

vollrund durchgeführt, und so konnte der Modellschnitzer hier freier arbeiten. Der Qualitätsabstand zwischen den kleineren und großen Figuren läßt sich also auch erklären, ohne daß man die Arbeit an dem Grabmal auf zwei Meister verteilt.

Tatsächlich erreichen auch die beiden Liegefiguren nicht die sichere Haltung und die Lebendigkeit Brüggemannscher Bildwerke. Bei der Zuschreibung kann man sich angesichts des porträthafteren Charakters der Darstellung nicht auf modische Details stützen. Überraschend bleibt jedoch zunächst die auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Herzogs und dem Kopf eines Teilnehmers aus der Darstellung des frühchristlichen Liebesmahles (Tafel 106). Aber warum soll nicht beide Male die gleiche Persönlichkeit dargestellt sein, warum soll nicht auch Brüggemann seinen fürstlichen Auftraggeber (die äußeren Umstände lassen vermuten, daß der Herzog den Altar gestiftet hat) im Bordesholmer Altar verewigt haben? Keine Szene wäre dazu geeigneter als die des christlichen Liebesmahles, und gerade der Mann mit den Zügen des Herzogs wird ehrend hervorgehoben, ihm wendet sich der Bischof zu und reicht ihm das Brot! So ist es vielleicht nur die Darstellung des gleichen Modells, die eine scheinbar überzeugende Formparallele vortäuscht.

F. hat für Brüggemann auch den Gesamtentwurf des Grabmales in Anspruch genommen. Dieses trifft ganz sicher nicht zu, denn die merkwürdig ineinandergeschachtelten Architekturformen begegnen uns nirgends im Werke Brüggemanns, wohl aber in den Altären des Hüttener Meisters, am Hüttener Altar und am Altar der Rhenaer Klosterkirche (die Typen dieses Schnitzers sind so auffallend, daß die Zuschreibung des Rhenaer Altares an den Meister keine umständliche Beweisführung erfordert). Dem Versuch, die Arbeit an dem Grabmal auf zwei Meister zu verteilen, vermag ich nicht zu folgen, solange nicht beweiskräftigere Argumente vorgebracht werden können.

F. hat in seinem Text seine Auffassung zwar begründet, jedoch jede Auseinandersetzung vermieden, so daß für den unvorbereiteten Leser die Problematik kaum einmal faßbar wird. Diesem rein darstellenden Verfahren entspricht es, wenn F. in seinem Text eindringlichen Werkbeschreibungen und umfangreichen historischen Darlegungen den Vorrang einräumt. Sehr klar ist etwa die politische Situation umrissen, die für annähernd ein Jahrzehnt die Bordesholmer Klosterkirche zum künstlerischen Mittelpunkt des Landes machen sollte. Für die weitere Forschung werden gerade diese Ausführungen von besonderem Wert sein.

Max Hasse

LUDWIG SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Band XV). Wien, Schroll-Verlag o. J. (1959). 449 Seiten in 4° mit 128 zeitgenössischen Abbildungen.

In diesem Jahr ist der Verfasser 40 Jahre Mitglied der Bibliotheca Hertziana, und fast ebenso lange ist er der Verwalter und Vermehrer der überaus kostbaren Bibliothek des Instituts. Er feiert dies Jubiläum auf eigene Weise, indem er ein monumentales Werk über die Italienreisen vorlegt, an dem er (laut Vorwort p. 7) 17 Jahre zunächst ununterbrochen gearbeitet hat, während zwischen Forschungsbeginn und Erscheinen

des Buches gar eine Frist von 29 Jahren verstrich. Man merkt es bei der Lektüre des Buches auf Schritt und Tritt, daß hier der Ertrag einer Lebensarbeit ausgebreitet wird.

Wie Julius von Schlossers bewundernswürdige „Kunstliteratur“ (Wien 1924) als feste Ausgangsbasis jene fast vollständige Sammlung der italienischen Lokal- und Guidenliteratur besaß, die der Verfasser als Privatmann in seinen Jünglings- und Mannesjahren zusammengebracht hatte, so gingen auch bei L. Schudt Sammler- und Forscher-tätigkeit durch Jahrzehnte Hand in Hand. Für die Bibliotheca Hertziana schuf er eine Abteilung, welche die Reiseliteratur über Italien umfaßt. Mit wieviel Geschick und wieviel Glück hier gesammelt wurde, beweist die musterhafte Bibliographie, die den Abschluß des Buches auf S. 399 – 420 bildet und welche vermerkt, welche Ausgaben im Besitze des römischen Max-Planck-Instituts sich befinden.

