

gleichbar, die breit geknauschten und mit dicken Applikationen versehenen Gewänder, die derben Gesichtstypen und die Teller-Nimben. Manches andere (wie der zarte Matthaeus-Engel, Tafel 51b) erinnert eher sehr allgemein an die Werkstatt des Peter Hemmel von Andlau; anderes wiederum möchte man nicht ohne Kenntnis der älteren sowohl als auch der jüngeren Farbfenster des Münsters zu *Thann* und auch der Scheiben zu *Alt-Thann* entstanden wissen; aber auch die Glasmalereien von *Friedberg* mag der Meister gekannt haben – er muß also nicht unbedingt Elsässer gewesen sein. Da Anregungen sehr wohl auch von den Werkstätten von *Neckarsteinach* ausgegangen sein könnten, mag die künstlerische Herkunft zwischen Oberrhein und Mittelrhein gesucht werden. Diese Vorbilder allein erklären aber nicht das Gesamtwerk: gerade die Zierarchitekturen, die ein Drittel bis zur Hälfte der Fensterfläche ausmachen, lassen sich *nicht* von jenen rheinischen Werkstätten ableiten: sind diese vergleichsweise sehr altertümlichen Gebilde entweder von viel älteren deutschen Glasmalereien abzuleiten oder stellen sie „die spanische Komponente“ dar? Das deutsche Atelier scheint in Sevilla aufgelöst und dessen Werkstatt-Gepflogenheiten scheinen nicht weitergeführt worden zu sein (über das weitere Schicksal dieses Ateliers wird erst der Corpusband „Toledo“ Auskunft geben können). – Die chronologisch folgende „Verherrlichung der Hl. Jungfrau“ von Juan Jaques (1511 – 20, Taf. 46 – 51) ist ihrerseits ein Meisterwerk vorzüglicher Qualität, aber ganz in burgundisch-französischem Stil; schwächer dagegen der „Marientod“ (gleichzeitig?). – Anschließend folgt bis ins dritte Viertel des 16. Jahrhunderts eine Flämische Renaissance in einer Art fortgesetztem Familien-Unternehmen: von Arnao de Vergara, Sohn Arnolds von Flandern, des Alten (1526 – 1537; Taf. 54 ff), über das imposante Werk von Arnao de Flandes (1539 – 1557; Taf. 63 – 103) und von Carlos von Brügge (Taf. 102/104) bis zum Schlußkapitel des Vicente Menardo, „flamenco“ (1560 – 1577; Taf. 105 – 113). Ein weniger künstlerisch, dagegen vorwiegend glasmalerei-historisch interessantes Schlußkapitel bilden die Farbfenster von 1657 und 1819 – und sogar Werke der „Casa Zettler“ (= Glasmalereiwerkstatt Zettler, München) werden abgebildet (Taf. 115, 117/18, 120): Farbfenster von 1880, 1908 und 1913. – Mögen die reichen und bisher im übrigen Europa fast unbekannteren weiteren spanischen Glasmalereien mit ähnlicher Sorgfältigkeit ediert werden, denn erst dann wird sich klären lassen, inwieweit die Farbverglasung von Sevilla nicht nur importierte Kunst von importierten Künstlern ist, sondern unter einen Oberbegriff „spanische Glasmalerei“ eingeordnet werden kann.

Hans Wentzel

NICOLE DACOS, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*. Studies of the Warburg Institute, Vol. 31. A co-publication of the Warburg Institute, London and E. B. Brill, Leiden, 1969. XVIII Seiten, 200 Seiten Text, 183 Abbildungen auf 114 Tafeln.

Eine Gesamtdarstellung der Grotteskendekoration unter archäologischem und kunsthistorischem Aspekt ist seit langem ein Desideratum der Forschung. Mit dem Titel

„Die Ornamentgrotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung“ erschien 1962 in München eine Untersuchung von Friedrich Piel, die aber nur einen sehr speziellen Beitrag zur Strukturanalyse der Loggien Raffaells leistete (Rezension in Zeitschrift für Kunstgeschichte 1965, p. 166/167). Eine umfassende Darstellung des Themas stand weiterhin aus; sie vorzulegen, ist das Ziel der belgischen Forscherin Nicole Dacos, die sich seit den frühen 60er Jahren mit Detailproblemen der Antikenrezeption in der italienischen Renaissance in Einzelpublikationen auseinandersetzte.

