

Kapelle von Assier: „Galiot de Genouillac entre Fortune et Prudence“, in: *Revue de l'Art*, 64, 1984, pp. 7–22.

Es bleibt die Frage, ob eine als Synthese verstandene Arbeit wie die vorliegende nicht zu früh kommt. Über die wenigsten der erwähnten Schlösser liegen grundlegende archi- valische und archäologische Untersuchungen vor, die den ursprünglichen Kontext in wünschenswerter Breite sicherstellen. Mit dieser Einschränkung aber ist der Band ein sachkundiges, aufmerksames und informationsreiches Werk, das in der französischen Schloßliteratur seinen Platz behaupten wird.

Liliane Châtelet-Lange

SYLVIA PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600* (Collection de l'Ecole Française de Rome, 73). Ecole Française de Rome 1984. 2 Bände: XVII und 529 Seiten Text, 353 Abbildungen auf 153 Tafeln.
(mit vier Abbildungen)

Glücklicherweise gibt es immer noch Kunsthistoriker, die fast ihre gesamte Forschungskraft dem Studium eines einzigen Künstlers widmen mit dem Ziel, ihm eine große, erschöpfende Monographie zu dedizieren. Zu dieser Kategorie der Geduldigen, die größte Bewunderung verdienen, gehört Sylvia Pressouyre, die jetzt ein Werk in zwei Bänden über den Bildhauer Nicolas Cordier vollendet hat. In Wirklichkeit behandelt die Publikation nicht nur den Bildhauer, der, 1567 in Saint-Mihiel in Lothringen geboren, als fünfundzwanzigjähriger sein Vaterland verließ und nach Rom übersiedelte, wo er 1612 starb, sondern weithin die Bildhauerkunst in diesem italienischen Kunstzentrum zu Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Die ziemlich komplizierte Disposition des Werkes geht bis zu einem gewissen Grade aus der „table des matières“ (nach Illustrationen und Namensverzeichnis, und vor typographisch ähnlicher Reklame des Herausgebers versteckt, Ende des zweiten Bandes) hervor: Der erste Band besteht aus Vorwort, Einleitung, zwei Hauptteilen (die aus verschiedenen Unterkapiteln, die wieder noch in mehrere kleine Abschnitte mit selbständigen Titeln aufgeteilt sind, bestehen) und einer Sammlung transkribierter zeitgenössischer Quellen, während im zweiten Band ein Oeuvre-Katalog, Bibliographie, Illustrationen und Namensverzeichnis stehen.

Das Vorwort bietet einen instruktiven Überblick über die römische Bildhauerkunst um 1600 („la sculpture prébernesque“). Sylvia Pressouyre unterstreicht die Tatsache, daß bei den Skulpturen dieser Zeit große Unsicherheit in Bezug auf Künstlerzuschreibungen und Datierungen herrscht, zumal es sich in der Mehrzahl um offiziöse propagandistische Werke von einem gewissen Einheitsgepräge handelt, bei denen eine Attribution auf stilistischer Grundlage fast unmöglich ist. Ihre eigenen kunstgeschichtlichen und archivalischen Untersuchungen haben, wie sie ausführt, als Hauptgegenstand ein individuelles Künstlerschicksal, nicht ein illustres Werk oder einen großen Auftraggeber. Sie führten zu ausgedehnter Durchsicht von Briefen und Dokumenten in einer langen Reihe französischer und italienischer Archive. Diese Methode, wie die Autorin selbst ganz richtig notiert, schließt nicht aus, daß wichtige Auskünfte sich immer noch in nicht durchgegan-

genem Quellenmaterial verstecken können; auf der anderen Seite aber hat sie den Vorteil, daß Cordiers zahlenmäßig sehr bescheidenes Oeuvre jetzt wohldokumentiert und mit präzisen Datierungen dasteht. Dank dieser Quellenforschung ist der Gelehrten auch die Entdeckung zweier wichtiger Sachverhalte gelungen:

1) daß es zwei Bildhauer mit dem Namen Nicolas Cordier aus derselben Familie in Saint-Mihiel gegeben hat, welche beide einigermaßen gleichzeitig in Rom tätig waren, und

2) daß der Name Giovanni Antonio Peracca da Valsoldo ebenfalls zwei verschiedene Bildhauer deckt, die auch beide in Rom tätig waren (allerdings waren sie nicht ganz Zeitgenossen).

