

Track an das Double Appointment Department of the History of Art and Architecture und Environmental Studies Program der University of Oregon in Portland). Neu eintreten wird zum 1.9.18 Dr. Adam Jasper (Postdoc). Eingeworbene Drittmittel: SNF-Forschungsprojekt „Design Research in Architecture“ (2017–21).

#### *Kunsthistorisches Institut der Universität*

Lehrstuhl Moderne & Zeitgenössische Kunst: Prof. Dr. Bärbel Küster, ab 1.9.18; Assistenz/Postdoc: Seraina Renz, ab 1.8.17; Assistenz: Vicky Kiefer, ab 1.9.17. Lehrstuhl Kunstgeschichte des Mittelalters und Mittelalter-Archäologie: Assistenz: Antonie Bassing bis 31.7.18; Assistent/Postdoc: Elias Flatscher ab 1.2.18. Lehrstuhl Kunstgeschichte des Mittelalters, Prof. Dr. David Ganz: Assistenz: Anna Bücheler bis 31.7.17; neue Assistenz: Katharina Theil ab 1.9.17. Lehrstuhl Kunstgeschichte der Neuzeit, Prof. Dr. Tristan Weddigen: Austritt: Mateusz Kapustka zum 31.7.17, Nachfolge: Charlotte Matter ab 1.8.17. SNF-Förderprofessur, Prof. Dr. Francine Giese: Austritt: Rouhollah Amanimehr zum 31.5.18, Nachfolge: Christian Schweizer ab 1.6.18. Eingeworbe-

ne Drittmittel: Prof. Dr. Francine Giese: Verlängerung SNF Förderprofessur für ein Jahr ab 1.6.18. Prof. Dr. Carola Jäggi: Verlängerung/Nachfolgeprojekt SNF Projekt „Die Kirchen Roms im Mittelalter“, in Zusammenarbeit mit der USI Mendrisio, ab 1.4.18; „Kunstdenkmäler der Schweiz im Kanton Zürich“, im Auftrag der Baudirektion des Kantons Zürich, Amt für Raumentwicklung, Archäologie und Denkmalpflege, ab 1.12.17. Prof. Dr. Weddigen: Aufarbeitung und Publikation „Heinrich Wölffling (1864–1945). Gesammelte Werke“ (10 Bde.), „Vorträge, Reden, Briefe“ (7 Bde.), Ernst Göhner Stiftung, ab 1.7.18; „Heinrich Wölfflins Gesammelte Werke“, UBS Kulturstiftung, seit 1.11.17, „Wölfflin Förderbeitrag“, Max Kohler Stiftung, ab 1.7.18, „Heinrich Wölfflins Gesammelte Werke“, SNF Folgeprojekt, ab 1.9.18; „Kunst und Museologie“, Stiftung Fam. Fehlmann und Frau Anna Bühler, ab 1.1.18. Prof. Dr. Hans B. Thomsen: Publikation „Korean Art in Swiss Collections“, Korea Foundation and Overseas Korean Cultural Heritage Foundation, ab 1.4.18. Anna E. Herren: „Through the Multifocal Lens: Visual Representation in Newspaper Photography on China, 1925–49“, ab 1.9.17; Mobilitätsbeitrag hierfür ab 1.2.18.

## Schlüssel zur Florentiner Malerei

Andreas Schumacher mit Annette Kranz und Annette Hojer (Hg.)  
**Florentiner Malerei. Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts.** München, Deutscher Kunstverlag 2017. 744 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-422-07413-2. € 78,00

Sammlung gezeigt. Nach jahrelangen Einschränkungen und der platzbedingt immer nur auf ‚Hauptwerke‘ konzentrierten Präsentation in der Dauerausstellung ist dies eine wunderbare Gelegenheit, einen großen Teil des Sammlungsbestandes wiederzuentdecken, zumal zu ihm im Herbst letzten Jahres ein ca. 740 Seiten umfassender und fast vier Kilogramm schwerer Katalog erschienen ist. Er ist das Produkt eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und der Ernst von Siemens Kunststiftung geförderten interdisziplinären Forschungsprojekts, in dessen Rahmen Mitarbeiter\*innen der Alten Pinakothek und des Doerner-Instituts der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen sowie externe Kunsthistoriker\*innen und Restaurator\*innen zwischen 2012 und 2017 gut 80 Gemälde wissenschaftlich untersucht haben. Für die nächsten Jahre sind zwei weitere Katalogbände zu den venezianischen und zu mittelitalienischen Gemälden geplant; die Arbeit an ersterem hat bereits begonnen.

