

und Johnny Roosval als Herausgeber. Eine stattliche Reihe von Bänden sind seit 1912 erschienen aus allen schwedischen Landesteilen. Abgesehen von Stockholm und Gotland ist die Bearbeitung von Uppland am weitesten vorangeschritten, weit über die Hälfte der Kreise (härad) dieser Provinz sind bereits inventarisiert oder befinden sich in Bearbeitung. Die beiden neueren Hefte behandeln die Bezirke von Färentuna, westlich von Stockholm, und Frösåker im Nordosten der Provinz. Die Inventarisierung des Bezirkes Frösåker geht zurück in die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, konnte aber erst jetzt abgeschlossen werden. Die Bearbeiter sind Erik Bohrn und Armin Tuulse. Die Beschreibung des ganzen Kreises ist auf zwei Hefte verteilt, das hier vorliegende umfaßt die Inventare der Kirchen von Valö, Forsmark, Börstil und Gräsö. Von ihnen ist die Kirche von Valö die bemerkenswerteste, mit reichen Kalkmalereien des Andreas Martini (Anders Martinsson) vom Ende der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts, einem im 17. Jahrhundert von Gerard de Bessche aus der bekannten niederländischen Unternehmerfamilie gestifteten Antwerpener Altarschrein (entstanden um 1515) sowie einem weiteren Altar aus der 1. Hälfte oder Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem Kreis des Meisters der Danziger Schönen Madonna (behandelt von K. H. Clasen). Erwähnt sei noch die Kirche von Forsmark; 1794 – 1802 erbaut, stellt sie eines der „bedeutendsten und einheitlichsten Beispiele der klassizistischen Kirchenarchitektur in Schweden“ dar.

Der wesentlich kleinere Kreis von Färentuna ist von Tuulse allein behandelt worden. Beschrieben sind die Kirchen von Adelsö, Munsö (der älteste Bau der Kirche als Rundbau Ende des 12. Jahrhunderts entstanden), Färentuna und Ekerö sowie die Ansgarkapelle auf Björkö. Die stattlichste, ebenfalls in die romanische Bauperiode zurückgehende Kirche ist diejenige im Kirchspiel Färentuna, mit wichtigen Deckenmalereien und Skulpturen. Den Christus vom Triumphkreuz bringt Verf. mit einer ähnlichen Christusfigur in Beziehung, die sich vor dem letzten Krieg in der Danziger Marienkirche befand, auch bei der Pietà sieht er den Zusammenhang mit der Danziger Kunst gegeben.

Die Beschreibungen sind jeweils mit Zusammenfassungen in schwedischer, deutscher und englischer Sprache versehen. Zahlreiche Abbildungen und Literaturhinweise runden auch hier wieder den Gesamteindruck eines Standardwerkes ab, das für die deutsche Kunstgeschichtsforschung von größtem Interesse ist. Möge die Veröffentlichung weiterer Hefte einen raschen Fortgang nehmen! Hermann Kellenbenz

RUDOLF WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*. London, The Phaidon Press, 1955, X, 255 S. m. 122 Abb. auf Taf. und 98 Textabb. DM 32,50.

„Dieses Buch ist das Ergebnis eines lebenslänglichen Studiums des Gegenstandes.“ Damit hat Rudolf Wittkower, der Mitverfasser des 1931 erschienenen, grundlegenden Werkes über die Zeichnungen Berninis, den Wert der jetzt vorliegenden Bearbeitung der Bildwerke Berninis selbst am treffendsten gekennzeichnet. Der Rez. kann hinzufügen, daß der neue Band einen der vorzüglichsten in der großformatigen Phaidon-

Reihe darstellt, insofern kaum ein vollkommeneres Gleichgewicht zwischen wissenschaftlicher Publikation und Bildveröffentlichung, die das Meisterwerk breiteren Kreisen musterhaft erschließen möchte, erzielt worden ist. Man glaubt es W. gerne, daß ein noch ehrgeizigerer Plan, das gesamte künstlerische Werk Berninis zu behandeln, in diesem Rahmen nicht zu verwirklichen war. Nach den Arbeiten von Grassi (1945) und Pane (1953) über den Maler und Architekten, nach Martinellis jüngstem monographischem Versuch (1953) bleibt der Wunsch nach einer umfassenden Monographie, die den alten „Fraschetti“ ersetzen könnte, bestehen. Mit der Neubearbeitung des bildhauerischen Werkes ist die wichtigste Voraussetzung dafür geschaffen. Eine weitere, deren Erfüllung man sich ebenfalls von W. erhoffen möchte, wäre eine kritische Gesamtveröffentlichung der Bozzetti, die in dem Skulpturenband nur fallweise herangezogen und abgebildet werden.

