

mend war für die ungewöhnliche Monumentalität der Komposition. Zugleich macht sich hier – also zu einem überraschend späten Zeitpunkt – erstmals ein entscheidender Einfluß Orcagnas bemerkbar. – Die Fresken der Strozzi-Kapelle werden von Offner um die Mitte der fünfziger Jahre datiert, also gleichzeitig mit dem Altarwerk Orcagnas. Die Stilanalyse, die schon in der Einführung (S. V f.) vorweggenommen wird, stellt das Fresko der linken Wand, das „Paradies“, in den Mittelpunkt, während das „Inferno“ mit seinen kühn bewegten, kleinfigurigen Szenen nur beiläufig behandelt wird. Offners Skepsis hinsichtlich des Erhaltungszustandes dieses Freskos erscheint uns nicht ganz gerechtfertigt, und zum mindesten die Gesamtkonzeption hätte wohl eine positivere Würdigung verdient. Die mutmaßliche ikonographische Abkunft des „Inferno“ von der älteren Darstellung dieses Themas in der Kapelle des Bargello wird auf S. 50 erörtert.

Etwa das letzte Drittel des Bandes ist der Nachfolge Nardo di Ciones vorbehalten, beginnend mit den Fresken der St. Annen-Kapelle im Chostro dei Morti bei S. Maria Novella. Als wichtigste Tafelbilder erscheinen hier die zwei 1365 datierten Triptychen, die beide von derselben Hand für den Kapitelsaal von S. Maria degli Angeli gemalt wurden. Das eine, mit der Trinität im Mittelbild, befindet sich heute in der Akademie, das andere – eine Madonna mit Hiob und dem hl. Gregor – ist nach langwieriger Restaurierung noch nicht wieder öffentlich ausgestellt. Merkwürdigerweise ist es bisher nicht gelungen, weitere Bilder von der Hand dieses „Meisters von 1365“ aufzufinden. Auch die umfassendste Kenntnis der noch erhaltenen Werke vermag nichts an der Tatsache zu ändern, daß diese nur einen sehr kleinen Bruchteil des ursprünglichen Vorhandenen darstellen. Mit einer bloßen Bestandsaufnahme ist es also nicht getan. Auch eine auf streng objektiven Prinzipien basierende Edition bedarf, wie auch die vorliegenden Bände erneut beweisen, auf Schritt und Tritt der rekonstruierenden Phantasie.

Robert Oertel

S. J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1961. Bd. 1: X und 644 S.; Bd. 2: XXXIV S., 700 Abb. auf 514 S. \$ 30.00.

Die großzügig ausgestattete Publikation, aus einem dicken Textband und einem Tafelband mit 700 meist ganzseitigen Abbildungen bestehend, beschreibt den klassischen Stil in seinem „living process of becoming, being, undoing and transformation“ innerhalb der Hochrenaissance in Florenz und Rom. Die Darstellung ist in der Art einer Vorlesung vorgetragen, ohne jede Fußnote, auch ohne ikonographische Untersuchungen oder Exkurse, ohne biographische Abrisse zu den behandelten Malern, nur mit einem nach Künstlern geordneten und mit der wichtigsten Literatur ergänzten Register der näher besprochenen Werke, dem „Index raisonné“, der weder Maße noch technische Angaben zu den Bildern enthält. Daß diese „Beschränkung“ auf den Text unter Verzicht auf jeden wissenschaftlichen Apparat heutzutage zunächst Verwunderung oder Befremden auslöst, liegt nahe; und doch wird bei einer näheren Beschäftigung mit dem



Abb. 1 Das Freisinger Lukasbild. Nach der Restaurierung. Freising, Dom



*Abb. 2 Das Freisinger Lukasbild. Ohne Beschlag. Freising, Dom*

*Abb. 3 Das Freisinger Lukasbild. Röntgenaufnahme. Natürliche Größe. Freising, Dom*





