

Exemplar für verloren hielt, hat es sich tatsächlich in der Prager Nationalgalerie erhalten, worauf uns freundlicherweise Eduard Safarik aufmerksam gemacht hat (Abb. 4c). Gegenüber der Florentiner Fassung weicht es in mehreren Details, auch im Figurenbestand, ab. Aufgrund von Longhis Rekonstruktion von Spinellis Werk und insbesondere ausgehend von den beiden Bildern der Ausstellung möchten wir noch die im Museum von Lyon als Stanzione ausgestellte „Pflege des Hl. Sebastian“ (Abb. 4b) und den als neapolitanische Schule geführten „Hl. Georg mit der Jungfrau“ in der Vassar College Art Gallery in Poughkeepsie, N. Y., (Abb. 4a) – vergleichbar besonders auch mit dem von Longhi (1969, Farbtafel V) publizierten „Hl. Stephanus“ (vgl. Thomas Melormick, The Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York 1967, S. 16, Nr. 66.22, Lw., 130,9 x 98,4 cm) als weitere selbständige Werke dem bisher schmalen Oeuvre Spinellis einfügen.

Erich Schleier

REZENSIONEN

GEORG KAUFFMANN (mit elf Mitarbeitern), *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8. Propyläen Verlag, Berlin 1970. 150 S. Einführung. 580 Abbildungen auf 476 Tafeln, davon 73 farbig. 316 S. Anhang mit 52 Text-Figuren. Lwdbd. DM 165, –.

Die verschiedenen Abteilungen des Buches wurden bearbeitet von Jan Bialostocki, E. K. J. Reznicek (Malerei); Kauffmann, Reznicek (Graphik); Josef Benzing (Das gedruckte Buch); Peter Bloch, Klaus Herding (Plastik); Herbert Brunner, Dirk Steinhilber, Ingrid Weber (Kunsth Handwerk); Erich Hubala, Klaus Merten, C. A. van Swigchem (Architektur).

Das Buch beginnt mit einer Einführung von Georg Kauffmann. Es folgen die Tafeln. Diese sind in die Abteilungen Malerei, Graphik, Das gedruckte Buch, Plastik, Kunsthandwerk und Architektur geordnet. Zu jeder dieser Kunstgattungen haben die Mitarbeiter in einem als „Dokumentation“ bezeichneten Anhang einen Überblick verfaßt. Die Künstler, deren Werke abgebildet werden, sind in Kurzbiographien behandelt. Zu jeder Tafel ist eine Erläuterung von etwa einer Viertelseite gegeben. Biographien und Kommentare sind mit Literaturangaben versehen. Es folgen ein Verzeichnis der Abkürzungen, ein Literaturverzeichnis, eine synoptische Übersicht sowie Namen- und Sachregister.

Dem Leser wird also nicht zugemutet, das Buch, das zunächst von einschüchterndem Umfang erscheint, in einem durchzulesen. Er kann sich nach der Lektüre der Einleitung von Georg Kauffmann die Tafeln, die ihn besonders interessieren, auswählen und im Anhang schnell die Information dazu aufsuchen. Diese neue Form des kunstgeschichtlichen Buches ist zuerst in England aufgekommen. Das Werk ist auf einen Leserkreis berechnet, der nicht mehr gewillt ist, lange zusammenhängende Texte zu studieren. Ein streng durchdachter, klarer Aufbau ist für diese Form des Buches Voraussetzung. Daß die Übersichten zu den einzelnen Kunstgattungen in den Anhang

verbannt sind, ist keine günstige Lösung. Man würde sie zu Anfang erwarten, denn sie bilden die Grundlage für das Gesamtbild der Kunst des Jahrhunderts. Dort hätte man diesen Überblicken mehr Raum zubilligen können als auf den insgesamt 22 Seiten, die den Mitarbeitern jetzt zur Verfügung standen. Auf diese Weise wären auch Überschneidungen und Wiederholungen zwischen Kauffmanns Einleitung und den Texten im Anhang vermieden worden. Das Wissen über die europäische Kunst des 16. Jahrhunderts ist heute so umfangreich, daß es in seiner Gesamtheit für den Einzelnen kaum noch überschaubar ist. Auch aus diesem Grunde hätte sich die Gemeinschaftsarbeit für den ersten Teil des Buches, genauso wie für den Anhang, empfohlen.

