

jedenfalls vor den „Philippus“ und vor die „Coronati“. Die Nische des „Eligius“ ist gegenüber der Statue als später entstanden anzunehmen – nämlich nach der Coronati-Nische bzw. nach der Georgsnische (wo übrigens der Zahnschnitt schon von den Pilastern in den Dreipaß hineingeführt wird). Auffällig sind die abgeschrägten Ecken der Basis des „Eligius“, die doch in Differenz stehen zu dem Sockel, den er jetzt in der Nische hat. Vielleicht war noch zu diesem Zeitpunkt, als der „Eligius“ fertiggestellt war, ein Sockel von der Art des Philippus-Sockels für den Patron der Schmiede vorgesehen.

Den Abschluß des Buches bildet ein knapper Exkurs über die Voraussetzungen der Quattrocento-Skulptur im 14. Jahrhundert. Quellpunkt der neuen Richtung seien die Gerichts-Reliefs von der Orvietaner Domfassade, Zwischenstufen vertreten Jacopo di Piero Guidi und Giovanni d'Ambrogio. Doch wird hier alles nur angedeutet.

Die Darstellung ist recht trocken. Wollte sich Stilbeschreibung stets so schablonenhaft darbieten, hätte sie wohl dem schon vernehmlicher durchdringenden Vorwurf „nichts Neues mehr zu bieten“ kaum etwas entgegenzuhalten. Mehr aber noch führt zu Fehlsichten, was schon als Tendenz des Faches sich abzeichnet: weniger das Neue als vielmehr das Bedingte einer künstlerischen Leistung wissen zu wollen. In dieser Hinsicht wäre der von W. wiederholt als „subjektiv“ geschmähte Vasari positiv zu entdecken. Gewiß, da ihn weniger das Genetische als das Wesentliche des Künstlerwerkes interessierte, ist er in die Lebensgeschichte der Künstler nur unvollkommen eingedrungen und hat stattdessen charakterzeichnende Erzählungen bevorzugt. Dafür aber hat er die Einmaligkeit der einmaligen Künstler und das als Exemplum Fortwirkende ihrer Leistung schärfer gesehen.

Joachim Poeschke

GIOVANNI CARADENTE, *Giacomo Serpotta*. Turin, ERI-Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1967. 184 Seiten, 32 Farbtafeln, 75 Abbildungen im Text.

Über den sizilianischen Stukkateur und Bildhauer Giacomo Serpotta (1656 – 1732) ließ sich bis heute alles Wissenswerte in E. Maurici's Artikel im Thieme-Becker (Künstlerlexikon 30, 1936, S. 518 – 519) auffinden. Vita und Werkverzeichnis stützten sich auf die von Maurici bereits richtig gewürdigte Biographie von Filippo Meli (Giacomo Serpotta, *La vita e le opere con 165 documenti*, Palermo 1934), die jedoch in den wenigsten Bibliotheken greifbar ist. Von ihr muß nach wie vor jeder Versuch einer Zusammenstellung und chronologischen Ordnung des Oeuvres ausgehen. Die Vita Serpottas bleibt an einigen Stellen dunkel und stellt die Autoren ständig wieder vor die Frage, ob dieser immerhin bemerkenswerteste unter den sizilianischen Bildhauern mit den Veränderungen, die sich in Italien Ende des 17. Jahrhunderts vollzogen, in irgendeinem Kontakt gestanden hat und wie dieser vorzustellen ist.

In dieser Frage, die Meli ausschließlich mit dem Blick auf Sizilien und unter Hinzuziehung des künstlerisch tätigen Familienumkreises (ebenfalls in Thieme-Becker s. v. Serpotta: Gaspare, der Vater; Giuseppe, der Bruder und Procopio, der Sohn; Pietro, ein Onkel?) einschränkend betrachtete, wobei er wenig überzeugend als einzigen

