

unzugänglicher wird. Eine solche Politik widerspricht doch sehr den Ansprüchen der interessierten Öffentlichkeit und jeder historischen Bildwissenschaft, die sich nicht durch

aufwendige Inszenierungen wie die Florentiner Ausstellung über ihre schleichende Aussperrung vom historischen Bilddokument hinwegtäuschen lassen sollte.

Yvonne El Saman, Karsten Heck

BRUNO ZANARDI

Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco

Milano, Skira 2002. 296 S. m. zahlr. Abb., € 27,00, ISBN 88-8491-056-0

Als Zentralbegriff im Titel Zanardis kann das Wort *cantiere* gelten. Es bedeutet Werft oder Baustelle, wird in den letzten Jahren aber auch zunehmend für die vielköpfigen Arbeitsgemeinschaften verschieden geschulter Bildhauer, Maler oder Restauratoren gebraucht, die sich zusammenfanden oder -finden, um in relativ kurzer Zeit einem großen Auftrag gerecht zu werden. Gemeint ist also nicht eine aufeinander eingespielte und seit langem an ihren Meister gewöhnte Werkstatt. Der Autor hat als junger Restaurator ab 1974 an mehreren Kampagnen des römischen Istituto Centrale per il Restauro in Unter- und Oberkirche von S. Francesco zu Assisi teilgenommen und viele Monate in unmittelbarer Nähe der Wandbilder verbracht, über die er schreibt. Später war ihm als Leiter die Reinigung und Konsolidierung anderer bedeutender mittelalterlicher Zyklen übertragen. Er weiß also aus Erfahrung, wie umfangreiche Aufgaben geplant und organisiert sind, wie die Tätigkeit der Mitarbeiter koordiniert und angeglichen werden muß.

Seine Beobachtungen zum Zyklus der Franzlegende in Assisi publizierte er bereits in einem üppig bebilderten Buch (*Il cantiere di Giotto*, Milano 1996). Neu im vorliegenden, bescheidener ausgestatteten Band sind die eingehenden Vergleiche der Ausführungsweise und Maltechnik mit anderen Fresken, v. a. mit

Cavallinis römischem Jüngsten Gericht in S. Cecilia in Trastevere und den Bildern der von Giotto geleiteten Malergruppe an der Nordwand des Querhauses der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Zur Franzlegende hat sich gegenüber seinem älteren Buch die Interpretation der Fakten in einigen Punkten geändert. Nahm er damals an, die Ausführungsdauer für den ganzen Zyklus könne auf anderthalb bis zwei Jahre veranschlagt werden, so sind nun verschiedene Möglichkeiten durchgerechnet. Bestand die jeweils tätige Arbeitsgruppe aus zwei Meistern und zwei Gehilfen, waren insgesamt ein Jahr und sieben Monate erforderlich. Waren die einander ablösenden Gruppen aus fünfzehn Mitarbeitern gebildet, hätten weniger als sechs Monate vielleicht zur Vollendung ausgereicht. Obwohl es technisch möglich wäre, hat er jetzt Zweifel, daß an der Südwand gleichzeitig an den Szenen ab 16 (Tod des Edlen von Celano) und ab 23 (Klage der Klarissen) gemalt wurde.

Die graphischen Darstellungen der 546 Tagwerke, aus denen sich der Zyklus, die Rahmungen, die Sockelzone und die Tondi über dem Portal zusammensetzen, wurden schon für das erste Buch verwendet. Obwohl nun kleiner abgebildet, sind sie hier bequemer zu benutzen, weil die laufenden Nummern in die Übersichtstafeln, nicht bei der Bilddokumentation zur einzelnen Szene eingetragen sind, man also schneller erkennt, wie der Arbeitsablauf innerhalb der Jocheinheiten angenommen wird. Zanardi würde sofort zugeben, daß für Teile seiner Nummernfolge Alternativen denkbar sind, und eine möchte ich hier für die Stoffgehänge der Sockel-



