

ren wesentliches Verdienst liegt auch darin, zum Weiterdenken anzuregen. Die Argumentation ist offen, reizt zum Vertiefen spezieller Fragen und zum Knüpfen von Zusammenhängen. Magnusons Werk sollte in jeder Bibliothek zu finden sein, denn „*for the general reader this is now [one of] the first book[s] to go to for the Roman baroque*“ (Joseph Connors, in: *The Catholic Historical Review*, 1984, 342—43).

Jörg Martin Merz

FILIPPO TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*. Edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano. I: Testo: 289 Seiten Text mit einer Anzahl unnumerierter Abbildungen. — II: Atlante: 421 Tafeln mit einer groben Anzahl Abbildungen. Florenz, Centro Di 1987. 250.000 Lire.

Wie schon im Titel des „Studio“ oder „Ammaestramento“ zum Ausdruck kommt, stellt das Werk Titis einen Schlußpunkt der Entwicklung der Führerliteratur von den *Mirabilia* für den Pilger über die Guiden durch die *Roma antica e moderna* in Renaissance und Barock zum Kunstinventar dar (Zur einzigartigen Entfaltung der Rom-Guiden siehe weiterhin Ludwig Schudt: *Le Guide di Roma*. Wien — Augsburg 1930). Es erschien erstmals 1674, hatte schon im folgenden Jahr die Ehre eines Raubdruckes, 1686 folgte eine erweiterte Neuauflage durch den Autor selbst, nach dessen Tod (1702) dann zwei weitere mit Zusätzen von Posterla 1708 und 1721, endlich 1763 eine letzte, bedeutend ausgeweitete durch den großen Gelehrten Giovanni Gaetano Bottari.

Die Absicht der vorliegenden Neuauflage ist eine komplexe und neuartige: an Hand Titis ein Repertorium der spätbarocken Kunst Roms zu schaffen. Während ein Namens- und Ortsregister am Ende des 1. Bandes das gesamte Material aller Ausgaben erschließt, beschränkt sich der 2. Band auf jene Periode, für die das Werk ursprüngliche Quelle ist, d. h. die Veränderungen und Zusätze, welche ab der Ausgabe von 1686 von dem aktuellen Kunstschaffen Rechnung legen. Geht es bei dem ersten Band um Textedition, erfolgt im zweiten die eigentlich kunsthistorische Arbeit: die vielfach nur summarischen Nennungen von Kunstwerken werden in Katalognummern umgesetzt, die Darstellungsinhalte präzisiert und die Autorennamen, wenn nötig, korrigiert; endlich die Werke, soweit erhalten, nachweisbar und künstlerisch für würdig erachtet, abgebildet. Das Resultat ist ein Kompendium von 1630 Nummern und 1430 zugehörigen Abbildungen.

Die Initiative ergriffen zwei in der staatlichen Kunstverwaltung Roms tätige Kunsthistoriker, um Ressourcen jener Institutionen, unter deren Auspizien die Publikation dann auch erfolgte — des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione und des Museo Nazionale di Castel Sant Angelo — einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie gehen von der frühesten Ausgabe aus und erschließen die folgenden durch unter dem Haupttext klein gedruckte Zusätze.

Dieses Vorgehen unterscheidet sich von dem bei Nachdruck des gleichfalls das Bild der Stadt des Ancien Régime umfassend fixierenden Paris-Führers des Germain Brice *Description de la Ville de Paris* von Pierre Codet (IVe Section der Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris 1971) eingeschlagenen Weg; dieser nahm die letzte Auflage zur

Grundlage und erschloß die vorangehenden durch einen ausführlichen Index. Auch sonst ist der Vergleich bedenkenswert: Das Werk von Brice von vornherein mehr auf den Reisenden ausgerichtet, während erst in den Jahren des Höhepunktes des Grand Tour bei der von Bottari besorgten Ausgabe unseres Werkes der Titel von „Studio“ bzw. „Ammaestramento“ auf „Descrizione“ verändert und als Emblem Stab und Hut Merkurs darunter gesetzt wurden.