Der Titel des Buches impliziert die zeitliche Eingrenzung der behandelten Denkmäler: Um 1480 entdeckten italienische Maler die Dekorationen der Domus Aurea Neronis auf dem Palatin; damit setzt die künstlerische Auseinandersetzung ein und beginnt die Ausbildung des Grotteskenstiles in der Hochrenaissance bis zu den Loggien des Vatikan gegen 1520. Über die weitere Entfaltung bis etwa 1580 informiert die Verfasserin nur theoretisch anhand zeitgenössischer Zitate; dementsprechend ist das umfangreiche Abbildungsmaterial eingegrenzt: 25 Abbildungen reproduzieren Fresken der Domus Aurea, alle sind Neuaufnahmen, der größte Teil davon wird erstmals veröffentlicht, weitere 55 bringen Zeichnungen, Stiche und Aquarelle nach den Malereien der Domus Aurea und den Stuckdekorationen des Kolosseums und der Villa Hadriana, 100 Abbildungen reproduzieren Denkmäler der Hochrenaissance-Malerei, vornehmlich Fresken, sowie Plastik, Graphik und Kunstgewerbe verschiedener italienischer Kunstlandschaften.

Ein großes Verdienst kommt der Autorin zu, die Dekorationen des Goldenen Hauses in einer Fotokampagne unter den bestmöglichen technischen Verhältnissen festgehalten und damit für die Forschung nutzbar gemacht zu haben.

Der Text ist in drei Teile gegliedert: der erste untersucht die antiken Malereien der Domus Aurea im Hinblick auf deren Rezeption in der Renaissance; der zweite befaßt sich mit der Ausbildung der Grotteskendekoration in der italienischen Hochrenaissance; der dritte wirft ein Streif-Licht auf die „Zukunft“ (fortune) der Grottesken im späteren Cinquecento. In Appendix I sind die „Graffiti“ kommentiert, d. h. die eingeritzten Monogramme von Künstlern und Antiquaren, die die Domus Aurea seit ihrer Entdeckung besuchten; die Aufstellung der von Weege 1913 publizierten, heute nicht mehr lesbaren Inschriften ist ein memento für Aufgaben von Denkmalpflege und Forschung.

In Appendix II sind Texte Pirro Ligorios über die Grottesken aus seinem „libro dell'antichità“ veröffentlicht, auf die Weege bereits aufmerksam gemacht hat; zu diesen Äußerungen des um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Dienste des Kardinals Ipolito d'Este als Archäologe, Maler und Architekt tätigen Künstlers fehlt jeglicher Kommentar.

Der Publikation liegt eine äußerst umfangreiche, vielfach in Zeitschriften verstreute und teils schwer zu erreichende Literatur zugrunde, die sowohl im archäologischen wie im kunstgeschichtlichen Bereich nahezu lückenlos referiert ist (für den ersteren vermißt man den Hinweis auf Axel Boethius, *The Golden House of Nero*, Ann Arbor

1960). Die kunstgeschichtliche Literatur setzt bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein mit Reproduktionswerken wie dem des berühmten römischen Antiquars Lodovico Mirri, später folgen dann die vorbildlichen, bis heute gültigen Forschungen von Egger (1906), Hülsen (1910) und Weege (1913) bis hin zu speziellen Zeitschriftenaufsätzen der 60er Jahre. Jedoch kann sich der Leser darüber nur schwer einen Überblick verschaffen, da die Literaturangaben – abgesehen von dem kleinen Abkürzungsverzeichnis – in den Anmerkungen verstreut und damit verborgen sind und man nur mit Geduld die Rückverweise des opus citatum wiederfindet. Wesentlich erleichtert wäre außerdem die Benutzbarkeit des Buches, wenn das Inhaltsverzeichnis detailliertere Angaben enthielte, vor allem die Untertitel der Kapitel, die die Fakten und deren Interpretation anzeigen.

Zu dem 120 Seiten umfassenden zweiten Teil des Buches, der sich mit der Grotteskendekoration der Hochrenaissance befaßt, sei hier einiges kritisch angemerkt. Erstens zur Ausbildung der Grottesken am Ende des Quattrocento: man vermißt die zielbewußte Deutung, eine entwicklungsgeschichtliche Interpretation oder strukturelle Analyse des Phänomens Grotteske, umso mehr als die Dekorationen, die in den zwei letzten Jahrzehnten des Quattrocento von Ghirlandaio, Pinturicchio, Filippino, Signorelli und Perugino geschaffen wurden, in grundlegenden Monographien und Einzeluntersuchungen publiziert sind, wie sie zu anderen für diesen Themenkreis wichtigen Künstlern, wie z. B. Baccio d'Agnolo und Giovanni da Udine noch ausstehen. Bei Pinturicchio ist die behandelte Werkabfolge nicht konsequent, teils fehlen jegliche Datierungsangaben; besonders die Deckendekoration des Palazzo Petrucci, heute im Metropolitan Museum New York, der das Aufteilungsschema der volta dorata zugrunde liegt, hätte eingehender behandelt werden sollen. Man fragt sich, warum von Filippinos „Laokoon“-Fresko nicht die Rede ist. Zu den Fresken der Strozzi-Kapelle siehe zuletzt E. Winternitz, *Muses and Music in a Burial Chapel* (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz 1965).