Abb. 1 Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Szenen 4-6 der Franzlegende (Khl Florenz)

zone vorschlagen. Bei Zählung der Tagwerke wird davon ausgegangen, es sei meistens von oben nach unten und von links nach rechts weitergearbeitet worden. So geschieht es auf der Nordseite im dritten Joch, wo unter Szene 4-6 im Anschluß auch der Stoffbehang ausgeführt wurde (Abb. 1). Er hat ein Rautenmuster, das in keinem der anderen Wandabschnitte wiederkehrt. In der Mitte sieht man, in das Ornament eingefügt, die Wiederholung des Weikekreuzes (Abb. 2), das hier, wie später in den anderen Jochen, bei der Übermalung zu ersetzen war. Diese Wand scheint die Probe für die Gesamtwirkung des Dekorationssystems gewesen zu sein. Für die Nordwand des vierten Joches hat Zanardi festgestellt, daß die unteren Tagwerke erst ganz zum Schluß, nach dem zuletzt ausgeführten Bild 1, aufgetragen sind. Unter Szene 2-3 hat vielleicht für längere Zeit eine Sockelbemalung gefehlt. Nach der Überlappung der Tagwerksgrenzen spricht nichts dagegen, daß auch unter Szene 7-19 die Malerei zunächst bei der oberen Borte der Stoffe endete und nur die Dienste schon bis zu den Basen ornamentiert waren. Während von Szene 20 an die Tagwerke der unteren

Zone wieder normal von links nach rechts laufen, ist die Abfolge unter Szene 1-3 und 7-19 von rechts nach links. Mit Ausnahme des dritten Joches entsprechen sich jeweils die Stoffmuster der gegenüberliegenden Wände genau. Daraus würde ich schließen, daß nach der Nordseite des dritten Joches die Bemalung der Sockelzone, für die man kein Gerüst brauchte, erst wieder aufgenommen wurde, als die Szenen der Südwand des ersten Joches ausgeführt waren. Auf Stoffmuster spezialisierte Gehilfen konnten zunächst im ersten Joch rückläufig die unteren Tagwerke zufügen, dann parallel, auf Nord- und Südseite nach Westen fortschreitend, ihre Arbeit fortsetzen, sobald auf der Südseite die Bilder eines Joches beendet waren.

Schon im Text von 1996 hatte Zanardi Quellen-schriften wie das Buch des Cennino Cennini und Dokumente zu anderen Werken zum Vergleich mit den eigenen Beobachtungen an den Bildern der Franzlegende benutzt. Um viele Belege vermehrt, sind sie hier erneut in die

Argumentation einbezogen. Als Stütze für sein Konzept der Arbeitsgemeinschaft stellt der Autor die Dokumente zusammen, die bereits für die 1. Hälfte des Trecento belegen, wie Hauptmeistern andere Meister unterstellt sein konnten. Die Nachrichten zu den päpstlichen Aufträgen des Jahrhunderts in Avignon und Rom erweisen sich als besonders aufschlußreich dafür, wie vermutlich die *cantieri* der Maler in der Franziskuskirche von Assisi gegliedert waren und in welcher Zeitspanne, Feiertage inbegriffen, eine bestimmte Leistung verlangt werden konnte. In der Überzeugung, es habe sich in organisatorischen Fragen bis zum 16. Jh. nicht viel geändert, werden auch der Vertrag Pinturicchios für die Sieneser Libreria Piccolomini und die Personalforderungen Vasaris vor der Ausmalung der Florentiner Domkuppel herangezogen, besonders zur Verdeutlichung der Rolle eines Meisters, der Entwürfe und originalgroße Einzelstudien vorbereitete, aber durchaus nicht ständig während der Ausführung der Fresken auf den Gerüsten zu sein brauchte.

Kleinformatige Entwurfszeichnungen sind wohl für die meisten mittelalterlichen Wandmalereien vorauszusetzen. Sie gaben dem Auftraggeber eine Vorstellung vom auszuführenden Werk, waren aber, nach Ansicht Zanardis, auch unerlässlich zur Berechnung von Kosten und Zeitaufwand sowie zur Verteilung der Aufgaben an die Mitarbeiter, es sei denn, es gab eine sehr detaillierte Vorzeichnung auf der Wand. In Szene 17 der Franzlegende, der Predigt vor Honorius III., ist ein Stückchen Sinopia zu sehen, genug, um die Existenz der Vorzeichnung auf der Wand zu beweisen, nicht genug, um feststellen zu können, ob sie skizzenhaft oder bis zu Einzelheiten durchgebildet war. Es wird vorausgesetzt, daß außer dem Gesamtentwurf maßstabgerechte, große Vorzeichnungen vom Hauptmeister für Köpfe, Architekturen und kompliziertere Faltenwürfe vorbereitet wurden. Ein Hilfsmittel, das der Vereinheitlichung der Arbeiten verschiedener Maler dienen konnte, waren die *patroni*,