Ebenso ersetzte am Schluß des Titels die Wendung „esposte al pubblico“ den bisherigen Wortlaut „nelle chiese“, ohne daß dadurch eine „angeborene“ Beschränkung des Werkes wirklich überwunden wäre: die Paläste bleiben, obwohl von Ausgabe zu Ausgabe mehr berücksichtigt, Nebensache. Auch die Architektur interessierte den Autor weniger, und die Herausgeber zogen daraus und aus deren geringerer Eignung zur Umsetzung in Katalogform die Konsequenz, sie im 2. Band nicht zu berücksichtigen. Die Erscheinungsdaten des Führers haben dem Repertorium auch chronologische Grenzen gesetzt, die für den Anfang mit 1674 sinnvoller erscheinen als für den Schluß mit 1763, wo man die Entwicklung gerne hätte auslaufen gesehen: So fehlt das in den unmittelbar folgenden Jahren entstandene Ensemble von S. Caterina da Siena in Via Giulia und wichtige Einzelbilder wie etwa das „Wunder des hl. Joseph von Copertino“ von Cades aus den siebziger Jahren; das Hauptinteresse verlagert sich allerdings in jenem letzten Jahrhundertdrittel sowieso auf die Paläste. Sogar innerhalb des von ihm bearbeiteten Territoriums weist die Ausgabe Bottaris — um bei dieser zu bleiben — Lücken auf, deren Logik nicht einsichtig ist: so fehlt bei SS. Marcellino e Pietro das 1751/52 angebrachte Hochaltarbild von Lapis; bei S. Agostino das Fresko der „Speisung der Fünftausend“ von Gregorio Guglielmi im Refektorium; beim Palazzo Doria-Pamphilj Aurelio Milanis Fresko der Herkules-Arbeiten in der Galerie; bei der heute auf das leere Gehäuse reduzierten Kirche S. Lorenzo in Piscibus konnten aus dem Text des Führers 20 Katalognummern gewonnen werden, darunter recht unbedeutende Werke und mehrere Bilder des Michelangelo Ricciolini — aber dessen in den Viten des Pio zitierter und erhaltener, als Vertreter einer Gattung wichtiger, ehemals an den Schiffswänden unter den Fenstern angebrachter Zyklus von 14 Bildern aus dem Leben des Heiligen fehlt (zu dieser Kirche noch später).

Über den Autor, den „Abate Filippo Titi Nobile e Canonico di Città di Castello, Dottore dell'una e dell'altra legge e Protonotario Apostolico“, konnte hinsichtlich seiner Funktionen an der Kurie kaum etwas in Erfahrung gebracht werden: höchstwahrscheinlich wirkte er im Umkreis des Kardinals Girolamo Carpegna, selbst Sammler und Bibliophile, vor allem aber Vicario di Roma, dem das Werk gewidmet ist. Die Herausgeber möchten in ihm einen Kunstbeamten sehen, Vorläufer ihrer selbst, der durch seine zugleich distanzierte und passionierte Arbeit zur Kenntnis und Erhaltung der Kunstwerke beitrug.

Sie betonen in der Einleitung Titis weitgehende Enthaltung von Werturteilen, daß er vor allem die gleichberechtigte Aufnahme minderer Kunstwerke auch theoretisch gegen Kritiken verteidigte. Unter diesem Aspekt und dem, daß er literarische Qualität nicht suchte, scheint die Erstellung sämtlicher Textvarianten, auch der inhaltlich bedeutungslosen, etwas aufwendig. Sie führt zu Verdoppelungen, so wenn die Zusätze, welche

Posterla 1708 am Schluß des Bandes angefügt, 1721 dann in den Haupttext integriert und 1763 von Bottari weiterhin übernommen sind.

Die Form des Repertoriums hingegen, das sich als 2. Band auf die Erschließung des Materials beschränkt, ist sicher der institutionellen Zielsetzung des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione konform. Dennoch bleibt zu bedauern, daß die große Arbeit, welche die Herausgeber und zahlreiche ihre Bemühungen unterstützenden Kunsthistoriker Roms in der Durchsicht von Literatur und eigenen Nachforschungen zum Zwecke der Revision falscher Zuschreibungen und der Datierung von Kunstwerken leisteten, für den Benützer nicht nachvollziehbar gemacht werden konnte — gewiß: der Umfang der Publikation wäre damit um ein Beträchtliches angewachsen. In den Katalognummern erscheinen nur die Signaturen und Daten auf den Werken selbst, aus Dokumenten sowie Angaben im Diario Ordinario des Chracas und dem Carteggio Cartari-Febei auf. Hätte man bei nicht datierten Werken die im Textband verwendeten Siglen (C bis F) für die erste Nennung in späteren Ausgaben an Stelle der Daten gesetzt, wäre ohne Nachschlagen auf den ersten Blick ein *terminus ante* gegeben gewesen — ein minimaler Mehraufwand mit großem Nutzen.

Daß sich bei einem Repertorium dieses Umfangs Fehler einschleichen, ist unvermeidlich. Der Rezensent hat nur wenige festgestellt und dankt für diesbezügliche Hinweise Vittorio Casale und Giorgio Falcidia. Der Charakter des Repertoriums verlangt, sie mitzuteilen:

Nr. 152—153. S. Lorenzo in Piscibus, „Ora Roma. Istituto dei Padri Scolopi. Disperso“: die Angabe ist widersprüchlich, sie sind ebendort erhalten.

Nr. 154 „Non rintracciato da V. Casale, 1984“ ist fehl am Platze und unrichtig; es fehlt hingegen die Negativnummer.

Nr. 374—376. Die Lesbarkeit der drei Bilder an der Apsiswand von SS. Giovanni e Paolo hätte gewonnen, wenn die Abbildungen nebeneinander angeordnet worden wären. Die seitlichen Bilder stellen nicht wie das mittlere das Martyrium der Titelheiligen dar, sondern eine Almosenspende und eine Besessenenheilung.