**A**m 18. Oktober 2018 wird in der Alten Pinakothek in München die große und mit vielen Leihgaben bestückte Ausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci* eröffnet. Bei dieser Gelegenheit werden in und außerhalb der Sonderausstellung die meisten der aus Florenz und Umgebung stammenden Gemälde der Münchner

Der neue Bestandskatalog hebt die Messlatte für Publikationen dieser Art um ein gutes Stück an. Er ergänzt bzw. ersetzt teilweise die beiden älteren Kataloge zur italienischen Malerei in der Alten Pinakothek: Rolf Kutzens *Italienische Malerei* von 1975 und Cornelia Syres *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek* von 1990, beides schmale Bände, die sich auf die üblichen Angaben, also vor allem Zuschreibung, Datierung und Ikonografie, konzentrieren. Vergleicht man die Münchner Neuerscheinung mit den Katalogen anderer Sammlungen zur italienischen Malerei, zeigt sich, dass mit ihr nur sehr wenige Publikationen mithalten können. Während die Museen in Dresden und Berlin ebenso wie andere große Häuser außerhalb Italiens – z. B. der Louvre, die Eremitage, das Metropolitan Museum in New York – keine vergleichbaren Kataloge besitzen, können das Philadelphia Museum of Art (Carl Brandon Strehlke, *Italian paintings, 1250–1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004) und das Städel Museum in Frankfurt a. M. (Rudolf Hiller von Gaertringen, *Italienische Gemälde im Städel 1300–1550, Toskana und Umbrien*, Mainz 2004) ähnlich aufwändige Publikationen vorweisen. Vor allem aber waren die anspruchsvollen, von Dillian Gordon herausgegebenen Kataloge der Londoner National Gallery (zuletzt *The Italian Paintings before 1400*, London 2011) dem Münchner Projekt Vorbild und Maßstab. Das zeigt sich zuerst am Umfang: Auf den immerhin 100 Seiten langen Einführungsteil folgt der 56 Nummern umfassende Katalog mit ca. 580 Seiten; an ihn schließt sich ein 40seitiger Anhang mit Abbildungen der Querschliffe von Malerschichtproben (Abb. 1), einer Liste der naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden, eine gründlich recherchierte Bibliografie und ein in Personen und Orte geteiltes Register an. Mit seinen 1.000 überwiegend farbigen Abbildungen ist der Band jedoch deutlich großzügiger ausgestattet als alle vergleichbaren Kataloge.

Die Einführung besteht aus fünf Essays, die offenbar drei Aufgaben haben: Sie sollen in die Sammlungsgeschichte, die Florentiner Kunst und Fragen der Kunsttechnologie und Materialfor-

schung einführen, in diesem Kontext die Werke aus der Münchner Sammlung verorten und schließlich in Art eines Forschungsberichts Beobachtungen, Archivfunde und naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse zusammenfassen. Herzstück des Einführungsteils ist der arbeitsteilig von Kurator Andreas Schumacher, Annette Hojer und Annette Kranz verfasste Text zur „Malerei in Florenz“ (28–55), in dem sie umfassend, aber in der gebotenen Kürze zentrale kunsthistorische Fragestellungen zur Florentiner Malerei aufrufen. An Abschnitte zu Altar- und Andachtsbildern (Hojer, Schumacher), die als Teilaspekte Bildtypen, Ikonografie, Funktionen, Rezeption, Auftraggeberschaft, Standorte, Kernmotive und deren Verbreitung behandeln, schließen sich Ausführungen zu „Konvention und Innovation“ und zum „Entstehungskontext“ (Kranz) sowie zur Werkstattpraxis (Hojer) an.