Abb. 2 Assisi, S. Francesco, Oberkirche, gemalter Stoff und Weihekreuz unter Szene 5 der Franzlegende (KbI Florenz)

wiederverwendbare, durch Öl oder Wachs haltbarer gemachte Muster auf Papier oder Pergament, die z. B. Umriß und allgemeine Struktur von Kopftypen rasch zu übertragen erlaubten, dann aber während der Ausführung noch Spielraum für Abwandlungen ließen. Bei den schriftlichen Quellen für solche *patroni* ist nicht immer eindeutig, ob es sich um detaillierte Einzelstudien oder auf Umrißlinien beschränkte Muster handelte. Zufallfunde während der Kampagnen des Istituto Centrale per il Restauro im Cappellone von S. Nicola in Tolentino und in der Abtei von Pomposa haben bewiesen, daß bei Wandmalereien des Trecento tatsächlich mit gewachsenen Modellen für Hände oder Füße gearbeitet worden ist. Der Gebrauch solcher Hilfsmittel durch Gesellen und an einer untergeordneten Stelle des Bildes bleibt einleuchtender als bei den Gesichtern der Hauptpersonen. Zanardis übereinander projizierte Durchzeichnungen (Tf. LXXVI-LXXIX) suchen nun aber gerade davon zu überzeugen, daß bei den Köpfen aus verschiedenen Szenen die Benutzung derselben *patroni* voraussetzen sei. Anschaulich wird beschrieben, wie die Arbeitsvorgänge organisiert sein müssen, um ohne Zeitverlust miteinander verzahnt werden zu können. Eine kaum zu überschätzende Bedeutung kam der

Arbeitsphase der Untermalung auf dem Feinputz zu, bei der keine Fehler vorkommen durften.

Zanardi hatte im Buch von 1996 erhebliche Unterschiede in der Art der Ausführung auf dem Feinputz festgestellt. Er rechnet damit, daß im Obergaden die Tätigkeit der römischen Malergruppen zur Zeit Papst Nikolaus' IV. um 1291 begann, daß ohne nennenswerte Unterbrechungen weitergearbeitet wurde und der Zyklus der Franzlegende im zweiten Jahr Bonifaz' VIII., vor dem Januar 1296, vollendet war. Die Gesichter in Szene 2-6 des Franziskuszyklus, teilweise noch in 7, lassen unter den regelmäßig aufgetragenen Farbschichten des Inkarnats die grünen Schattenzonen der Untermalung sichtbar. Diese Malweise entspricht Köpfen im Doktorengewölbe und in den Isaakszenen. Zanardi folgt in der Identifizierung des Isaakmeisters mit Arnolfo di Cambio einem Vorschlag von Angiola Maria Romanini. Obwohl nach Ansicht Zanardis unter der Leitung des Isaakmeisters nur wenige Bilder der Franzlegende vollendet wurden, hätte er bis zur Szene 15 Sinopien oder detaillierte Projektzeichnungen hinterlassen, die bis hin zur Aufteilung der Tagwerke vom Nachfolger respektiert worden seien. Eine vom Isaakmeister verschiedene Malweise wird bei einzelnen Gesichtern der Szene 7 beobachtet, sie überwiegt im 8.-19. Bild und kommt auch in Szene 20-22 noch vor. Verglichen mit der ersten Ausführungsweise hat sich geändert, daß das Salbeigrün der Untermalung nun in feinen, dichten Strichen von den Inkarnattönen überdeckt wird. Im Buch von 1996 war darauf hingewiesen, daß diese Malweise anscheinend schon ihre Vorstufe im Johanneskopf der Beweinung Christi im Obergaden hat. Es wurde damals vermieden, dem Hauptmeister einen Namen zu geben. Er soll für die Ausführung von Szene 8-15 verantwortlich sein, und es wird angenommen, auf ihn gingen die Projektzeichnungen für Szene 16-28 und 1 zurück. Am 16.2.1997 erschien in der Sonntagsausgabe von *Il Sole* 24 *ore*

