

gabe. — Hans Baldung Grien, Maria mit schlafendem Jesuskind. Freiburg/Br., Augustinermuseum, Inv.-Nr. 11533). Auffallend ist, daß Jörg Breu d. Ä. in seinen in der Komposition durchaus entsprechenden Darstellungen der Muttergottes zwischen den Heiligen Konrad und Pelagius auf andere Darstellungstypen zurückgreift (Abb. in: Zeitschrift für christliche Kunst. 10, 1893, Sp. 293/294; Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 21, 1900, S. 200).

Bemerkenswert scheint in der Darstellung von Petrus und Paulus mit dem Schweiß-tuch Christi (Kat.-Nr. 82) die Anordnung der Apostelfürsten zu sein. Ob die für sie sonst übliche Placierung (nämlich links Petrus, rechts Paulus) hier bewußt vermieden wurde, bliebe zu untersuchen.

Nicht einleuchten will die Annahme, Burgkmair habe für die Gestaltung des Kreuzes im Freisinger Kanonblatt (Kat.-Nr. 10) auf Nikolaus Gerhaerts Baden-Badener Kruzifix zurückgegriffen, gab es doch in Augsburg selbst genügend Möglichkeiten, zeitgenössische Kruzifixe — die dem in Kat.-Nr. 10 weitaus verwandter sind — kennenzulernen (z. B. dasjenige in St. Peter am Perlach, Abb. in N. Lieb: Die Fugger und die Kunst. I, München 1952, Abb. 26).

In wenigen Sätzen seines Vorwortes ist es Tilman Falk überzeugend gelungen, die Bedeutung Burgkmairs und die Gründe für dessen Selbständigkeit neben dem großen Zeitgenossen Dürer herauszuarbeiten. Mußte Falk zunächst beklagen, daß „es das Los aller Maler und Graphiker jener Zeit (ist), an Dürer gemessen zu werden; ein Maßstab, der gerade dem in mancher Beziehung so gegensätzlich veranlagten Augsburger Künstler so wenig wie anderen gerecht werden kann“, so begründet er alsdann die Unabhängigkeit Burgkmairs von Dürer hinsichtlich der Entwicklung eines eigenen graphischen Stils. Falk fügt die kühne These an, daß sich Burgkmairs Kunst eher für eine Weiterentwicklung geeignet erwies als die Dürers.

Mit Recht macht Falk — und dies kam auch in der Ausstellung hervorragend zum Ausdruck — auf die Breite der Themenwelt Burgkmairs, auf die „überraschend neuen Bildideen“ aufmerksam. Ob man mit Falk allerdings den Einfluß italienischer Kunst bei den vielfach neuartigen Lösungen innerhalb der religiösen Thematik stärker betonen sollte, werden erst weitere detaillierte Untersuchungen zeigen können.

Gisela Goldberg

REZENSIONEN

MARVIN TRACHTENBERG, *The Campanile of Florence Cathedral*, New York, University Press 1971, 230 S., 10 Farbtafeln, 338 Abb. \$ 45,—

Der monumentale Band stellt sich als erste Untersuchung einer von Heinrich Klotz angeregten Reihe vor, deren Ziel eine Neubewertung der toskanischen Gotik ist. Dem Aufwand der äußeren Form entsprechen die Anforderungen an Ausführlichkeit und Genauigkeit, denen der Autor sich gestellt hat, und das sowohl was den Sach-

bericht als auch was die Methode, das *Procedere* anbelangt. Beide erwachsen aus dem Bestreben, zunächst und vor allem das Objekt selbst in jedem seiner Bau- und Dekorationsdetails zu beschreiben, um dadurch den Bauverlauf, die Herkunft aller Motive und ihren Stil zu kennzeichnen. Dabei wurde die gleiche Aufmerksamkeit der Gestaltung der Innenräume und dem bautechnischen Befund zugewandt, wie dem berühmten Äußeren. Ergebnisse aus verschiedenen Gattungsbereichen — denn solche sind die Inkrustationen des Äußeren und die schmuckarmen Räume des Inneren — sollen sich wechselseitig abstützen. Mit einer wohlthuenden Sicherheit überblickt der Autor nicht nur das ausgebreitete Schrifttum: man gewinnt auch den Eindruck, daß er es sich für jeden Anlaß präsent zu halten gelernt hat. Das *Corpus* der Dombauakten, das Guasti 1887 dem Archiv der Domopera entnahm, wird nach allen für das Baugeschehen am Campanile relevanten Eintragungen durchgesehen und erneut in chronologischer Ordnung zum Abdruck gebracht. Es handelt sich um 225 zum Teil umfangreiche Belege. Sie werden durch 14 Quellenauszüge von Villani bis del Migliore ergänzt. Mit großer Umsicht suchte der Autor jede Beschreibung durch Bild-dokumente zu belegen. Eine Auszählung ergibt, daß von den 338 Abbildungen 212 vom Verfasser stammen, der sich auch dadurch von der Sehweise Alinaris und seiner Zeitgenossen emanzipiert hat. Gewisse Innen- und Detailaufnahmen weisen freilich darauf hin, daß sich der Autor als Photograph nicht immer der Gefährdung bewußt wurde, welche die Möglichkeiten der Kamera für das richtige Sehen bedeuten. Verzichtet wurde — worauf François Bucher in einer Besprechung im *Art Bulletin* Juni 1973 hinwies — auf eine Bauaufnahme. Solche Aufnahmen waren in den 30er Jahren in der Architekturabteilung der Florentiner *Accademia* vorhanden.