Es gehört auch zu den Verdiensten der französischen Cordier-Forscherin, daß sie hier gleich zu Anfang objektiv unterstreicht, daß ihr Held nicht der repräsentativste Bildhauer seiner Zeit war, und daß es nicht ihr Anliegen ist, ihn zu einem verkannten Genie hochzustilisieren, vielmehr diesem „artiste secondaire“ schlicht seinen rechtmäßigen Platz innerhalb der Inkubationszeit des Barocks zu geben.

Die Einleitung präsentiert sich als ein langer, sorgfältiger Durchgang durch die Geschichte der Cordierkritik von der Epoche des Künstlers (Giovanni Baglione hat den lothringischen Bildhauer in sein biographisches Werk von 1642 aufgenommen) bis heute. Das liest sich nicht ohne Monotonie und gelegentliche Umwege, denn viel Platz ist darin auch der Besprechung von Biographen, die Cordier gar nicht erwähnen, sowie der Diskussion der Kunstauffassung verschiedener Biographen und der Kunstkritik der verschiedenen Perioden gewidmet, ohne daß fachlich mehr herauskäme als längst bekannte Tatsachen. Dieses Kapitel hätte unstreitbar durch Straffen und Beschneiden viel gewinnen können. Meiner Meinung nach verweilt die Verfasserin auch zu lange bei dem Dichter Giambattista Marino (pp. 6 ff.) und bei dessen Werk, der „Galeria“, gleich wenn eine verlorene Cordier-Skulptur („Der weinende Sankt Peter“) darin erwähnt ist.

Mit derselben Sorgfalt, die sie in der Einleitung an den Tag gelegt hat, läßt Frau Pressouyre sich danach auf den Künstler selbst ein, berichtet zuerst über seine Familienverhältnisse in Saint-Mihiel und stellt andere Personen desselben Familiennamens in der kleinen lothringischen Stadt vor. Auf personengeschichtliche Erörterungen (in deren Verlauf wir auch von Nicolas' Bruder, dem Goldschmied Didier Cordier, hören) folgt ein Überblick über die lokale Bildhauerschule der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche unter Führung der Familie Richier im ganzen Herzogtum Ruhm gewonnen hatte. Gérard Richier, Sohn des überragenden Ligier, leitete nach dem Tode seines Vaters (1567) die Familienwerkstatt in Saint-Mihiel. In dieser bottega hat Nicolas Cordier wahrscheinlich gelernt. Wir kennen aber von ihm keine Werke aus der Zeit vor seiner Abreise nach Italien Ende 1592 und sind deshalb nicht imstande zu beurteilen, inwiefern oder in welchem Ausmaß seine ersten Werke von der Richier-Schule geprägt sind (unter den heute von der Schule von Saint-Mihiel bekannten Skulpturen hat Sylvia Pressouyre nur eine einzige gefunden, die stilistische Analogien mit später entstandenen Werken Cordiers zeigt); dennoch ist es sehr gut, daß der Leser eine Beschreibung vom künstlerischen Milieu, in welchem Nicolas während seines Heranwachsens und seiner Jugend lebte, erhält. Besonders wichtig ist in dieser Beziehung die folgende Feststellung: „L'activité de l'atelier sammiellois durant la deuxième partie du XVI^e siècle est encore

très imparfaitement connue; mais il y a fort à parier que la jeunesse des futurs sculpteurs s'y écoulait dans la fréquentation et l'admiration des chefs-d'œuvre [sic] de Ligier Richier, bien plus nombreux alors qu'aujourd'hui, et dont la renommée était faite depuis longtemps." (p. 50).