Auch der Kenner Berninis begrüßt es zuallererst, daß ihm endlich ein adäquates Abbildungsmaterial dieses Gegenstandes zur Verfügung gestellt wird. Die Aufnahmen – großenteils von Frau Schneider-Lengyel –, ihre wissenschaftlich und ästhetisch gleichermaßen befriedigende Zusammenstellung und der hervorragende Tiefdruck des Tafelteiles vereinigen sich zu einer erstrangigen Publikationsleistung.

Für die Einleitung wählte W. eine Gliederung, die den verschiedenen Aufgaben der Plastik und ikonographischen Gesichtspunkten gerecht wird. (Eine chronologische Tabelle aller Werkgruppen am Schluß des Bandes ergänzt sie in übersichtlicher Weise.) Das wichtigste Anliegen des Textes besteht darin, die ikonographische und ästhetische Funktion der Bildwerke im übergeordneten Zusammenhang des barocken Gesamtkunstwerkes aufzuzeigen. (Schon Baldinucci erkannte die synthetische Aufgabestellung Berninis!) In dieser Hinsicht würdigt W. insbesondere die einzigartige Bedeutung der Kombination von Kathedra und Baldachin für die Raumwirkung von St. Peter, auf die Berninis Schöpfungen bereits von der Engelsbrücke an vorbereiten. Immer wieder weist er auf die Bezugnahme Bernini'scher Skulpturen zum Raume des Betrachters hin. Die Frage geht über in die nach den verschiedenen Realitätsgraden des barocken Kunstwerks, wie sie bei den Papstgrabmälern gestellt werden muß, vor allem aber bei den verschiedenen Familienkapellen. Geschichtlich von allergrößter Wirkung wurde der Epitaphientypus in zwei Realitätsgraden, den Bernini in den vierziger Jahren entwickelte, zunächst in den Grabmälern Valtrini und Merenda mit der schwebenden Figur des Todes, dann beim Grabmal der Maria Raggi in S. Maria sopra Minerva mit Engelpütten, die das Bildnismedaillon der Verstorbenen halten; in diesem Werk sieht W. mit Recht eine bis ins Letzte die künstlerische Absicht Berninis erfüllende Arbeit, auch wenn die Ausführung nicht eigenhändig war. Nur gelegentlich verführt das Bestreben, die ästhetische Wirklichkeit des Kunstwerks zu ergründen, zur Überinterpretation, wie bei den Kuppeldekorationen in Castel Gandolfo und Ariccia oder bei der irrealen Deutung des Kruzifixus' des „Hieronymus“ in Siena.

Es versteht sich aus dem Gesagten, daß den inhaltlichen Fragen und Zusammen-

hängen besondere Beachtung geschenkt wird, so bei der sinnbildlichen Erklärung der Brunnen. W. erkennt hier überall persönliche Denkmäler der Päpste und Meisterleistungen Berninis in einem spezifischen Sinne: „Es ist ein Zeichen von Berninis Größe, daß die volle Anwendung dieser – heute so wenig verstandenen – Sprache weder die Frische und Kraft seiner Gestaltung minderte noch ihn nötigte, ausgetretene Wege zu beschreiten.“ – In der „Barcaccia“ erblickt W. eine Anspielung auf das von dem Barberini-Papst gesteuerte Schiff der Kirche; bezüglich ihrer formalen Erfindung teilt er die Auffassung, daß sie Gian Lorenzo, nicht dem Vater, gebühre. Den Auftrag zum „Daniel“ in S. Mario del Popolo bringt er mit dem Interesse Alexanders VII. für den Septuagintatext des Propheten in der Chigi-Bibliothek in Verbindung. Für die Engel der Brücke dürfte Bernini durch die 1634 mit einem Titelblatt von Rubens in lateinischer Sprache neu herausgegebene Schrift des Dionysius Areopagita inspiriert worden sein; Berninis Anteil an der Ausführung der Engel dehnt W. (über die beiden in S. Andrea delle Fratte) in Übereinstimmung mit Evers auf den zweiten Engel mit dem Kreuzestitel (auf der Brücke) aus.