weiteren Bildungsfaktor das Studium antiker Skulpturen gelten ließ, versuchten spätere Autoren darüber hinaus Reisen zu hypostasieren, die jedoch nach wie vor undokumentiert bleiben. Einer Diskussion dieser Frage enthebt sich Carandente (S. 18) durch den Hinweis auf das Testament von 1719, in dem Serpotta „tutti li carti stampati“ seinem Sohn Procopio überschreibt. Zeichnungen und Stiche lassen daher jene vermutete(n) Reise(n) für die weitere Argumentation überflüssig erscheinen. Der Autor ist bemüht, den von Meli dokumentarisch erarbeiteten Gang der Chronologie mit stilkritischer Argumentation schärfer nachzuzeichnen und eingehend zu beschreiben. Als wesentliches Kennzeichen der künstlerischen Entwicklung Serpottas möchte er dabei die sich wandelnde Bewältigung szenarischer Ausstattungen der architektonisch schlicht-rechteckigen Innenräume beurteilt wissen. Anhand der von C. G. Argan (*Il teatro plastico di Giacomo Serpotta, Il Veltro* 1 (7) 1957, S. 29–33) erarbeiteten Charakteristika ordnet sich Serpottas Werk zwischen 1679 (Oratorio della Carità, das der 23jährige selbständig ausführte, zerstört, S. 10) und 1730/31 (Oratorio di S. Francesco di Paola ai Candelai) in die nach-bernineske Skulptur Italiens an einem besonders hervorragenden Platz ein. Leider ganz ungenutzt bleibt jedoch dann der Hinweis auf Juvaras Tätigkeit in Messina und mögliche Zusammenhänge mit dem Werk Serpottas aus gleicher Zeit; hier geht der Verfasser über allgemeine Formulierungen nicht hinaus.

Das vorgesteckte Ziel der Betrachtung bestimmt die zum Teil recht unlogisch und gewaltsam anmutende Argumentation um die – wie vieles andere von Carandente schließlich offen gelassene – Frage einer Romreise des jungen Serpotta (S. 18). Der Autor sieht sich immer wieder genötigt, auf das Problem einzugehen, wie sich Serpottas Verbindung zur modernen Kunstbewegung in dieses von ihm intendierte Bild einzu-fügen hat. Nimmt er zunächst die Wahrscheinlichkeit einer Romreise in den dokumentarisch dunklen Jahren um 1679 an (S.10), so verlegt er später (S. 18) mit dem Hinweis auf das Testament das Gewicht der Argumentation auf die nun daraufhin zu vermutende Beeinflussung durch die Druckgraphik. Ähnlich verhält es sich mit dem Hinweis auf Ripas *Iconologia Sacra* (S. 18 u. 28, Anm. 47 u. 71) – der leider bei der Einzelbetrachtung bis auf ein Beispiel nicht näher belegt und verfolgt wird. In allen übrigen Fällen sieht sich der Leser auf allgemeine Vermutungen verwiesen. Daß eine auf den ersten Blick deutliche Umsetzung der sogen. *Venus Genetrix* (wahrscheinlich des Exemplars im Louvre, d. h. der Aphrodite von Fréjus, die nach 1678 durch einen Stich von Etienne Baudet bekannt gemacht wurde) in der Figur der Veritas (Abb.46) nur mit dem lapidaren Satz (S. 10) „La conoscenza che l'artista ebbe della scultura antica è indubbia“ erfaßt wird, erscheint ebenso unzulänglich. Weder der Zusammenhang des Reliefs mit der Reiterschlacht aus dem (zerstörten) Oratorio dei Musici in der Sammlung Visconti (Abb. 65) mit der Anghiara-Schlacht-Tradition findet eine Erwähnung, noch etwa die Beziehung der Benediktsfigur in Del Carmine, Palermo, (Abb. 5, S. 22) mit Michelangelos Moses, oder der Herkulesfigur (Abb. 43, S. 46) mit dem Hercules Farnese. Könnte man nicht aus weiteren Betrachtungen sowohl der Reliefs, als auch der Statuen eine Vorstellung von dem Stichvorrat gewinnen, den Serpotta im Laufe seines Lebens sich zulegte, und würde nicht dadurch dann der vom