Der Text gliedert sich in sieben Kapitel, von denen drei dem Campanile Giotto's, Andrea Pisano's und Francesco Talenti's vorbehalten wurden, welchem letzteren auch noch ein viertes Kapitel gewidmet wurde, das seine kunsthistorische Position darlegt. Während das Einleitungskapitel die Würdigung des Bauwerks im Schrifttum bringt, unterbricht das vierte Kapitel gleich einem ausgedehnten Exkurs die Baugeschichte zwischen Andrea Pisano und Talenti, um das ikonologische Programm der Skulpturen auch in seiner Beziehung zu dem Fassadenprogramm Arnolfo's zu entwickeln. Das Schlußkapitel behandelt die Geschichte der italienischen Turmbauten — nicht nur der Glockentürme — um in eine Kennzeichnung der Sonderstellung des Florentiners einzumünden. Allein dem Einleitungskapitel über das Schrifttum merkt man es an, daß der Band aus einer Doktorthese entwickelt wurde. Es wäre schöner gewesen, unmittelbar vor den Bau zu treten, zumal es immer etwas peinlich ist, Älteres, namentlich vorwissenschaftliche Kunsturteile als zeitgebunden diskreditiert zu sehen. Das „zweite Leben“ jedes Kunstwerkes vollzieht sich mit Zwangsläufigkeit in Abhängigkeit von den jeweils zeitgenössischen Vorstellungen. Es war sicher richtig, daß der Autor auf eine Stilanalyse der Skulpturen selbst verzichtet hat und damit in Kauf nahm, trotz allem Aufwand eine Gesamtmonographie nicht vorlegen zu können. Die Kennzeichnungen der Skulpturen von Giotto's „*provedimenti*“ bis zu Donatello's Propheten hätte ihn in ganz andere Forschungsbereiche abgedrängt.

Dagegen war es sinnvoll, das Programm der Skulpturen des Trecento in die Betrachtung einzubeziehen, da es zugleich einen Schlüssel für die Sinnggebung des ganzen Turmes liefert. Mit Recht wurden dabei Übersteigerungen zurückgebogen, die ich vor Jahren (1948) vorgetragen habe (S. 89). In einem Punkt möchte ich meine Nachweise verteidigen: auch das Skulpturenprogramm muß im Lichte des säkulären Disputes der Theologie über die Berechtigung von Kunst gesehen werden, welcher vor Giotto Augen von den franziskanischen Konventionalen und Spiritualen mit besonderer Heftigkeit sowohl in Padua wie in Florenz weitergeführt worden war.