Abb. 4 Das Freisinger Lukasbild (Ausschnitt). Natürliche Größe. Freising, Dom

Buch wohl jeder, der in Kunstwerken mehr als nur Forschungsmaterial sieht, Freedberg zu der hier gefundenen Form beglückwünschen. Obwohl der Leser von dem ganzen Ballast der widersprechenden Meinungen, Datierungen und Zuschreibungen verschont bleibt und obwohl der Verfasser bewußt das Vorbringen und Erläutern von eigenen Forschungsergebnissen in diesem Zusammenhang möglichst vermeidet, bietet die Arbeit keine bequeme Lektüre; aber es ist vom ersten bis zum letzten Kapitel ein faszinierendes Buch. Und das bei einer völlig unpathetischen, sachlich schlichten Sprache, die vage, mehrdeutige Formulierungen vermeidet und schwerer zugängliche Phänomene in mehreren, meist kurzen Sätzen von verschiedenen Seiten her umschreibt. Der Verfasser setzt voraus, daß der Leser über den Werdegang der einzelnen Künstler, über die politische und wirtschaftliche Struktur der beiden Kunstzentren, über baugeschichtliche Voraussetzungen für die behandelten Freskenzyklen, über die allgemeinen Maßverhältnisse der Werke, über Probleme der Erhaltung und strittige Datierungsfragen weitgehend schon unterrichtet ist; er setzt vor allem voraus, daß man sich über die in der bisherigen Forschung vorgebrachten Deutungen und Thesen hinreichend informiert hat. Freedberg gibt nur an ganz wenigen Stellen einen Literaturhinweis im Text, indem er in Klammern den Namen des Autors beifügt, dessen Publikation man dann im „Index raisonné“ unter dem betreffenden Künstler finden kann. Dies geschieht vor allem dort, wo er neue Ergebnisse aus *unpublizierten* Forschungen anderer verarbeitet, wie etwa im Zusammenhang mit Pontormos Predella in Dublin, deren Zugehörigkeit zum Visdomini-Altar J. Cox in seiner ungedruckten Dissertation über „The drawings of Pontormo“ (Cambridge 1957) erwiesen hat. Der Verfasser betont im übrigen in seinem Vorwort ausdrücklich, wie sehr er früheren Untersuchungen und Interpretationen verpflichtet ist. – Es wäre darum auch für den Rezensenten wenig sinnvoll und aussichtsreich, im einzelnen genauer markieren zu wollen, wo Freedbergs eigene neuen Erkenntnisse und Analysen einsetzen und wo Beobachtungen und Meinungen aus der verarbeiteten älteren Literatur in die Darstellung eingeflossen sind.

Die Einleitung behandelt „The Genesis of High Renaissance Classical Style“ und setzt mit einer Besprechung der Florentiner Werke Leonardos ein. Die Interpretation des Taufengels in der Tafel aus San Salvi und auch die Beschreibung und Analyse des Epiphaniabildes vermeiden alles Emphatische oder Lyrische und überzeugen dabei mehr, als die meisten früheren in der so reichen Leonardo-Literatur. Die hier fixierten Beobachtungen stellt der Verfasser nun Leonardos eigenen, im Malereitraktat überlieferten Forderungen gegenüber, um dann weiterhin sehr behutsam das Sich-Ablösen des Künstlers von der Florentiner Tradition, von Verrocchio, Ghirlandaio, Pollaiuolo und Botticelli aufzuzeigen und die Unterschiede von Leonardos klassischem Stil etwa zu Piero della Francesca („the highest representative of the earlier classicism“) anzudeuten. In diesem früheren „Klassizismus“ wurzelt aber die Figurendarstellung eines Pietro Perugino, die sich innerhalb der Kunst der in Florenz tätigen Maler am stärksten dem klassischen Stil der Hochrenaissance annähert. – Im zweiten Teil der Einleitung beschäftigt sich Freedberg mit Michelangelos Frühwerken. Bei Michelangelo vollzieht sich die neue Entwicklung nicht wie bei Leonardo in einer bewußten und