In ihrer außerordentlichen Sorgfalt scheint Frau Pressouyre zuzeiten ihren eigentlichen Gegenstand zu vergessen, so zum Beispiel wenn sie in diesem Kapitel über das Schicksal der Söhne Gérard Richiers (mit Literaturhinweisen und Zitaten in mehreren und längeren Anmerkungen) viele Jahre nach Nicolas Cordiers Weggang berichtet.

Was wir von „Il Franciosino“ vor 1592 dank Pierre Marots Mitteilungen von 1949 mit Sicherheit wissen, ist, daß er im Dienste des Herzogs Charles III von Lothringen in Nancy gestanden, für ihn ein „buffet de menuiserie“ (ein Paar?) geschaffen hatte und von ihm nach Rom auf Studienreise geschickt worden war. Der junge Nicolas war dort mit anderen Worten als Tischler oder Bildschnitzer beschäftigt gewesen, im Einklang mit Bagliones Auskunft, daß der Künstler nach seiner Ankunft in Rom „diedesi... ad intagliare in legno“. Es gibt also gewichtige Gründe anzunehmen, daß Nicolas Cordier nicht eigentlich als Bildhauer (im Sinne eines Spezialisten für Steinskulpturen), sondern als Bildschnitzer ausgebildet worden ist, und daß er erstmals in Rom damit begonnen hatte, in Stein zu arbeiten. Für eine solche Theorie sprechen zwei weitere Umstände: daß die ältesten heute bekannten Skulpturen des Franzosen ausnahmslos nach der Jahrhundertwende zu datieren sind (sie waren also von einem fast 35 Jahre alten Künstler ausgeführt), und daß er in der „Confraternità dell' Università dei marmorari“ (im Jahre 1609) als „intagliatore“ aufgenommen wurde. Wenn es Sylvia Pressouyre nicht gelungen ist, eine einzige Cordier-Skulptur vor 1600—1602 zu identifizieren, wäre also die Ursache dazu möglicherweise ganz einfach; das Relief mit dem Engel in der Laterankirche von 1600 (Kat. Nr. 1) und die Statue des heiligen Gregor in der Barbarakapelle hinter S. Gregorio Magno von 1602 (Kat. Nr. 2) wären dann in Wirklichkeit seine ersten Steinskulpturen überhaupt. Trifft diese Hypothese zu, so folgert, daß der „kleine Franzose“ nur während der Hälfte seiner zwanzigjährigen römischen Tätigkeit als statuario gearbeitet hat, was ein anderes Bild von ihm gibt als das traditionelle (und das von Sylvia Pressouyre gezeichnete). Akzeptiert man den Gedanken, daß Cordier ursprünglich Bildschnitzer war und erst im letzten Jahrzehnt seines fünfundvierzig Jahre zählenden Lebens als statuario gewirkt hat, ergibt sich möglicherweise eine neue Perspektive zum Verständnis seiner Bildhauerarbeiten, vom Vollfigurelief der Laterankirche (Kat. Nr. 1 — in der Komposition von ausgeschnittenen Figuren an Chorgestühlen übernommen? — hier *Abb. 6*) über die beiden Apostelbüsten in S. Sebastiano fuori le mura (Kat. Nr. 10 — deren realistische, scharfgeschnittene Gesichter in der künstlerischen Behandlung eher von Holzschnitzereien als von Werken in Marmor oder in anderen Steinsorten abgeleitet scheinen; *Abb. 7*) bis zu den polychromen Figuren (Kat. Nr. 20, 21 und 22 — wo die Materialwirkung dieselbe wie in gefaßten Holzfiguren ist). Endlich möchte ich es nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß Nicolas Cordiers Werke einen alles andere als ausgesprochen skulpturalen Sinn erkennen lassen; sie sind vielmehr durch dekorative, zuzeiten auch malerische Effektwirkungen gekennzeichnet, die bis zu einem gewissen Grad das Gefühl verdrängen mögen, daß es sich um Bildhauerar-

beiten handelt. Ohne Zweifel besteht hier ein Problem, zu dem die Cordier-Forschung früher oder später Stellung nehmen muß.