Dieser wie die anderen Bände der Propyläen Kunstgeschichte, die die Neuzeit behandeln, umfaßt jeweils ein Jahrhundert. Eine solche Einteilung ist bedenklich, weil der falsche Eindruck entsteht, daß die großen kunstgeschichtlichen Einschnitte jeweils mit Beginn und Ende der Jahrhunderte übereinstimmen.

In Georg Kauffmanns Einführung zu dem Buch scheint der Stoff oft nicht nach rationalen Gesichtspunkten angeordnet, sondern auf Grund freier Assoziation gefunden zu sein. Die Argumente sind aphoristisch aneinandergereiht. Einmal wird Künstlergeschichte betrieben, einmal Stilgeschichte, dazwischen eingeschoben sind Betrachtungen über Kunsttheorie und Ikonographie, es entsteht kein anschauliches Bild der Künstlerpersönlichkeiten. Die Sprunghaftigkeit in der Darbietung führt zu Unübersichtlichkeit und erschwert die Lektüre.

Die Einführung beginnt mit Italien. Die Überschriften der Kapitel entsprechen hier oft nur vage dem Inhalt. Da Italien der größte Teil des Textes vorbehalten ist (99 von 150 Seiten) werden die Akzente falsch gesetzt. Die venezianische Kunst wird zugunsten der florentinischen und römischen ungebührlich vernachlässigt. Die Kunstauffassung Vasaris wirkt hier nach. Außer einigen Erwähnungen im Vorbeigehen wird Venedig nur eine halbe Seite in dem Kapitel „Die Überwindung der Klassik“ gewidmet (S. 60 f.). Die Mitarbeiter, die die Abbildungen zusammenstellten, räumen auch Venedig und dem Norden die ihnen gemäße Zahl von Tafeln ein. Deswegen aber kann ein großer Teil der von Kauffmann besprochenen italienischen Kunstwerke nicht wiedergegeben werden, auch dann nicht, wenn sie im Text ausführlich behandelt werden, wie z. B. der Bacchus von Michelangelo (S. 28, 35), die Medici-Kapelle (S. 39 ff.), der Tempietto Bramantes (S. 47 ff.), oder die Chigi-Kapelle (S. 59 f.). Nicht abgebildete Handschriften und Zeichnungen werden nach Katalognummern und Bibliothekssignaturen zitiert. An vielen Stellen benötigt der Leser also eine gut ausgestattete Spezialbibliothek und Literaturkenntnisse, um sich die besprochenen Kunstwerke in Abbildungen zugänglich zu machen. Der Autor schreibt nur für den kunsthistorisch Vorgebildeten, nicht aber für den Laien, der sich von diesem Buch eine Einführung in die Kunst des 16. Jahrhunderts erhofft.

Der Widerspruch des Lesers wird in der Einführung häufig hervorgerufen, weil überlieferte Geschichtsvorstellungen verschiedenster Art und kunstgeschichtliche Begriffe verwendet werden, die nicht auf ihre Gültigkeit in der Gegenwart geprüft

worden sind. Geschichtliche Gegebenheiten werden bis zur Trivialität vereinfacht. Überhaupt scheint der Verf. in mehrfacher Hinsicht den geschichtlichen Ablauf zu leugnen: Streckenweise glaubt man einen Text des 19. und nicht des 20. Jahrhunderts zu lesen. Nicht nur die Sprache, sondern auch die Vorstellungswelt wirkt merkwürdig altertümlich. Das über das 16. Jahrhundert Ausgesagte wird willkürlich mit Zitaten verschiedenen Entstehungsdatums aus dem Garten der Literatur, Musik- und Kunstgeschichte aufgeputzt. Goethe, Nietzsche, Valéry, Mozart, Schubert, Rodin, Tschchow usw. (S. 11, 15, 16, 29, 32) müssen zur Erhellung von Zuständen der Renaissance-Epoche beitragen. Die Tugend von Hieronymus Bosch wird in Schutz genommen: „Es wäre verfehlt, in ihm eine Art Rasputin mit gemischtem Interesse für Sex und Mystik zu sehen“ (S. 123). Voller Zuversicht werden Beschreibung und Formanalyse als scheinbar außerhalb der Geschichtlichkeit stehende objektive Mittel der Erkenntnis verwendet.

