

träge der Arbeitssitzungen, die mit einiger Schwierigkeit in Königswinter, Bad Meinberg, Hildesheim, Düsseldorf, Aachen und Nijmegen untergebracht wurden; es handelte sich mehrenteils um Kurzreferate, die der Wissenschaft im Rahmen der „Mainzer Forschungen zur Kunstgeschichte und christl. Archäologie“ zugänglich gemacht werden sollen. Sie umgriffen grundsätzlich das Gesamtgebiet der Frühmittelalterforschung. Etliche davon standen jedoch mit dem leitenden Thema des Kongresses, der ottonischen Kunst in ihren Voraussetzungen und ihren regionalen Differenzierungen, direkt in Verbindung.

Alfred A. Schmid

REZENSIONEN

ROBERT OERTEL, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*. (= Urbanbücher). Stuttgart, W. Kohlhammer 1953. 247 S., 56 Taf. DM 4.80.

Die im folgenden besprochene, soviel ich weiß jüngste Arbeit zum Thema, erschien in der Reihe der „Urban-Bücher“. Als „wissenschaftliche Taschenbücher“ charakterisiert – was in diesem Falle vor allem auch „preiswert“ bedeutet – sind diese Bändchen für gebildete, aber fachlich nicht vorbereitete Leser bestimmt, die nicht in der Lage sind, die meist erheblichen Beträge aufzuwenden, die leider heute für Kunstbücher unvermeidlich zu sein scheinen. Andererseits sind die relativ ausführlichen Texte der „Urban-Bücher“ qualifizierten Spezialisten anvertraut, sodaß jede Neuerscheinung auch für den engeren Fachkreis einen Gewinn bedeutet. Und in diesem Falle ist der Autor mehr als ein Spezialist! Der handliche Band enthält 205 enggedruckte Seiten Text, dazu 30 dicht gefüllte Anmerkungsseiten nebst Künstler- und Ortsverzeichnis, aber nur 56 Tafeln als bildliche Ausstattung. Und während sonst immer oberflächlicher gearbeitete, popularisierende Überblicke, als Kommentar zu immer umfangreicheren und anspruchsvolleren Bilderteilen, um sich greifen, leidet Oertels Buch, wenn man überhaupt von einem Mangel sprechen will, an dem entgegengesetzten Ubelstand. Doch trösten wir uns damit, daß wir dadurch vor Farbtafeln – diesem so unerfreulichen, aber heute offenbar unvermeidlichen Tribut der Verleger an den Zeitgeschmack – bewahrt bleiben, die bis auf seltene Ausnahmen doch nur verfälschend wirken.

Nach einem kurzen Vorwort, das der Vorgeschichte der Forschung über die behandelte Epoche gewidmet ist, stellt Oertel die Frage: „Wo liegen die Anfänge der italienischen Malerei?“ Damit ist das Stichwort gegeben für einige allgemeinere Gedanken über die Grundzüge der Kultur des mittelalterlichen Italien. Oertel zögert nicht auf jene Frage zu antworten, daß die Zeit um 1300 die entscheidende sei, und zwar durch das Auftreten und die Persönlichkeit Giotto's. Dieser habe für die Malerei dieselbe Bedeutung wie Dante für die Sprache und die Dichtung. Aber diese sehr allgemeine Feststellung schränkt er sofort ein durch die Betrachtung der verschiedenen Elemente in der Kultur des Mittelalters in Italien. Giotto's Stil sei nicht allein „der erste entscheidende Schritt auf dem Wege zur Renaissance, sondern auch die Krönung und Zusammenfassung von weit in die Vergangenheit zurückreichenden Entwicklungslinien“ (S. 12 ff.). Oertel erachtet das Fortleben der klas-

sischen Tradition als ein wesentliches, jedoch mehr in lokalen Formen weiterwirkendes Element, das von der giottesken Kunst zusammen mit den gotischen und den byzantinischen Strömungen aufgegriffen und verschmolzen wurde. Im Hinblick auf das gesteckte Ziel schiebt Oertel in seine Darstellung einen Überblick über die bedeutendsten Zeugnisse der frühchristlichen und frühmittelalterlichen Malerei Italiens ein, wobei er nicht nur der in Rom befindlichen Denkmäler gedenkt, sondern auch der Freskenzyklen von Santa Maria in Castelseprio und San Vincenzo al Volturno, deren Bedeutung er besonders unterstreicht.

Sodann gibt der Verfasser einen Überblick über die in den folgenden Jahrhunderten geschaffenen Hauptwerke und behandelt besonders eingehend die toskanische Tafelmalerei, um schließlich mit zwei Kapiteln, die „Florenz und Siena im Duecento“ und „Assisi und Rom“ gewidmet sind, an den Kernpunkt seines Themas heranzugehen. Auf dem Weg über eine kleine Schar gut charakterisierter Persönlichkeiten, von denen der größere Teil schon in der alten Historiographie seinen Platz hatte (Coppo, Guido, Cimabue, Cavallini, der junge Duccio), werden wir zu den Anfängen Giotto geführt und werden dann Schritt für Schritt Zeugen seines Aufstieges und seiner Auswirkung auf den Kreis der Schüler. Eine entsprechende Behandlung erfahren auch die großen Persönlichkeiten der sienesischen Malerei und die von ihnen ausgehenden Meister der zweiten Jahrhunderthälfte (bis zu Taddeo di Bartolo). Anschließend wendet sich Oertel Orcagna und seinem Kreis und damit wieder Florenz zu und verfolgt auch dort die Entwicklung des ausgehenden Trecento (bis zu Starnina). An der Spitze der außertoskanischen Schulen erscheint die neapolitanische, offenbar aus der Absicht heraus, nach einem Überblick über die verschiedenen regionalen Ausdrucksformen des trecentistischen Stils schließlich auf die Kunst des Veneto hinzuführen. Genau genommen auf Padua, wo der „Kolorist“ Altichiero „die Bildwelt Giotto verwandelt und interpretiert“ (S. 205) – begabt mit derselben Empfänglichkeit für fremde Eindrücke, wie sie die venezianischen Meister der Frührenaissance bei der Ausdeutung der aus Florenz übernommenen Raumdarstellung zeigen.