Womit „Il Franciosino“ die ersten ungefähr zehn Jahre in Rom beschäftigt war, davon wissen wir nicht viel. Dieses Vacuum füllt Frau Pressouyre (gleich wie im Kapitel über Nicolas in Saint-Mihiel) bestmöglich durch Informationen über die Situation der Kunst in Rom aus, in diesem Fall über die Ausbildung der verschiedenen römischen Künstler zur Zeit Cordiers, über das Zeichnen nach Antiken und die Akademien. Noch einmal sehen wir die Erörterung sich umständlich in Details verlieren, die dem Publikum, an das sich das Werk wendet, im voraus wohlbekannt sind. Von Interesse ist dagegen der kleine Abschnitt „débutés problématiques“ (pp. 76—78), und wichtig die Feststellung im darauf folgenden Abschnitt: „C'est en 1600 décidément, et pas avant, que le sculpteur lorrain sort de l'ombre“ (p. 78). Hiernach folgen ein kurzgefaßter, konziser Gang durch die Tätigkeit des Bildhauers bis zum Tode 1612 und ein Versuch, die private Persönlichkeit des Nicolas Cordier aufzuspüren. Die Forscherin hat seinen Wohnort gefunden, seine Nachbarn (darunter Monsignore Didier Collin und die Werkstatt Giovanni Battista Della Portas) und die römische Lothringerkolonie untersucht; sie erwähnt Leute, die wahrscheinlich zu Cordiers Umgangskreis gehört haben (u. a. seinen Mäzen Kardinal Baronio) — eine Fülle nützlicher Auskünfte, die helfen können, Streiflichter auf den enigmatischen Bildschnitzer des Lothringer Herzogs zu werfen, dem es auch ohne überragende künstlerische Begabung gelang, zum Favoritbildhauer von Päpsten und Kardinälen aufzusteigen.

Das folgende Kapitel (das letzte im ersten Abschnitt des ersten Bandes) ist in seinem vielgestaltigen Inhalt schwierig zu überschauen: ein Bericht über Roms akademisches Künstlerleben, die Erwähnung einer Reihe weniger bekannter Bildhauer und Handwerker (hierunter Nicolas' Schwiegervater, der Steinmetz Muzio Quarta), Beschreibung von Cordiers neuer Wohnung in der Via della Vite nach der Hochzeit 1607 (einschließlich ihrer Raumdisposition), ein Blick auf die in dem neuen Stadtviertel (unter der Kirche Trinità dei Monti) wohnenden Bildhauer und Handwerker und die hier tätigen Grundspekulanten, dann wieder die Weise, wie Cordiers Frau Cleria gekleidet war, seine Finanzen, das Schicksal und die bedrängten Verhältnisse des Sohnes Giovanni Pietro nach dem Tod beider Eltern, von den Vormündern dieses Kindes, von Nicolas' Schüler Siméon Drouin (aus Nancy), vom Verrat der lothringischen Kolonie, von Kardinal Baronio, vom Tod des Künstlers und noch einmal von seinen ökonomischen Verhältnissen — ein chaotisches Kapitel, in welchem die Verfasserin anscheinend Schwierigkeiten gehabt hat, den Stoff zu meistern, und wo sie mehrmals sich selbst wiederholt.

Der zweite Abschnitt des ersten Bandes beginnt mit einem Diskurs über die Kunst der Gegenreformation (m. E. hätte auch er gekürzt werden können, da er sich wieder mit Verhältnissen beschäftigt, deren Bekanntheit beim Leser erwartet werden dürfte), der zu einer ikonographischen Analyse des Oeuvre überleitet. Hier wird ein wesentliches Thema angesprochen und Frau Pressouyre berichtet klar und überzeugend von dem ideologischen Zusammenhang, in welchen die Werke gehören, und von ihrem dogmatischen, ikonographischen und symbolischen Inhalt. Wenigstens erwähnt werden müssen einige umsichtige, durch einzelne Werke veranlaßte Exkurse, etwa zur „mystischen Ekstase“ (zur Statue der hl. Sylvia in der Sylviakapelle hinter S. Gregorio Magno, Kat.

