

Francesco Borromini, Die Handzeichnungen. Kritisch bearbeitet von HEINRICH THELEN. 1. Abteilung: Zeitraum von 1620/32. Textband: 106 S., 32 Taf. mit 63 Abb. Tafelband: 85 Originalreproduktionen. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1967.

Der erste Teil von Heinrich Thelens langerwartetem Katalog der Borromini-Zeichnungen ist schließlich in zwei Bänden erschienen, einem Tafelband, in dem die Zeichnungen selbst reproduziert sind, und einem Textband, der auch Abbildungen von Vergleichsmaterial enthält. In fast allen Fällen sind die Zeichnungen originalgroß reproduziert. Die Tafeln sind, abgesehen von den wenigen Farb reproduktionen, von vorzüglicher Qualität und geben einen so zuverlässigen Eindruck von Borrominis Federzeichnungen und den oft sehr zarten Skizzen, wie es in einer Reproduktion möglich ist.

Es ist kaum notwendig zu sagen, daß dieses Buch unsere Vorstellung von Borrominis früher Laufbahn völlig verändert. Es gibt ein bewegendes Bild von seiner Entfaltung vom Lehrling zum genialen Architekten. Borrominis frühe Entwicklung muß in zwei scharf voneinander geschiedene Phasen eingeteilt werden. Während der ersten arbeitete er unter dem alten und schon kranken Maderno, der ihm freie Hand gelassen und ihn zur Entwicklung eigener Ideen ermutigt zu haben scheint. Als Ergebnis sehen wir Borromini immer wieder Ideen des Meisters aufgreifen, die er mit neuem Leben erfüllt und zu einer brillanten und höchst persönlichen Lösung führt. In der zweiten Phase sieht die Beziehung zwischen Meister und Gehilfen anders aus. Der Mangel an Erfahrung als Architekt muß Bernini ein Gefühl der Unsicherheit gegeben haben, und er muß unter der offensichtlichen Überlegenheit seines Untergebenen auf diesem Gebiet gelitten haben. In verschiedenen Fällen ist klar zu erkennen, daß Borromini seinem Meister nachgeben mußte, und das Endergebnis der Zusammenarbeit war oft ein Entwurf, der viel nüchterner war als Borrominis erste Idee. Ein gutes Beispiel bietet der Kamin im Salone des Palazzo Barberini, der in Borrominis ursprünglichem, von Thelen erstmals publizierten Entwurf reich an Effekten von Schrägen und wiederholt gebrochenen Gesimsen ist, die aber in der verwirklichten Form, in der der Kamin schließlich ausgeführt wurde, verschwunden sind.

Von den vierundachtzig katalogisierten Zeichnungen war eine große Anzahl völlig unveröffentlicht, und im Fall anderer Blätter hat Thelens Interpretation – auch manchmal Neuzuschreibung – ihnen eine gänzlich neue Bedeutung verliehen.

Zuerst zeigt es sich, daß Borromini an einer Anzahl bedeutender architektonischer Projekte beteiligt war, mit denen er früher nicht in Verbindung gebracht wurde, und trotz seiner Stellung als bloßer Gehilfe Madernos wird klar, daß sein Beitrag zu den endgültigen Entwürfen – und vielleicht sogar schon zu den ersten Ideen – beträchtlich war. Abgesehen von S. Andrea della Valle, wo seine Tätigkeit schon dokumentiert war, sichern die Zeichnungen seine Verbindung mit den folgenden Bauten oder Projekten: dem Papstaltar in St. Peter, der unter Paul V. projektiert wurde; dem Palazzo Peretti; der Kaskade der Villa Ludovisi in Frascati; einem Projekt für den Abschluß der Fassade von S. Anna dei Palafrenieri; einem Glockenturm für den Monte di Pietà;

Arbeiten am Portikus und für die Türme des Pantheon; ferner dem Grundriß und der Fassade von S. Ignazio. Außerdem zeigen die Zeichnungen, daß sein Anteil an bestimmten größeren Unternehmungen wie dem Abschluß der Dekoration von St. Peter und am Bau des Palazzo Barberini sehr viel größer war, als bisher angenommen wurde.