unter den Namen von Federico Zeri und Bruno Zanardi ein Artikel mit dem bezeichnenden, vermutlich von der Redaktion formulierten Titel »*Cavallini spodesta Giotto*«. Hier wurde aufgrund der Malweise der Gesichter Pietro Cavallini mit dem zweiten Meister der Franzlegende gleichgesetzt, und es wurde erwogen, ob der junge Giotto der dritte Meister sein könne, der in Szene 23-28 und 1 eine abgewandelte Ausführungsweise benutzte, bei der das Grün der Untermalung intensiver und kälter ist, fast ganz verhüllt von den dicht sich kreuzenden Strichen der Inkarnattöne. Im neuen Buch ist Giotto als möglicher dritter Meister der Franzlegende nicht mehr genannt, und die Cavallini-These ist modifiziert worden (S. 115-129). Für den Vergleich zwischen der Franzlegende von Assisi und dem Jüngsten Gericht an der Eingangswand von S. Cecilia in Trastevere wird die Zeichnung der Tagwerke herangezogen, die Carlo und Donatella Giantomassi während ihrer Restaurierung 1979-80 erstellt hatten. In Assisi war die Arbeitsabfolge so eingerichtet, daß die erfahrenen Meister, nach Abbau der oberen Gerüstebene, die Figuren einer Szene ausführen konnten, während die Gehilfen im nächsten Bild oder sogar für zwei folgende Bilder die obere Rahmen- und Himmelszone malten. In S. Cecilia wurde von der Mitte nach beiden Seiten hin gearbeitet, man konnte also gleichzeitig zwei Gruppen beschäftigen, von denen jeweils der bessere Maler die Apostelköpfe übernahm und schon weitergerückt war, wenn ein anderer Körper und Gewand ausführte. Festtage inbegriffen, hätte eine Gruppe von zwei Meistern und zwei Gehilfen das Jüngste Gericht in 53,5 Tagen beenden können, in kürzerer Zeit, wenn die Zahl der Mitarbeiter größer war. In der Malweise der Gesichter wird als ähnlich zur 2. Gruppe der Bilder der Franzlegende die Modellierung von dunkleren zu helleren Tönen beschrieben, aber das Grün der Untermalung ist tiefer, Hände, Füße und vor allem die Stoffe sind anders ausgeführt. Trotz solcher Unterschiede



Abb. 3 Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Nordquerhaus und Nikolauskapelle (Archiv d. Rez.)

löst sich Zanardi noch nicht ganz von der Identifizierung des zweiten Meisters der Franzlegende mit Cavallini. Er meint, die Quellen des 16.-17. Jh.s müßten eine glaubwürdige Tradition widerspiegeln, auch wenn sie den Malernamen Antonio Cavallino oder Pietro Cavallini nicht auf die Oberkirche, sondern auf die Kreuzigung von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche bezogen.

Denjenigen Forschern, die in den Isaakszenen das Werk eines reifen, für den jungen Giotto vorbildlichen Meisters sahen, war die römische Schulung des Florentiners immer eine Selbstverständlichkeit. Bei aller vorsichtigen Formulierung wird im Buch Zanardis doch klar, daß nach seiner Ansicht Giotto weniger

vom Isaakmeister als von Cavallini oder einem anonymen zweiten Meister der Franzlegende gelernt habe und als selbständig arbeitender Maler erst um 1297 faßbar sei, als der Maler schon 30 Jahre alt gewesen sein muß. Historische Gründe sprechen dafür, daß die erste Ausmalungsphase der Nikolauskapelle der Unterkirche im Mai 1297 abgebrochen worden ist. Zanardi setzt voraus, daß Giotto die Leitung hatte und noch ungeübt in der Aufgabe war, die Tätigkeit aller Mitarbeiter zu koordinieren. Deshalb kann für ihn das Florentiner Kreuz von S. Maria Novella, trotz der oft beobachteten stilistischen Nähe zu den Isaakszenen und einer Betonung der Körperhaftigkeit wie in den Rundbildern über dem

Portal der Oberkirche, erst um 1297/98 entstanden sein, denn hier erweise sich der Maler schon als tüchtiger Impresario. Zanardis Vorschlag, die Projektzeichnung (nicht die Ausführung) des Tafelkreuzes von S. Andrea in Spello könne von Giotto stammen, hat viel für sich.