Die sehr eingehende Darstellung unterrichtet den Leser nicht nur über die Grundzüge der Entwicklung, sondern auch über einzelne Spezialprobleme. Beständig sind den kritischen Ausführungen eine Fülle von Informationen und Beobachtungen zur Seite gestellt, die bald ikonographische Fragen, bald solche des Erhaltungszustandes oder der Technik usw. betreffen. Oftmals beruhen sie auf Oertels eigenen Forschungen, immer aber sind sie von ihm selbst nachgeprüft. Derartige Abschnitte sind etwa die Ausführungen über den Triumph des Todes oder über die Freskomalerei. Die Aufzählung aller dieser Stellen wäre zu lang und würde wenig besagen. Hervorzuheben bleibt die Vollständigkeit der bibliographischen Nachweise, die bis zu den neuesten Untersuchungen reichen.

Die kritische Schau resultiert aus klarem und ausgewogenem Urteil, auch da, wo die Ergebnisse noch zu diskutieren bleiben, in jedem Falle vorgetragen mit dem bei dem Verfasser bekannten Verantwortungsbewußtsein. Ich denke vor allem an das,

was Oertel selbst scherzhaft als seine „Ketzeri“ bezeichnet: die Ausscheidung der Fresken der Bardikapelle in Santa Croce aus dem Werk Giotto's und die sich daraus ergebende Annahme eines hypothetischen „Meisters der Bardikapelle“.

Die gedrängte Darstellung vermittelt nicht nur dem Liebhaber eine zuverlässige Orientierung, die ihm erlaubt, die Bedeutung all der vielfältigen Erscheinungen in der italienischen Malerei dieser Jahrhunderte abzuschätzen, und zur Verbreitung wirklicher Kenntnis beiträgt; auch für den Kunsthistoriker stellt Oertels Buch ein höchst nützlich Repertorium und mithin ein Handwerkszeug von großem Wert dar. Gerade diese Vorzüge der verdienstvollen Arbeit veranlassen dazu, auf gewisse Unausgeglichheiten hinzuweisen, die sich in die Darstellung eingeschlichen haben. Warum werden – um einige zufällig gewählte Beispiele herauszugreifen – in dem Kapitel über Florenz dem Magdalenenmeister und sogar dem Meister von Bagnano einige (wenn auch nur wenige) Zeilen gewidmet, während in den Abschnitten über Siena zwei so schöne und wichtige Werke wie das Petrus- und das Johannes-Antependium überhaupt nicht erwähnt werden? Oder ein umgekehrter Fall, bei dem Siena bevorzugt wird: warum wird auf den allerdings anmutigen und interessanten „Meister des Georgskodex“ eingegangen und ihm sogar im Abbildungsteil ein Platz eingeräumt, die Pietà Giottinos oder irgendeines der dem Meister Stefano zugeschriebenen Werke dagegen nicht einmal genannt, geschweige denn, daß die diesbezüglichen Probleme aufgerollt werden? Diese Unausgeglichheiten stehen wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem weit größeren Ubelstand, von dem ich eingangs sprach: dem Mißverhältnis zwischen Text- und Abbildungsteil, das durch die ganze Anlage der Buchreihe gegeben war. Diese müßte sich, wenn die – im übrigen sehr wenigen – Lücken ausgefüllt und die Proportionen ausgeglichen werden sollten, entweder auf eine schematischere Darstellung des Stoffes beschränken oder aber dem Verfasser freier zu atmen erlauben.

Giulia Brunetti

The Courtauld Collection. A Catalogue and Introduction by Douglas Cooper with a Memoir of Samuel Courtauld by Anthony Blunt. London 1954. The Athlone Press. 205 S. 90 Taf.

Das Courtauld Institute of Art, das kunsthistorische Institut der Universität London, beschloß nach dem Tod seines Stifters und Wohltäters Samuel Courtauld im Jahre 1947 dessen Gedächtnis durch eine Ausstellung seiner Sammlung und durch die Herausgabe eines Kataloges der Sammlung zu ehren; so hervorragend ist sie. Der Katalog liegt nun vor und ist mustergültig geworden, das Thema „Sammlung Courtauld“ aufs gründlichste, ja erschöpfend durchgearbeitet. Es entstand eine Monographie im allerbesten Sinne. Erfasst sind alle Kunstwerke, die Courtauld für sich erworben oder der Öffentlichkeit gestiftet hat. Sie hängen heute an verschiedenen Orten, vor allem im Institut, in der National Gallery, in der Tate-Gallery. Ihre katalogmäßige Zusammenfassung ist also schon aus äußeren Gründen wertvoll; sie ist erst recht gerechtfertigt durch die großartige innere Geschlossenheit, die Homogenität der Sammlung. Die von Courtauld in genauer, persönlicher Beobachtung und