offenkundigen Abwendung von der vorausgehenden oder gleichzeitigen Florentiner Kunst, sondern, zunächst völlig unabhängig von Leonardos Bestrebungen, in der Auseinandersetzung mit der Antike und mit der besonderen Antikenauffassung, die Bertoldo und seine Schule bestimmte. Das neue Verhältnis zur Antike, das Michelangelos Früherwerke auszeichnet, kann der Verfasser in der Gegenüberstellung mit der älteren Antikenrezeption bei Masaccio, Donatello und Jacopo della Quercia klarer umschreiben. Die letzten Seiten dieses Kapitels sind Fra Bartolomeo gewidmet, der innerhalb seiner Generation eine Sonderstellung einnimmt und dessen Darstellung des Weltenrichters und der himmlischen Beisitzer im Jüngsten Gericht im Museum von San Marco als „the most important document of Baccio's beginnings in the new style“ gewertet wird. Dieser Wandel bei Fra Bartolomeo wird ausgelöst oder eingeleitet durch das Aufgehen einer neuen geistigen Dimension während der religiösen Krisen, die das Auftreten Savonarolas in Florenz hervorruft. Die Reaktion Baccios unterscheidet sich dabei wesentlich etwa von der des Botticelli, dessen Stil sich unter dem Eindruck Savonarolas gerade vom Klassischen weiter entfernt und eine Wendung zum Antirationalen und Mystischen nimmt. – Das zweite Kapitel, nach einigen allgemeinen Bemerkungen mit einem Vergleich von Leonardos Londoner Annenkarton mit Michelangelos Zeichnung gleichen Themas einsetzend, verfolgt die „Formation of the Classical Vocabulary“ innerhalb des ersten Jahrzehnts des Cinquecento, zunächst in der Gegenüberstellung von Werken Leonardos und Michelangeos, weiterhin an Bildern des Fra Bartolomeo und des Albertinelli und dann vor allem bei Raphael, der sich – fern von allem Revolutionären – erst nach und nach von den ihm in seiner umbrischen Frühzeit vermittelten Anschauungen und Stilprinzipien löst. Nach den Werken der ersten Phase bis 1504 werden sehr eingehend die frühen Florentiner Madonnenbilder Raphaels und die beiden Doni-Porträts in ihrem Verhältnis zu einander und zu den Werken Leonardos behandelt. Die Voraussetzungen für die Entwicklung der Bildidee zur Grabtragung der Galleria Borghese sieht Freedberg in Raphaels Auseinandersetzung mit Leonardos Karton zur Anghiari-Schlacht und vor allem mit Michelangelos Karton zur Schlacht von Cascina. Gerade in diesem Teil des Buches, der die für die spätere römische Entwicklung Raphaels und Michelangeos so entscheidende Phase der ersten Ausbildung des klassischen Stils in Florenz behandelt, finden sich zahlreiche gute Bildanalysen, die durch die nüchterne, einfache Art des Vortrags bestechen, so auch bei der Besprechung von Michelangelos Doni-Tondo: „In a way that seems more consciously aggressive than in a work of actual sculpture, Michelangelo defines the plastic existence of the painted group and of its parts by intensest modelling and deep excavation; he then joins these parts in a connected sequence as if they were interdependent pieces of a single mass of stone“ (S. 43).