Apodiktische Behauptungen werden aufgestellt, deren Schlußfolgerungen kaum durchdacht oder die nur rhetorisch sind. Eine Vielzahl von Bedenken überkommt den Leser, wenn ihm gleich auf der ersten Seite mitgeteilt wird: „Erst den Meistern des 16. Jahrhunderts verdankt die Nachwelt wieder, daß große Kunstwerke unvergeßlich sind, daß die entscheidenden Daten der Kunstgeschichte mehr Bedeutung haben als die Daten der Staats- und Kriegsgeschichte.“ Stimmt es denn wirklich, fragt man sich, seine Galerie-Erinnerungen aus München ins Gedächtnis zurückrufend, wenn über Dürers Gemälde gesagt wird: „Wer je unter dem Auge des Apostels Paulus gestanden hat, fühlt es über seinem Gewissen wachen“ (S. 115).

Die campanilistische Geschichtskonstruktion Vasaris vom italienischen Dreigestirn Leonardo, Raffael und Michelangelo wird ohne Einschränkung übernommen und gleich zu einer lapidaren Patentlösung formuliert: „Leonardo brach die Bahn, Raffael prägte das klassische Ideal, Michelangelo war der Mann des Schicksals“ (S. 15). Ebenfalls auf die Zeit Vasaris geht die Vorstellung zurück, daß im 16. Jahrhundert „die Nebel des Mittelalters“ (S. 137) geschwunden seien. In Schwarz-Weiß-Malerei wird gegen Raffael sein Lehrer Perugino als „Handwerker“ (S. 13), werden seine Gestalten als „Puppenwelt“ (S. 20) ausgespielt. (Hermann Grimm schrieb vor hundert Jahren: „Peruginos Gestalten scheinen . . . wie von Gyps, Raphael's von Marmor.“) Gegen Michelangelo werden Baccio Bandinelli und Cellini kontrastiert: „Nach dem Auslaufen der Heroenzeit hatten die kleineren Florentiner Geister einen Hang zum Quattrocento entwickelt“ (S. 142). Rustici fehlte im Vergleich mit Michelangelo „die Produktivität des Echtbürtigen“ (S. 36).

Jan Bialostocki weist im Anhang des Buches darauf hin, daß die auf W. Friedländer zurückgehende Kennzeichnung des Manierismus als einer anticlassischen Kunst in der Forschung seit etwa zehn Jahren allgemein abgelehnt wird (S. 157). Der Manierismus-Begriff wird zu eng und auch irreführend gefaßt, wenn man bloß feststellt, daß er anticlassisch ist, ohne auszusprechen, daß er auch klassizistisch ist. Kauffmann hat sich diese Ansicht nicht zu eigen gemacht, sondern überschreibt den zweiten Teil des Abschnitts über Italien „Anti-Klassik“ (S. 68).

Es scheint kein Zufall, daß sich Kauffmann Friedländers Terminus, der nur eine, und zwar eine negative Seite des Manierismus benennt, zum Leitmotiv seiner Betrachtung gewählt hat. Man gewinnt nämlich aus der Lektüre der Manierismus-Kapitel den Eindruck, daß Kauffmann diesen Stil aus der Sicht des Klassizisten betrachtet, und daß er die etwa 1920 einsetzende positive Beurteilung des Manierismus nicht wirklich nachvollziehen kann. So fällt auch bei der Erörterung manieristischer Kunst besonders häufig auf, daß nur Einzelzüge der Werke betrachtet werden.