#### KONTEXTUALISIERUNGEN IN DER FORSCHUNGSLANDSCHAFT

Exemplarisch werden Bezüge zu Werken der Sammlung hergestellt, aber nicht herbeigezwungen. Angesichts zahlloser Studien zu ‚Epochen‘, ‚Kunstlandschaften‘, künstlerischen Gattungen, Künstlerpersönlichkeiten, einzelnen Werken, Ikonografien usw. ist eine solche Synthese lobenswert, zumal sich der Essay trotz seines Überblickscharakters um Präzision im Detail bemüht und die langjährige und intensive Forschung zur Florentiner Kunstgeschichte berücksichtigt. Zur Horizontenerweiterung trägt insbesondere die betont kunsttechnologische Perspektive des Einführungsteils bei. Vorbereitet durch Annette Hojers Text zur Werkstattpraxis (51–55) widmet sich die Restauratorin Daniela Karl detailliert der „Maltechnik der Florentiner Meister“ (56–91, mit Tabellen), wobei es hier und bei den folgenden Essays themenbedingt zu einigen Überschneidungen kommt. Karl stützt sich für ihren hervorragenden Überblick zum Entstehungsprozess von Tafelbildern auf die aufwändige kunsttechnologisch-naturwissenschaftliche Analyse von insgesamt 79 Gemälden, von denen 13 als teils zeitgenössische, teils später entstandene Kopien gelten (Kat.-Nr. 47–

56). Die Bildträger, die Grundierung und die Malerschicht wurden hierbei mithilfe verschiedener Mikroskopieverfahren, Radiografie und Infrarotreflektografie (u. a. mit selbstentwickelten Scannern; 700) untersucht. Überraschend war insbesondere der Umfang der *Pentimenti* in vielen Bildern, der so nicht bekannt war und auf eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Komposition noch während des Farbauftrags schließen lässt.

Ein auch von den Autor\*innen (Patrick Diemann, Ulrike Fischer, Ursula Baumer, Daniela Karl, Christoph Steuer) des anschließenden Essays „Bindemittel der Florentiner Malerei“ (92–105, mit Tabelle) erörtertes Thema ist der Wechsel von der Tempera- zur Ölmalerei, zu dem sie aufschlussreiche und in ihrer Präzision neue Beobachtungen beitragen können. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Erläuterungen zu den Eigenschaften und dem Verhalten von Bindemitteln, dank derer Leser\*innen einen grundlegenden Einblick in die Kolloidchemie und die das Fließverhalten von Stoffen beschreibende Rheologie gewinnen. Auch der darauf folgende Text über „Pigmente der Florentiner Malerei“ (106–113, mit Tabellen) wurde von Mitarbeiter\*innen des Doerner-Instituts (hier: Heike Stege, Ulrike Fischer, Daniela Karl, Andrea Obermeier, Christoph Steuer) verfasst. Die drei Essays untermauern die immense Bedeutung kunsttechnologischer Spezialwissens für zentrale Fragen der kunsthistorischen Forschung; dank der interdisziplinären Ausrichtung des Forschungsprojekts zur Florentiner Malerei sind sie nicht wie sonst üblich im Anhang versteckt.

### VORBILDLICHER KATALOG

Auch der Katalogteil, der Anlass und Kern des Projekts war, beschreitet neue Wege. Der Herausforderung, die Katalogeinträge sinnvoll zu ordnen und zu gliedern, begegnen die Herausgeber\*innen mit einem Konzept, das durch Übersichtlichkeit und Nachvollziehbarkeit überzeugt und eine schnelle Orientierung ermöglicht. Statt das Verzeichnis alphabetisch nach Künstlern zu sortieren, entschieden sie sich für eine auf der Datierung der Werke

basierende chronologische Ordnung. Da sowohl dieses als auch das auf Zuschreibungen beruhende System zum Teil auf Hypothesen beruht, sind Inkonsistenzen in der Reihenfolge nicht ausgeschlossen, stehen aber der Nutzung nicht entgegen, zumal alle Werke bereits im Inhaltsverzeichnis aufgeführt und über das Register erschlossen sind.