T. hätte es dem Leser leichter gemacht, wenn er die Gliederung, der sich die Texte der einzelnen Kapitel unterwerfen, auch äußerlich durch Zwischenüberschriften hervorgehoben hätte. Wir wären ihm auch dankbar gewesen für einen Verzicht auf die kleinen Exkurse in einer Reihe der Anmerkungen, so belehrend sie sind; denn man hat schon Mühe genug, wenn man die Lektüre immer wieder unterbrechen muß, erst um die Quellenbelege, dann um die Abbildungen nachzuschlagen, zumal die Texte nicht ohne literarischen Anspruch geschrieben wurden. Neben den stilgeschichtlichen Aspekten fehlen auch Hinweise auf die städtebauliche Bedeutung des Turmes nicht. Vermißt habe ich eine etwas ausführlichere Reflexion über den Bezug des Gesamtsturms auf die Gesamtkathedrale — es gibt nur Andeutungen. Für Arnolfs Planung ist Giotto's Turm zu hoch und zu mächtig gewesen. Nach seiner Vollendung zur heutigen Baugestaltung mußten Dombauleitung wie Dombaumeister einsehen, daß nunmehr auch das Langhaus erhöht werden müsse. Diese Einsicht sollten m. E. unter anderem der Auftrag zu einem neuen Modell des Campanile 1353 (S. 113) ebenso wie der Auftrag zu dem Langhausmodell von 1355 (S. 114) demonstrieren. Der Turm zog die Kirche zu seinem Maßstab empor. Die Erhöhung der Choranlage und der Kuppel in dem Modell, das etwas mehr als ein Jahrzehnt später (1366/68) entstanden ist, wurde dann ihrerseits wieder für den Turm zu einem Problem. Auch T. hat das gesehen. Er spricht von der „impossible huge Cupola“ (S. 124). Sie stellte den Turm nunmehr in ihren Schatten. Das Kuppelmodell, so möchten wir meinen, war auch der Grund dafür, daß man es aufgegeben hat, jene Turmspitze der Sieneser Zeichnung zu bauen, die vor dem Kuppelrund sinnlos geworden wäre.

Worin liegt der Ertrag? Man muß in zwei Bereichen suchen: 1. in dem Bericht über das Baugeschehen und der Kennzeichnung der Stilhaltungen der sich ablösenden Phasen und 2. in der Herleitung dieser Haltungen sowohl für Giotto als auch für Andrea Pisano und Francesco Talenti aus der zeitgenössischen Malerei und Architektur, ihrer Bedingtheit durch das sich rasch wandelnde Zeitklima. T. gelingt es durch bautechnische Nachweise und eine Analyse der Innenräume im Erdgeschoß die genaue Stelle zu bestimmen, an welcher Andrea Giotto ablöste. Giotto hatte zu leicht gebaut. Die Mauern mußten fast um das Doppelte verstärkt werden (Abb. 32). Bereichert wurden diese Nachweise durch die Kennzeichnung des Dekorationsstiles Giotto's und seine Deutung im Lichte der gemalten Architekturen und Dekorationsstreifen der Arena- und Peruzzi-Kapelle. Beeinträchtigt wird dieses Kapitel durch die Überschätzung des Sieneser Pergaments als eines authentischen Dokuments. T.

übernimmt die Unsicherheit der älteren Forschung, unterstreicht (S. 35) Giotto's Urheberrecht, rechnet an anderer Stelle allein mit einer Sieneser Kopie (S. 86). Man kann sich nach Degenharts Nachweisen (1968) der Einsicht nicht mehr verschließen, daß es sich hier um ein kennzeichnendes Sieneser Werk von ca. 1339 handelt, von dem wir nicht wissen, in wie weit es Giotto's Plan von 1334 zuverlässig wiedergibt. T. beschäftigt sich nicht mit den Gründen, die die Domopera veranlaßt haben, die arnolfinischen Anfänge erneut zurückzustellen, um statt dessen den Turm zu beginnen, und damit nicht mit den Gründen, die zur Anstellung des berühmten Malers geführt haben. Er beschäftigt sich um so eingehender mit den Motiven, die 1343 zur Entlassung von Andrea Pisano, ja doch offenbar auch zu seiner Verbannung führten. Im Gegensatz zu Vasari, der sie in den politischen Bereich verwies — was schwerlich erfunden sein kann —, sieht er sie in der Ablehnung von Andreas Stil, den er mit Recht als abhängig von der Pisaner Herkunft, der Erziehung als Goldschmied und Sieneser Einflüssen kennzeichnet. Als Beleg konnte lediglich auf einen Vers in Pucci's Centiloquio verwiesen werden, der nicht ganz eindeutig ist. Überprüft man die Anlässe, die zur Entlassung von Baumeistern geführt haben — begonnen von Giovanni Pisano 1297 in Siena bis hin zu Simone Talenti im späten Trecento in Florenz —, so war es weniger die Kritik an dem, was sie schufen, als die Enttäuschung über das, was sie nicht zu leisten im Stande waren. Und warum hätte man Andrea nicht als Bildhauer für die Figuren der von ihm geplanten Nischen (16 am Campanile und nach T. je 14 an Or San Michele) ebenso nicht an Or San Michele weiterbeschäftigen sollen, wenn er nicht zur Flucht gezwungen worden wäre?