Die Gesichtspunkte, nach denen Argumente verschiedenster Art auf die Kapitel „Überwindung der Klassik“ (S. 60 ff.) und „Anti-Klassik“ (S. 68 f.) aufgeteilt sind, werden nicht ersichtlich. Das folgende Kapitel ist „Zur ersten Phase von 1520 bis 1540“ überschrieben (S. 69 f.). Dem Titel nach zu urteilen setzt hier nun eine chronologische Ordnung ein. Der Leser wird in seiner Erwartung enttäuscht. Zuerst wird eine Aufzählung der Dürer-Entlehnungen bei Andrea del Sarto gegeben. Rosso wird als „der seltsame Mann“ apostrophiert, weiteres ist über ihn an dieser Stelle kaum zu erfahren. Fast eine Seite handelt von Botticelli. Unmittelbar daran anschließend wird über die Malerei der Emilia und der Marken berichtet: „Entsprechend sind in Parma Correggio und Parmigianino denjenigen zuzurechnen, die sich, allein ihrem Naturell folgend, von klassischen Einflüssen freihielten. In Urbino wäre gegen Ende des Jahrhunderts der große Barocci zu nennen.“ Dies ist das Ende des Kapitels, das nächste ist „Zur zweiten Phase von 1540 bis 1580“ überschrieben (S. 71 ff.). Der Autor legt nicht dar, warum er, jedenfalls der Überschrift nach, die Epoche um 1580 aufhören läßt. Das verwundert, zumal er an anderer Stelle sehr viel einleuchtender in Gedanken an die Carracci und an Caravaggio sagt: „Um 1590 erlebte die europäische Kunst tiefgreifende Wandlungen“ (S. 122). Besprochen werden jetzt die „Figura serpentina“, Entlehnungen von Leonardo in den Gemälden Bronzinos, ikonographische Probleme in den Werken dieses Malers, bei Vasari und in den Fresken des 1588/89 von Zucchi ausgemalten Palazzo Rucellai in Rom. Es folgt eine Betrachtung über den Begriff der Form in der Kunstliteratur und in der Malerei des 16. Jahrhunderts. Auffassungen über territoriale Schulen in den Schriften von Victor Cousin, Stendhal und Roberto Longhi werden referiert. Die Schule Raffaels, die Druckgraphik, der Einfluß Michelangelos als Bildhauer und Maler und die Zeichenakademien bilden die weiteren Gegenstände, die in diesem sechs Seiten umfassenden Kapitel gestreift werden.

Unter der Überschrift „Manierismus“ wird die Geschichte dieses Begriffs abgehandelt (S. 76 ff.). Das folgende und vorläufig abschließende Kapitel über den Manierismus ist „Durchdringung von Kunst und Welt“ überschrieben (S. 79 ff.). Dieser altertümlich und beschaulich klingende Titel ist wahrscheinlich antithetisch zu der vollkommenen Harmonie der Formensprache der Hochrenaissance gemeint (S. 12 „Die Klassiker des 16. Jahrhunderts gestatteten sich keinen unmittelbaren Zugriff auf das Leben.“) Eine Fülle von Argumenten wird hier angeschnitten, u. a. die Verbreitung der Stilformen des italienischen Manierismus nach Nordeuropa, die Betrachtung der Kunstammern und Museen, das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Manierismus usw.

Im zweiten Hauptabschnitt wird die Kunst des übrigen Europa behandelt (S. 94 ff.). Am ausführlichsten wird Deutschland besprochen. Begonnen wird jedoch mit den Randzonen Europas. Diesen geographischen Begriff auf die Kunstgeschichte zu übertragen ist mißlich, weil eine Wertung damit verbunden ist. Was werden ein Engländer oder ein Spanier dazu sagen, wenn sie ihre Länder als „Randzonen“ künstlerischen Schaffens eingeordnet finden? Hier wird von einer wohl nicht mehr gültigen Vorstellung deutscher Kunstgeschichtsschreibung ausgegangen, deren Schwerpunkte meist auf dem Studium deutscher, niederländischer, französischer u. italienischer Kunst lagen.

Dem Verfasser gelingt es nicht, auf dem geringen Raum, der ihm für die „Randzonen“ und für die Niederlande und Frankreich noch zur Verfügung steht, das Geschehen deutlich zu machen. Vielfach bleibt es bei einer Aufzählung der Kunstwerke, manchmal mit einer geschichtlichen Herleitung ihrer Ikonographie.

Das letzte Kapitel ist überschrieben „Das letzte Wort in Florenz“ (S. 142 ff.). Die Formulierung ist in ihrer Ausschließlichkeit irreführend. Liest man allein die Überschrift, muß man zu dem Schluß kommen, daß Florenz das wichtigste europäische Kunstzentrum gegen Ende des Jahrhunderts war. Kauffmanns Begründung, warum dieses Kapitel den Abschluß der Einführung bildet, ist eher rhetorischen Inhalts. Es werden einige Materialien der Florentiner Kunstentwicklung am Hofe des Herzogs Cosimo de' Medici nachgetragen, die eigentlich in das Kapitel „Zur zweiten Phase von 1540 bis 1580“ gehört hätten.