Die erste Phase in der Ausmalung der Nikolauskapelle spielt in der Argumentation eine große Rolle. Zeitgleich mit den Nikolausszenen entstanden die Verkündigung und Teile der Szenen vom Wunder am Jüngling von Sessa an der Nordwand des Querhauses der Unterkirche (Abb. 3). Hier beobachtet Zanardi schon eine Malweise, die über viele Jahre für alle unter Giottos Leitung ausgeführten Wandbilder in der Unterkirche zu Assisi und in der Arenakapelle von Padua charakteristisch bleibt. Es verschwinden die pastos aufgetragenen, sich kreuzenden Strichlein, die man so gut von den Gesichtern im Franziskuszyklus der Oberkirche kennt. Nun wird mit breiterem Pinsel und flüssigeren Farben gearbeitet. Statt der Abfolge vom Wangenrot zu den helleren Schattierungen geht die Farbmodellierung jetzt von hell, mittel, dunkler zu einem noch helleren Ton über und verwendet kaum noch reines Weiß. Alle Übergänge sind so fließend, daß sichtbar gebliebene Untermalung und Fleischtöne sich in einer Weise angleichen, die zur Zeit der Ausführung der Franzlegende noch undenkbar war. Die Umorganisation des *cantiere* und die Gewöhnung der Mitarbeiter an diese neue Malweise brauchten Zeit. Wenn Giotto um 1296-97 der Leiter der Malergruppe der Nikolauskapelle war und wenn der Zyklus der Franzlegende erst kurz vor 1296 ausgeführt wurde, kann der Florentiner während der Ausmalung der Oberkirche noch keine bedeutende Rolle gespielt haben. Das ist logisch, aber nicht jeder wird die Voraussetzungen akzeptieren. Es gibt den Vorschlag, der Franziskuszyklus sei weitgehend zur Zeit Nikolaus' IV. (1288-92) vollendet worden, also nicht erst kurz vor der Ausmalung der

Nikolauskapelle. Das Argument vom 1297 noch unerfahrenen Werkstattleiter setzt voraus, daß Giotto während der Ausstattung der Kapelle meistens anwesend war und die Aufgabe nicht seinem Mitarbeiter, dem Meister der Nikolauskapelle, übertrug, den er z. B. während seiner Tätigkeit in Rimini in die neue Malweise eingeführt haben könnte.

Zanardi hat sehr konkrete, neue Ergebnisse zu den Wandbildern an der Nordseite des Querhauses mitzuteilen. Während der ersten Ausmalungskampagne der Nikolauskapelle wurden hier nicht nur die Verkündigung und die obere Zone der beiden Szenen vom Wunder am Jüngling von Sessa ausgeführt, sondern auch die vier Klagenden am unteren, rechten Rand des linken dieser Bilder, samt einem anschließenden, seltsam geformten Tagwerk. Es wird glaubhaft gemacht, daß die Szene während der früheren Kampagne ganz ausgeführt gewesen sein muß, daß später die unteren Tagwerke abgeschlagen, ergänzt und moderner bemalt wurden. Links und rechts vom Eingangsbogen zur Kapelle konnten verschiedene Maler gleichzeitig arbeiten. Bestand die Gruppe aus vier Mitgliedern, hätte man für die erste Phase insgesamt 46,7 Tage gebraucht, für die zweite 26,7 Tage, und natürlich weniger, wenn die Gruppe größer war.

