

anzugehören. Das erste verrät – namentlich in Details wie Kapitellen, Landschaft, Wolkenbildung – einen Stil, dem man im romagnolischen Vorland Urbinos nicht selten begegnet. Die Malerei fügt sich dem Zusammenhang der oberitalienischen Nachfolge des Piero della Francesca m. E. am zwanglosesten ein. Das Stück in Urbino steht ihm nahe. Für das Exemplar in Baltimore dagegen wird die Zuweisung an Giuliano durch die abgebildeten figürlichen Ausschnitte unmittelbar überzeugend. Ist Giuliano der Maler des Cassone, so ergibt sich aber eine wichtige Weiterung beinahe zwangsläufig: dann darf der erwiesene Botticelli-Nachahmer Giuliano auch unter den Künstlern gesucht werden, welche für die Intarsien des Baccio Pontelli im Studiolo und für die Apoll-Minervagestalten von der Tür der Sala degli Angeli im Schloß Urbino Entwürfe geliefert haben (die R. Longhi sämtlich Botticelli selbst zuschreibt). Entwürfe für Intarsien müssen gewisse formale Eigenschaften besitzen, die aus den Erfordernissen des Handwerks und den Eigentümlichkeiten des Materials kommen: Degenharts Sangallo-Zeichnungen Abb. 266 und 267 könnten bei der flächenhaften Vereinfachung und Zusammenziehung der gliedernden Details solche sein, und die nach ihnen ausgeführten Intarsien müßten den Tugend-Allegorien des Studiolo denkbar nahe stehen. Giulianos Tätigkeit für Holzarbeit, besonders auch als Rahmenschnitzer, sollte einer zusammenfassenden Spezialuntersuchung unterzogen werden: sie könnte gerade aus dem von Degenhart hier zusammengetragenen Zeichnungsmaterial reiche Anregungen und Argumente beziehen.

Auch die „Querschnitte“ durch das zeichnerische Oeuvre von Antonio d. A., Aristotile, Antonio d. J., Francesco (ebenfalls am Dante Vallicelliano beteiligt) und Giovanni Battista da Sangallo liefern feste Fundamente und eröffnen neue Gesichtspunkte für weitere Einzelforschung. Die höchst wertvollen Ergebnisse Degenharts können hier nicht im einzelnen gewürdigt werden. Hervorgehoben sei nur ein allgemeines Resultat aus den Passagen und Kapiteln, welche dem Schaffen der Verwandten Giulianos gewidmet sind: wir gewinnen einen detaillierten und beispielhaften Einblick in Werkstattgepflogenheiten, Werkstattzusammenhang und Schaffensstil der „Casa Sangallo“, die Degenhart als eine Schaffensgemeinschaft „von geradezu bauhüttenhafter Verschmolzenheit“ schildert. In ihr sind die kompliziertesten Grenzverwischungen der individuellen Bereiche möglich und stets einzukalkulieren. Der Dante Vallicelliano, ein „Familien-Dante“ der Sangallo, ist ein aufschlußreicher Zeuge hierfür: auch in ihm kann Degenhart jenes bezeichnende Ineinanderwirken mehrerer Mitglieder der Künstlerfamilie über Generationen hinweg nachweisen. So rundet sich die breit angelegte und ergebnisreiche Untersuchung, die einen weiten Schritt vorwärts in der Sangallo-Forschung bedeutet, zu einem Ganzen, welches über den vorsichtigen Anspruch des „Querschnitts“ weit hinausgelangt. Eberhard Ruhmer

EDUARD F. SEKLER, *Wren and His Place in European Architecture*. London, Faber & Faber Ltd., 1956. 217 S. mit 27 Textabb. und 191 Abb. auf 80 Taf.

M. A. und Fellow of all Souls, Professor der Astronomie in London und Oxford, Surveyor-General des Office of Works, also höchster Baubeamter, von 1669 bis 1718,

M. P. und, wir würden sagen, Aufsichtsratsmitglied der Hudson Bay Company, Präsident der Royal Society von 1681 bis 1683 – das sind Daten auf dem Lebensweg von Christopher Wren, bezeichnend für die Schicht, aus der in England der hochkirchliche Klerus, die Männer der Universitäten, die hohen Beamten hervorgehen. Schon der Knabe interessiert sich für Sonnenuhren, der Professor der Astronomie illustriert Willis' Gehirn Anatomie, er verfaßt mathematische Arbeiten, die die Anerkennung von Newton und Pascal finden, und die Passion für die Antike läßt den vielbeschäftigten Architekten noch im Alter an einem philologischen Zirkel teilnehmen. Dieser Mannigfaltigkeit zumal der naturwissenschaftlichen Interessen, die Wren mit manchen großen Fachgenossen gemein hat, verdanken auch seine ersten Versuche auf dem Gebiet der Baukunst, noch im Rahmen der Universitätstätigkeit, ihre Entstehung: das für akademische Feiern bestimmte Sheldonian Theatre in Oxford und die Pembroke College Chapel in Cambridge. Und diese Versuche sind es, die Wren zu seiner einzigen, aber um so bedeutsameren Auslandsreise veranlassen, dem Pariser Aufenthalt im Jahre 1665.