Von einer kritischen Besprechung dieses Buches kann im folgenden keine Rede sein. Vielleicht, daß irgendwo in England ein gelehrter Bibliothekar, ein französischer Neuphilologe oder ein italienischer Geograph oder Soziologe das Rüstzeug für einen solchen kritischen Kommentar mitbrächten – wir jedenfalls vermögen nur eine schlichte Anzeige zu liefern.

Schudts Buch gehört in eine erlauchte Reihe: von Schlossers „Kunstliteratur“, der es am nächsten steht und für die es geradezu eine Ergänzung bildet, sprachen wir schon. Aber auch zum zweiten Bande von Carl Justis Winkelmann bestehen die stärksten Beziehungen in stofflicher Hinsicht und schließlich gar prinzipielle zu Heinrich Nissens „Italischer Landeskunde“ (Berlin 1883 – 1902).

Schudts Buch beschränkt sich nämlich keineswegs auf eine Literaturgeschichte der Kavaliertouren und Italienreisen von den Pilgerberichten bis Joh. Kaspar Goethe – obwohl auch diese auf p. 18 – 134 geleistet wird –, sondern der eigentliche Wert des Werkes liegt in der systematischen Auswertung dieser Reiseberichte vom mittleren 16. bis zum mittleren 18. Jahrhundert. Auf diese Weise entstehen eine italienische Landes- und Volkskunde und eine Ästhetik der bildenden Künste – beide gesehen mit den Augen des 17. und des 18. Jahrhunderts. Das unterscheidet demnach Schudt von einem Autor wie Nissen. Dieser bemüht sich um ein objektives Bild des italienischen Landes am Ausgang der römischen Kaiserzeit, Schudt zeichnet ein höchst subjektives, dessen Gültigkeit mit dem Ende des Rokoko erlosch.

Für die Zeitbedingtheit dieses Bildes einige Beispiele: die Reisenden des 17. und 18. Jahrhunderts pflegten Umbrien nicht zu besuchen (man reiste auf der Via Flaminia vielmehr ohne anzuhalten, um in Foligno nach Loreto abzubiegen) und schon gar nicht Apulien und Kalabrien. Das bedeutet aber, daß in Schudts Schilderung der italienischen Feste (p. 213 f.) eines der eigenartigsten und großartigsten, das Fest der Ceri in Gubbio, fehlen muß.

Selbstverständlich sind nicht nur die Urteile über die Kunst, sondern auch die über die italienische Landschaft dem Geschmack unterworfen. Die Menschen des Barock und des Rokoko hatten Freude an der Ebene, an schnurgerade mit dem Lineal gezogenen Alleen und Kanälen, an einer planmäßigen und gartenartigen Aufteilung des Landes – und so bedeuten denn für die Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts die

Po-Ebene von Mailand bis Venedig oder die Emilia von Piacenza bis Bologna die landschaftlich schönsten Partien von Italien (p. 174 ff). Von der Toscana um Florenz, vom Golf von Sorrent oder Porto Fino ist noch keine Rede! Gar keinen Sinn hatte man vollends für die Peripherie des im Tiberknie zusammengezogenen barocken Rom mit seiner entzückenden Wildnis von Parks innerhalb der Aureliansmauer, die nur von Klöstern, Villen und antiken Trümmern belebt war (p. 310).

Die meisten Urteile, die von den Reisenden gefällt werden, wirken recht uniform, worüber sich Schudt sehr beklagt: „Alles stand eigentlich fest: die Reihe der zu besuchenden Städte, der Weg und die Reihenfolge, in der sie zu erreichen waren, die anzustellenden Beobachtungen und die auszusprechenden Urteile, alles war durch eine lange Tradition zum Gemeingut der Gebildeten geworden. Dazu kommt die den heutigen Leser so befremdend anmutende Art, ohne spürbare innere Anteilnahme von seinen Erlebnissen zu erzählen, wobei man keine Bedenken trug, seinen Vorgängern umfangreiche Abschnitte zu entnehmen“ (p. 396).

Nur wer die gesamte Reiseliteratur kennt, vermag natürlich solche Plagiate zu entlarven – und hier liegen wesentliche Verdienste des Verfassers –, so desillusionierend auch solche Feststellungen wirken mögen. Schudt weist nach, daß viele Reisende überhaupt nur in Oberitalien waren – alles andere aber aus der Literatur abschrieben. Es gibt löblicher Weise Autoren, die dies unumwunden zugestehen (p. 171).