In diesem Zusammenhang stellt sich eine Reihe bedeutender Fragen, die Borrominis Stellung und auch die Werkstattpraxis des frühen 17. Jahrhunderts betreffen. Inwieweit folgte Borromini den Anordnungen seiner Meister? In welchem Umfang steuerte er seine eigenen Ideen bei? Ist eine bestimmte Zeichnung nur eine getreue Kopie des Gehilfen nach der Vorlage des Meisters? Korrigierte Bernini eigenhändig eine Zeichnung Borrominis?

Bei der Lösung dieser Probleme hat Thelen gegenüber allen anderen Forschern einen großen Vorteil. Er konnte über einen langen Zeitraum mit der bedeutendsten Gruppe von Borromini-Zeichnungen, dem Komplex in der Albertina, leben und sie genau studieren; und er ist so in die Materie eingedrungen, daß er sich offensichtlich instandefühlt, sogar in wenigen Strichen den Stil von Borromini, Maderno oder Bernini zu erkennen und auch ihre Handschrift zu identifizieren, sogar aus den Ziffern bei einem Maßstab. Im allgemeinen sind seine Urteile auf diesem Gebiet zu respektieren, aber es gibt einige Fälle, in denen sich Zweifel aufdrängen.

Seit der Lektüre des Buches hatte ich nur Gelegenheit, die Zeichnungen in der Royal Library in Windsor, die für Borrominis Frühzeit relevant sind, im Original zu studieren. Eine von ihnen (C 65, Windsor 5591) zeigt den Mittelrisalit der Gartenfassade des Palazzo Barberini. Ich veröffentlichte diese Zeichnung vor einigen Jahren als Wiedergabe von Madernos Bauprojekt, ohne eine Ansicht über die Autorschaft der Zeichnung selbst auszudrücken. Thelen stimmt damit überein, daß die Zeichnung grundsätzlich den Maderno-Plan spiegelt, sagt aber kategorisch, daß drei Hände an der Ausführung beteiligt gewesen seien. Er glaubt, der Mittelrisalit sei von Borromini gezeichnet; eine andere, nicht identifizierte Hand habe die Fenster des Erdgeschosses auf der rechten und linken Seite, die gesamte figurale Skulptur, die Balustrade und das Wappen hinzugefügt, und die Zone oberhalb der Balustrade sei von Domenico Castelli später gezeichnet worden. Obwohl die Zeichnung beschädigt ist – sie ist in Wirklichkeit viel dunkler als die Reproduktion vermuten läßt –, scheint es mir absolut sicher, daß die Zeichnung ganz von einer Hand angefertigt wurde, wahrscheinlich an einem einzigen Tage und sicher ohne irgendwelche Änderungen.

Eine andere Zeichnung in Windsor (C 36, Windsor 5602) zeigt einen frühen Entwurf für das Grabmal Urbans VIII. Hier behauptet Thelen, daß die Architekturzeichnung von Borromini stammt, daß aber Bernini die allegorischen Figurengruppen und den Deckel des Sarkophages hinzufügte und die Kartusche auf der Basis der Statue übergab. Eine gründliche Prüfung z. B. der Caritas-Gruppe links scheint mir ohne Zweifel zu bestätigen, daß die Figuren und die Architekturlinien, die sie anlaufen, von der gleichen Hand gezeichnet sind. Obwohl es in der Zeichnung verschiedene unterschiedliche Stadien gibt, scheint es mir wirklich nahezu sicher, daß diese alle auf den gleichen Künstler zurückgehen. Im ersten Stadium wurde die Architektur mit dem Lineal ge-