Das dritte Kapitel „The Maturity of the Classical Style in Rome (c. 1508 – c. 1514)“ wird zunächst eingeleitet durch Betrachtungen über die Persönlichkeit Julius II. und seine Bedeutung für die Kunst der Hochrenaissance in Rom und für die künstlerische Entwicklung Raphaels und Michelangelos. Beiden Künstlern bieten die päpstlichen Projekte der Ausmalung der Sixtinischen Decke und der vatikanischen Stanzen jeweils

die seltene Möglichkeit, über Jahre hinaus in der Auseinandersetzung mit derselben großen Aufgabe und in der Durchführung eines einheitlichen Programms ihren Stil zur vollen Entfaltung zu bringen. Freedberg bespricht eingehend die Sixtinische Decke, die Zusammenhänge ihres Dekorationsschemas mit den Entwürfen zum Juliusgrab, den Bedeutungswandel in der früheren Konzeption der die Relieffmedaillons flankierenden Figuren (Engelskaryatiden – geflügelte Putten – Ignudi) und die stilistische Entwicklung in der Abfolge der Deckenzonen. Über die chronologische Ordnung der Mittelfelder, der sie umgebenden Propheten und Ignudi, der Lünetten- und Zwickelmalereien werden die Meinungen noch lange auseinandergehen (vgl. die Rezension von Freedbergs Arbeit durch Juergen Schultz in „Art Bulletin“ XLV 1963, S. 159). Ist das Bild der Trunkenheit Noahs wirklich das reifste und späteste unter den drei östlichen Feldern? Sind diese (doch stellenweise etwas verzeichneten) Figuren der Söhne Noahs in ihrer Erscheinung klassischer als etwa die Figuren im Sintflutfresko? „In their forms and movements they display, for the first time so clearly in Michelangelos art, the wondrous consonance that he is able to establish between power and grace“ (S. 99 unten). Die Problematik liegt zunächst darin, daß man das Sintflutfresko wegen seiner so kleinteiligen und vielfigurigen Komposition ganz an den Anfang rückt, wobei man sich zugleich auf die im Bild erkennbaren Reminiszenzen an Michelangelos Florentiner Entwurfsarbeit für „Die Schlacht bei Cascina“ beruft. Die in flacher Raumschicht aufgebauten großfigurigen Kompositionen der Trunkenheit Noahs und der Opferszene werden dann als bereits weiter entwickelt, als Korrekturen Michelangelos gegenüber dem vergleichsweise noch weniger monumentalen Sintflutbild gewertet. Dabei bleibt unberücksichtigt, daß die für den Beginn der Arbeiten gültige Gesamtkonzeption offenbar eine klarere Unterscheidung zwischen den großen ungerahmten Freskofeldern (Sintflutdarstellung) und den wesentlich kleineren Bildern mit ihren reliefartigen Kompositionen anstrebt. Diese Differenzierung, die noch eine weitere Nuance in das Dekorationsschema gebracht hätte, wird erst während der Arbeit an der Decke aufgegeben. Durch solche Überlegungen gewinnt man dann aber andere Kriterien zur Beurteilung der kleineren, gerahmten Bildfelder; sie ermöglichen es, „Noahs Trunkenheit“ ganz an den Anfang zu rücken, gerade weil das Bild im Vergleich mit der Opferszene den reliefartigen Aufbau *noch* mehr betont und sich darum noch stärker abhebt von der tiefenräumlichen Komposition der Sintflut. Bei dieser Vordatierung des östlichsten Mittelfeldes ergibt sich dann aber eine sinnvolle chronologische Gruppierung mit den umgebenden Ignudi, mit der delphischen Sibylle, die auch Freedberg ganz früh entstanden sieht, mit dem Propheten Zachariah und mit dem Propheten Joel, der eine Auseinandersetzung Michelangelos mit Signorelli vorauszusetzen scheint. Bei aller Großartigkeit der Bildidee der „Trunkenheit Noahs“ sollte man die Schwächen der Durchführung nicht übersehen; vielleicht ist es auch nicht zufällig, daß dieses Bild so stark an Piero della Francescas „Tod des Adam“ in Arezzo erinnert. – An die Besprechung der Sixtinischen Decke schließt sich eine sehr ausführliche Darstellung von Raphaels Arbeiten in der Stanza della Segnatura an. Nach einem knappen Exkurs über „The archeological School“ (Jacopo Ripanda; Fassadendekorationen der Casa Sander