Schudt unterscheidet prinzipiell zwischen Reiseführer und Reiseberichten. Aber wichtiger ist auch ihm die Unterscheidung zwischen Literaten und Augenmenschen, die dann oft auch Kunstkenner sind. Seine Liebe gehört natürlich den großen Individualisten, denen selbst etwas einfällt und die das konventionelle Kunsturteil nicht nachbeten.

Man muß leider einräumen – obwohl der Verfasser kein Wort darüber verliert –, daß die Deutschen dabei sehr schlecht abschneiden: außer der einsamen Gestalt des Freiherrn Karl Ludwig von Pöllnitz kein einziger weltläufiger Reisender – gemessen an der Kette der französischen Besucher von Montaigne bis zum Präsidenten de Brogues, an den Engländern von John Evelyn über Addison bis zur Lady Montagu (gest. 1762).

Was schon der Buchtitel andeutet, führen des Verfassers Darlegungen aus: daß im 17. und 18. Jahrhundert nach Schudts Überzeugung im Abendland ein einheitlicher Geschmack herrschte. Es ist eher eine Ausnahme-Erscheinung, wenn Daniele da Volterra's Kreuzabnahme in SS. Trinità in Rom im 17. Jahrhundert ganz anders als im Settecento beurteilt wird (p. 365).

Wohl aber entwickelt und verfeinert sich dieser Geschmack zwischen 1550 und 1750 – und diese Veränderungen mit sparsamen und zurückhaltenden Strichen zu skizzieren, sieht der Verfasser als eine seiner Hauptaufgaben an. Da muß es zunächst sehr überraschen, wie gering laut Schudt das Interesse der Reisenden fast des gesamten Seicento an den Kunstwerken noch ist. Erzählen im 17. Jahrhundert die Reisenden von ihren Opernbesuchen, so werden die Namen von Textdichtern oder Komponisten nicht mitgeteilt, eine Kritik an Musik oder Dichtung noch nicht geübt. Das ändert sich erst allmählich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts (p. 243). Entsprechend liegen die

Dinge auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Selbst ein so kenntnisreicher und interessierter Reisender wie Furttembach beschreibt bei dem Besuche der von Isabella d'Este in der Grotta des Mantuaner Schlosses zusammengebrachten Sammlung – die er noch vor deren Plünderung im Jahr 1631 sah – viele Seiten lang Naturalien, Kuriositäten und Monstrositäten, tut aber die Werke der großen Kunst mit einem einzigen Satze ab (p. 252 f.)! Infolgedessen findet man bei der Beschreibung von Gemälden im Seicento noch keine Kritik an den Darstellungen oder eine Wertung nach ästhetischen Begriffen. Die Naivität des Kunsturteils läßt sich von dem Prunk des verwendeten Materials blenden. Der Silberaltar im Dom von Pistoja aus dem Trecento wurde trotz der Abneigung gegen die Kunst des Mittelalters seines Materialwertes wegen geschätzt (p. 271), ebenso wie der Prunk der Kirchen von Neapel die Reisenden des 17. Jahrhunderts verleitete, diese Werke über oder doch neben die römischen Sakralbauten zu stellen! Erst dem 18. Jahrhundert gingen die Augen für die Schwächen dieser Architektur auf (p. 304 f.). Ähnlich steht es um die Einschätzung der Cappella dei Principi an S. Lorenzo in Florenz mit ihrem unerhörten Materialprunk (p. 306).

Die Wende liegt nach Schudt bei dem Franzosen Misson, der 1691 die erste Bildanalyse liefert. Zugleich stellt dieser Reisende auch die Kriterien auf, nach denen über Wert und Unwert der Kunstwerke zu entscheiden sei (fünf Gesichtspunkte, p. 332).