zogen und wahrscheinlich die Figuren in dünner schwarzer Kreide gezeichnet. Dieses Stadium ist am Giebel deutlich sichtbar, der ursprünglich ungebrochen war und seine Spitze genau unterhalb der Tiara des Papstwappens erreichte. Die Federzeichnung scheint in zwei Stadien hinzugefügt worden zu sein, die erste mit einer dünnen Feder und relativ heller brauner Tinte, die zweite mit einer dickeren Feder und dunklem Bister. Alle Figuren sind im zweiten Stadium übergangen worden; aber die gleiche Hand, die ihnen die dunklen Linien gab, übergang auch Teile der Architektur und zog z. B. die rechten Umrißlinien der beiden Säulen nach und verstärkte bestimmte Details der Kapitelle und des Säulengebälkes. Es gibt nicht die Spur eines Zögerns oder einer Unterscheidung, was unvermeidlich gewesen wäre, wenn ein Künstler die Architektur und ein anderer die Skulptur gezeichnet hätte.

Wenn wir mit unserer Vermutung recht haben, daß die gesamte Zeichnung von einem Künstler stammt, sind wir verpflichtet zu fragen, wer dieser Künstler war: Bernini oder Borromini? Da das Monument von Bernini entworfen wurde, schiene die selbstverständliche Antwort zu sein, daß er die ganze Zeichnung anfertigte. Andererseits ist die präzise und lebendige Zeichenweise der architektonischen Details völlig verschieden von allem, was wir von der Hand Berninis kennen; hingegen entspricht sie genau dem Stil Borrominis, und das Blatt folgt im Hauptentwurf einer anderen Zeichnung (C 35), die offensichtlich von seiner Hand herrührt. Auf den ersten Blick ist die Frage der Figurenzeichnung schwerer zu beurteilen. Wir sind geneigt, Borromini vor allem als Architekten zu sehen und ihn nicht mit dem Zeichnen von Figuren in Verbindung zu bringen, aber Baldinucci berichtet ausdrücklich, daß Borromini als Bildhauer und Stuckbildner nach Rom kam und sich erst in der Werkstatt Madernos und unter dessen Anweisung der Anfertigung von Architekturzeichnungen zuwandte. Seine Fertigkeit auf dem Gebiet der Figurenzeichnung, zumindest in Verbindung mit dekorativer Skulptur, wird in vielen Details der offenkundig von seiner Hand stammenden Zeichnungen bestätigt (vgl. C 13, 54, 68). Ferner gibt es bestimmte Details in der Zeichnung für das Grabmal Urbans VIII., wie das rechte Kind in der Caritas-Gruppe, die stilistisch einer Zeichnung in Windsor (C 24, Windsor 5635) für die Baldachinsäulen in St. Peter, die Thelen überzeugend Borromini zuschreibt, sehr nahe stehen. Überdies zeigen die Figuren der Zeichnung für das Grabmal Urbans VIII. nicht die geringste Verwandtschaft zu Berninis frühen Zeichnungen mit ähnlichen Themen. Das beste Vergleichsmaterial liefern eine Zeichnung für die Gedenktafel für Carlo Barberini von 1630 (Brauer-Wittkower, Taf. 5 b) und die Studien für den Baldachinaufsatz von St. Peter aus den Jahren 1631–33 (ebenda, Taf. 6), die einen völlig verschiedenen, flüssigen und fast aufgelösten Stil zeigen, ohne eine Spur der scharfen Linien, die bei den Figuren der Grabzeichnung begegnen. Thelen schreibt Berninis Hand auch die seltsamen Wellenformen des Sarkophagdeckels und die Sockelkartusche zu. Diese scheinen jedoch keine enge Parallele in seiner Architektur oder seinen Zeichnungen zu haben, während sie gewissen Details in Borrominis Stuckdekoration in S. Carlo alle Quattro Fontane (vgl. Portoghesi, Borromini nella Cultura Europea, Rom 1964, Fig. 130) und auch in einigen seiner Zeichnungen (z. B. C 54) sehr nahe stehen.

