

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

sicherlich genauer herausarbeiten, als es die Verf. versucht hat. Gelegentliche Hinweise auf deutsche oder französische Skulpturen und Buchmalereien, in denen ein bestimmtes Motiv schon früher vorkommt als in den uns erhaltenen italienischen Gemälden, lassen diesen Mangel nur um so fühlbarer erscheinen. Wohl wird immer wieder auf weit zurückliegende Archetypen verwiesen, aber ein konkreter geschichtlicher Zusammenhang oder Entwicklungsvorgang wird nur selten sichtbar. Für das Trecento, in dem der Einfluß der gotischen Kunst den der byzantinischen immer mehr zurückdrängt, gilt dies in noch verstärktem Maße.

So überwiegt im Aufbau wie im Inhalt des Buches der Charakter einer bloßen Bestandsaufnahme, und obwohl die Verf. nicht weniger als 35 verschiedene „Typen“ der Darstellung des Christuskindes unterscheidet, wirkt das Gebotene fragmentarisch und allzu vordergründig. Die Abschnitte über „Ursprung und Geschichte des Typus in Italien“ erschöpfen sich oft im rein Deskriptiven, und die kurzen Bemerkungen über den „Ursprung des ikonographischen Typus“ – die bezeichnenderweise stets an den Schluß des erläuternden Textes gestellt sind – entbehren gleichsam der historischen Tiefendimension. Überdies handelt es sich ja nicht um ikonographische Typen im vollen Sinne des Wortes. Diese Bezeichnung sollte auch weiterhin nur den relativ wenigen, genau umschriebenen Bildmotiven von sakralem, symbolhaltigem Charakter vorbehalten bleiben, wie sie für die byzantinische und – in geringerem Maße – auch für die abendländische Kunst des Mittelalters kennzeichnend sind. In Italien wandeln diese Motive alsbald ihren Sinn, und die auch von der Verf. herausgestellte Tendenz zur Vermenschlichung, die gerade bei der Darstellung des Christuskindes immer stärker hervortritt, führt zu einer Auflösung der traditionellen ikonographischen Bindungen. An ihre Stelle tritt im Trecento eine Art von handwerklicher Traditionsbefangenheit, die zwar gewisse Motive mehr oder weniger mechanisch wiederholt, aber nur ausnahmsweise noch einen neuen ikonographischen Typus hervorbringt, der denen der älteren Kunst an innerem Gewicht und äußerer Breitenwirkung einigermaßen vergleichbar ist. Ein solcher Typus ist der der „Madonna dell'Umiltà“, der höchstwahrscheinlich – und dies ist für die neue Situation im Trecento bezeichnend – eine ganz persönliche Schöpfung des Simone Martini ist. Im Ganzen aber entzieht sich die trecentistische Kunst mehr und mehr den bis dahin gültigen Kategorien. Echte ikonographische Bedeutung haben fast nur noch die oft höchst eigenwilligen und untypischen Neuschöpfungen der großen Meister. Sie lassen sich nicht mehr mit dem für das Mittelalter so brauchbaren Begriff des „Typus“ erfassen, auch dann nicht, wenn sie von Malern geringeren Ranges nachgeahmt und zum Klischee verfestigt wurden. Man sollte hier nur noch von Motivübernahme, nicht von Typenbildung sprechen. Die eigentlichen Aufgaben der ikonographischen Forschung im Bereich der trecentistischen Kunst liegen sicherlich nicht in der handwerklichen Sphäre solcher Motivübernahmen, sondern in der viel höheren der bedeutenden Einzelleistungen, die ja auch im Inhaltlichen originell und schöpferisch zu sein pflegen, oder aber in der Heranziehung religionsgeschichtlicher und soziologischer Gesichtspunkte, die es ermöglichen, den ikonogra-

phischen Tatbeständen einen greifbaren geschichtlichen Hintergrund zu geben. Die Arbeiten von F. Antal und M. Meiss haben gezeigt, wie fruchtbar diese letztere Betrachtungsweise sein kann.

Das Ziel, das sich D. C. Shorr gesetzt hat, war allerdings von vornherein ein anderes und weniger anspruchsvolles. Nach Art eines Index sollte ihr Buch zunächst einen Überblick über die im Denkmälerbestand nachweisbaren Formen der Darstellung des Christuskindes in der frühen italienischen Malerei geben, und diese Aufgabe erfüllt es in sehr übersichtlicher und wohl auch im wesentlichen erschöpfender Weise. Darüber hinaus ist es gleichsam ungewollt zu einem Kompendium italienischer Madonnenbilder geworden, das zahlreiche, in Abbildungen sonst nur schwer erreichbare oder auch völlig unveröffentlichte Stücke enthält, darunter viele mit neuen, auf R. Offner zurückgehenden Zuschreibungen. Unabhängig von seiner speziellen ikonographischen Themenstellung bildet das sorgfältig ausgestattete Werk dadurch auch ein wertvolles Hilfsmittel für jede Beschäftigung mit der frühen italienischen Malerei überhaupt.

Robert Oertel

PERSONALIA

KARLSRUHE

Professor Dr. Kurt Martin, bisher Direktor der Staatl. Kunsthalle, wurde zum Direktor der Akademie der bildenden Künste ernannt. Sein Nachfolger als Direktor der Staatl. Kunsthalle wurde Dr. Jan Lauts.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Der Basler Münsterschatz. Ausst. Barfüßerkirche zu Basel Sept.-Okt. 1956. Einf. v. Hans Reinhardt. Basel 1956. 56 S., 16 Taf.

Hermann Blumenthal, Gerhard Marcks, Alexander Zschokke. Ausst. Kunsthalle Basel 27. 10. – 25. 11. 1956. Einl. v. Arnold Rüdinger. Basel 1956. 6 Bl., 12 Taf.

Paul Basilius Barth zum Gedächtnis. Ausstellung Kunsthalle Basel 27. 10. – 25. 11. 1956. Einf. v. Eric Lucius, Texte v. Ernst Morgenthaler u. Wilhelm Gimmi. Basel 1956. 12 S., 2 Bl., 12 Taf.

Berlin

Durch vier Jahrtausende vorderasiatischer Kultur: Vorderasiatisches Museum. Hrsg.

v. d. Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin 1956. 243 S. m. 75 Abb. i. Text, 1 Beilage.

Hermann Konnerth zum 75. Geburtstag. Ausst. Kunstamt Charlottenburg 20. 10. bis 10. 11. 1956. Charlottenburg 1956. 3 Bl., 1 Taf.

Willi Geiger. Ausst. veranst. v. d. Dtsch. Akademie der Künste Berlin 31. 8. – 23. 9. 1956. Redaktion und Gestaltung: Gerhard Pommeranz-Liedtke. Berlin 1956. 81 S., 1 Bl. m. 50 Abb. i. Text.

Fritz Cremer. Ausst. i. d. National-Galerie, veranst. v. d. Deutschen Akademie der Künste Berlin September-November 1956. Redaktion und Gestaltung: Gerhard Pommeranz-Liedtke. Berlin 1956. 94 S. m. 69 Abb. i. Text.