Jeder Eintrag beginnt mit einer ganzseitigen Aufnahme der Vorderseite des Gemäldes. Zwar fehlen Abbildungen der Rückseiten, aber mit lobenswerter Umsicht wurde darauf geachtet, die ohne Galerierahmen wiedergegebenen Tafeln unbeschnitten zu zeigen. Die Informationen sind klar hierarchisiert: Im Kopf finden sich neben der Katalognummer der Name des Künstlers, dann entweder das Bildsujet (z. B. Thronender Christus, Kat.-Nr. 8), allgemeine Angaben (z. B. Zwei Tafeln eines Altars, Kat.-Nr. 11) oder etablierte Bezeichnungen (Madonna mit der Nelke, Kat.-Nr. 22), die Datierung und das Datum der Erwerbung für die Münchner Sammlung. Dem Textteil sind die aktuelle Inventar-Nummer, Angaben zum Trägermaterial und zu den Maßen, Transkriptionen der Inschriften, alte Inventarnummern und frühere Standorte vorangestellt. Der Text gliedert sich in einen kunsthistorischen und einen kunsttechnologischen Abschnitt, wobei letzterer durch Verwendung einer grauen serifenlosen Schrifttype abgesetzt ist. Der kunsthistorische Teil verzichtet auf die häufig in Katalogen anzutreffenden Kurzbiografien der Künstler, was angesichts des Umfangs des Katalogs kein Nachteil ist. Bei Bedarf können Interessierte auf andere Publikationen (u. a. Syres Katalog von 1990) oder noch bequemer auf Internetressourcen, etwa das *AKL* oder den *Dizionario Biografico degli Italiani*, zurückgreifen. Verfasst wurden die kunsthistorischen Abschnitte von Cornelia Syre, Annette Hojer, Andreas Schumacher und Annette Kranz unter Mitarbeit von Alexander Röstel, dem im Zusammenhang mit der Arbeit am Katalog die bereits im *Burlington Magazine* publizierten Archivfunde zu Botticellis *Beweinung* aus San Paolino (Kat.-Nr. 27) gelangen („Una Pieta con molte figure“: Sandro Botticelli's altarpiece for the Florentine church of S. Paolino, in: *The Burlington Magazine* 157, Aug. 2015, 521–529).

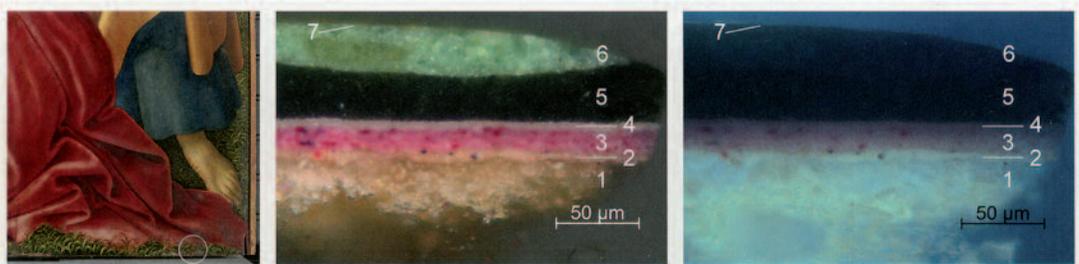
Die Länge der Texte variiert je nach behandeltem Werk; im Durchschnitt sind jedem Bild fünf bis sechs zumeist reich bebilderte Seiten gewidmet. Manche Gemälde wie Fra Angelicos Predelentafeln vom Hochaltar von San Marco (Kat.-Nr. 13), Filippo Lippis Verkündigungsbild aus der Kirche der *suore murate* (Kat.-Nr. 14), Ghirlandaios Tafeln vom Hochaltar von S. Maria Novella (Kat.-Nr. 26) oder eben Botticellis Beweinung aus San Paolino (Kat.-Nr. 27; *Abb. 2*) werden wegen ihrer besonderen Bedeutung und/oder neuer Forschungsergebnisse ausführlicher besprochen. Die Texte beginnen mit knappen Angaben zur Provenienz, dann folgen je nach Bild und Forschungsstand unterschiedlich ausführliche Informationen bzw. Diskussionen zum ursprünglichen Bestimmungsort, zu Datierung, Auftraggeber, Komposition, Ikonografie, Funktion, Stil, Zuschreibung, Bildgenese und Rekonstruktion (*Abb. 3*); gelegentlich werden besondere Aspekte wie Kartonverwendung, Varianten, theologischer bzw. historischer Kontext und Werkstattorganisation behandelt. Die Resultate der kunsttechnologisch-naturwissenschaftlichen Untersuchungen der Gemälde sind in kurzen Texten (Daniela Karl und Ulrike Fischer) unter den Begriffen „Bildträger“, „Maltechnik“ sowie „Spätere Verwendung und Erhaltungszustand“ zusammengefasst. Sie sind eine wahre