Da die Köpfe der beiden Orsini im Stifterbild der Nikolauskapelle, die während der zweiten Ausmalungsphase erneuert wurden, stilistisch der ersten Phase eng verwandt sind, wird gewöhnlich angenommen, die Änderungen und Ergänzungen seien veranlaßt worden, als der dargestellte Kardinal Napoleone Orsini 1300-01 Legat in Umbrien war. Zanardi schlägt dagegen eine Datierung ab März 1306 vor, dem Beginn einer neuen Legationszeit Orsinis. Nach seiner Auffassung wurden innerhalb weniger Jahre alle Fresken ausgeführt, die in der Magdalenenkapelle, im Nordquerhaus, in Vierungsgewölbe und Apsis unter Giottos Leitung entstanden. Wichtig ist die Beobachtung, daß an der Querhauswestwand die Tagwerke des Bildes von der Rettung des



Abb. 4
Assisi, S. Francesco,
Unterkirche, Nordquer-
haus: Wunder des
Knaben, der aus dem
Fenster stürzte
(Kbl Florenz)

Knaben, der aus dem Fenster gestürzt war (Abb. 4), die Putznähte zur Szene vom zwölfjährigen Jesus im Tempel überlappen. Das Wunder des hl. Franziskus, stilistisch ähnlich den Ergänzungen an den Wunderszenen vom Jüngling aus Sessa, muß also später gemalt sein als der Zyklus zur Kindheit Christi. Das bekannte Dokument von 1309 über die Rückzahlung einer Summe, die Giotto und Palmerino di Guido aufgenommen hatten, legt die Annahme nahe, beide Maler seien zu der Zeit assoziiert gewesen. Zanardi überlegt, ob das Geld dazu gedient haben könnte, die Gehälter der Mitarbeiter vorzuschießen, aber dann käme, nach der Höhe der Summe, höchstens die Ausmalung der Magdalenenkapelle in Betracht. Er schließt sich der von Elvio Lunghi vertretenen Meinung an, Giotto's *cantiere* habe die Tätigkeit in Assisi 1311 abgebrochen.

Erst vor gut einem Jahr wurde ein bisher unbekannter Abschnitt aus dem Traktat veröffentlicht, den zwei Franziskaner Ende 1311 oder Anfang 1312, kurz vor dem Konzil von Vienne, verfaßt haben (Donal Cooper, Janet Robson, Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi, in: *Apollo* CLVII, Februar 2003, S. 31-35). Als Antwort auf eine Schrift des Ubertino da Casale

legten sie dar, in den Ordenskirchen sei kein großer Aufwand für Malereien zu beobachten, mit Ausnahme von Assisi, wo Nikolaus IV. in der Grabeskirche des Heiligen Bilder ausführen ließ. Das ist natürlich auf die Zyklen der Oberkirche zu beziehen. Die von Stiftern bezahlte Ausmalung von Kapellen brauchte wohl nicht erwähnt zu werden. Hätte der Orden aber kurz vor 1311 die Gewölbe über dem Grabe des Franziskus reich ausschmücken lassen, wäre das an der Kurie bekannt gewesen, und man hätte die Initiative nicht dem 1292 verstorbenen Papst zuschreiben können. Daraus folgt m. E., daß Vierung, Apsis und Querhaus 1311 noch nicht neu ausgemalt waren. Das Dokument, das im Sommer desselben Jahres Schutz vor Regenwasser verlangt, damit die Ausstattung der Kirche nicht wieder beschädigt wird, ist wohl nicht der *terminus ante* sondern *post quem* für die Zyklen, die vor den kriegerischen Ereignissen von 1319-20 beendet waren oder, wie das Apsisbild, unvollendet blieben.

Unter den zahlreichen, eindeutigen Ergebnissen Zanardis muß eines genannt werden, das man nach dem Titel des Buches hier nicht vermuten würde. Bei seinen Untersuchungen im Nordquerhaus der Unterkirche stellte er fest, daß Simone Martini und seine Mitarbeiter mit der Ausführung der Halbfiguren beim ehem. Elisabethaltar in der Nordostecke begannen. Die Tagwerke folgen sich auf der Nordwand von rechts nach links, auf der Ostwand von

links nach rechts, und der Maler, der jeweils die Köpfe ausführte, hatte schon demjenigen Platz gemacht, der gleichzeitig bei der vorgehenden Figur Gewand und Hände

zufügte. Auch hier ist also die Vorstellung vom wohlorganisierten *cantiere* wohl angemessener als der Begriff der Werkstatt.