Im engen Rahmen der Einleitung schärft W. dennoch das Auge des Lesers für die stilistischen Eigenschaften und formalen Werte der Bernini'schen Kunst durch vorzügliche historisch-ästhetische Analysen (Grabmal Urbans VIII., „Konstantin“). Die Anordnung des Textes ist dagegen weniger geeignet, die Stilentwicklung Berninis deutlich werden zu lassen; es bleibt da bei gelegentlichen Hinweisen und ausgezeichneten Einzelformulierungen. Für die dreißiger Jahre werden Zugeständnisse an den klassizistischen Geschmack der Algardi und Duquesnoy festgestellt, für den Spätstil nach 1660 die strenge Rahmengerechtigkeit der Komposition, die auch für die späten Schöpfungen von Borromini und Pietro da Cortona in der Architektur, von Poussin und Rembrandt in der Malerei maßgebend ist. Letzten Endes besteht die geschichtliche Bedeutung von Berninis Kunst – zumindest für Italien – darin, daß die Malerei für ein halbes Jahrhundert die Führung an die Plastik abgibt, wobei diese allerdings wesensmäßig ein Höchstmaß malerischer Elemente aufnimmt.

In dem chronologisch angeordneten, illustrierten Katalog von 80 Hauptnummern ist „hauptsächlich Tatsachenmaterial in gedrängter Form“ vereinigt, dazu Quellen- und wichtigste bibliographische Angaben – der Band enthält nur eine knappe Bibliographie in Auswahl –; eine gewaltige wissenschaftliche Leistung hat hier ihren konzentrierten Niederschlag gefunden, auch die eigenen archivalischen Studien des Verfassers, durch die er u. a. die Geschichte des Grabmals Urbans VIII. ergänzen und die des „Konstantin“ klären konnte. Bei den Zuschreibungen an den Meister – von den Büsten wird noch gesondert zu sprechen sein – handelt es sich meist um Revisionen älterer Urteile, wie z. B. über die zu Unrecht angezweifelten, hervorragenden Anima-Büsten im Palazzo di Spagna, die W. jedoch „um 1619“ zu früh ansetzt (Mitte der zwanziger Jahre dürfte richtiger sein). Sehr einleuchtend ist der Hinweis, daß am Santoni-Grabmal auch die Cherubmasken vom jungen Bernini stammen, ebenso wie die Rückgabe der Restaurierung des Ares Ludovisi an Bernini. Zu

streichen sind alle ihm in Spanien zugeschriebenen Werke (mit Ausnahme des Kreuzifixus' im Escorial) sowie das Heimsuchungs-Relief in S. Maria della Misericordia bei Savona (vermutlich von Cosimo Fancelli). Den zwiespältigen Eindruck des Medusenkopfes im Konservatorenpalast sucht W. durch Datierung in eine Krankheitsperiode (1636) zu erklären. In vielen Fällen kann er Datierungen überzeugend berichtigen. Bezüglich des frühesten bekannten Werkes, der „Ziege Amalthea“, hätte schon Faldi in seinem Katalog der Borghese-Skulpturen (vgl. H. Keller in „Kunstchronik“, August 1955) die zu späte Ansetzung Martinellis urkundlich richtiggestellt. W. nimmt an, daß der „Laurentius“ bei Contini-Bonacossi etwa 1616/17 dem – ursprünglich vielleicht für eine von Maffeo Barberini gestiftete Kapelle in S. Andrea della Valle bestimmten – „Sebastian“ der Thyssen-Sammlung vorausging. Für den Triton-Brunnen ergibt sich aus W.'s Interpretation der Quellen ein Ansatz zwischen 1630 und 1637; die „Ludovica Albertoni“ ist 1671–74 zu datieren.