Der Kunsthistoriker kennt den Jargon seines Faches und ist leider dagegen abgestumpft. Einem breiten Leserkreis wird es nicht leicht fallen, die Einführung immer zu verstehen. Der einzelne Satz wird oft mit Gedankengut in Form von Schlagworten überladen, deren Bedeutung und Tragweite allenfalls dem Eingeweihten bekannt sein können. Kunstwerke können in sich widersprüchlich wirken. Die Hoffnung, daß sich dieser Eindruck in Sprache umsetzen läßt, erweist sich oft als trügerisch. Kauffmann benutzt besonders häufig das Kunstmittel, keine eindeutige Aussage zu machen. Er läßt mehrere Möglichkeiten in der Schwebe. Dabei ist es nicht selten, daß sich die Beobachtungen gegenseitig fast aufheben.

Die Maria des Blaubeurener Altars „verharrt in vorsichtiger Haltung, im damenhaften Phlegma der späteren Multscher-Tradition, doch man sieht ihr auch das keimende Pathos der Selbstdarstellung an“ (S. 99). Über Diadem und Schleier der Aurora in der Medici-Kapelle erfahren wir in einem Satz, der einen semantischen Widerspruch enthält: „Als Kopfbedeckung ist die Mütze der ‚Morgenröte‘ kaum zu beschreiben: halb Ding, halb Ornament, in der Ausführung schwebend zwischen Schildern und Suggestieren“ (S. 43).

Im Bemühen um anschauliche Darstellung vergeift sich der Verfasser oft in den Stilmitteln. Nicht selten unterliegt er der Versuchung, Originalität um jeden Preis einzuhandeln. Metaphern werden prosaischen und im Zusammenhang mit den Kunstwerken seltsam und entlegen wirkenden Vorstellungsbereichen entlehnt. Verschwommenheit des Ausdrucks führt zu Mehrdeutigkeit und unfreiwilliger Komik. Humoristisch gemeinte Formulierungen bleiben dagegen im Bereich des Banalen.

Auf einem Holzschnitt von Dürer ist, nach Kauffmann, dargestellt, „wie man die Verkürzung einer ruhenden Frau zuwege bringt“ (S. 12). Michelangelos Boboli-Sklaven „erinnern lächerlicherweise an unermüdlich mit Federbetten kämpfende Riesen“ (S. 36). Es gibt Zeichnungen des Künstlers, „in denen die schleppende Hand sich schabend, wie ein Käferbein, über das Blatt schiebt“ (S. 33). In dem Kapitel „Reichtum und Synthese“ (sic!) erfährt man, daß Raffaels Sprache „der nervlichen Würze“ entbehrte (S. 55). Auf der gleichen Seite findet sich im Zusammenhang mit dem Palazzo Massimo alle Colonne die Definition: „Kunst heißt hier: Sicherheit des Dosierens der Ingredienzien.“

Der Zustand des Unvollendeten, das „Non finito“ vieler Werke Michelangelos ist in der Kunsliteratur zu einem Begriff umgedeutet worden, der vielleicht mit zu viel Tiefsinn befrachtet ist. Von Kauffmann wird nun dieses Wort von allem hypothetischen Gehalt befreit und im Sinne einer unbezweifelbaren Tatsache angewendet. In der Medici-Kapelle schließlich hat das Non finito sogar die Fähigkeit erlangt, sich in Nebel aufzulösen. Die Statuen der Herzöge thronen in ihren Nischen über den Gestalten der Tageszeiten. „Unter ihnen braut das Non finito entsprechend der von Leonardo für die Malerei entdeckten Dialektik wandelbaren Lebens gegenüber dauerhafter Form“ (S. 45). In einer Behauptung über die Kunst um 1500 sind Ideen mit der Macht begabt, entweder den Strom der Zeit aufzustauen oder ihm die Schleusen zu öffnen: „Die Kunst war human geworden. Und als dieses Stadium mit Leonardo erreicht war, standen auch die Verpflichtungen fest, welche die Zukunft einzulösen hatte. Das Jahrhundert konnte beginnen“ (S. 13). Solche unstimmgigen Bilder können entstehen, weil der Verfasser häufig abstrakte Vorstellungen und Begriffe wie konkrete, handlungsfähige Wesen einsetzt.