Das Problem der Zusammenarbeit von Borromini, Maderno und Bernini stellt sich auch für die Zeichnungen für den Palazzo Barberini. Thelen schreibt mit Recht den größeren Teil dieser Zeichnungen für den Palast Borromini zu, ob sie nun unter Maderno oder Bernini angefertigt wurden. In einigen Fällen sieht er jedoch die Beteiligung anderer Hände, vor allem in den Zeichnungen für die Gartenfassade. Die früheste von diesen (C 65) wurde schon erwähnt, aber die beiden späteren (C 66, 67) stellen andere Probleme. Für beide wird allgemein angenommen, daß die grundsätzlichen Veränderungen gegenüber dem früheren Schema auf Bernini zurückgehen; aber es ist genau so offensichtlich, daß die Zeichnungen nicht von seiner Hand sind, und die Zuschreibung an Borromini ist völlig überzeugend. Weniger überzeugend ist Thelens Behauptung, daß die Figuren über den Bögen in diesen Zeichnungen von Bernini eigenhändig hinzugefügt wurden. Es ist gefährlich, ohne eine sorgfältige Prüfung der Zeichnungen im Original ein sicheres Urteil zu fällen, aber nach den Reproduktionen möchte ich glauben, daß diese Figuren von der gleichen Hand sind wie die Architektur und die ähnlich angebrachten Figuren in C 65. Thelen erwähnt nicht die Figur und das Wappen, die in schwarzer Kreide über der mittleren Arkade der Loggia im ersten Geschoß in der ausgeführten Zeichnung in Windsor für die Westfassade des Palastes (C 42) hinzugefügt wurden, aber ich selbst würde glauben, daß sie von der gleichen Hand stammen wie der Rest der Zeichnung und daß diese Hand auch für die Figuren in C 66 und C 67 verantwortlich ist. Kurz, ich glaube nicht, daß es einen Grund gibt, zwischen der Hand, die die Figuren in diesen Skizzen zeichnete, und der, die die Architektur entwarf, zu unterscheiden. Der einzige zweifelhafte Fall scheint mir die Zeichnung der Reliefs über den Fenster in C 67 zu sein, aber selbst hier könnte die Tatsache, daß diese Teile mit dem Pinsel hinzugefügt wurden und vermutlich auf antike Reliefs im Besitz der Barberini zurückzuführen sind, für den Unterschied in der Erscheinung verantwortlich sein. Der Künstler konnte sich daher in diesen Details nicht völlig frei entfalten.

Ein anderes Problem ergibt sich aus zwei Zeichnungen für die innere Ost-beziehungsweise Eingangswand von St. Peter, von denen sich eine in Windsor (5595) und eine in der Albertina (C 37) befindet. Thelen schreibt die letztere Borromini zu und sagt, die erstere sei eine genaue Kopie nach Maderno von Filippo Brecchioli, gibt aber keine Gründe für diese Zuschreibung. Nach Vergleich der originalen Windsor-Zeichnung mit der Reproduktion des Albertina-Blattes habe ich keine Bedenken, daß beide von der gleichen Hand stammen. Es sind zwei Varianten derselben Entwurfsphase, und, obwohl die Windsor-Zeichnung vollendeter ist als das Albertina-Blatt, zeigt sie die für Borromini typische Schärfe der Ausführung. Überdies steht die Zeichnung der Girlanden unter dem Papstwappen in beiden Zeichnungen einem ähnlichen Detail im Entwurf für das Grabmal Urbans VIII. sehr nahe, den Thelen als von Borromini akzeptiert.