und des Palastes Via Maschera d'Oro 9), der wie manches nur für den spezieller interessierten Leser Bestimmte zweispaltig und in kleinerer Schrift gedruckt ist, folgt ein Abschnitt über „Peruzzi and the Farnesina“, dann wiederum zwei Exkurse über Sodomas Dekoration für das Chigi-Schlafzimmer und über den Anteil des Sebastiano del Piombo an der Farnesina-Ausmalung und über die unmittelbar anschließenden römischen Werke Sebastianos. Die Betrachtung kehrt dann wieder zurück zu Peruzzi, dessen Tätigkeit zwischen 1511 und 1514 eingehend behandelt wird. Das letzte Drittel des Kapitels ist den Fresken der Stanza del Eliodoro und den anderen etwa gleichzeitigen Werken Raphaels gewidmet: dem Galatea-Fresko in der Farnesina, dem Freskenschmuck der Chigi-Kapelle in S. M. della Pace und schließlich den Ölgemälden dieser Phase, allen voran der Sixtinischen Madonna. In der Beschreibung oder Deutung des Dresdener Bildes geht Freedberg, vermutlich durch die „Fensterbildtheorie“ von Marielene Putscher beeinflusst, leider ziemlich fehl: „The curtain has been pulled open by the Saints, Barbara and Sixtus, and in this moment only, Barbara still holds the curtain wide“ (S. 170). Haben diese seitlich hochgerafften Vorhänge in der Sixtinischen Madonna wirklich eine soviel größere oder aktuellere Bedeutung als ähnliche Vorhänge in anderen Madonnenbildern, etwa in dem thematisch sehr verwandten Marienaltar des Francesco Botticini im Louvre oder in Raphaels Madonna della Tenda? Ist ihre Funktion nicht im Wesentlichen die gleiche wie die der rahmenden Fruchtbäume in Mantegnas Mailänder Sacra Conversazione? Wahrscheinlich hätte es zu der ganzen Problematik um die Deutung des Vorhangmotives im Dresdener Bild nicht kommen können, wenn nicht am oberen Bildrande sogar die Vorhangstange mitdargestellt wäre. Diese Vorhangstange, in keiner frühen Kopie und in keinem frühen Nachstich wiedergegeben, erscheint aber zum erstenmal auf dem Bild nach der Rentoilage durch Palmaroli (1826/27), bei der ein Streifen der alten Leinwand, der bisher zur Befestigung um den Spanrahmen umgeschlagen war, vorgeklappt und zur Bildfläche hinzugenommen wurde. Die hier nun heute sichtbare Vorhangstange (bei Crowe & Cavalcaselle noch als Seil beschrieben) geht aber in keinem Falle in der jetzigen Form auf Raphael zurück; sie ist höchstwahrscheinlich doch eine Ergänzung Palmarolis. Denn einmal wird ein Vorhang, der an Schlaufen frei beweglich an einer Stange hängt, nicht seitlich so hochgerafft, wie es Raphaels Darstellung entspricht; zum andern stimmt die Drapierung des Vorhangs, soweit sie heute noch dem Originalzustand entspricht, in keiner Weise mit der jetzt angegebenen Aufhängung und dem meist glatten Verlauf der Vorhangoberkante überein. Bezeichnenderweise setzen die Interpretationen des Dresdener Bildes als „Fenster“ erst nach Palmarolis Restaurierung ein (1835 bei K. H. Weise). Kaum ist die Vorhangstange sichtbar, wird die Biedermeier-Vorstellung von den seitlich gerafften Fenstervorhängen an das Bild herangetragen. Wo will man überhaupt Fenster- oder Loggienöffnungen mit so befestigten Vorhängen in der italienischen Malerei des 15. oder 16. Jahrhunderts finden? – Am Schluß des dritten Kapitels geht der Verfasser auf Leonardos Romreise im Herbst 1513 und auf andere „Visitors“ ein, unter ihnen Fra Bartolomeo, der erst am Ende dieser Phase, 1514, in Rom erscheint und sich nur kurze Zeit dort aufhält.

