

Das zweite Kapitel „Bruegel im Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt“ gibt unter anderem einen dankenswerten Abriß der Bruegelforschung, doch kündigt der Verfasser für den zweiten Band noch eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Literatur an. Unter den Urteilen der Zeitgenossen ist die hohe Wertschätzung, die der Kardinal Granvella den Werken des Meisters entgegenbrachte, von größter Bedeutung, da sie geeignet ist, allen Vermutungen über des Künstlers Freigeisterei den Boden zu entziehen. Mit guten Gründen nimmt Grossmann auch Stellung gegen die Annahme Tolnays, daß die Übersiedlung des Künstlers von Antwerpen nach Brüssel in der Abwendung vom alten Glauben begründet sei. Überhaupt warnt der Verfasser vor einer allzu einseitigen Einschätzung Bruegels, etwa als Bauern-Bruegel oder als Anhänger der Libertiner. Im Gegensatz dazu betont er die Vieldeutigkeit der Person und des Werkes, die sich klar in den verschiedenen Forschungsergebnissen widerspiegelt.

Ist das Bruegelbuch von Grossmann bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht viel mehr als ein Auftakt, so scheint der zweite Teil noch eine Reihe interessanter Ergebnisse zu versprechen.

Fedja Anzelewsky

MAX H. VON FREEDEN und CARL LAMB, *Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken der Würzburger Residenz*. Aufnahmen von Carl Lamb und Max Hirmer. München, Hirmer-Verlag, 1956. 120 Seiten Text und 125 Abbildungen auf Tafeln, davon 32 Farbbilder.

Die Würzburger Residenz hat mit diesem Werk ihre zweite Monumentalpublikation ebenso wissenschaftlichen wie bibliophilen Charakters erhalten. Wie bei Sedlmaier-Pfisters Residenzwerk von 1923 teilen sich wieder zwei Autoren in Text und Gestaltung: Max H. von Freeden und Carl Lamb. Um es vorweg zu nehmen: die Verbindung der beiden so verschiedenen Autoren ergab eine Gemeinschaftsleistung, die in idealer und neuartiger Weise dem Text zugute kam, denn das Historische wie das Künstlerische kam dabei zu seinem Recht. Das Buch hat aber drei Väter. Max Hirmer fertigte die Farbaufnahmen der Übersichtsbilder und gab seinen Geschmack und seine verlegerische Erfahrung dazu, daß ein Werk entstehen konnte, das auch als Buch so etwas wie ein Kunstwerk wurde.

Der Bilderteil des Buches in seiner einmaligen Auswahl, Fülle und Qualität allein rechtfertigte eine neuerliche Bearbeitung der Tiepolofresken in Würzburg. Denn, wie schon 1942 der verdienstvolle Bearbeiter desselben Themas, der früh verblichene Theodor Hetzer mit Recht betont hat, steht der Betrachter in Würzburg der Überfülle der Gesichte Tiepolos anfänglich ratlos gegenüber. Fast 80 Bildwiedergaben nach den Fresken in Gesamt- und Einzelaufnahmen vermögen nicht nur diese Überfülle zu erfassen und zu gliedern, sondern rücken erst das nahe und deutlich, was dem normalen Auge entgeht, wenn es durch die Drängung der Motive überlastet und verwirrt wird.

Hier aber entzündet sich Lambs Deutung. Vergegenwärtigen wir uns, daß er wäh-

rend des Krieges vom Gerüste aus und aus nächster Nähe die vielen Einzelaufnahmen gefertigt hat, von denen die Bilder dieses Buches nur eine kleine Auswahl bilden. – Keiner – außer den Restauratoren, deren Arbeit nach dem Kriege sich Lamb genau berichten ließ – konnte mit den Fresken so nahe Zwiesprache halten. Ein Niederschlag davon ist einmal das wichtige Kapitel Lambs über Tiepolos angewandte Maltechnik, illustriert durch Aufnahmen aus nächster Nähe, wie kein Besucher die Fresken sonst zu betrachten vermag. Aber in dem Ausschneiden Motiv um Motiv aus den Bildern hat der Fotograf Lamb dem Kunsthistoriker Lamb die Stichworte und Themen seiner Bildanalysen geliefert, die mit letzter Akribie alle historischen und ikonologischen Voraussetzungen entwickeln und dann bis zur letzten schöpferischen Absicht des künstlerischen Ingeniums vorzudringen versuchen. Das Besondere ist dabei, daß Lamb in diesem Text die Farbe und ihre künstlerische und ikonographische Bedeutung für die Komposition zum Grundthema seiner Ausführungen macht. Dabei gelang es ihm, die großen geistigen Zusammenhänge – z. B. des Treppenhausfreskos als Kosmos von der Sonne gleich Apoll belebt, was bei der Welt eine Parallele in der Gnade des Fürsten findet – deutlich zu machen, die Darstellung Tiepolos aus der barocken Schau als bühnen spielbare Szenerie der Staatsaktion zu charakterisieren, aber auch ihre bewußt dienende Eingliederung zugunsten des barocken Gesamtkunstwerks nachzuweisen.