Nr. 3) und ein wesentlicher, in eine interessante und überzeugende Konklusion mündender Text über die diplomatischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Papsttum im Zusammenhang mit der Bronzestatue des französischen Königs Henri IV in der Laterankirche (Kat. Nr. 18).

Bis zu diesem Moment ist es die Historikerin und Archivforscherin Sylvia Pressouyre, die das Wort geführt hat. Auf Seite 159 wird es (endlich!) von der Kunsthistorikerin Sylvia Pressouyre ergriffen, die in den drei letzten Kapiteln der Monographie auf die Kunstwerke fokussiert. Bei allem Respekt vor der enormen Forschungsleistung, die dem Text der bisherigen Kapitel zugrunde liegt, muß doch festgestellt werden, daß die drei letzten Kapitel („A la croisée des influences“, „Définition d'un style“ und „Nicolas Cordier parmi les artistes de son temps“), wo sie die Rechnung mit ihrem Künstler abschließt, die Stärke der Monographie ausmachen. Nicht immer ist man mit ihrer Sicht einverstanden, aber kunstgeschichtliche Beurteilungen sind nun einmal naturgemäß oft von subjektivem Charakter und also diskutierbar. Auch kann es ihr nicht zur Last gelegt werden, wenn diese letzten Kapitel einige Wiederholungen zu den vorhergehenden Kapiteln enthalten.

Von imponierendem Umfang ist die Transkriptionssammlung von 360 Archivakten, die teils von anderen Forschern, teils (und mehrheitlich) von ihr selbst gefunden sind und welche die Grundlage der ganzen Publikation bilden. Sie hat ohne Zweifel daran gut getan, diese Akten in extenso zu publizieren, denn wenn auch die Wenigsten den Mut haben dürften, sie von A bis Z durchzulesen, ist es doch befriedigend, diese Quellschriften bei Bedarf zur Verfügung zu haben und im Einzelfall eine Aussage verifizieren zu können.

Umfassend und sehr gründlich ist auch der catalogue raisonné. Das Oeuvre des Künstlers umfaßt nur 23 heute bekannte Arbeiten, und wenn es auch nicht durch neugefundene Werke von Interesse vergrößert werden konnte, so ist es doch jetzt von Frau Pressouyre so gut dokumentiert, daß fast nichts mehr zu wünschen bleibt. Dazu kommt ein Verzeichnis von verlorenen Werken und von Werken, die früher zu Unrecht den Namen des lothringischen Meisters getragen haben. Die Skulpturen dieser letzten Kategorie versucht sie in mehreren Fällen anderen Bildhauern zuzuschreiben. So gibt sie, gestützt auf archivalische Belege, die Statuen der Heiligen Petrus und Paulus an der Fassade von S. Paolo alle Tre Fontane (Kat. Nr. 61) dem Ippolito Buzio, die Bronzebüste Papst Clemens' VII. im Lateran (Kat. Nr. 81) dem Taddeo Landini und die Bronzebüste Papst Pauls V. ebenda (Kat. Nr. 82) dem Giorgio Rancetti. Problematischer sind Werke, für die Quellen fehlen und bei denen man allein auf stilistische Kriterien angewiesen ist. Ein Beispiel bietet die Judith-Statue im Ashmolean Museum (Kat. Nr. 65), deren Urheber, wie sie meint, „parmi les sculpteurs lombards et vénitiens, dans le milieu d'ou provenaient tant d'artistes actifs à Rome au début du XVII^e siècle“ zu suchen sei. Nach meiner Auffassung hatte Jacob Hess recht, als er seinerzeit stilistische Ähnlichkeit mit der Prudentiastatue (in der Aldobrandini-Kapelle von S. Maria sopra Minerva, Kat. Nr. 63) sah, welche er für ein Werk von Cordier hielt, die aber später von Alberto Riccoboni Ippolito Buzio zugeschrieben wurde. Persönlich sehe ich kein Hindernis gegen eine Zuschreibung der Judith-Statue an Buzio. Dagegen bin ich mit Frau Pressouyre ganz einig, wenn sie die Büste des Paolo Odescalchi in S. Girolamo della Carità (Kat. Nr. 74; hier