Ein (nicht abgebildetes) Madonnen-Relief wird beschrieben: „So ist es beinahe erschreckend, wieviel Innendruck der Marmortondo des Pierino da Vinci in der Wiener Sammlung Bondy ablassen mußte, so daß selbst die runde Platte wie ein erschlaffter Ballon nach unten sackt“ (S. 75). Der Leser ist hier nicht nur beinahe, sondern sehr erschrocken. Sprachbeispiele der angeführten Art ließen sich beliebig vermehren.

Unter den Abbildungen befinden sich viele, die bisher nur selten oder überhaupt nicht reproduziert wurden. Hier ist dem Kunsthistoriker also ein sehr nützliches Instrument an die Hand gegeben. Die Mitarbeiter, die den Abbildungsteil zusammengestellt haben, vertreten zum Teil ganz unterschiedliche Geschichtsauffassungen. Ein solcher Pluralismus ist gewiß nicht zu kritisieren. Der Leser hätte aber zu seiner Orientierung auf die unterschiedlichen Gesichtspunkte bei der Abbildungsauswahl deutlicher hingewiesen werden müssen. Dies hätte sehr zur Übersichtlichkeit beigetragen. Durch das Layout wird die Anordnung jedoch noch weiter verunklärt. Die zeitliche Abfolge der Illustrationen ist aus geschmacklichen Erwägungen stärker durcheinandergewürfelt, als dies aus drucktechnischen Gründen unbedingt notwendig gewesen wäre.

Bialostocki hat mehrere Maler im Abbildungsteil nicht berücksichtigt, „da sie einer früheren Phase der Kunstentwicklung angehören. Bei einigen anderen Künstlern aber, die hier aufgenommen wurden, bleiben die im Jahrhundert zuvor ausgebildeten ästhetischen und technischen Prinzipien bestehen, verbinden sich jedoch mit wichtigen Neuerungen“ (S. 158).

Die niederländische Graphik ist von E. K. J. Reznicek bearbeitet, die der übrigen Länder von Georg Kauffmann. Dieser stellt Zeichnung, Miniaturmalerei und die vielfältigsten graphischen Künste gemeinsam oder besser gesagt „durcheinander“ dar. Der kunsthistorisch nicht gebildete Leser muß zu dem Schluß kommen, daß die Druckgraphik keine autonome Kunstentwicklung besitzt. Um diese Entwicklung darzustellen, wäre allerdings auch die Zahl der Abbildungen viel zu gering. Oft ist nach inhaltlichen und nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten ausgewählt: etwa die Florenz-Ansicht des dilettierenden Borghini (Abb. 117b), die belanglose Gelegenheitsradierung (nicht Holzschnitt) nach Giambologna (Abb. 119b), gleich fünf Druckgraphiken, um den Bereich der manieristischen Kunstammer zu illustrieren (Abb. 131a u. b, 136a u. b, 137). Es ist unbegreiflich, warum bei der geringen Zahl der für die Graphik bereitgestellten Tafeln so viele für Quisquilien geopfert sind. Die venezianische Zeichnung ist durch kein einziges Beispiel vertreten. Von den herrlichen italienischen Kupferstichen des Cinquecento wird nur ein ernstzunehmendes Blatt reproduziert (Abb. 120b), selbst Marcanton sucht man vergeblich! Nach der Lektüre der Manierismus-Kapitel ist man schon weniger erstaunt, daß Rosso Fiorentino, Parmigianino, Barocci usw. usw. fehlen.

Verdienstlicher Weise wird ein Blatt aus Dürers Apokalypse mit dem Text nach der aufgeschlagenen Buchausgabe abgebildet (Abb. 122). Der Betrachter fragt sich, warum die Abbildung nicht konsequenterweise in der Sektion Buchkunst eingeordnet ist. Der wenig bekannte Holzstock für Dürers „Samson und der Löwe“ ist wiedergegeben; man hätte ihn aber gerne zusammen mit dem Druck gesehen (Abb. 125).