Fundgrube an Beobachtungen, die in solcher Dichte selten versammelt wurden.

### ORDNUNGSSYSTEME ODER SCHUBLADEN?

Etwas mehr Reflexion wäre hinsichtlich der Definition des erforschten Sammlungsbestands als „Florentiner Malerei“ zu erwarten gewesen. Nicht recht klar wird, ob damit eine lokale Schule mit ortstypischen Charakteristika gemeint ist, die die in der Stadt arbeitenden Künstler prägt (oder verpflichtet), ob die Vorstellung von einer ‚Kunstlandschaft‘ Pate stand oder die Definition auf der Herkunft der Künstler bzw. dem Bestimmungsort der Kunstwerke basiert. Schumachers Ablehnung des Konzepts der Kunstlandschaft (11) hilft hier nicht weiter, denn auch keines der übrigen Konzepte passt schlüssig zu den katalogisierten Künstlern und Kunstwerken, so dass die Auswahl entweder willkürlich wirken muss oder unfreiwillig die Schwächen des dahinterstehenden Konzepts offenbart.

Deutlich wird dies beispielsweise am unterschiedlichen Umgang mit Perugino (nicht im Katalog) und Alonso Berruguete (im Katalog). Beide Künstler waren weder der Geburt noch der Ausbildung nach Florentiner Maler, kamen aber als etwa Zwanzigjährige in die Stadt, arbeiteten in den führenden Werkstätten bzw. leiteten selbst ei-



1 Grundierung: Calciumsulfat | 2 Dünne, helle Farbschicht (wohl Unterlegung des Gewandes): Quarz/Silicat, Bleiweiß, Kreide (Mg-haltig), Bleizinnigelb (wenig), Zinnober (wenig), gelber Ocker (wenig) | 3 Rotviolette Farbschicht (Gewand): roter Farblack, Bleiweiß, Kreide | 4 Dünne, weiße Farbschicht: Bleiweiß | 5 Dunkelgrüne Farbschicht: Grünspan, Pflanzenschwarz, Bleiweiß (wenig), Bleizinnigelb (wenig) | 6 Hellgrüne Farbschicht: Grünspan, Bleizinnigelb, Bleiweiß, Grüne Erde (wenig) | 7 Firnis (Rest)

**Abb. 1** Sandro Botticelli, *Beweinung Christi*, um 1490/95. Lichtmikroskopische Aufnahme des Querschliffes: Grün, aus dem Bodenbereich, über dem roten Gewand der dritten Klagefrau [Kat. *Florentiner Malerei 2017*, S. 694, *Abb. A27.5*]



Abb. 2 Botticelli, *Beweinung Christi*, um 1490/95. Pappelholz, 140 x 209,2 cm (gesamt), 139,6 x 207 cm (Malfläche). Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 1075 (Kat. Florentiner Malerei 2017, S. 418, Kat.nr. 27)