Es ist ein entscheidendes Jahr in der Geschichte der französischen Architektur. Bernini hat soeben seine Entwürfe für den Louvre vorgelegt, freilich gestattet „der alte reservierte Italiener“, wie Wren sagt, ihm nur einen flüchtigen Einblick. Um so gründlicher kann er sich über die im Gang befindlichen Arbeiten am Louvre und die Projekte Mansarts orientieren, er fährt hinaus nach Maisons, dem gerade vollendeten Vaux-le-Vicomte, die ihm großen Eindruck machen; Fontainebleau sagt ihm wenig, Versailles mißfällt ihm. Daß er die Kirchen der Sorbonne und der Val-de-Grace eingehend studiert hat, bezeugen seine späteren Werke zur Genüge. Schließlich erwirbt er – er ist im Begriff, selbst einen (nur fragmentarisch erhaltenen) Architekturtraktat zu verfassen – eine Menge Bücher, „ich bringe fast ganz Frankreich auf dem Papier mit“, schreibt er nach Hause.

Der große Brand von London 1666 gibt ihm die einzigartige Gelegenheit, die neuen Kenntnisse zu erproben. Zwar setzt sich sein Vorschlag zur Stadtplanung nicht durch, aber seit 1670 erstehen aus den Ruinen nach seinem Entwurf die 55 Kirchen der City, von denen bis zu diesem Krieg 33 erhalten waren. Die Kathedrale St. Paul, für deren Umbau er schon vor dem Brand einen Entwurf vorlegte, wird in über 30jähriger Bauzeit nach seinen Plänen neu errichtet. In den 80er Jahren beginnt dann die Folge der großen Unternehmen für die Krone, Winchester Palace, der Umbau von Hampton Court, Kensington House und, als Nachspiel, der „große“ Entwurf von Whitehall (das Problem der den Gedanken Webbs noch nahestehenden und jetzt durch Skizzen ergänzten Variante löst der Autor des vorliegenden Buchs durch die Annahme eines 20 Jahre früheren Entstehungsdatums). Das zweite bedeutende Alterswerk sind die Entwürfe für das Greenwich Naval Hospital, die, viel grandioser als die für das 15 Jahre ältere Chelsea Army Hospital, noch die Grundlinien der heutigen Anlage an der Themse bestimmen.

E. F. Sekler geht in seinem Buch diesem Schaffen sorgfältig nach, skizziert (zum ersten Mal) den Inhalt der architekturtheoretischen Fragmente und versucht, den

Platz von Wren innerhalb der europäischen Architektur einzugrenzen, indem er, zum größeren Teil auch in Abbildung, die einzelnen Arbeiten und ihre nachweisbaren Voraussetzungen vorführt (dem Leser, der weniger in der Materie zu Hause ist, wäre vielleicht als Ergänzung der dankenswerten Zusammenstellung der großen Wren-Literatur und der Übersichtstafeln mit den Rissen der City-Kirchen ein knapper Katalog der Entwürfe willkommen gewesen). Diese Voraussetzungen umfassen die Bauten des antiken Rom, wie aus Illustrationen der Vitruvsausgaben und Rekonstruktionen des Cinquecento bekannt, die klassische italienische Architektur nach den Publikationen des 16. und 17. Jhs., z. B. Bramantes Entwurf und Sangallos Modell für St. Peter, dann die Werke Palladios, nach den „Ouattro Libri“ oder, mittelbar, in der Fassung von Wrens großem Vorgänger Inigo Jones: die eigentliche englische Tradition also, einschließlich der Gotik, die aber Wren nur da, wo sie ihm unumgänglich scheint, wie am Tom Tower in Oxford, dem „besseren“ Stil vorzieht. Bedeutsam ist auch die Architektur der benachbarten Niederlande, zumal für den Kirchenbau, bedeutsam ist vor allem natürlich Frankreich, dessen Bautätigkeit Wren noch nach seiner Reise in den Veröffentlichungen weiterverfolgt. Das Italien des 17. Jhs. hat nur beschränkt eingewirkt, so etwa, durch Falda bekannt, Borromini auf einige der Turmlösungen.

Die Bücher, sagt S., sind für Wren als Anregung wichtiger als die Bauten selbst. In den frühen Werken dominieren die „gelehrten Zitate“, erst mit den späten Entwürfen erreicht er den Anschluß an den kontinentalen Barock, zugleich fortschreitend vom „reinen Aneinanderreihen“ der entlehnten Formen zu echter Komposition. Vorliebe für Figuren der niederen Geometrie, isolierende Raumplanung, lineare Gliederung der Fläche, Magerkeit in der Modellierung der hart auf den Grund gesetzten Detailformen sind hervorstechende Eigenschaften, Eigenschaften freilich, die allgemein englisch sind: trotz aller Entlehnungen bleibt Wrens Architektur in erster Linie englisch und klassisch.