Immerhin ermöglicht der Einstieg über die Entlassungsgründe dem Autor eine Kennzeichnung des Stiles Andreas zwischen 1337 und 1343, die sich genau in unser Bild der Stilentwicklung der Malerei und in den Abschnitten über das Skulpturenprogramm auch in das der Geistesentwicklung einordnet. Die nachgiotteske Phase wird deutlich. Die Zuschreibung des Erdgeschosses von Or San Michele an Andrea, auch seiner Nischen, ist überzeugend. Die Einsicht, daß die sieben Planeten, freien Künste, Tugenden und Sakramente in der oberen Reliefreihe des Campanile der gleichen Geistigkeit entstammen und sich in Gegensatz zu der „protohumanistisch-encyklopädischen“ unteren Reihe „Giotto's“ stellen, zugleich auch einen Übergang zu der Kunst nach dem „black death“ bilden, fördert das Verständnis von Andreas Formgesinnung. Das Kapitel über ihn bildet nicht nur die Mitte, es bildet, was den Ertrag anbelangt, auch den wichtigsten Teil des Werkes. Freilich, es gibt Nebentöne. Die Darlegung der Unstimmigkeit in der inneren Gestaltung des Turmes (der Treppen, der Fensternischen) führen zu Vermutungen über den Verwendungszweck der Räume, die nur durch umfassendere Nachweise erhärtet werden könnten: so die Annahme, daß der Erdgeschoßraum als Grablege genutzt werden sollte (S. 61) — gibt es Gräber in Kirchtürmen? — so eine zweite, daß die komplizierte Führung einer zweiten Treppe hinauf zu dem Portal, das sich zu einer Ziehbrücke hinüber zum Langhaus öffnete, durch das Verlangen des Domklerus bedingt worden sei, den Turm auch für Verteidigungszwecke zu nutzen (S. 67 f.).

War der Einstieg zur Stilanalyse von Andreas Bauabschnitt die Frage nach seinem Entlassungsgrund, so jener für den des Talenti die akademische Frage nach dem Autor der beiden unteren Biforiengeschosse, die sich in ihrem Stil von der oberen Triforienzone unterscheiden. Die Opera hatte es auch dem neuen capomaestro gestattet wie vordem Giotto und Andrea, nach einem ganz neuen Plan sein Werk zu beginnen. Das Ergebnis von T.s Frage stand von vornherein fest. Auch Talentis Dekorationsstil hat eine Entwicklung durchschritten, die mit der Biforienzone beginnt, sich in der Triforienzone fortsetzt, um in Talentis Arbeiten für die Ausgestaltung der Seitenschiffwände des Domes, namentlich der Porta del Campanile (S. 135, Abb. 249), einzumünden. T. weist in seinem zweiten Talenti-Kapitel nach, wie eng diese neue Formensprache der Kunst der Jahrhundertmitte der südlichen Toskana, namentlich Sienas aber auch Orvietos verbunden ist. Die Bedeutung Talentis als der führenden Architektenpersönlichkeit in Florenz, im Grunde seit Arnolfo, wird nachvollziehbar. Der Stilwandel von dem Bildhauer und Goldschmied Andrea Pisano zu dem Baumeister Talenti wird sowohl durch den Wandel der Gesinnung, wie des Zeitklimas erklärt. In dem Prozeß der Verdeutlichung unserer Kenntnisse der toskanischen Architektur bilden diese Kapitel ein Datum.

T. setzt sich wiederholt mit Arbeiten auseinander, die ich in den späten 40ern und den frühen 50er Jahren veröffentlicht habe. Ich betonte den Anteil Giotto's an der Entfaltung des Skulpturenprogramms (S. 88 ff.), den er nüchterner beurteilt. Ich würde meine Gedanken heute anders fassen. Mißverstanden fühle ich mich durch das Zitat, Giotto habe den Turm zu seinem Ruhme geschaffen (S. 175). Dies nicht. Andererseits hat m. E. T. die Situation von 1334, die zum Turmbau führte, nicht in ausreichender Deutlichkeit geschildert. Es kann nicht so gewesen sein, daß eine Behörde, Domopera, Calimala oder Prioren mit dem Beschluß zur Zurückstellung der Arbeiten an dem arnolfinischen Langhaus in die Anstellungsverhandlungen mit Giotto eingetreten sind. Seit einem Menschenalter war dieses Langhaus und seine Fassade so gut wie nicht gefördert worden. Die Riesenbaustelle inmitten der Stadt muß ein Trauma für das städtische Selbstbewußtsein gebildet haben. Der Augenschein lehrt, daß man seinerzeit den Dombau vernachlässigte, um den Palazzo Vecchio rascher vollenden zu können. Wir wissen, daß es 1354 abgelehnt wurde, ihn noch einmal für die Loggia dei Lanzi zurückzustellen. Der Entschluß zum Turmbau 1334 stellte eine Flucht aus einer verfahrenen Situation dar. Auch hätte man Giotto, den fast 70jährigen, vielbeschäftigten Mann schwerlich allein für die Neuorganisation der Langhausbauten gewinnen können. Liest man, mit welcher Leidenschaftlichkeit Dombaumeister und Künstlergruppen seit 1355, einem Zeitpunkt, seit dem die Akten vollständiger überliefert sind, sich mit den Dom- und Stadtbehörden wegen ihrer sich widersprechenden Pläne zerstritten haben, so kann man nicht annehmen, daß diese Behörden jemals die Sicherheit und Autorität besaßen, mit klaren Entschlüssen als Auftraggeber vor die Künstler zu treten. Der Entschluß zu jener Flucht nach vorne kann sich nur aus den Gesprächen mit Giotto entwickelt haben. Sie entsprach genauer seinen Interessen als jenen der Verwaltung. Hier konnte er Neues beginnen,