Den historisch-wissenschaftlichen Teil bearbeitete Max H. von Freeden. Aus dem souveränen Überblick über das gesamte baugeschichtliche Quellenmaterial zur Würzburger Residenz und aus seiner sehr genauen Kenntnis aller historischen Voraussetzungen heraus gibt er zuerst eine ebenso kurze wie plastische Schilderung gewissermaßen des Milieus – des geistlichen Hofes in Würzburg – um dann bei aller Straffung durchaus erschöpfend die Entstehung der zentralen Säle, die dann Tiepolos Fresken aufnahmen, mit vielen neuen Einzelzügen in der Zusammenschau der Absichten und Vorgänge darzulegen. Es folgt ein Kapitel über Berufung und Aufenthalt Tiepolos, an Hand einer erstmals erschöpfenden Auswertung aller einschlägigen Archivalien. Ein Kapitel über die „Programme“ zu den Fresken geht von den „ohnvorgeiflichen Gedanken“ des Jesuitenpaters Seyfried von 1736 aus, welche die Grundlage bildeten für die endgültige Themenwahl der Kaisersaalfresken, mit der Vermählung Barbarossas in Würzburg und der Investitur des Bischofs mit jener „Landesherrlichen Obergewalt“, aus der dann seine Herzogswürde abgeleitet wurde. Das kunsthistorisch wohl wichtigste, da aufschlußreichste Kapitel des ganzen Buches ist Freeden's ebenso straffe wie subtile Analyse der Entwürfe Tiepolos zu seinem Würzburger Fresken, eine Untersuchung des kompositionellen Werdeganges bzw. schöpferischen Prozesses bis zur Ausführung. Erstmals werden die in der Welt verstreuten fünf Entwürfe Tiepolos, von denen der wichtigste und aufschlußreichste zum Treppenhaus erst 1954 aufgetaucht ist, abgebildet und im Zusammenhang behandelt. Freeden zieht auch die Werke, die Tiepolo vor Würzburg geschaffen hat, heran, um die Entwicklung seiner Kompositionsweise an den Vorstufen ähnlicher

Darstellungen aufzuzeigen, wobei besondere Eigenarten der Arbeitsweise Tiepolos nachgewiesen werden: so, daß er als erste Ideenskizze gewöhnlich ein Hochformat wählt, das er dann für die Ausführung als Querformat kompositionell dehnt oder auch durch den Stukkator oder andere künstlerische Mittel im Oberteil zudecken läßt. Besonders charakteristisch ist aber, daß Tiepolo über einen bestimmten Vorrat von Figuren und Typen verfügt, die er immer wieder verwendet in mehr oder weniger veränderter Form, um sie dann unter Beibehaltung der Physiognomie und Statur in andere Kompositionen einzufügen.

Man wird den Verfassern beipflichten, daß die Würzburger Fresken als Tiepolos hervorragendstes Werk angesprochen werden dürfen. Denn ihm wurde sonst nie mehr eine solch riesige Fläche, wie es das Treppenhaugewölbe ist, für seine monumentale Freskokunst zur Verfügung gestellt, was naturgemäß sein Genie zur letzten Entfaltungsmöglichkeit trieb. Andererseits waren Kaisersaal und Treppenhaus Raumkunstwerke, die in der damaligen europäischen Kunst ihresgleichen suchten und – in ihrer Konzeption durch Neumann – Tiepolos Genie ebenbürtig waren. Mit Recht weist Freedon darauf hin, daß die Raum- besonders Wölbungspläne des Kaisersaales, die Tiepolo bei den Berufungsverhandlungen vorgelegt worden waren, den Entschluß des verwöhnten und damals bereits gefeierten Künstlers, nach Würzburg zu gehen, weitgehend ausgelöst haben. – Tiepolo verdankt Neumann auch die Erhaltung seiner ruhmvollen Fresken, denn Neumanns Gewölbe hielten stand, als der ungezählte Tonnen schwere Dachstuhl der Residenz 1945 brennend über ihnen zusammenstürzte.