Das vierte Kapitel „The Maturation of Classical Style in Florence c. 1508 – c. 1514“ beschreibt die Situation der Malerei in Florenz nach dem Weggang Michelangelos, Raphaels und Leonardos. Es beschäftigt sich ausführlich mit den in diesem Zeitraum bis 1514 entstandenen Werken von Fra Bartolomeo, Albertinelli, Andrea del Sarto und Franciabigio, behandelt aber auch die hier in Betracht kommenden Gemälde der jüngsten Generation (Pontorno, Rosso, Berruguete). „The secondary Masters“, d. h. Bugiardini, Ridolfo Ghirlandaio, Granacci, Piero di Cosimo, Puligo und der Meister der Manchester-Madonna werden ergänzend in zweiseitigen, enggedruckten Einschüben besprochen. Hier und auch in den folgenden Kapiteln werden die besonderen Vorzüge und Möglichkeiten der von Freedberg gewählten Betrachtungsweise deutlich. Da er ein Buch über „Malerei in der Hochrenaissance in Florenz und Rom“ schreibt und eben keine Geschichte der Malerei der Hochrenaissance in diesen beiden Kunstzentren, entfällt sowohl der Zwang einer weitgehend erschöpfenden Behandlung des gesamten hier in Frage kommenden Materials als auch die Notwendigkeit einer übersichtlichen Aufgliederung des Stoffes nach Werdegang und Tätigkeit der einzelnen Künstler – wie dies bei kunstgeschichtlichen Publikationen in der Art der mehrbändigen Werke von Crowe & Cavalcaelle, Venturi oder van Marle der Fall ist. Freedberg wählt die Einteilung in Stilphasen, deren zeitliche Grenzen jeweils durch bekannte wichtige Ereignisse (Ortswechsel der die Entwicklung tragenden Maler, Anfangs- oder Vollendungsdaten der großen Gemäldezyklen etc.) bestimmt werden. Innerhalb dieser jeweils nur etwa sechs, höchstens acht Jahre umfassenden Phasen können dann die bedeutenderen Werke der verschiedenen Künstler einander gegenübergestellt, in ihrer Wechselwirkung untersucht und ästhetische Probleme durch den Vergleich klarer umschrieben werden. Dies trägt wesentlich zur Erkenntnis des Phänomens des klassischen Stils bei, über dessen Entstehung, Vollendung und Auflösung wir uns seit langem nur aus Teilergebnissen und Beobachtungen innerhalb der Monographien über Leonardo, Michelangelo und Raphael ein mehr oder weniger anschauliches, zusammengestücktes Bild machen konnten. Freedbergs Buch ist andererseits im Ansatz und in der Methode der Durchführung auch nicht vergleichbar Wölfflins Werk über „Die Klassische Kunst“ oder ähnlichen Arbeiten, da er nicht etwa das Klassische an den (nach Künstlern geordneten) Werken aufweist und auch nicht den klassischen Stil auf a priori formulierte Fragen und bestimmte Verhaltensweisen hin untersucht, sondern ihn in seinem Entwicklungsprozeß, in seinen stilgeschichtlichen Phasen verfolgt und beschreibt.