Zweitens zur Ausbreitung der Grottesken am Anfang des 16. Jahrhunderts: Aus dieser Zeit ist ein sehr komplexer Denkmälerbestand bekannt, in dem der Grotteskenschmuck auf alle Bereiche der Kunst übergreift von den Sgraffiti der Palastfassaden, Innenfresken, Steinreliefs und Intarsien bis hin zum Kunstgewerbe und der Graphik, die zu dessen Verbreitung einen wesentlichen Beitrag leistet. Die Gliederung dieses Kapitels hätte übergeordnete Gesichtspunkte, die Charakteristika herausstellen, aufweisen sollen, besonders im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Grotteskendekoration während des Cinquecento. Als Gliederungsprinzip würde sich die landschaftliche Komponente anbieten. Dank vorliegender Forschungen bringt die Publikation dazu Beiträge für die Emilia mit Jacopo Ripanda, Amico Aspertini und Alessandro Araldi, für Siena mit Sodoma, für die Lombardei mit Gaudenzio Ferrari, für Florenz mit Andrea Feltrini. Venedig wurde ausgespart. Die Rolle des überhaupt nicht erwähnten Agostino Veneziano wäre zu beleuchten gewesen in dem Kapitel „Graphik“, das sich in den Literaturangaben auf das Corpus von A. M. Hind beschränkt. Ein so vorzüglich über den letzten Stand der Forschung informierender

Katalog wie „Renaissance in Italien, die Kunst der Graphik, 16. Jahrhundert“, Wien Albertina 1966 von K. Oberhuber hätte herangezogen werden sollen und an speziellen Veröffentlichungen B. Hedergott, Eine Braunschweiger Zeichnung von Agostino Veneziano, Gedanken zur Physiognomik der Grotteske, in Festgabe für H. R. Rosemann, München 1960 und P. Dreyer/M. Winner, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin, in Jahrbuch der Berliner Museen 1964. Für Ligurien und Süditalien scheinen keine speziellen Untersuchungen vorzuliegen.

Daß dem weitgespannten Thema schwer gerecht zu werden ist, dessen ist sich die Autorin bewußt „... toute étude qui se voudrait systématique et exhaustive risquerait de simplifier une situation particulièrement complexe...“ (p. 78).

Bei dem Abschnitt „Les Grottesques sculptés. Michel-Ange et Sansovino“ wäre die Lücke zwischen der bei Pietro Lombardo (p. 59) angedeuteten „crise de l'art figuratif“ um 1470 bis hin zu Michelangelo zu schließen. Gerade am Pilaster- und Rahmenwerk der Stein- und Erzplastik des Quattrocento lassen sich Tendenzen der Ornamententwicklung gut ablesen. Bei dem umfassenden Gebiet des Kunstgewerbes, das nur in 2 Abbildungen vorgestellt wird, sind noch viele Beiträge zum Thema Grotteske zu leisten. Die hier erstmals veröffentlichte Grotteskendekoration des in Schwarz und Rot vor goldgelbem Grund bemalten Holzkästchens, heute im Palazzo Davanzati zu Florenz (*Abb. 6b, 7c*) dürfte von Einzelmotiven in der Domus Aurea inspiriert und aufgrund der Struktur und Farbigkeit gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen sein. Die aus Monstra, Tier- und Pflanzenmotiven symmetrisch komponierten Grottesken und die Arabesken in gegenstandsfreien Linien an den Seitenwänden als „ihr formales Gegenbild“ (Piel) sind das „Ergebnis einer sich absolut setzenden Phantasie“.

Drittens zum Atelier Raffaels und der reifen Grotteske:

In diesem Kapitel ist mit Recht die führende Rolle des Giovanni da Udine innerhalb des Raffael-Kreises beleuchtet mit der Ausmalung der Stufetta Bibiena von 1516, der Loggetta im Vatikan und des Saales im Palazzo Baldassini in Rom. Die Datierung des letztgenannten ist nicht angegeben, laut Montini/Averini 1517; die Loggetta wäre Freedberg zufolge wohl richtiger 1516, also vor und nicht nach den Loggien zu datieren. Mit der Dekoration der Loggien im Vatikan ist am Ende der Hochrenaissance ein Höhepunkt erreicht. Seit Dollmayr (1895) und Weege (1911) hat sich die Forschung damit befaßt. Eine spezielle Publikation, die die Dekorationen vollständig reproduziert und damit eine Basis für Detailfragen bieten würde, steht bis heute noch aus. Entwürfe sind bisher nicht bekannt. Anhand einer Anzahl von zeitgenössischen Skizzen nach den Dekorationen, die heute über die Kupferstichkabinette verstreut und teils unerkannt sind, könnte eine Vorstellung der originalen Freskodekoration wiedererstehen (zumal die Stiche Volpatos vorhanden sind). Skizzen nach den Dekorationen des ersten Pilasters befinden sich z. B. im Kunstmuseum Düsseldorf (Inv. Nr. F. P. 5003 recto als „Anonym“, unveröffentlicht) und in Turin als „Girolamo da Carpi?“ (A. Bertini, I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, Torino 1957, Abb. 176). Ein weiteres, anders strukturiertes Beispiel bietet ein Blatt im Louvre (*Abb. 7a*) eine unter den anonymen verborgene, seit kurzem dem Perin del Vaga attribuierte Federzeich-

nung, die ein Hauptmotiv des 2. Pilasters (*Abb. 6a*) wiedergibt (Inv. Nr. R. F. 544); von derselben Hand dürfte eine in der Münchner Graphischen Sammlung als „Unbekannt Italien“ aufbewahrte Federskizze (*Abb. 7b*) stammen, die das darunter anschließende Motiv fixiert (Inv. Nr. 2489).

Trotz hier vorgebrachter Einwände, Vorschläge und offener Fragen bildet diese Publikation ein grundlegendes Kompendium für die weitere Erschließung der Grotteskendekoration in der Renaissance.

Christel Thiem

TOTENTAFEL

WALTER HENTSCHEL †

Am 22. Dezember 1970 starb in Dresden Walter Hentschel, Prof. em. der Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden, Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. Der am 25. März 1899 in Zwickau Geborene gehört zu der Generation, die nach dem Kriegsdienst in schwerer Nachkriegszeit studierte. Leipzig, Würzburg, Rostock und wieder Leipzig waren die Stationen. Bei Wilhelm Pinder promovierte Hentschel 1923 mit einer für ihn wegweisenden Arbeit über den Meister HW. Seine Tätigkeit begann 1924 im Dresdner Museum des Sächs. Altertumsvereins, jenem im Schatten der andren Sammlungen zwar provisorischen, doch zu Unrecht unbeachteten Museum im Großen Garten, und übernahm dazu die Aufgaben des Kunsthistorikers im Landesamt für Denkmalpflege. Wenn es nun galt, Kunstwerke wiederherzustellen, die für jedes einzelne Werk jedesmal neuen Forderungen zu erfüllen, so war er gewiß der sorgsamste Bewahrer des ihm anvertrauten Gutes. Er war aber mehr. Er suchte den Weg ad fontes, fand ihn auch, vermochte es, die über Obersachsen verstreuten Zusammenhänge der Meister und der Werke herzustellen. Er wurde zum zuverlässigsten Kenner der obersächsischen Kunst. Wieviel des Wissens, vor allem um die Fülle zerstörter Werke, ist mit ihm für immer versunken! Auch sein Museum ging 1945 unter – die Bergung hatte man ihm abgeschlagen. Den Verlust verwand er nie. 1945/48 war er als Landesmuseumspfleger tätig, 1950 nahm ihn Eberhard Hempel an sein Institut. 1953 erhielt er die Professur, nach Hempels Emeritierung 1955 übernahm er 1957 den Lehrstuhl, den einst Corn. Gurlitt innehatte. Diese Zeit war ihm und seinen Studenten glücklich im gemeinsamen Lehren und Lernen. Nicht nur Forschen und Bewahren, auch das Verkünden war ihm Verpflichtung. Seine uns unentbehrliche „Bibliographie zur sächsischen Kunstgeschichte“ zählt bis 1960 72 Titel eigener Arbeiten. Wie ihm archivalisches Suchen und Deuten, dazu die Vermittlung des Wesens künstlerischer Schöpfung zur Einheit wurden, zeigt das Buch, in dem er 1938 den Meister HW als Hans Witten von Köln bekannt machte. Alle Werke Hentschels stoßen in terra incognita vor, so die „Meißner Bildhauer zwischen Spätgotik und Barock“ (1934), „Peter Breuer“ (1951), die „Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts“ (1966). 1967 erschien „Die sächsische Baukunst des 18. Jh. in Polen“. Behandelt dies Werk den noch immer nicht objektiv gewürdigten Wettiner August den Starken als Anreger, so beschäftigen sich die „Zentralbau-