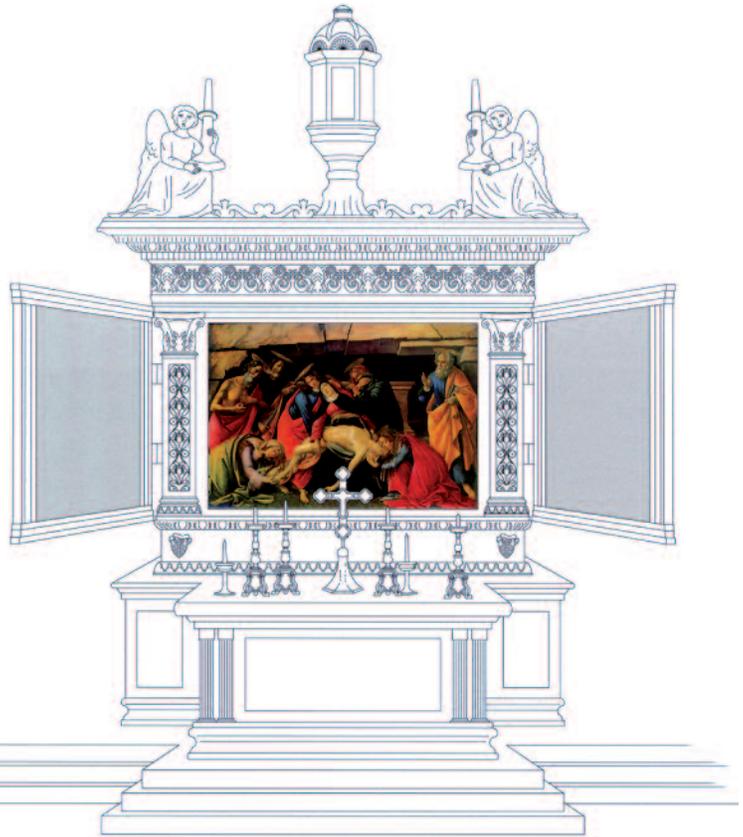
ne solche und hinterließen prominente Werke, von denen München mit Peruginos *Vision des Hl. Bernhard* selbst ein hervorragend dokumentiertes Bild besitzt. Dessen Maler wurde jedoch vom Katalog „aufgrund seiner umbrischen Herkunft“ (54) ausgeschlossen, obwohl Schumacher selbst im Band zur Münchner Perugino-Ausstellung von 2011 unter Verweis auf Pietro Scarpellini eine ‚umbrische Prägung‘ des jungen Perugino anzweifelt („Il Perugino“: Ein umbrischer Klassiker in Florenz, in: *Perugino – Raffaels Meister*. Ausst.kat., Ostfildern 2011, 12). Auch wenn die so leider nicht kommunizierte organisatorische Entscheidung, mit Peruginos Gemälde den vermutlich etwas schmaleren Band zur sogenannten Mittelitalienischen Malerei anzureichern, nachvollziehbar ist, bleibt die Frage, wie sinnvoll die übliche Einteilung von Gemälden und Künstlern nach Regionen bzw. nach Schulen ist. Die Suche nach Kategorien für schlüssigere Ordnungssysteme ist jedoch nicht allein Aufgabe der Kurator\*innen bzw. Herausgeber\*innen, sondern eine Herausforderung für das gesamte Fach.

Weniger ein Manko des Katalogs als ein Indikator für ein gleichfalls vieldiskutiertes, aber nach

wie vor ungelöstes Problem ist der Gebrauch der konventionellen Terminologie positivistischer Entwicklungsnarrative. Dabei geht es weniger um die gelegentliche Verwendung von „noch“ und „schon“ als um die Bezeichnung von bestimmten Stilformen, Bildformaten, Raumkonzepten, Ornamenten, ja selbst von Bindemitteln etc. als „Fortschritt“ oder „Errungenschaft“ (bzw. *vice versa* als „altertümlich“ oder „altmodisch“). Der diesen Begriffen inhärente Rekurs auf ein teleologisches Entwicklungsmodell reproduziert das zählbeige Vasari-Schema eines kontinuierlichen „Aufstiegs“ der Künste, in dem sich das von „Pionieren“ (oder, methodologisch noch bedenklicher, von „Vorläufern“) antizipierte Bessere, Richtigere, Höhere durchsetzt, um dann in der kommenden Evolutionsstufe selbst von noch fortschrittlicheren „Errungenschaften“ abgelöst zu werden.