Damit ist ein Problem angeschnitten, das S. nicht berührt hat und das vielleicht dazu beiträgt, von einem anderen Standpunkt her Wrens Platz innerhalb des Europäischen zu bestimmen – abgesehen von der Verarbeitung fremder Motive, abgesehen auch von der unmittelbaren Wirkung (die S. besonders in Berlin nachzuweisen sucht). Wren, der die Bauaufgabe zunächst angreift wie ein naturwissenschaftliches Experiment und die klassische Formensprache lernt wie ein Philologe, um sie in einer Umwelt anzuwenden, deren politische, soziologische, ökonomische Zustände allein schon dem Architekten ganz andere Bedingungen stellen als der Kontinent – einer der produktivsten Architekten, die England besessen hat, jahrzehntelang nahezu ohne Konkurrenz, verantwortlich für das kurze „Barock“-Intermezzo Englands – er hat den Wortschatz der englischen Baukunst in ungeahnter Weise bereichert. Und nicht allein das. Frei von Erfahrungen und Gepflogenheiten irgend eines handwerklichen oder künstlerischen Metiers, in das andere doch zumeist hineingeboren werden, entfaltet er, der Intellektuelle, eine Wendigkeit, die ihm erlaubt, bald in diesem, bald in jenem Idiom zu bauen. Ohne die Volumina zu beherrschen und mit den Mo-

tiven virtuos zu jonglieren wie später sein Mitarbeiter Hawksmore (der, das betont S. mit Recht, als Persönlichkeit im Gegensatz zu Vanbragh von der Forschung nicht genug herausgearbeitet ist), vermittelt auch Wren, der Traditionalist und der Klassiker, dem Betrachter seines Werkes den Eindruck wachsender Freiheit gegenüber der Tradition und einer nur noch relativen Verbindlichkeit der klassischen Sprache. Dem Prozeß, der damit einsetzt, gehört die Zukunft. Und schon Wren hat, so möchte man meinen, Entscheidendes dazu beigetragen, daß England seine geschichtliche Rolle in der „Krise des europäischen Geistes“ auch auf dem Gebiet der Architektur zu spielen vermochte.

Alste Horn-Oncken

VALENTIN DENIS, *Hugo van der Goes*. Brüssel, Verlag Elsevier, 1956. 40 Seiten, 63 Abbildungen. Frs. 145. - .

Ein Buch über Hugo van der Goes ist schon lange fällig. Das stoffreiche und gediegen gearbeitete von J. Destrée (1914), die einzige umfassende Publikation über den großen Künstler, leistet zwar jedem, der sich mit den Fragen um ihn befaßt, noch immer gute Dienste, aber es ist gemessen an unserer Kenntnis von heute öfters unkritisch und enthält eine Reihe wichtiger Schöpfungen nicht. Insbesondere durch M. J. Friedländer sind wir über eine erkleckliche Zahl bedeutender Werke, auch Zeichnungen, ins Bild gesetzt worden, deren Originale verschollen sind, die aber in Kopien und Nachahmungen fortleben.

Das Büchlein von V. Denis hat nicht den Ehrgeiz, die Ergebnisse der Forschung zusammenzufassen. Der Verfasser hält sich an die überkommenen Originale, ein knappes Dutzend große und kleine Werke, und nicht einmal an sämtliche. Die Anbetung aus Monforte, die bedeutendste Schöpfung neben dem Portinarialtar, die vier großen Bilder in Edinburgh, das Leinwanddiptychon in Berlin und bei G. Wildenstein, das letztere Tüchlein eine der interessantesten Entdeckungen der letzten Jahrzehnte, kennt er offenbar gar nicht oder nur oberflächlich. Die ersteren werden bei-läufig, das Diptychon überhaupt nicht erwähnt. Das winzige Triptychon der Liechtensteinsammlung scheint er für einen großen Altar zu halten.

Das Buch besticht durch flüssige und beredte Darstellung und vielfältige Thesen und ist zudem durch Bildbeigaben bereichert, die überraschende Ausschnitte aus Goes' Werken darbieten; auch acht farbige Reproduktionen sind beigegeben, die trotz der Verkleinerung gelungen sind, da sie nur Details zeigen. Trotzdem muß man bedauern, daß die Gelegenheit nicht wahrgenommen worden ist, die überwältigende Fülle der Schöpfungen, die der große Künstler in anderthalb Jahrzehnten hervor-gebracht hat, auszuwerten. Denn Denis ist sich im Gegensatz zu vielen anderen darüber klar, daß sein Held der größte Altniederländer zwischen van Eyck und Pieter Brueghel ist. Die Einsicht wächst langsam, in den Schlußworten des Verfas-sers äußert sie sich, vielleicht zum ersten Mal, mit bemerkenswertem Nachdruck.

Auch wenn man nicht zugeben kann, daß Karl Voll's Kritik an den Zuschreibungen