Abb. 8b) der Statue von Pius V. in S. Maria Maggiore annähert (diese letzte Arbeit ist laut Baglione von Leonardo da Sarzana ausgeführt). Auch teile ich ihre Auffassung, daß die Büste des Michele Corniact in S. Maria d'Aracoeli (Kat. Nr. 76) künstlerische Übereinstimmungen mit dem wunderbaren Porträt von Virginia Pucci Ridolfi in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 70) und mit der Stefano Spada-Büste in S. Maria del Popolo (Kat. Nr. 72) aufweist (zu dieser Gruppe gehört auch die rätselhafte Büste von Giulio Siciolante in S. Lorenzo in Damaso, bei der August Grisebach Verwandtschaft mit dem Spada-Porträt sah). Dagegen kann ich mich ihrer Auffassung nicht anschließen, daß auch die Grabbüste, die Girolamo Garimberti vorstellt (in S. Giovanni in Laterano, Kat. Nr. 71; hier *Abb. 8a*), dieser Gruppe angehöre; eher scheint mir, daß dieses Werk in Zusammenhang mit der oben erwähnten Halbfigur von Paolo Odescalchi zu sehen ist. Doch ist es — wie auch Sylvia Pressouyre erklärt — generell problematisch, Künstlerzuschreibungen der römischen spätmanieristischen Bildhauerkunst auf Stilkriterien allein zu stützen. Und die Cordier-Monographie ist, so betrachtet, nur ein Beispiel dafür, daß Attributionen leider oft nur gelingen, wenn sie auf Dokumenten gestützt werden können.

In diesem Zusammenhang kann ich nicht verschweigen, daß ich mich Frau Pressouyre in Bezug auf die von ihr gesehene Abhängigkeit Gian Lorenzo Berninis von Nicolas Cordier nicht in allem anschließen kann. Zum Beispiel sehe ich nicht eine treffende Ähnlichkeit zwischen der weiblichen Büste im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen des ersten und Cordiers Porträt von Lesa Deti in S. Maria sopra Minerva in Rom (siehe Seite 224). Aber daß der junge Bernini, bevor er die Arbeit an seiner Camilla Barbadori-Büste begann, einen Rundgang durch S. Maria sopra Minerva gemacht hat, daran zweifle ich nicht: die dortige Grabbüste der Giulia Cenci Naro (von einem anonymen Künstler, Kat. Nr. 69) scheint mir in ihrer Komposition, in ihrer Beschneidung und in der Wirkung des langen Schals (worunter beide Arme der Porträtierten versteckt sind) jedenfalls ein viel näherliegendes Vorbild der Kopenhagener Büste gewesen zu sein.

Die Kunstbücher der letzten Zeit könnten in folgende Kategorien aufgeteilt werden: 1) diejenigen, die durch den Text glänzen, 2) diejenigen, die dank der Illustrationen glänzen, 3) die (sehr seltenen) Werke, die durch sowohl Text als auch Bildwiedergabe glänzen und 4) jene große Menge von Büchern, die überhaupt nicht glänzt. Madame Pressouyres Cordier-Monographie gehört in die erste dieser Kategorien. Leider ist das Illustrationsmaterial darin nicht ebenso sorgfältig gepflegt wie der Text. Die Qualität der Photographien ist sehr schwankend, und nicht in allen Fällen kann unzugängliche Anbringung des Objekts unscharfe oder schlechte Beleuchtung entschuldigen. Es ist schade für die Kunstwerke, daß man sie nicht einem geschickten, professionellen Photographen anvertraut hat. Man muß schon ein echter Skulpturenliebhaber sein, um nach dem Durchblättern der Illustrationen noch Lust zum Lesen der zwei Bände zu behalten. Auch die Bildunterschriften lassen in ihrem Mangel an Konsequenz zu wünschen übrig: bisweilen ist das Material der Kunstwerke angegeben, bisweilen ausgelassen. In der Regel sind ihre Aufbewahrungsorte angeführt, aber nicht immer. Unter Detailwiedergaben ist oft die Figurnummer der betreffenden Gesamtaufnahmen notiert, aber auch hier gibt es mehrere Ausnahmen. Zufälligkeit charakterisiert auch den Text. So werden zum Beispiel bibliographische Werke in den Anmerkungen nicht in einheitlicher Weise zitiert.