Autor bedauerte Verlust sämtlicher eigenhändiger Zeichnungen (S. 28) teilweise wettgemacht? Nur für einen Fall ist aus einem Aufsatz von G. Rouchès (Le Martyre de Saint Laurent de Le Sueur traduit en bas-relief par le sicilien Serpotta. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 26, 1932, S. 98 – 110) der Nachweis einer französischen graphischen Vorlage für die Laurentiusmarter übernommen. Wären nicht hier einige Vergleichsabbildungen durchaus am Platz gewesen? Ein intensiv durchgeführter Nachweis von Stichvorbildern könnte eine gute Basis liefern auch für die Behandlung der Frage, wie „modern“, aktuell Serpottas Umsetzungen der Vorlagen ausfielen, zum anderen gelangte man durch einen solchen Vergleich zu einer vom Autor bemerkenswert konsequent ignorierten Lesehilfe für besondere stilistische Eigentümlichkeiten, gerade im Bereich des Ornaments. Wie wenig Bedeutung der Betrachtung des Ornaments beigemessen wird, zeigt sich auch darin, daß beim Beschneiden der abgebildeten Detailaufnahmen häufig die ornamentalen Zonen geopfert wurden. Wenn auch der Verf. versichert (S. 83): „Ma – come questa volume cerca di rendere palese . . . il frammento di un ornato, la voluta capricciosa di un partito decorativo . . . ci danno la misura assoluta di quel che G. S. fu nel suo tempo“, so liegt der Verdacht nahe, daß er gelegentlich den Künstler mit seinem Werk verwechselt und Verwirrung dort angestiftet wird, wo epochengeschichtliche Termini herangezogen werden. Wenn dann auch trotz der knappen Beschneidung mitunter ornamentale Details in den präzisen Reproduktionen hervorragend greifbar sind, bemüht sich der Leser vergeblich, die verwendeten Termini wie *rocaille* (S. 31 u. 40) oder *Rokoko* (S. 66) mit den die Figuren umgebenden Ornamenten zu verbinden. Es erscheint dort weder die Stufe des Bandelwerkes, wie sie etwa bei Juvara auf einem sehr fortgeschrittenen frühen Entwurf der *Macchina trionfale* für Philipp V. von 1701 (vgl. *Mostra di Filippo Juvarra*, Messina 1966 Nr. 1) oder in einem auf 1725 datierten Gartenentwurf (a. a. O. Nr. 150) voll ausgebildet ist, noch ein anderer möglicher Ansatz von *Rocaille* verwirklicht. Gerade die Voluten und Gehänge, ebenso wie der *Akanthus* (Abb. 8 u. 9) lassen eher an ornamentale Entwürfe Stefano della Bellas denken als an Ornamente des 18. Jahrhunderts. Auf ein Beispiel wuchernder Ornamentform sei hier verwiesen (Abb. 11, Palermo, Oratorio del Rosario in Santa Cita 1686 – 88). Der Autor vermeint, die besondere szenarische Raumwirkung der Ausstattung bestimmen zu können, wird aber dabei durch falsche Vorstellungen vom tatsächlichen Bestand abgelenkt. Von der Decke bis nahezu in die Höhe der Türgesimse reicht eine Stuckdraperie, die als ein die Reliefs (in der Mitte etwa die Seeschlacht von Lepanto) hinterfangendes Tuch deren Wirkung mitbestimmt und die als „*anticipante . . . la fiorita speranza delle rocailles, delle 'petites choses' virtuosisticamente esaltate dallo spirito raffinato settecentese*“ (S. 22) beschrieben ist. Dabei wird wohl doch übersehen, daß die gesamte Wand als Bildfeld erfaßt werden muß und das Tuch als eine Art monumentaler Kartuschenform selbst zum Bild wird, dem – wie Nebensächlichkeiten – die kastenförmigen „eingenagelten“ Reliefs den Halt verleihen, dessen die breit niederschwingenden Falten der Draperie zur Fixierung bedürfen (vgl. Abb. 10).