Die größte Aufmerksamkeit widmet W. der Erkenntnis der Zusammenarbeit Berninis mit seinen Helfern, die er seit den Ausstattungsarbeiten in Kapellen und Schiff von St. Peter in steigendem Maße heranzog. Beim Grabmal Alexanders VII. läßt sich die wohlorganisierte Arbeitsteilung in einem idealen Falle verfolgen. Annähernd unterrichtet sind wir auch über die Zusammenarbeit am Grabmal der Markgräfin Matilda, an dem W. Bernini einen größeren Anteil als gewöhnlich angenommen geben möchte. Selbst bei einem so großdekorativen Werk wie dem Vierströme-Brunnen war – nach W.'s Feststellung – eigenhändige Mitarbeit des Meisters verlangt. Im einzelnen kristallisieren sich die Anteile seiner vornehmsten Helfer heraus, die meist unter persönlicher Überwachung des Meisters nach seinen Modellen arbeiten. So schafft Antonio Mari den „Moro“ auf Piazza Navona und die überlebensgroße „Barbara“ im Dom zu Rieti (nach Zeichnung), so Antonio Raggi das „Noli me tangere“ in Ss. Domenico e Sisto (Rom), den thronenden „Alexander VII.“ im Dom zu Siena und die großen Putten der Draperie in der Sala Ducale des Vatikan; ihm schreibt W. auch die Ausführung der schönen Marmormadonna in Paris zu, die jüngst wieder an ihren ursprünglichen Bestimmungsort in der Karmeliterkirche zurückgebracht wurde. Die Marmorarbeiten der Cappella Silva in S. Isidoro (Rom) weist er Giulio Cartari zu, während er an dem „Pasce oves meas“ der Vorhalle von St. Peter eher Cosimo Fancelli als Naldinis Hand herausspürt. Für das Epitaph des Carlo Barberini in S. Maria in Araceli nennen die Quellen den Francesco Speranza nur für die linke Allegorie; das Modell zur Rechten, das in der an Bozzetti Berninis reichsten Sammlung des Fogg Museum of Art (Cambridge, Mass.) aufbewahrt wird, scheint zu beweisen, daß Bernini diese Figur 1630 selbst ausgeführt hat. Bei den verschiedenen Bozzetti zum Grabmal Urbans VIII. ist die Attribution an Bernini selbst strittig, während W. Martinellis Zweifel an der Eigenhändigkeit des Modells zum Denkmal Ludwigs XIV. in der Villa Borghese mit Recht zurückweist.

Das künstlerische, d. i. geistige Eigentum Berninis an seinen Werken hängt nicht einseitig von der Eigenhändigkeit der Ausführung ab. Das ist besonders bei der Be-

urteilung der Porträtbüsten zu berücksichtigen, die – wie die Papstbüsten – mitunter in einer größeren Anzahl von Exemplaren oder Repliken existieren und auf große Originalmodelle Berninis zurückgehen. Die wahrscheinlich 1698 zerstörte Büste Karls I. von England ist noch in der Rekonstruktion ein wichtiger Beitrag zur Bildnistätigkeit des Meisters. Ihre Anfänge werden bereichert durch die Zuschreibung der Büste des Giovanni Vigevano († 1630) von seinem Grabmal in S. Maria sopra Minerva, die sich in Berninis Werk um 1617/18 einordnen läßt, also längst vor dem Grabmal angefertigt wurde. Der „Kardinal de Sourdis“ von 1622 in St. Bruno zu Bordeaux wird durch die Verwandtschaft mit den Büsten Gregors XV. und des Kardinals Bellarmin (Gesù) als authentisch erwiesen, ebenso tritt W. für die Eigenhändigkeit des „Kardinals Dolfin“ (S. Michele all'Isola, Venedig) ein. Von den Büsten der Kardinäle Valier im Seminar zu Venedig erkennt er bei Pietro noch die ausführende Hand Berninis, während er den Agostino Andrea Bolgis Meißel zuweist, den er auch am „Thomas Baker“ des Victoria and Albert Museums tätig sehen will. W.'s Zusammenstellung der Papstbüsten und ihre Beurteilung deckt sich großenteils mit den unabhängig entstandenen Untersuchungen von Valentino Martinelli über diesen Gegenstand (Studi Romani III [1955], pp. 32 – 52, 647 – 666). In dem von W. besonders geschätzten Exemplar der Bronzestatuette Gregors XV. in der Sammlung Muñoz (Rom) erblickt Martinelli indes eine Werkstattreplik. Auch hinsichtlich der Datierungen kommen beide Autoren zu übereinstimmenden Ergebnissen; so auf „1623“ bei der Büste Urbans VIII. in S. Lorenzo in Fonte (Rom), für die W. allerdings die Hilfe von Giuliano Finelli annimmt (wie für die Büste des Kardinals Klesl in Wiener Neustadt). Die bisher übersehenen Büsten Urbans beim Principe Barberini (höchste Qualität in Marmor) und in der Vatikanischen Bibliothek (Bronze; Kopf in Bronze wiederholt ebenfalls beim Principe Barberini) werden von beiden Forschern veröffentlicht. Nicht weniger kann die Bronze dieses Papstes im Louvre als authentisch gelten; dem Exemplar im Palazzo Communale zu Camerino liegt dasselbe Modell zugrunde. In der Stellungnahme zu den Büsten von Francesco Barberini (Washington) und Antonio Barberini (Principe Barberini) hält W. vorsichtiger bei der letzteren noch Algardis Autorschaft für möglich. Er datiert den „Scipione Borghese“ richtiger auf 1632, „Costanza Buonarelli“ auf die Mitte der dreißiger Jahre, den „Herzog von Bracciano“ (von Faldi entdeckt und um 1630 datiert) um 1635, die großartige Büste Urbans VIII. mit der Tiara im Dom zu Spoleto auf 1640 – 42. Von Innocenz X. kennt W. allein im Palazzo Doria-Pamphili 5 Büsten, darunter das – wieder parallel publizierte – prachtvolle Marmorexemplar. Unter den zahlreichen Büsten Alexanders VII., die zu sichten auch W. nicht unternimmt, befindet sich anscheinend kein authentisches Exemplar.