Bei Malerei, Graphik und Architektur fangen die Abbildungen mit Italien an. Peter Bloch schreibt: „Es mag berechtigt sein, mit der deutschen Skulptur zu beginnen, in der das Mittelalter seinen grandiosen Abschluß fand.“ Er bearbeitet also im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren auch die Gotik, die sich „nördlich der Alpen . . . in einer überschäumenden Spätphase auslebte“ (S. 232).

Plastik und Kunstgewerbe überschneiden sich in den Abbildungen. Die Reliefs und Figuren eines Silberaltärens von Hubert Gerhard (Abb. 183) sind unter der Plastik eingeordnet, ebenso ein Goldschmiedemodell von Wenzel Jamnitzer (Abb. 182a). Ein Silberaltären von Peter Flötner, Melchior Baier d. Ä. und anderen muß man dagegen beim Kunsthandwerk aufsuchen (Abb. 276, 277).

Die Architektur ist verglichen mit Malerei und Plastik am wenigsten mit Abbildungen bedacht (95 : 158 : 153). Offenbar hatten die Bearbeiter als letzte in der Gruppe das Nachsehen, denn von der Sache her ist dieses Verhältnis nicht gerechtfertigt. Die spätgotische Architektur wird nur von C. A. van Swigchem für die Niederlande aus-

fürlich berücksichtigt. Bei der deutschen Architektur ist die Jahrhundertgrenze nicht streng eingehalten, sondern auch das Ende der deutschen Renaissance im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts dargestellt. Vielleicht wegen der noch teilweise gotischen Stileigenheiten ist das deutsche Bürgerhaus nur in einer Textfigur (S. 392), der Fachwerkbau überhaupt nicht berücksichtigt. Man vermißt die Abbildungen von Hauptwerken der deutschen Renaissance-Architektur, wie z. B. St. Michael in München und das Rathaus in Augsburg. Da dem Bearbeiter Erich Hubala so wenige Bildtafeln zur Verfügung standen, kann man ihm diese Auslassungen kaum vorwerfen.

Die Schwarz-Weiß-Abbildungen sind zum größten Teil nach sehr guten Vorlagen hergestellt und schön gedruckt. Überhaupt wurde an der materiellen Ausstattung des Buches nicht gespart. Leider hat man nicht die notwendige Sorgfalt bei den Farbtateln walten lassen. Auch ihnen sieht man an, daß sie von einer ausgezeichneten Klischieranstalt hergestellt sind, aber die Probedrucke sind anscheinend nicht von den Bearbeitern des Bandes überprüft, die die Originale kennen. Viele der Tafeln sind zu grell in den Farben geraten. Besonders bei der Plastik haben zum Teil Ektachrome als Vorlage gedient, die ihrer photographischen Qualität nach allenfalls als Touristenschnappschüsse einzustufen sind (Tafel XXXI, XLIII, XLIV). Was in der Aufnahmetechnik und farbigen Reproduktion von Kunstwerken heute zu leisten ist, haben vor allem italienische Verlagshäuser in ihren wohlfeilen Veröffentlichungen gezeigt. Nicht zu verstehen ist, warum die stark restaurierte Wachsbüste der Flora aus dem Umkreis Leonardos farbig abgebildet wurde (Tafel XL).

Den Abbildungserläuterungen sind zum Teil Figuren beigegeben, die als Strichätzungen gedruckt sind. Die Architekturdarstellungen sind mit großem Können gezeichnet. Bei anderen Kunstwerken werden Halbtöne durch Punktierung dargestellt. Diese graphische Technik schafft einen für das Auge unerträglichen Kompromiß zwischen schematisch vereinfachender Darstellung und vollständiger graphischer Umsetzung. Die Unbrauchbarkeit des Verfahrens zeigt sich besonders deutlich in der Wiedergabe eines Gemäldes, das die Komposition von Leonardos Anghiari-Schlacht überliefert (S. 157). Man hätte sich hier zur photographischen Reproduktion entschließen müssen.