Thelen veröffentlicht zwei mit der Porta Santa in Verbindung stehende Zeichnungen (C 22, 23), die einen sonderbaren Zug aufweisen. Die Inschriften beider zeigen deutlich, daß sie mit der Eröffnung des Portals im Heiligen Jahr 1625 in Zusammenhang

stehen, für die Pläne 1623 besprochen wurden. Beide Zeichnungen zeigen jedoch das äußere Portal, von dem die Porta Santa selbst eingerahmt ist, in einer wesentlich vom heutigen Zustand abweichenden Form (anstelle der kompositen Säulen korinthische, und eine andere Anordnung des Borghese-Wappens). Dieser Portalrahmen wurde, wie das in den Stein eingehauene Datum festlegt, 1618 – 19 errichtet. Thelen vermutet, daß Borromini, als 1623 die Aufgabe zur Erstellung eines Entwurfes für die neue Tafel mit Inschrift gegeben wurde, eine Zeichnung aus der Zeit des Pontifikates von Paul V. nahm, sie kopierte (C 22 stammt offensichtlich von Borrominis eigener Hand) und die sich auf das kommende heilige Jahr beziehenden Inschriften eintrug. Ein solcher Vorgang erscheint ganz ungewöhnlich: Wenn man sich auch vorstellen kann, daß Borromini, wenn er keine dem Stand der Dinge entsprechende Zeichnung zur Hand hatte, ein altes Blatt gebraucht habe, das noch in der Maderno-Werkstatt herumlag, würde man doch annehmen, daß er beim Kopieren entweder den betreffenden Teil freigelassen oder das Wappen Urbans VIII. eingetragen hätte. Das könnte zu der Vermutung führen, daß die Zeichnung einer sehr viel früheren Phase angehört, aber der Befund scheint eine derartige Hypothese auszuschließen. Das Rätsel muß im Augenblick ungelöst bleiben.

Die von Thelen veröffentlichten Zeichnungen und Dokumente werfen viel neues Licht auf verschiedene Projekte, mit denen Borromini in Verbindung stand. Der Plan für S. Ignazio war z. B. immer dem Jesuiteppater Orazio Grassi zugeschrieben worden; aber, wie Thelen zeigt, war Maderno der Vorsitzende der Kommission, die 1627 zusammengerufen wurde, um den Bau der Kirche zu überwachen, und die Zeichnungen in der Albertina (C 32, 33) stammen zweifellos von der Hand Borrominis, offensichtlich nach den Anweisungen Madernos.

Noch eindrucksvoller ist die Zeichnung für die Fassade von S. Anna dei Palafrenieri. Bisher ist kein dokumentarischer Nachweis erbracht worden, daß Maderno mit einem Entwurf für diese Arbeit beauftragt war, aber Thelen hat ohne Zweifel mit seiner Annahme Recht, daß dies der Fall war. Die Zeichnung (C 19) ist jedoch so persönlich, daß man daraus schließen muß, daß Borromini viel Eigenes beigemischt hat, und viele Züge der Zeichnung kündigen sein reifes Werk an. Wie Thelen zeigt, ist es auch wahrscheinlich, daß dieses Schema den Architekten, der die Fassade unter dem Pontifikat Clemens XI. schließlich errichtete, beeinflusste.

Durch die Veröffentlichung von 20 neuen Zeichnungen und einer Anzahl neuer Dokumente trägt Thelen beträchtlich zu unserer Kenntnis der verwickelten Geschichte des Palazzo Barberini bei. Zwei Zeichnungen im Vatikan geben uns erstmalig den genauen Plan des alten Sforza-Palastes, der in den Palazzo Barberini einbezogen wurde und seine Form bedingte. Eine andere Zeichnung in Stockholm zeigt den Plan für den Vorbau an der Nordseite des Palastes; durch ihre Kenntnis wird es zum ersten Mal möglich zu verstehen, wie der quadratische Entwurf (C 15) mit dem Baugelände verbunden werden konnte.

