wie der Konzern Alinari die Vermarktung seines für die italienische und europäische (Kunst-) Geschichte so bedeutenden Bildarchivs betreibt. Der multimediale Abspann der Ausstellung, die Möglichkeit, sich über *touchscreens* Alinari-Motive im Posterformat »on demand« ausdrucken zu lassen, auf der Homepage (www.alinari.it) in den Archiven zu recherchieren und Abzüge zu bestellen, macht schon deutlich, daß das Haus seit geraumer Zeit seine Bestände digitalisiert und die Bilder und Publikationsrechte gezielt vermarktet. Das Preisniveau (schon Abzüge ohne Recht zur Weiterverwendung kosten je nach Format zwischen 30 und 200 €) läßt aber die Frage zu, ob hier kulturelles Gemeinerbe nicht nur scheinbar öffentlich gemacht wird, tatsächlich aber privatisiertes Kulturgut durch übersteigerte Marktpreise immer

unzugänglicher wird. Eine solche Politik widerspricht doch sehr den Ansprüchen der interessierten Öffentlichkeit und jeder historischen Bildwissenschaft, die sich nicht durch

aufwendige Inszenierungen wie die Florentiner Ausstellung über ihre schleichende Aussperrung vom historischen Bilddokument hinwegtäuschen lassen sollte.

Yvonne El Saman, Karsten Heck

BRUNO ZANARDI

Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco

Milano, Skira 2002. 296 S. m. zahlr. Abb., € 27,00, ISBN 88-8491-056-0

Als Zentralbegriff im Titel Zanardis kann das Wort *cantiere* gelten. Es bedeutet Werft oder Baustelle, wird in den letzten Jahren aber auch zunehmend für die vielköpfigen Arbeitsgemeinschaften verschieden geschulter Bildhauer, Maler oder Restauratoren gebraucht, die sich zusammenfanden oder -finden, um in relativ kurzer Zeit einem großen Auftrag gerecht zu werden. Gemeint ist also nicht eine aufeinander eingespielte und seit langem an ihren Meister gewöhnte Werkstatt. Der Autor hat als junger Restaurator ab 1974 an mehreren Kampagnen des römischen Istituto Centrale per il Restauro in Unter- und Oberkirche von S. Francesco zu Assisi teilgenommen und viele Monate in unmittelbarer Nähe der Wandbilder verbracht, über die er schreibt. Später war ihm als Leiter die Reinigung und Konsolidierung anderer bedeutender mittelalterlicher Zyklen übertragen. Er weiß also aus Erfahrung, wie umfangreiche Aufgaben geplant und organisiert sind, wie die Tätigkeit der Mitarbeiter koordiniert und angeglichen werden muß.

Seine Beobachtungen zum Zyklus der Franzlegende in Assisi publizierte er bereits in einem üppig bebilderten Buch (*Il cantiere di Giotto*, Milano 1996). Neu im vorliegenden, bescheidenen ausgestatteten Band sind die eingehenden Vergleiche der Ausführungsweise und Maltechnik mit anderen Fresken, v. a. mit

Cavallinis römischem Jüngsten Gericht in S. Cecilia in Trastevere und den Bildern der von Giotto geleiteten Malergruppe an der Nordwand des Querhauses der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Zur Franzlegende hat sich gegenüber seinem älteren Buch die Interpretation der Fakten in einigen Punkten geändert. Nahm er damals an, die Ausführungsdauer für den ganzen Zyklus könne auf anderthalb bis zwei Jahre veranschlagt werden, so sind nun verschiedene Möglichkeiten durchgerechnet. Bestand die jeweils tätige Arbeitsgruppe aus zwei Meistern und zwei Gehilfen, waren insgesamt ein Jahr und sieben Monate erforderlich. Waren die einander ablösenden Gruppen aus fünfzehn Mitarbeitern gebildet, hätten weniger als sechs Monate vielleicht zur Vollendung ausgereicht. Obwohl es technisch möglich wäre, hat er jetzt Zweifel, daß an der Südwand gleichzeitig an den Szenen ab 16 (Tod des Edlen von Celano) und ab 23 (Klage der Klarissen) gemalt wurde.

Die graphischen Darstellungen der 546 Tagwerke, aus denen sich der Zyklus, die Rahmungen, die Sockelzone und die Tondi über dem Portal zusammensetzen, wurden schon für das erste Buch verwendet. Obwohl nun kleiner abgebildet, sind sie hier bequemer zu benutzen, weil die laufenden Nummern in die Übersichtstafeln, nicht bei der Bilddokumentation zur einzelnen Szene eingetragen sind, man also schneller erkennt, wie der Arbeitsablauf innerhalb der Jocheinheiten angenommen wird. Zanardi würde sofort zugeben, daß für Teile seiner Nummernfolge Alternativen denkbar sind, und eine möchte ich hier für die Stoffgehänge der Sockel-