Ein für die Frühe Neuzeit gern verwendeter Begriff ist die schrittweise Annäherung an eine als „realistisch“ oder gar „korrekt“ bezeichnete Darstellungsweise, die sich u. a. in der Abkehr vom Goldgrund und in zentralperspektivischen Raumkonstruktionen manifestiere. Dass Masaccio in seiner berühmten *Trinita* oder, wie in München zu

**Abb. 3 Botticelli, *Beweinung Christi*. Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung (Kat. Florentiner Malerei 2017, S. 420, Rekonstruktion: Alexander Röstel)**



beobachten, Fra Filippo Lippi in seinen Verkündigungstafeln eher Aspekte der Zentralperspektive einsetzen als sie im Sinne einer „objektivistischen Erfassung der Welt“ (44) zur Grundlage ihrer Kunst zu machen, belegen die zahlreichen erkennbaren Unregelmäßigkeiten (Kat.-Nr. 14, 274), die, wie auch im Katalogeintrag hervorgehoben wird, eben kein Hinweis auf das Unvermögen des Malers sind. Stattdessen sind sowohl die Benutzung zentralperspektivischer Mittel als auch der Einsatz des im Zusammenhang mit Quattrocento-Werken wiederholt als Relikt der Gotik bezeichneten Goldgrunds von den Künstlern und Auftraggeber\*innen getroffene Entscheidungen, die besser aus dem Kontext des Werkes als durch dessen Verortung innerhalb eines Entwicklungsmodells zu erklären sind. Das gilt umso mehr, als die so genannte Gotik im 15. Jahrhundert keine ferne Epoche, sondern noch Alltag war, und deren gewaltige künstlerische Leistungen anerkannt wurden, selbst wenn man sich von ihnen mehr und mehr abzusetzen versuchte.

**W**ie eingeschliffen solche Begriffe trotz ihrer Widersprüchlichkeit sind, zeigt sich auch im Abschnitt zur Werkstattpraxis (51–55). Hier wird die Temperatechnik – nach einem Loblied auf deren meisterhafte Verwendung durch Florentiner Künstler – als „konservativ“ (54) bezeichnet, weil sich anderswo bereits die wenig später hegemonia-

le Ölmalerei durchgesetzt hatte. Wie die aktuellen Analysen bestätigen, wurden von vielen erfolgreichen Künstlerwerkstätten der zweiten Quattrocento-Hälfte beide Bindemittel eingesetzt (54f. bzw. ausführlicher 99). In den Katalogeinträgen zu den *Beweinungen Christi* von Botticelli (Kat.-Nr. 27) und Raffaellino del Garbo (Kat.-Nr. 32) wird deren reflektierte, am gewünschten Resultat orientierte Verwendung konstatiert (u. a. 486), so dass die Tempera-Partien in diesen Gemälden wohl kaum als Indizien für den Konservatismus der Künstler zu werten sind. Sicher, die Ölmalerei ermöglichte wegen der Transparenz vieler Pigmente in Öl eine andere Ästhetik, aber dennoch ist ihr Einsatz wohl weniger ein „Fortschritt“ als vielmehr eine Folge ökonomischer Konkurrenz und eines sich wandelnden Geschmacks. Daher wäre es besser gewesen, man hätte die treffenden eigenen Beobachtungen und Forschungsergebnisse ernster genommen und darauf verzichtet, sie in die knarrenden Schubladen überholter kunsthistorischer Narrative einzusortieren. Zentral ist diese Frage nicht zuletzt deshalb, weil Kataloge als