Die überraschendste Neuentdeckung in Verbindung mit dem Palazzo Barberini sind jedoch die mit Pietro da Cortona verbundenen Zeichnungen. Thelen hat in den Uffizien

eine Zeichnung für die westliche Loggia entdeckt, die eindeutig von Cortonas Hand stammt, ferner eine vorzügliche Zeichnung in Borrominis subtilstem Stil, die genau Cortonas durchbrochene Wand am Nordende der Terrasse wiedergibt, die später dem Theater eingegliedert wurde. Diese Zeichnungen sind an sich faszinierend und bringen endlose Probleme über Cortonas Anteil an der gebauten Architektur des Palastes mit sich, die von Thelen leider nicht diskutiert werden. Es ist in der Tat in vielen Fällen zu bedauern, daß er nicht genug Raum hatte, die allgemeinen Probleme, die den Palast betreffen, zu behandeln. Ich hätte zum Beispiel gerne erfahren, ob er meine hypothetische Rekonstruktion eines frühen, später abgeänderten Projektes für einen kleineren Salone und eine offene Loggia im ersten Geschoß akzeptiert. Soweit ich sehen kann, erbringen die neuen Zeichnungen kein Beweismaterial entweder für oder gegen meine Theorie – obwohl das in sich ein leichtes Gegenargument ist –, aber ich hätte gern Thelens Meinung gewußt.

Thelens Abschnitt über die Zeichnungen für den Baldachin von St. Peter muß in Verbindung mit seiner Arbeit über den Baldachin als ganzen (Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rome, Berlin 1967) gelesen werden. Für den Baldachin sind Thelens wichtigste Schlußfolgerungen, die hier nur kurz zusammengefaßt werden können: erstens, daß, vor der Übernahme des Auftrags durch Bernini in 1625, bereits eine Zeichnung von Maderno vorhanden war, die große Bronzesäulen, sehr wahrscheinlich in gedrehter (Salomonischer) Form, mit Weinlaub zeigt, und daß Borrominis Anteil am Entwurf der Säulen und sogar der Bekrönung sehr viel größer war, als allgemein angenommen wird. Es ist sicher bezeichnend, daß keine Zeichnungen Berninis für die Baldachinsäulen bekannt sind und nur drei Skizzenblätter für die Bekrönung und die Engel, während Thelen drei offensichtlich von Borrominis Hand stammende Zeichnungen veröffentlicht, die den gesamten Baldachin in Beziehung zu Bramantes Vierungspfeilern zeigen (C 68 – 70, von denen C 69 früher bekannt war). Ein weiteres Blatt enthält einen Schnitt der Apsis und der Kuppel, mit Beischriften von Borrominis Hand (C 71), andere zeigen drei vollendete Detailstudien für die Säulen, die Thelen Borromini zuschreibt (C 24, 72, 73). Die Zeichnungen des gesamten Baldachins beweisen unter anderem, daß Borromini schon in einem sehr frühen Stadium herangezogen wurde, weil sie die Bekrönung in einer Übergangsform zeigen, die zwischen den in den Medaillen von 1626 und 1633 fixierten Lösungen liegen muß. C 70 zeigt eine Besonderheit, die Thelen übersehen zu haben scheint: die Säulen sind ganz deutlich gerade dargestellt, nicht gedreht. Da die Bekrönung in ihrer Form der endgültigen Lösung näher steht als der Medaille von 1626, muß die Zeichnung nach Errichtung der Säulen entstanden sein, aber es ist schwer, zu verstehen, weshalb Borromini ihnen nur in dieser einen Zeichnung nicht ihre wirkliche Form gegeben hat.