Ergänzend sei noch von Martinellis Aufspürung einer Büste Clemens' X. († 1676) berichtet, die W. nur (nach Baldinucci) in seiner Liste der verlorenen Werke erwähnt. Wir erfahren, daß B. 1676 an einer solchen Büste für das Privatgemach des Kardinals Paluzzo Altieri arbeitet, von der außerdem 2 Werkstattwiederholungen

vorgesehen sind. Vermutlich erteilte der Kardinal den Auftrag im Anschluß an die für ihn im Jubiläumsjahr 1675 vollendeten Werke, den Altar der Sel. Ludovica Albertoni und den Altar der Cappella del Sacramento in St. Peter. Ihm hinterließ Bernini auf dem Sterbebett eine Büste des Altieri-Papstes; es fragt sich, ob dies das unvollendete Original oder eine (1676 nachweislich begonnene) Replik war. Jedenfalls erhielt sich ein Marmorexemplar in dem früher als Bibliothek, danach als Archiv benutzten Saal des Palazzo Altieri in Rom, eine sehr interessante, mit der Papstfigur vom Grabmal Alexanders VII. vergleichbare Halbfigur. Auch in diesem Falle ist Werkstattarbeit nach Modell und unter Aufsicht Berninis anzunehmen; es besteht ein enger Zusammenhang mit der Leipziger Zeichnung des Papstes im Profil. – Mag so Wittkowers Buch nicht Abschluß und Stillstand der Erforschung des Bildhauers Bernini bedeuten – für lange Zeit wird es gewiß die Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit ihm darstellen.

Wilhelm Boeck

JURGIS BALTRUSAITIS, *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (Collection Jeu savant, dirigée par André Chastel). Paris 1955, 82 Seiten, 32 Textfiguren, 15 Tafeln.

Anamorphosen (Umbildungen, Truggebilde) treten in der Kunstgeschichte als Zerrbilder von Naturformen auf, die in normaler Ansicht bis zur Unkenntlichkeit deformiert erscheinen, während sie sich in scharfer Seitenansicht als natürlich gestaltete Bilder entpuppen. Die Wissenschaft hat sich bisher von ihnen ferngehalten.

Jetzt versucht J. Baltrusaitis als erster, eine Kunstgeschichte der Anamorphosen zu schreiben. Sein nicht sehr umfängliches Buch vermittelt in locker gereihten Kapiteln Kenntnis von der mannigfachen Verwendung anamorphotischer Bildungen. Dabei enthüllt sich ihre experimentelle, spielerische und verblüffende Seite – aber auch ihre geschichtlich bleibende Bedeutung. Ihre ins Gebiet der Mathematik hineinreichenden Wurzeln werden ebenso erkennbar wie ihre letzten Verzweigungen in optischen Kunststücken. Der Verfasser hat die verschiedenen Aspekte kundig geordnet und die Gewichte sicher verteilt.

Die frühesten Anamorphosen (in Lionardos Codex atlanticus) scheinen sich auf eine Dehnung in die Breite zu beschränken. Obwohl sie schon das wichtigste Charakteristikum der Anamorphosen besitzen (erst von der Seite aus betrachtet natürliche Proportionen anzunehmen), läßt sich noch nicht erkennen, nach welchem Verfahren sie gemacht worden sind. Um 1533 scheint Erhard Schön in Deutschland das jeder anamorphotischen Gestaltung zu Grunde liegende Prinzip entdeckt zu haben: Verlegung des Augenpunktes weit aus dem Bildfeld heraus, Hereinnahme des Distanzpunktes ins Bild. Diese Praxis wird längere Zeit als Geheimnis gehütet worden sein, denn wir kennen von ihr keine zeitgenössische Beschreibung. Noch 1559 weiß Barbaro in der frühesten uns bekannten Erläuterung einer Anamorphose nur von Breitendehnung zu sprechen und auch Vignola kommt in seinem (1583 gedruckten) Perspektivtraktat im Grunde nicht über Leonardo hinaus.