dort nur Bestehendes ergänzen. Pucci hebt hervor, daß er es verstanden hat, Hindernisse zu durchbrechen. Welche „cespuglie“ (Sources IV) sind es gewesen? Das Verhältnis von Künstlern und Behörden in vielen Bereichen gerade der toskanischen Kunstgeschichte wird durch die konventionelle Annahme einer zu großen Abhängigkeit der Künstler von ihren Auftraggebern getrübt. Nur eine Zusammenstellung der Fakten auf sehr breiter Ebene könnte das Bild klären.

T. hat die innere Freiheit hervorgehoben, mit der jeder der drei Baumeister seinen eigenen Stil an dem gleichen Bauwerk verwirklicht hat. Das übertrifft weit die Planänderungen an gotischen Turmbauten diesseits der Alpen. Man hat sich in keiner Phase reproduktiv, immer schöpferisch verhalten. Wenn von dritter Seite (in der Besprechung von François Bucher 1973) betont wurde, daß der Campanile ein konservatives Bauwerk ist, so scheint das nur im Lichte der Stilentwicklung der internationalen Gotik richtig. Die Florentiner „Kommunalgotik“, der „Stil Palazzo Vecchio“, der „Stil Or San Michele“ oder der „Stil Loggia dei Lanzi“ entziehen sich solchen Maßstäben. Ist die Kuppel und ihr Tambur 1366/68 konservativ oder fortschrittlich? Alle Nachweise, die T. über die Herkunft der Motive Andrea Pisanos und Talentis gibt, fördern die Einsicht, daß das Ergebnis ein überaus kennzeichnendes Werk jenes weitgehend für sich stehenden toskanischen, ja Florentiner Trecento war. Man kann diesen Turm mit keinem anderen vergleichen. Der Autor spricht es nicht aus. Aber er legt es dar.

Wir möchten wünschen, daß die umfassenden Pläne, die zuletzt dazu führen müßten, die Sonderstellung der „Kommunalgotik“ des 14. Jahrhunderts auch der „Kathedralgotik“ des 13. Jahrhunderts gegenüber darzulegen, in absehbarer Zeit verwirklicht werden. Weder Sta. Croce, noch Sta. Maria Novella, Or San Michele oder die Loggia dei Lanzi, auch der Dom des Trecento nicht, trotz Saalmans weiterführender Untersuchungen, haben bisher eine Monographie erhalten, die so genau wie der vorliegende Band ihre Formensprache entschlüsselt. Für keinen dieser Bauten sind uns die Architektenpersönlichkeiten in vergleichbar klaren Konturen, wie sie T. für Andrea Pisano und Francesco Talenti gezogen hat, vorgestellt worden.

Wolfgang Braunfels

BRIGITTE KLESSE. *Glassammlung Helfried Krug*. Band II 316 Seiten, 7 Farbabbildungen, 421 Abbildungen. Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1973. DM 120,—

Acht Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes der *Glassammlung Helfried Krug* im Jahre 1965 liegt nunmehr ein ebenso gewichtiger zweiter Teil vor, der die Darstellung jener 331 Gläser umfaßt, die im Sommer dieses Jahres im Kölner Overstolzenhaus ausgestellt waren. Die Bearbeitung dieses zweiten Sammlungsteils lag wiederum in den Händen von Brigitte Klesse. Erstaunen weckt schon beim ersten Betrachten des vorliegenden Materials die Tatsache, daß es heute noch immer möglich ist, binnen doch recht kurzer Zeit eine derartige Menge Glas von der Antike