Nr. 521—522. Die Autorennamen der beiden Bilder sind im Führer selbst vertauscht.

Nr. 594. Das im Führer nicht angegebene Thema des Bildes ist nicht „S. Pantaleo guarisce gli infermi“ sondern „Morte di S. Giuseppe“.

Nr. 641. Das abgebildete Werk ist nicht das im Führer genannte, sondern ein später an seine Stelle getretenes desselben Themas von Nicola Lopiccola.

Nr. 1296—1302. Die abgebildeten stehenden Heiligengestalten sind nicht gleichzeitig mit dem bedeutenden Altarbild Benefials „Morte della B. Giacinta Marescotti“ und von dessen Hand, sondern spätere Arbeiten des Francesco Manno.

Zum „Studio bio-bibliografico“ Marco Lattanzis im 1. Band ist nachzutragen, daß die einzige römische Bibliothek, welche neben der Hertziana sämtliche Ausgaben des Titi besitzt, nämlich die der British School, nicht genannt ist; sie stammen alle aus der althehrwürdigsten Sammlung von Rom-Guiden, jener von Thomas Ashby (sein Ex-libris), die Ausgabe von 1675 darüber hinaus aus der Dominikanerbibliothek von S. Maria sopra Minerva. Die den Text begleitenden, unter dem entsprechenden Ausschnitt aus dem Nolli-Plan angebrachten Schemata der Itinerare hätten zwar an graphi-

schem Reiz verloren, aber an Interesse gewonnen, wenn an den entsprechenden Stellen die Kirchennamen angegeben wären.

Das Werk Titis war schon immer „der“ Führer zu Malerei und Skulptur des neuzeitlich-päpstlichen Rom und konnte in einem Nachdruck von 1970 der letzten Ausgabe (mit einer lesenswerten Einleitung von Hugh Honour) auch bei Wanderungen durch die Stadt benutzt werden. In der vorliegenden Form erschließt er als Kompendium der spätbarocken Kunst Roms eine wenig bekannte Periode, die aber produktiv, relativ einheitlich und auch weiterhin für das katholische Europa vorbildlich war.

Die Literatur zu dieser Periode ist weitgehend in Aufsätzen verstreut und somit schwierig zu benützen. Zur Malerei sind die Aufsätze des — wie Oreste Ferrari in seinem Vorwort zur Titi-Ausgabe mit Recht erinnert — besten Kenners, des frühverstorbenen Anthony Clark, von E. P. Bowron unter dem Titel *Studies in Roman Eighteenth Century Painting* (Washington 1981) herausgegeben worden. Zur Malerei lag überdies in der Serie der Repertori fotografici Longanesi der von Stella Rudolph besorgte Band *La pittura del Settecento a Roma* (Mailand 1983) mit 732 Abbildungen vor, welcher alphabetisch nach Künstlern geordnet ist, stärker die profane Produktion und überdies die außerhalb der *Urbs* befindliche berücksichtigt und auf den Klassizismus voll eingeht. *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome* von Robert Enggass (University Park 1976) hat einen Tafelband mit ausgezeichneten Abbildungen, doch fehlen darin naturgemäß einige der großen Statuenzyklen, die hier teils erstmals vollständig dokumentiert sind: die Heiligen auf den Kolonnaden des Petersplatzes und die Ordensgründer im Mittelschiff der Basilika, jene der Fassaden von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore sowie die Reliefs über den Portikusportalen der letzteren.

Die hochstehende Produktion von Grabbüsten, Werke zahlreicher praktisch unbekannter Maler, zerstreute oder zerstörte Zyklen (wie der Heilungen darstellende von Gregorio Guglielmi, ehemals im Ospedale Santo Spirito, 1745, Nr. 169) stellen einen Gewinn der Publikation dar. Vor allem aber entsteht erstmals ein Gesamtbild — nur rund ein Zehntel der genannten Werke sind als verloren anzusehen oder konnte nicht aufgefunden werden.

So gebührt der Initiative von Herausgebern und Verlag höchste Anerkennung. Die Qualität der Abbildungen ist gut und es wurde ein — wie mir scheint — gangbarer Mittelweg zwischen kostspieligem Großformat und der „Briefmarke“ gewählt, sodaß die Abbildungen nicht nur dokumentieren, sondern Arbeitsinstrument sind.

Jörg Garms

Diskussion

Betr.: Besprechung meines Ausstellungskatalogs Wendlingen-Würzburg 1987/88: Balthasar Neumann ... Seine Kunst zu bauen (133 SS. 172 Abb., Stuttgart, Cantz 1987. ISBN 3-608-91-4) in der Kunstchronik 41, 1988, S. 353—358 von Johannes Erichsen.

RICHTIGSTELLUNG UND ENTGEGNUNG

Johannes Erichsen erweckt den Eindruck in seiner Besprechung, die weder den Titel meines Buches noch den Aufbau der Ausstellung nennt, daß ich nur Behauptungen und