Das fünfte, umfangreichste Kapitel trägt die Überschrift „Climax, Crisis, and Dissolution of the Classical Style in Rome (c. 1514 – c. 1520)“. In ihm werden – nach einer einleitenden Betrachtung über die Bedeutung des Pontifikats Leo X. – sehr eingehend Raphaels Spätwerke und die Tätigkeit der Raphael-Schule besprochen: die Teppichkartons für die Sixtinische Kapelle, die Fresken in der Stanza dell’Incendio und die weitere Ausmalung der Stanzen, die späten Porträts, Altargemälde und Madonnenbilder Raphaels. Es schließt sich an eine Untersuchung und Würdigung der Werke des Sebastiano del Piombo und des Peruzzi aus dieser Zeit, dann folgen Abschnitte über die Ausmalung und Dekoration der vatikanischen Loggien und über die Wirksamkeit

einzelner Raphaelschüler. Dieses Kapitel bringt zweifellos durch die sehr intensiven Bemühungen des Verfassers um eine klarere Scheidung der verschiedenen Hände in der Ausführung der Teppichkartons und der Loggienmalereien starke Anregungen und wichtige Ansätze für eine systematische Erfassung der Werke der Raffaelschüler, des Giulio Romano, Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Giovanni Francesco Penni, Giovanni Marcillat und Polidoro da Caravaggio. Für die Klärung der stilgeschichtlichen Vorgänge wichtiger sind jedoch gerade die Analysen der Werke des Sebastiano del Piombo, die z. T. in einer Gegenüberstellung mit thematisch vergleichbaren Gemälden Raphaels oder seiner Schule (Verklärung Chirsti, Heimsuchung) behandelt werden. – Das sechste Kapitel („Climax and Crisis in Florence and the Generation of Florentine Mannerism, c. 1514 – 1520“) untersucht jene Phase in der Florentiner Malerei, die einerseits durch die Hauptwerke des Fra Bartolomeo – nach seinem Romaufenthalt 1514 – und durch die monumentalen Altarbilder des Andrea del Sarto, die Madonna delle Arpie, die Disputa della Trinità oder die Wiener Pietà, bestimmt wird, in der zum andern sich aber der florentinische Manierismus in seinen verschiedenen Ausprägungen bei Pontormo, Berruguete und Rosso schon klar abzeichnet. Das Kapitel wird eingeleitet durch Betrachtungen über die politische und soziologische Lage in Florenz zu Zeiten des Lorenzino de' Medici, die nicht ohne Einfluß auf die Situation der Kunst blieb. Besonders ergebnisreich sind dann die folgenden Abschnitte über Werke des Fra Bartolomeo: die Madonna della Misericordia in Lucca („Fra Bartolomeos most ambitious essay in Romanità relatively shortly after his Roman visit“), das Verkündigungsfresko im Magdalenenkloster in Le Caldine, den Salvator Mundi im Pitti und die Assunta aus S. Maria in Castello in Prato. Gerade über Fra Bartolomeo steht ja nach den Arbeiten von Knapp (1903) und Gabelentz (1922) eine neuere monographische Untersuchung seit langem aus.

Das siebte und letzte Kapitel des Buches trägt die Überschrift: „Epilogue: The Ascendancy of Manierism (some events of 1521)“. Hier wird die Betrachtung der manieristischen Malerei aus den letzten Abschnitten des vorangehenden Kapitels weitergeführt durch eindringliche Analysen einzelner bedeutender Werke, die nun den Aufbruch eines neuen schöpferischen Manierismus um 1521 sichtbar werden lassen. Über Rossos *Sacra Conversazione* in Villamagna schreibt Freedberg unter anderem: „No work could seem to be more anticlassical in the sum of its effects than this, but there is no trace of a destructive, 'anti', motive in it. It is the affirmation of a wholly positive creative impulse, clear and self-knowing as it had not been in 1518“ (S. 554). Der Wandel, dessen Ergebnis hier vorliegt, vollzieht sich bei Pontormo innerhalb der Entwurfsarbeit für die Lünette in Poggio a Cajano. In dem ersten Entwurf (Uffizien 454 F) zeigt sich neben einer beginnenden Klärung neuer Stilprinzipien noch einmal eine Hinwendung zur Formenwelt Michelangelos. „There is an obscuring, in the borrowed *pseudo-terribilità* of human shape and scale, of the private individuality not only of sensation but of an aesthetic that Pontormo in these years was still trying to define, but had not yet succeeded in defining altogether“ (S. 560). Der nächste Entwurf zu dem Vertumnus und Pomona-Fresko (Uffizien 445 F) nähert sich dann bereits stark der Ausführung. „It was