Thelens Zuschreibung von allen drei großformatigen Zeichnungen in Windsor, die sich auf die Säulen und das Gebälk des Baldachins beziehen, ist vollkommen überzeugend. Die Zeichnungen beweisen Borrominis Geschick in der Handhabung von Elementen wie Cherub-Köpfen und -Flügeln, Masken und kleinen Figuren. Die Zeichnung des Baldachingehänges (unglücklicherweise hier seitenverkehrt reproduziert)

zeigt zwei geflügelte Cherub-Köpfe, die denen auf dem Filomarino-Altar in SS. Apostoli in Neapel sehr ähnlich sind. Es ist richtig, daß hier die gleichen Bildhauer wie am Baldachin beschäftigt waren, aber die Köpfe und Flügel auf der Windsor-Zeichnung sind offensichtlich von der gleichen Hand, die die Architektur zeichnete, d. h. von Borromini. Thelen glaubt jedoch, daß die Zeichnung für die Säulen (C 24) spätestens 1625 anzusetzen ist, während er die beiden anderen (C 72, 73) in den Herbst des Jahres 1631 datiert. Die historischen Argumente begünstigen diese Datierung, aber der Stil aller drei Zeichnungen ist so vollkommen ähnlich, daß es schwer fällt zu glauben, daß eine von den anderen um sechs Jahre abgerückt werden kann. C 24 und C 72 mögen sogar ursprünglich Teile einer einzigen Zeichnung gewesen sein.

Ich möchte aber nicht mit einer negativen Bemerkung schließen. Wenn Thelen nicht alles gatan hat, was man erhoffte, ist seine Leistung dennoch von größter Bedeutung für das Studium römischer Barockarchitektur der zwanziger Jahre des Seicento. Wir können nun erstmals Borrominis Bedeutung als Werkstattgehilfe der beiden bedeutendsten Architekten ihrer Zeit einschätzen und die völlige Originalität seines Beitrages zur Entwicklung der römischen Architektur in einem entscheidenden Augenblick beurteilen. Wichtiger noch ist, daß Thelen es uns ermöglicht, auf neue Weise und auf einer neuen Ebene die Schönheit von Borrominis Architekturzeichnungen, sogar in seinen frühesten Jahren, zu würdigen. Wir kannten die überragende Qualität von Zeichnungen wie C 48 für das Fenster mit vorgetäuschter Perspektive an der Westfassade des Palazzo Barberini – gibt es, abgesehen von Michelangelo, hinreißendere Architekturzeichnungen als in sich vollwertige Kunstwerke? –, aber es war eine Offenbarung zu sehen, daß Borromini schon in seinen allerersten Jahren seine nervös-präzise Zeichentechnik mit schwarzer Kreide entwickelt hatte und seine höchst individuelle Gewohnheit, mit der Kreide innezuhalten und sie aufzudrücken, um einen kleinen Punkt an solche Stellen zu setzen, an denen die Linie eine wesentliche Richtungsveränderung nimmt. Wenn Thelen nichts anderes getan hätte als dies – und das ist nur ein kleiner Teil seiner Leistung – hätten wir allen Grund, ihm dankbar zu sein.

Anthony Blunt

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965. Faculté de Philosophie. Département de l'histoire de l'art. Belgrad 1967. XVIII, 248 S., 2 Taf., 122 S.Taf., 1 Plan.

André Grabar: Art du XIIIe siècle. Problèmes et méthodes d'investigation. – Vojislav Korać: L'architecture byzantine au XIIIe siècle. – Jovanka Maksimović: La sculpture byzantine du XIIIe siècle. – Suzy Dufrenne: L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle. – Tania Velmans: Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter. – Manolis Chatzidakis: Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce. – A. Xyngopoulos: Icones du XIIIe siècle en Grèce. – D. Talbot Rice: The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond. – Alisa Bank: Les monuments de la peinture byzantine du XIIIe siècle dans les collections de l'URSS. – Ivan Dujčev: La littérature des Slaves meridionaux au XIIIe siècle et ses rapports avec la littérature byzantine. – Sima Cirković: Serbien au XIII. Jahrhundert. – Gojko Subotić: Aperçus sur certains traits stylistiques de l'oeuvre de Domentijan et de la peinture monumentale du XIIIe siècle. – Bojana Radojković: Les arts mineurs du XIIIe siècle en Serbie. – Vojislav J. Djurić: La peinture murale serbe