Wenn bereits die unterschiedlichen Entstehungsdaten des Oratorio del Rosario in San Domenico (um 1714 begonnen, S. 70 f, Abb. 57 f) einen Wandel gegenüber der vorhergenannten Innendekoration vermuten lassen, so läßt sich aber auch dort keineswegs eine Bestätigung der Argumente des Autors finden. „L'incavo ritmico . . . crea in tutta la zona inferiore della parete una vibrante modulazione di spazio“ (S. 71) ist als Beschreibung des Innenraums kaum ausreichend und nur teilweise zutreffend. Vielleicht durch den verfälschenden Eindruck, den die Ausleuchtung mit Kunstlicht in der Aufnahme hervorruft, ist die Anordnung der tiefen Fenster über den Figurennischen übersehen worden. Von ihnen fällt das Licht auf die jeweils gegenüberliegende Statue und durch den Wechsel von (farbigem!) Gemälde und weißer Statue mit wenigen Gold-Akzenten (Muschel der Nische, Attribute: vgl. Farbtafeln XXVI – XXIX) ist die Statik der verstellten Wand in ein rhythmisches Gegeneinander von konkaven und konvexen Partien verwandelt, das in der Fensterzone durch die vorgeblendeten Hochreliefs im Gegensinn aufgenommen wird. Sowohl im Oratorio in Santa Cita als auch in letzterem bleibt der Raum „unbewegt“ (man achte nur bei beiden auf das massive, gradlinig abschließende umlaufende Gebälk, das gleich einem Bildrahmen im ersten Falle sorgfältig von der figürlichen Dekoration getrennt bleibt und in letzterem durch vorgelegte Darstellungen kartuschenförmig zusammengefaßter Figuren auf einer Draperie jeweils nur in der Mittelachse übergriffen wird). Und selbst in diesem späten Werk (Abb. 58) zeigt sich in den kielbogenförmigen Giebeln der inneren Fensterlaibung, dem großen Kartuschenfeld an der Decke und dem flach sich anschmiegenden Dekor der Eckbilder eine sichere Handhabung der bildhaft applizierten gliedernden, immer streng symmetrisch angelegten Ornamentik. Rez. sieht darin deutlicher den Zusammenhang mit dem 17. Jahrhundert als Neuerungen, die im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Entfaltung kommen. Der von der Edizione RAI Radiotelevisione Italiana, Turin, großzügig angelegte Band mit Photos von Giovanni Trimboli umfaßt 79 Seiten Text, in die 70 zum Teil ganzseitige Schwarz-Weiß-Photos nicht immer ganz glücklich eingeblenndet sind (die unselige Verschiebung von Abbildung und dazugehörigem Text wird gerade beim Blättern in einem großformatigen Buch wie dem vorliegenden als besonders lästig empfunden). Die 164 Anmerkungen folgen geschlossen dem auf eine fortlaufende Darstellung angelegten Text, um dessen Übersichtlichkeit nicht zu unterbrechen. Die auf den vier folgenden Seiten chronologisch geordnete Bibliographie, die Vollständigkeit anstrebt, erwähnt Guiden und allgemeine Werke der Sizilienliteratur, in denen Serpotta Erwähnung findet, ebenso Lexikon- und Zeitungsartikel. Nach den 32 vorzüglichen Farbtafeln, die nicht so rigoros von den Bildfeldrahmungen entblößt sind wie einige der Schwarz-Weiß-Abbildungen, beschließen ein General-Index und ein Abbildungsverzeichnis den Band. Damit ist in einer guten Publikation das erhaltene Werk Serpottas zugänglich gemacht, wenn auch die Betrachtung an einigen Punkten sehr viel knapper ist, als man es innerhalb einer Monographie erwartet. Ein schärferes Herausarbeiten der künstlerischen Eigenart Serpottas hätte dem in manchen Teilen hauptsächlich referierenden und Fragen umschreibenden Text größeren Gewicht verliehen. Das von dem Künstler gezeichnete Bild

bleibt vor allem dort unscharf, wo der Autor bei den mitunter ziemlich umfangreichen Ausstattungsarbeiten den persönlichen Anteil Giacomo gegen den seiner mit ihm arbeitenden Familien- und Werkstattangehörigen nicht weiter abgrenzt und kennzeichnet. Daraus resultiert auch die wohl in diesem Umfang nicht aufrechtzuerhaltende Behauptung, Serpotta sei als der Inventor für die breitere Gruppe der gelegentlich erwähnten Mitarbeiter bestimmend gewesen. Bemerkungen zu technischen Details der Stuckierungstechnik und des Erhaltungszustandes (die sich nur in Anm. 24 u. 48 finden lassen – worauf der Verweis auf S. 20 im Index sich bezieht, bleibt unklar) wären doch sehr wünschenswert gewesen. Im Zusammenhang damit vermißt man auch ein Eingehen auf das besondere Verhältnis des Künstlers zu den Auftraggebern und auf Einzelheiten der Ausführungspraxis.