not in the nature of Pontormo's temperament to confront a theme, even this one of classical literature, in the terms of a classical distance, personified by creatures of a Romanized Olympus; he begins, in this second design, to think and feel the pastorale of Vertumnus and Pomona in terms of place and persons that would make it actual to him. With a disregard that is not less than heroic for the whole prior Renaissance ethos of subject matter, he exactly de-heroizes the Ancient theme, and makes the *contadini* sole actors in a fresco of monumental size" (S. 561). – Dieses letzte Kapitel, Epilog zu einer Darstellung der Entstehung, Vollendung und Auflösung des klassischen Stils und zugleich Hinweis auf die positiv-schöpferischen Kräfte einer neuen, nicht mehr destruktiven Phase des Manierismus läßt noch einmal die Unmittelbarkeit und die Prägnanz dieser stilgeschichtlichen Betrachtungen Freedbergs hervortreten.

Günter Passavant

MARIE SCHUETTE – SIGRID MÜLLER-CHRISTENSEN, *Das Stickereiwerk*. Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1963. 60 S. Text, 296 Taf. mit 464 Abb. und 29 Farbtaf.

Seit im Jahre 1890 die zehn Jahre später noch durch eine Fortsetzung erweiterte Publikation von De Farcy erschienen ist, hat es keine Veröffentlichung mehr gegeben, die auch nur versucht hätte, die Stickerei von ihren Anfängen bis zum Beginn dieses Jahrhunderts in ausgewählten Beispielen von hoher Qualität vorzuführen. Bei einem sich derartig ausbreitenden Bereich erscheint es fast unglaublich, daß die beiden Verf. es vermocht haben, einen so ausgewogenen Band vorzulegen, der sich wahrhaftig durch alle nur denkbare Vielfalt und wohl bedachte Akzentsetzung auszeichnet. Darüber hinaus wissen wir, daß – wohl nur abgesehen von den in Rußland aufbewahrten Arbeiten – alle Stücke von den Verf. selbst studiert und untersucht worden sind.

Als Auftakt beschreibt Sigrid Müller-Christensen knapp, präzise und sehr anschaulich zugleich „Material und Technik“, dabei werden die einzelnen Stiche noch durch Zeichnungen vorgeführt. In der „Einführung“ gibt Marie Schuette einen zusammengefaßten Überblick der geschichtlichen Entwicklung. Aber den wesentlichsten Teil des Textes bildet der Katalog, der für jedes abgebildete Werk Entstehungs-, eventuell Herkunfts- und Aufbewahrungsort, Datierung, Maße (auch der wiedergegebenen Ausschnitte), Material und Technik neben der eigentlichen kurzen Beschreibung feststellt und die jeweilige Literatur zitiert. Im Tafelteil folgen oft der Gesamtaufnahme ein oder mehrere Details, so daß nicht nur das Erscheinungsbild als solches und der künstlerische Stil erkennbar werden, sondern auch häufig genug Material und Technik und durch die Farbtafeln der farbige Eindruck. Bei allzu großen Stücken wird teilweise auf Gesamtabbildungen verzichtet, wenn sich aus dem Ausschnitt die Anlage des Ganzen erschließen läßt.

Wenn wir äußerlich auch einen Bildband vor uns haben, das Verhältnis von Text zu Bild der Seitenzahl nach weniger als 1 : 5 beträgt, ergibt der Inhalt jedoch eine großartige wissenschaftliche Leistung. Es handelt sich ja durchaus nicht nur um die Stickereierwerke, die hier versammelt sind, sondern bei einem jeden von ihnen um die Entscheidung, dieses aufzunehmen und gleichzeitig andere zurückzustellen. Auf diese Weise