Das Buch beweist, daß – entgegen der Auffassung fast aller Kunsthistoriker noch vor zehn bis zwanzig Jahren – das Farbbild ein wichtiges, ja unentbehrliches Werkzeug zur Vermittlung der Vorstellung des originalen Kunstwerkes und der Illustration des auf dieses bezogenen Textes und seiner Gedankenführung ist. Als Kunsthistoriker wird man besonders die Einzelaufnahmen von Lambs Ausschnitten als die in den Farbwerten den Originalen ähnlichsten Wiedergaben begrüßen, erstaunlich, nachdem sie schon 1944 mit der Kleinbildkamera bei Kunstlicht gefertigt worden sind. Entscheidend war sicher für dieses Ergebnis – außer dem Können des Fotografen Lamb – die nahe Distanz und die daraus resultierende Beschränkung der Farben im Bild. Dasselbe gilt für die schwarz-weißen Detailaufnahmen, die gerade in ihrer graphischen Wirkung ausgezeichnet Lambs Ausführungen über Tiepolos Freskotechnik anschaulich machen. Hirmers dreizehn Übersichtsaufnahmen verknüpfen gewissermaßen die sehr vielen Ausschnittaufnahmen zur Zusammenschau und sind insofern unentbehrlich. Da sie technisch ungleich schwieriger waren – die Verkleinerung der Wiedergabe ist um ein Vielfaches stärker und damit vervielfältigen sich auch die zwangsläufigen Fehlerquellen in den Farbwiedergaben –, ist bei einigen noch ein gewisser Stich wahrzunehmen. Dieser deutet aber nur an, daß eben die technische Entwicklung der Farbfotografie noch nicht abgeschlossen ist. Wichtig war vor allem bei den Übersichtsaufnahmen auch die Wiedergabe der farbigen Gesamterscheinung der Fresken im Verein mit der Raumdekoration (Kaisersaal). Wenn man im Bezug

auf die Farbillustration des Buches etwas bedauern möchte, dann vielleicht, daß keiner von Tiepolos Entwürfen – etwa der große, jetzt in Mexiko ziemlich unzugängliche zum Treppenhausfresko – in diesem Buch farbig reproduziert worden ist.

Heinrich Kreisel

DOROTHY C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*. New York 1954. XI, 208 SS., 450 Abb.

Herkunft und Entwicklung der verschiedenen Typen des Madonnenbildes in der italienischen Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts sind von der ikonographischen Forschung schon wiederholt behandelt worden. Das Christuskind wurde dabei entweder als ein integraler Teil der Madonnendarstellung betrachtet und bei der Unterscheidung der Typen entsprechend berücksichtigt – so von E. Sandberg-Valalà –, oder es fand, da das überwiegende Interesse der Gottesmutter galt, nicht die ihm gebührende Beachtung. So war es berechtigt, einmal zu versuchen, das Christuskind selbst zum Thema einer systematischen Untersuchung zu machen. Dorothy C. Shorr, eine Schülerin von Richard Offner, konnte sich dabei auf eine denkbar umfassende photographische Dokumentation der uns erhalten gebliebenen italienischen Madonnenbilder aus der von ihr behandelten Epoche stützen. In 450 nach Typenreihen geordneten Abbildungen – die nur einen Bruchteil des tatsächlich von ihr verarbeiteten Materials darstellen – legt sie das Ergebnis ihrer Forschungen vor, wobei das optische Nebeneinander der jeweils zusammengehörigen Motive bereits einen unentbehrlichen Teil ihrer Darlegungen ausmacht. Jede dieser Abbildungsgruppen ist von einem erläuternden Text begleitet, der nach gleichbleibendem Schema Auskunft gibt über die Eigenheiten des betreffenden Darstellungstyps, seine Variationsmöglichkeiten, seinen Ausdrucks- und Bedeutungsgehalt, über das früheste Vorkommen und die weitere Entwicklung des Motivs in Italien und schließlich über seine außeritalienischen Vorstufen. Eine Fülle von nützlichen Informationen wird dadurch dem Benutzer des Werkes vermittelt, aber es bleibt auch so manche, für den Gesamtverlauf wichtige Frage unbeantwortet, oder sie wird nur in unzusammenhängender Weise gelegentlich gestreift. Das Fehlen einer in sich geschlossenen historischen Darstellung macht sich empfindlich bemerkbar. Die nur wenige Seiten umfassende, sehr allgemein gehaltene Einführung, die die Verf. ihrem Werk vorangestellt hat, ist kein ausreichender Ersatz dafür. Obwohl es sich dabei um mehr oder weniger bekannte Dinge handelt, hätte man sich eine eingehendere Charakterisierung der grundlegenden byzantinischen Madonnentypen und ihres Symbolgehaltes gewünscht, vor allem auch im Hinblick auf das Christuskind, seine Gewandung, seine Gebärden und Attribute. Denn nur von hier aus lassen sich die italienischen Madonnenbilder der „maniera greca“ verstehen, seien sie nun getreue – oder auch mißverständene – Nachahmungen östlicher Vorbilder oder selbständige Weiterbildungen. Die italienische Vorliebe für die in Byzanz nur ausnahmsweise vorkommende „sitzende Hodegetria“ deutet darauf hin, daß auch bodenständige Kräfte und der Einfluß der westeuropäischen Kunst eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Beides ließe sich