Gleicherweise fehlt ein festes Schema im Oeuvre-Katalog für Hinweise zu Material, Maßen, etc. (man vergleiche zum Beispiel nur die zwei Katalognummern 81 und 82!).

Sämtliche Illustrationen (von Originalwerken, von abgeschriebenen Werken, von Vergleichsmaterial, von Details) sind in fortlaufenden Figurnummern und in einer Reihenfolge, die nicht immer leicht zu verstehen ist, zusammen gemischt. Man versteht, daß die Verfasserin an das Dispositionsschema der Publikationsserie gebunden war, aber wäre es wirklich nicht möglich gewesen, einen Weg zu finden, um dem Leser den Überblick zu erleichtern? Auch wären Verweise von den Bildern zu relevanten Textseiten wünschenswert gewesen. Wie soll man zum Beispiel wissen, daß die Figuren Nummer 37 und 38 auf Seite 146 diskutiert werden (nicht einmal durch das Namensregister findet man es)?

Minna Heimbürger

JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*. 2 Bde., Yale University Press (Published in Association with the J. Paul Getty Trust), New Haven und London 1985. Bd. I: XV und 304 S., 268 Abb., 8 Farbtaf.; Bd. II: IX und 183 S., 235 Abb. \$ 95.00 (£ 65.00).

Alessandro Algardi (1598—1654) hat zu seinen Lebzeiten unter einem ständigen Konkurrenzdruck zu dem gleichaltrigen Gianlorenzo Bernini (1598—1680) gestanden, sein künstlerischer Nachruhm hat sich niemals aus dem Schatten Berninis völlig lösen können. Für Bernini ist die wissenschaftliche Literatur zu einem beachtlichen Umfang angewachsen, während zu Algardi die erste neuere, im Text äußerst knappe (40 S.) Monographie 1973 von Minna Heimbürger Ravalli veröffentlicht wurde. Es wird interessant sein zu beobachten, ob die jetzt vorliegende Algardi-Monographie von Jennifer Montagu an diesen historischen Relationen etwas ändert. Aus dem „positiven“ Oeuvre-Katalog von 66 Nummern bei Minna Heimbürger Ravalli werden jetzt 218 Nummern! In der Gründlichkeit und Komplexität der Materialerfassung übertrifft das zweibändige Werk von Jennifer Montagu jede bisherige Einzeluntersuchung zu Bernini. Algardi hat jetzt eine höchst gewissenhafte, sich weitgehend identifizierende, manchmal fast kämpferische Fürsprecherin gefunden. Er hat seine historische Chance.

Das Werk von Jennifer Montagu bewegt sich auf mehreren Ebenen, die in der Darstellung miteinander verschränkt sind. Zunächst ist es eine möglichst vollständige Erfassung, Gruppierung und Bewertung von Algardis Oeuvre. Dies erweist sich als ungemein schwierig, da Algardi in beträchtlichem Umfang Entwürfe für Kleinbronzen und Kunstgewerbe lieferte, die nicht von ihm selbst ausgeführt wurden. Mit besonderem Nachdruck wird auf den Anachronismus der Frage nach der Autographie bei solchen Werken hingewiesen. Ferner ist wenig über die Organisation von Algardis Werkstatt bekannt, aus der nach dem Tod des Bildhauers „posthume Werke“ hervorgingen, wie anschaulich am Fall der Franzone-Kapelle in SS. Vittore e Carlo in Genua beschrieben wird. Die von Algardi seinen „Giovani“ (Domenico Guidi, Ercole Ferrata u. a.) hinterlassenen Terrakotta- und Gips-Modelle wurden weiterhin für den Guß verwandt. Die Grenzen von Algardis Oeuvre verlaufen unscharf, und es gehört zu den großen Verdiensten von Jennifer Montagu, daß sie nachweist, warum dies so sein muß. Mit einem zunächst