Peter Gerlach

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Museumsverein, Suermond-Museum. Bis 28. 2. 1971: Arbeiten von Rudolf-Werner Ackermann.
 AARAU Kunsthaus. 22. 1.–14. 2. 1971: Konfrontation 2 – Mathematisch konkrete Kunst und Surrealismus.
 BERLIN Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz, Skulpturenabteilung. Bis 21. 3. 1971: Skulpturen aus Berliner Privatbesitz. – Ikonen und Kreuze aus Äthiopien. – Nationalgalerie. Bis 1. 2. 1971: Otto Meyer-Amden.
 Berlin-Museum. Januar 1971: Franz Skarbina.
 Galerie Lietzow. Bis 19. 1. 1971: Leo de Laforgue.
 BIBERACH Städt. Sammlungen. Bis 7. 2. 1971: Picasso und die Graphik seiner Zeit. Zum 90. Geburtstag des Künstlers.
 BIELEFELD Kunsthalle. Bis 21. 2. 1971: Emil Nolde. – Masken und Figuren. Kulturhistorisches Museum. 24. 1. bis 14. 3. 1971: Albrecht Dürer – Graphik.
 BOCHUM Museum. Bis 14. 2. 1971: Arbeiten von Frantisek Lesák u. Armin Mehling.
 BONN Galerie Wünsche. Bis 13. 2. 1971: Ölbilder u. Pastelle von Hans Hartung.
 BREMEN Kunsthalle. 24. 1.–28. 2. 1971: Handzeichnungen von Gustav Seitz.
 Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 28. 2. 1971: Fantasmagie – 6 surrealistische Maler aus der Gruppe Centre International de l'Actualité Fantastique et Magique. – Bis 14. 2. 1971: Arbeiten von Serge Bajan.
 CHICAGO Art Institute. Bis 31. 1. 1971: Edifices and Monuments by Jean Dubuffet.
 DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 14. 2. 1971: Albrecht Dürer – Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen – aus den Beständen des Landesmuseums.
 DEN HAAG Gemeentemuseum. Bis 17. 1. 1971: Max Beckmann.
 DRESDEN Kunstausstellung Kühl. 26. 1.–20. 2. 1971: Chinesische Rollbilder, Steinabreibungen, japanische Farbholschnitte.
 DUSSELDORF Kunstmuseum. 15. 1.–7. 2. 71: Visuelle Strukturen – Grafik zur Optical Art.
 Galerie Alex Vömel. Ab Mitte Januar 1971: Handzeichnungen von Künstlern des 20. Jh.

FRANKFURT Galerie Daberkow. Januar 1971: Radierungen, Monotypien von Alantar.
 Graphisches Kabinett Karl Vonderbank. Januar 1971: Zeichnungen u. Graphik von A. Paul Weber.
 GOTTINGEN Städt. Museum. Bis 7. 2. 1971: Kreis 34. – Michael Badura – Projekt-sammlung aus 10 Jahren: Klumpen-Einweck-Fichtel-Gift.
 GOSLAR Museum. Bis 21. 2. 1971: Fotomalerie von Volker Schadach.
 HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 7. 2. 1971: Ornamentale Gestaltungsweisen – 8 deutsche Maler der Gegenwart.
 HAMBURG Altonaer Museum. Bis 21. 2. 1971: Erich Heckel – Aquarelle und Zeichnungen aus Norddeutschland.
 Galerie für zeitgenössische Kunst. Bis 1. 2. 1971: Henry Moore.
 Kunsthalle. Bis 28. 2. 1971: „Ein Geschmack wird untersucht.“ Die G. C. Schwabe Stiftung. – Bis 21. 2. 1971: Arbeiten von Detlef Kappeler.
 HAMELN Der Kunstkreis. 16. 1.–14. 2. 1971: Hans Düne zum 70. Geburtstag – Malerei, Graphik.
 HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 24. 1.–21. 2. 1971: Aquarelle und Monotypien von Hans Gassebner u. Alfred Wais.
 HANNOVER Kestner-Museum. 21. 1.–14. 3. 1971: Deutsche Buchkunst 1900–1970. Ausstellung der Stadtbibliothek.
 KAISERSLAUTERN Pfalz-galerie. Bis Anfang Februar 1971: Heinrich Jakob Fried – ein Spätromantiker aus der Pfalz. – Straßen und Brücken in der Pfalz. – 24. 1.–21. 2. 1971: Lithographien, Zeichnungen, Gouachen von Michael Mathias Prechtl.
 KARLSRUHE Bad. Landesmuseum. Bis Februar 1971: Neuerwerbungen des Jahres 1970.
 KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. 15. 1.–28. 2. 1971: Anton de Peters – ein Kölner Maler des Rokoko.
 Schnütgen Museum. 16. 1.–14. 3. 1971: Romanische und gotische Bilderhandschriften in Faksimile. Aus der Bibliothek des Museums.
 Kunsthalle. 15. 1.–28. 2. 1971: Max Ernst – „Das innere Gesicht“. Die Sammlung de Menil.
 Kunstverein. Januar/März 71: Keith Sonnier.