Das Literaturverzeichnis ist eine fleißige redaktionelle Zusammenstellung, aber auch ihm merkt man an, daß es nicht von den Bearbeitern der einzelnen Sachgebiete überprüft worden ist. Sonst wären seine auffälligen Mängel nicht möglich, von denen hier als Beispiel einige auf der ersten Seite der Liste (S. 405) aufgeführt seien. Für die Briefe Michelangelos wird nur die veraltete Ausgabe von Gaetano Milanese und nicht die moderne von Giovanni Poggi zitiert. Vom „Literarischen Nachlaß Giorgio Vasaris“ wird nur der erste und zweite, nicht aber der 1940 erschienene dritte Band genannt. Für den Leser, der des Italienischen unkundig ist, fehlt die deutsche Ausgabe der Künstler-Viten Vasaris von Gottschewski und Gronau usw. usw. Die meisten dieser Mängel hätte man leicht beheben können durch einen Blick in Schlossers „Letteratura artistica“, aber dieses grundlegende Werk hat den Verfassern der Bibliographie anscheinend nicht vorgelegen, jedenfalls haben sie es nicht genannt. Unter

der Überschrift „Zu verschiedenen Themen“ kann man alles und jedes unterbringen. Man hätte die hier versammelten Titel auf genauer definierte Rubriken verteilen müssen.

Auf den synoptischen Tafeln (S. 442 ff.) sind den Kunstgattungen drei Spalten vorbehalten. Die verbleibenden drei Spalten können nicht ausreichen, um einen sinnvollen Überblick über die sonstigen menschlichen Lebensbereiche und Wissensgebiete zu geben. Besonders die „Kulturgeschichte“ erweist sich in diesem Zusammenhang als eine wenig brauchbare Rubrik. Sie entspricht etwa der Abteilung „Zu verschiedenen Themen“ im Literaturverzeichnis. Es wäre vielleicht zweckmäßiger gewesen, die bildenden Künste in einer Rubrik zusammenzufassen und darin jeweils auf die Abbildungen zu verweisen. Bei diesem Verfahren wäre der Zweck der synoptischen Übersicht, das Kunstwerk in seinem geschichtlichen Kontext zu zeigen, anschaulich erfüllt worden. Anstattdessen tritt hier wieder die Kontaktlosigkeit zwischen den verschiedenen Bearbeitern des Bandes zu Tage.

Im Namen- und Sachregister (S. 453 ff.) fehlen viele Eigennamen, zusammengesetzte italienische Namen sind an falscher Stelle im Alphabet aufgeführt. Sachen sind nur in geringer und willkürlicher Auswahl aufgenommen.

Bibliographie, synoptische Tafeln und Index sollen den wissenschaftlichen Anspruch des Werkes erhöhen. Schon bei oberflächlicher Prüfung erweisen sie sich jedoch als wenig brauchbar.

Die Herausgabe der Propyläen Kunstgeschichte wird von einem Beraterkreis von acht angesehenen Gelehrten betreut. Leider haben sie den Band in seiner vorliegenden Form gebilligt. Gewiß ist das Werk durch die wenig glückliche redaktionelle Gliederung von vornherein beeinträchtigt. Trotzdem hätte man vor der Drucklegung Aufbau und Organisation ohne großen Arbeitsaufwand noch wesentlich verbessern können. Viele der Unzulänglichkeiten und Widersprüche wären aber gar nicht erst entstanden, wenn Hauptverfasser und Verlag von Beginn des Auftrages an für den ständigen Gedankenaustausch der Mitarbeiter gesorgt hätten. Offenbar hat aber jeder einzeln in der Abgeschlossenheit seiner Studierstube seinen Beitrag geschrieben. Daß die verschiedenen Teile ohne gegenseitige Übereinkunft Stückwerk bleiben mußten, war vorauszusehen. Man bedauert, daß durch das gleichgültige Verhalten gegenüber den Bedingungen der Kollektiv-Arbeit die wissenschaftliche Brauchbarkeit des Buches so beeinträchtigt ist.

Der Text der Werbeprospekte legt den Gedanken nahe, daß der Verlag mit der Propyläen Kunstgeschichte in erster Linie ein prunkvolles Status-Symbol und ein Monument für das Herrenzimmer des traditionsbewußten Bildungsbürgers schaffen wollte: „Die eindrucksvollste Bücherfront Ihrer Bibliothek.“ Ein Risiko besteht für den Verlag nicht mehr, denn schon im Jahre 1968 nach dem Erscheinen der ersten fünf Bände hatten „22 500 Kunstbegeisterte“, von denen „80 Prozent . . . der gesellschaftlichen Führungsschicht, der Elite, angehören“, das Werk subskribiert.

Detlef Heikamp