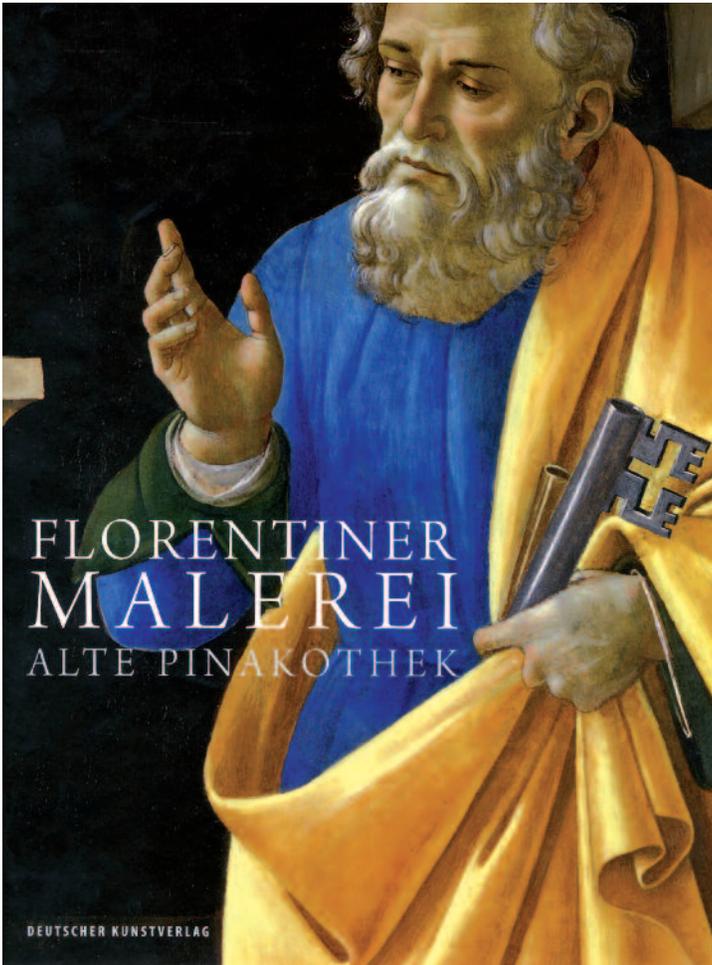


Abb. 4 Cover des Katalogs Florentiner Malerei. Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts, Berlin/München 2017

Gerade für Kataloge bieten sich frei zugängliche und jederzeit aktualisierbare *online*-Formate an, die Verknüpfungen erlauben und anders als gedruckte Bücher weder die Informationsmenge noch die Zahl, Qualität und Größe der Abbildungen einschränken. Vielleicht liefert die neue Website der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ([www.sammlung-pinakothek.de](http://www.sammlung-pinakothek.de)) in Zukunft den passenden Rahmen für eine entsprechende Publikation der Katalogbeiträge. Ein echter Vorteil des gedruckten Katalogs ist freilich, dass er mit einem Paukenschlag einen nie vollständig im Museum sichtbaren Teilbereich einer der bedeutendsten europäischen Sammlungen zur italienischen Kunst in den Blickpunkt von For-

wichtige Schnittstelle zwischen Sammlung, Forschung und breiter Öffentlichkeit das Verständnis von Kunst und Kunstgeschichte entscheidend mitprägen.

### SCHLÜSSEL ZUR SAMMLUNG

Diese Kritik schmälert aber nicht im Geringsten die Bedeutung dieses Standardwerkes zur Malerei in Florenz zwischen 1300 und Mitte des 16. Jahrhunderts, das neue Maßstäbe für die interdisziplinäre Erforschung und Erschließung von Kunstwerken setzt. Format und Gewicht des Katalogs lassen allerdings die Frage aufkommen, ob die gewählte Publikationsform noch zeitgemäß ist – selbst wenn der Preis mit 78,00 € moderat ausfällt.

schung und Öffentlichkeit rückt. Er ist der Schlüssel zur Sammlung, worauf auch der Petrus aus Botticellis *Beweinung* auf dem Cover zu verweisen scheint (Abb. 4). Auf die folgenden Bände darf man sich freuen.

---

**ANDREAS HUTH**  
 Institut für Kunstwissenschaft und  
 Historische Urbanistik an der  
 Technischen Universität Berlin,  
 Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin,  
[andreas.huth@tu-berlin.de](mailto:andreas.huth@tu-berlin.de)