Gleichwohl werden denn auch im 18. Jahrhundert noch genug Urteile gefällt, über die der moderne Leser sich nicht genug wundern kann! Da sind es zunächst die Scheuklappen der Antiken-Nachahmung und Antiken-Verabsolutierung, wenn man bei Piazzetta „Unkorrektheit“ notiert, weil er „die strenge Schulung an den klassischen Malern und der Antike sowie die genaue Kenntnis der Anatomie vermissen läßt“ (p. 384), oder wenn man umgekehrt Giulio Romanos Gigantensturz im Palazzo del Tè in Mantua für „eine besonders ausgezeichnete Komposition ansah . . . wegen der ungewöhnlichen Kenntnis der Antike, die sich der Künstler durch sein gründliches Studium der römischen Monumente erworben hatte“ (p. 364). (Für den Albtraum, den wir dort empfinden, für unsere Angst vor dem Manierismus waren jedenfalls Cochin, der Präsident de Brosses und Montesquieu zu gesund.) Was soll man aber vollends dazu sagen, wenn ein so kluger Reisender wie Richard ausgerechnet in Sa. Maria della Salute in Venedig eine ausgezeichnete Nachbildung der antiken Rundtempel von Bajae und Pozzuoli erblickt (p. 308)? Der Herkules und Kakus des Bandinelli wurde nicht selten über Michelangelos David gestellt (p. 324), die Zuccari mit Raffael vergleichbar gefunden (p. 365), Tizians 1867 verbranntes Altarblatt mit dem hl. Petrus Martyr dadurch zur höchsten Rangstufe erhoben, daß es mit Giulio Romanos „Konstantinschlacht“ auf eine Ebene gestellt wurde (p. 356).

Der Leser des Schudt'schen Buches wird diese Urteile kaum belächeln und glauben, daß er vor solchen Fehlurteilen gefeit sei, weil 150 Jahre Historismus zwischen ihm und diesen Reisenden liegen. Die Erziehung durch die Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts kann uns vor mancherlei bewahren: niemand wird heute mehr in Versuchung geraten, den Correggio für einen Schüler Mantegnas zu halten (p. 340), niemand braucht seine Vorstellung von Giotto an einer so erbärmlichen Oeuvre-Liste

zu entzünden, wie sie p. 388 f. erscheint – aber alle historische Bildung bleibt machtlos gegenüber dem Wandel des Geschmacks, der allein von den Sehformen und der Kunst der eigenen Zeit des Betrachters diktiert wird. Die Zeitgenossen und Parteigänger der abstrakten Malerei werden ihr eigenes Italien-Bild aufstellen, immer vorausgesetzt, daß ihnen an der Auseinandersetzung mit einem solchen kulturüberfrachteten Lande noch etwas liegt. Das Erscheinen gleich von zwei Monographien über den bis dahin nie recht beachteten „surrealistischen“ lombardischen Maler Arcimboldo (um 1530 – 1593) in den letzten Jahren sieht ganz nach dem Beginn einer solchen neuen Konzeption aus.

Auch die Reisenden des 17. Jahrhunderts besaßen eine tiefe Unsicherheit im Urteilen, die sich in – – Schweigen äußert. Wie wäre es anders verständlich, daß es über den Maler, der Auftraggeber und Kenner am meisten in Atem hielt, daß es über Caravaggio „seltsamerweise fast nie zu einem Urteil kam, weder im positiven noch im negativen Sinne“ (p. 377)?

Wie wäre es sonst möglich, daß man an dem einzigen florentinisch Erzogenen unter den großen Venezianern, an dem unermüdlichen Zeichner Tintoretto gerade die zeichnerischen Qualitäten vermißte (p. 357)? Alle diese Urteile werden von Schudt referiert, aber nicht kommentiert oder gar „richtig gestellt“. Ein feiner Geschmack hat den Verfasser davor bewahrt, alle Urteile am „Geschmack von 1950“ zu regulieren.

Darf man einen kritischen Einwand erheben, so wäre es der, daß das vorliegende Buch keinen rechten Schluß hat. Die Darstellung hört mit der Generation Goethe-Vater auf, ohne daß die tiefe Kluft sichtbar gemacht würde, die zwischen Goethe-Vater und Goethe-Sohn liegt. Von den Hunderten von Namen von Italienreisenden, die uns dauernd umschwirren, kennen wir kaum einen, aber den Namen Joh. Jak. Volkmanns weiß jeder gebildete Deutsche, weil sein Buch der ständige Reisebegleiter von Goethe junior ist, wie das Buch auch dem in Weimar zurückgebliebenen Freundeskreis vorliegt, wodurch der Reisende in den Stand gesetzt wird, dem Weimarer Hofkreis Rechenschaft darüber zu geben, was er erlebt. Aber in Schudts umfangreicher Bibliographie fehlt der Name Volkmann schon! (Über Volkmann siehe Camillo von Klenze, *The Interpretation of Italy during the last two centuries*. Chicago 1907, p. 29 ff.). Doch ist gerade diese Würdigung durch eine der überraschendsten und aufregendsten Feststellungen Schudts überholt: daß nämlich Volkmanns Buch eine freie Übersetzung „mit nur geringen sachlichen Änderungen“ von J. J. Lalandes „*Voyage d'un Français en Italie*“ (1769) darstellt (p. 32).