Irene Hueck

Open Access

In der *Berliner Erklärung über offenen Zugang zu wissenschaftlichem Wissen* (http://www.mpg.de/pdf/openaccess/BerlinDeclaration_dt.pdf) setzten sich die Präsidenten der führenden deutschen Großforschungseinrichtungen im Oktober des Jahres 2003 dafür ein, in Zukunft das Internet verstärkt als Publikationsbasis für allseits kostenlos zugängliche Forschungsergebnisse zu nutzen. Die momentane Praxis sieht ganz anders aus: Forschungsleistungen aus öffentlich finanzierten Projekten und Institutionen werden durch weitere öffentliche (und private) Gelder für den Druck subventioniert – speziell in der Kunstgeschichte aufgrund der Illustrationsnotwendigkeit mit teilweise überaus beachtlichen Beträgen – und dann über Verlage kommerziell – zu teilweise ebenfalls erheblichen Preisen – wiederum zum großen Teil an öffentlich finanzierte Institutionen verkauft. Trotz des hohen finanziellen Aufwandes, der hier insbesondere von öffentlichen Stellen geleistet wird, kann von einer allgemeinen Zugänglichkeit keine Rede sein, insbesondere deswegen, weil die Auflagen meist sehr klein sind.

Dabei ließe sich vor allem an einer Schraube drehen: Wenn die Geldgeber ihre finanziellen Zusagen an die Auflage bänden, daß nur bei einer neben dem geläufigen Druck hergestellten identischen und frei zugänglichen Internet-Publikation diese Mittel freigegeben würden, sähe schon manches anders aus. Übrigens wird eine solche Forderung vielleicht fälschlicherweise als verlagsfeindlich bezeichnet: Erfahrungen etwa aus dem medizinischen Bereich zeigen, daß die Internet-Version eines wissenschaftlichen Textes offenbar eher als Appetitanreger denn als -stiller funktioniert: Gegenüber der bis dahin üblichen gedruckten Auflage verdoppelte sich diese, nachdem die Inhalte im Netz frei zugänglich waren. Falls man diese Erfahrungen auf die Kunstgeschichte bzw. die Geistesgeschichte allgemein übertragen könnte, würde dies bedeuten, daß diese zur Zeit einfach ihre Marktchancen nicht ausschöpfte und genau an einer Stelle, an der sie immer mehr unter Relevanzdruck gerät, freiwillig und ohne Mehrwert unter ihren Möglichkeiten bliebe.

Hubertus Kohle

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Historische Gärten heute. Zum 80. Geburtstag von Prof. Dr. Dieter Hennebo. Hg. Michael Rohde, Rainer Schomann. Beitr. zur Gartenkunstgeschichte: Michael Seiler, Michel Baridon, Clemens Alexander Wimmer, John Dixon Hunt, Rainer Herzog, Michel Conan, Luigi Zangheri. Zur Garten- und Landschaftsarchitektur: Peter Latz, Paolo L. Bürgi, Johannes Stoffler, Kai Krauskopf, Michel Racine, Peter Wirtz, Udo Weilacher. Zu Kunstgeschichte und Geisteswissenschaften: Andreas von Buttlar, Erik A. de Jong, Werner Busch, Ursula Härting, Peter Stephan, Iris Lauterbach, Huber-

tus Fischer. Zu Umwelt- und Naturwissenschaften: Harald Plachter, Karl Heinrich Hartge, Wolfgang Heyer, Peter Königfeld, Wolfgang P.W. Spyra, Ingo Lehmann, Massimo Venturi Ferriolo. Zu Politik und Gesellschaft: Hermann Bröring, Andrea Kaltoven, Andrzej Michałowski, Cord Panning, Hermann Graf von Pückler, Ernst Rainer Hönes, Mechthild Rössler, Ludwig Trauzettel, Joachim Wolschke-Bulmahn, Peter Fibich, Klaus von Krosigk. Zur Denkmalpflege: Detlef Karg, Jan Woudstra, Roland Puppe, Christiane Segers-Glocke, Géza Hajós, Michael Rohde, Rainer