Was trennt die Reisenden der „Piranesi-Zeit“, die Volkmann (1770 – 71), Riedesel zu Eisenbach (1771), Heinse (Reise 1780 – 83), K. Ph. Moritz (1792 – 93), Goethe-Sohn, bis zu Seume (1803) hin, also die Ästhetiker aus dem Sturm und Drang, vor dem Einsetzen der Romantik, von den Reisenden der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts?

Die Subjektivität des Urteils allein kann es nicht sein, denn noch ungezwungener, individueller, noch respektloser gegenüber scheinbar feststehenden Werten als de Brosses oder der Freiherr von Pöllnitz kann man schlecht urteilen. Andererseits aber ist Goethe-Sohn der mittelalterlichen Kunst Italiens gegenüber noch genau so befan-

gen wie jeder Reisende der ersten Generation seines Jahrhunderts – und in der Wertschätzung Raffaels oder der Bolognesen aus der Zeit der Carracci bringt er ebenfalls keine neuen Akzente. Auch der riesige Bildungs- und Wissenschaftsballast, den die Reisenden des 17. und 18. Jahrhunderts mitschleppen, kann den Unterschied nicht ausmachen, denn Goethe junior hat ihn noch ebenso tradiert wie Goethe senior. Der Grund für die Veränderung muß in dem neuen Verhältnis zum Kunstwerk liegen, das die Generation der jungen Klassizisten aus der Zopf-Zeit gewinnt. „In Rom, glaub ich, ist die hohe Schule für alle Welt, und auch ich bin geläutert und geprüft“, hatte schon Winckelmann geschrieben, worüber sich der Präsident de Brosses gewiß moquierte hätte. Vom Kunstwerk strömen jetzt sittliche Kräfte auf den Betrachter aus. Vor dem Bilde einer hl. Agathe, das er für ein Werk Raffaels hielt, gesteht Goethe in Bologna: „Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine ‚Iphigenie‘ vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte“ (19. Okt. 1786).

Wir wissen nicht, ob Schudt diese Dinge ähnlich sieht, jedenfalls wäre es notwendig gewesen, daß der Verfasser begründet hätte, warum er die Darstellung mit der Zeit um 1750 abschließt.

Das Buch ist vom Verlage Anton Schroll in Wien vorzüglich ausgestattet worden. Unter den 128 zeitgenössischen Stichen, welche als Illustration beigegeben sind, findet sich viel Seltenes, fast Unbekanntes.

Die als Exkurs beigegebene Aufstellung sämtlicher fürstlicher und privater Kunstsammlungen aus der Barockzeit wird besonders für alle Museumsleute in Zukunft unentbehrlich sein.

Dem Vernehmen nach wird noch in diesem Jahr eine Kunsttopographie Italiens erscheinen, geschrieben ebenfalls von einem Mitglied der Bibliotheca Hertziana, welche die Dinge nun aber nicht aus der Perspektive des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern vom Standpunkt der Gegenwart aus zu beurteilen sucht. Möge diese zweite Darstellung an Gründlichkeit und Weitsicht nicht allzu sehr hinter dem Meisterwerke von Ludwig Schudt zurückbleiben.

Harald Keller

JEAN LARAN, *L'Estampe*. Paris, Presses universitaires de France, 1959. Textband 450 Seiten, Tafelband 428 Kupfertiefdruckabbildungen und 16 Farbtafeln.

Es ist kein leichtes Unterfangen, ein Werk über die gesamte Druckgraphik zu schreiben und dabei nicht nur zu wiederholen, was so und so viele Autoren vorher schon ausgezeichnet gesagt haben. Dennoch ist der Versuch noch einmal gemacht worden und hat ein glänzendes Ergebnis gebracht. Daß ein fünfunddreißigjähriges Lebenswerk voranging und daß der Verfasser des Werkes, Jean Laran, Hauptkonservator am Kupferstichkabinett der Pariser Nationalbibliothek war, sind Grundvoraussetzungen zum Gelingen gewesen. Die Verbundenheit mit einer graphischen Sammlung und der tägliche Umgang mit qualitätvollen Blättern machen die Leiter der großen graphischen Kabinette zu den prädestinierten Verfassern solcher Kompendien. Es sei in diesem