

Seit langen Jahren werden Schloß und Sainte Chapelle im Bois de Vincennes restauriert, ohne daß uns bisher ein Bericht über die Ergebnisse der dabei angestellten Forschungen bekannt geworden wäre. Vincennes war Burg und Schloß von Königin Isabeau in ihren schwierigsten Jahren. Schwang diese Erinnerung bei den Vorstellungen Herzog Ludwigs von seiner neuen Residenz in Ingolstadt mit oder gab es andere Prototypen in Frankreich?

Straubs Monographie enthält viele episodische Nachrichten, die für die Selbstdarstellung der Zeit symptomatisch sind. Ich zitiere als Beispiel, daß der Herzog von Burgund bei einem Konflikt „den Abgeordneten des Königs und der Königin als Neujahrgeschenk die gleichen kostbaren, goldschimmernden Kopfbedeckungen wie für sich selbst und Wilhelm von Hennegau anfertigen ließ“. Später wurden in Paris weiße Mützen, einst Freiheitsemblem der flandrischen Städte, zum Abzeichen der städtischen Revolution. Nach der Überwindung der Aufstände aber beherrschten „die vom Dauphin und seinem Hof kreierten langen violetten Mäntel mit der Devise le droit chemin als Parteizeichen das Bild am Hof und in der Stadt“.

Das politische Bestreben Herzog Ludwigs in diesen Jahren war, eine „reale Position“ Bayerns zwischen dem Reich und Frankreich zu schaffen. Als Ludwig beim Konzil in Konstanz eintraf, kam er als Leiter der französischen Königsgesandtschaft.

Theodor Müller

GUNTHER und CHRISTEL THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert* (Italienische Forschungen, 3. Folge, Bd. 3, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz), München (F. Bruckmann) 1964. 158 S., 14 Fig. im Text, ein Faltplan, 233 Abb.

(Mit zwei Abbildungen)

Die Verwitterung der toskanischen Palastfronten trägt mehr zu ihrer aristokratischen Wirkung bei, als dies bei einem „feingepflegten Formwesen“ (M. Gosebruch) möglich wäre. Hört man von Sgraffito-Fassaden, so denkt man zunächst an verstaubte Putzschichten. Man bereitet sich auf die Wanderung durch ein Material vor, das, isoliert dargeboten, von einer Ruinenhaftigkeit ist, die auf den ersten Augenschein entmutigt.

Blättert man aber die Abbildungen des Buches durch, so ist man erstaunt, daß es den Verfassern gelungen ist, ihren Stoff als ein reiches Kompendium von Ornamentformen darzubieten, das ohne Unterbrechung vom Ende des 14. bis ins beginnende 17. Jahrhundert reicht. Detailaufnahmen von guterhaltenen Partien haben dies ermöglicht. Die technischen Schwierigkeiten, einen photographischen Überblick von solcher Perfektion zu verschaffen, müssen außerordentlich gewesen sein. Neben den Details der Sgraffito-Dekoration stehen die Ansichten der Gebäude, so daß es möglich ist, den Gesamteindruck der Dekoration zu beurteilen. Meistenteils sind die Sgraffiti an Palastfronten angebracht, so daß das Buch vor allem auch als Beitrag zur Palastforschung zu werten ist.

In den einleitenden Kapiteln wird ein Literaturbericht gegeben, die Techniken der Fassadendekoration werden beschrieben, Restaurierungsprobleme werden erörtert und eine kursorische Übersicht der Entwicklung der Fassadendekoration in der Toskana geboten. Das Thema wird in einer betont sachlichen Form behandelt; dieses erscheint der Aufgabe des Buches, neues Material zu erschließen, am angemessensten.

Die Einführung zieht das Fazit aus einem 120 Nummern umfassenden Katalog von Fassadendekorationen, wobei sowohl die erhaltenen wie die quellenmäßig überlieferten aufgeführt werden. Der überwiegende Teil der Katalognummern entfällt auf Sgraffito-Dekorationen (77), es folgen die freskierten Fassaden (35) und schließlich eine nach Paatz zusammengestellte Liste von Fresken an Kirchen und Hospitälern in Florenz. Im Katalog ist für Florenz wohl weitgehende Vollständigkeit erreicht, die kleineren Städte Toskanas sind durch eine repräsentative Auswahl vertreten. Beim Palazzo Lanfredini wäre der Fries nachzutragen, der sich im Hof über dem modernen Glasdach befindet. Die Restaurierungsgeschichte der Fassaden wird untersucht, teilweise werden die erneuerten Zonen in schematischen Zeichnungen von dem originalen Bestand abgegrenzt. Ältere Photographien werden ebenfalls zur Dokumentation herangezogen. In Fällen besonders schlechter Erhaltung ist das Dekorationsschema in Linienzeichnungen rekonstruiert. Die Chronologie der einzelnen Fassaden, besonders des 14. und 15. Jahrhunderts wird in Zukunft vielleicht noch in manchen Fällen berichtigt werden müssen. Die Kenntnis der Entwicklung des Ornaments steht noch zu sehr in den Anfängen. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür scheint uns der von den Verfassern mit Recht hervorgehobene Palazzo Gerini in der Via de' Ginori zu sein. Zwar finden sich alle Elemente des Formenschatzes der Fassade schon im Werke Donatellos und anderer Bildhauer vor 1450, sie werden nachher aber nicht aufgegeben, sondern im Gegenteil weiterverbreitet. Außer am Palazzo Gerini wird nur an zwei Fassaden in Pienza der Sgraffito-Dekor für eine tektonische Fassadengliederung verwendet, wenn auch in weniger ausgeprägter, mehr dekorativer Weise. Hier nun eine chronologische Entwicklung der Ornamentik aufzustellen, scheint uns nach der heutigen Kenntnis des Gebietes nicht möglich. Eine Datierung auch der Florentiner Fassade in die sechziger Jahre und nicht um 10 Jahre früher scheint einleuchtender.

Durch ein Versehen ist der Dekor der Loggia Rucellai mit in den Katalog der Sgraffito-Arbeiten geraten. In Wirklichkeit handelt es sich hier um Marmorinkrustation. Es scheint jedoch, daß die verschiedenen Aufgaben der Ornamentik von den gleichen Spezialisten gepflegt wurden. Die Autoren stellen einen sehr einleuchtenden Vergleich zwischen Sgraffito-Arbeiten und Holzintarsien an (Abb. Thiem V. 22, V. 23). Eine gleiche Übereinstimmung der Wirkung ist zwischen Sgraffiti und den Marmorinkrustationen des Sieneser Domfußbodens zu beobachten.

Unter Vasaris Regie erlebte die Freskendekoration der Palastfassaden in Florenz einen besonderen Aufschwung. Neben den Darstellungen aus der antiken Geschichte werden weitgespannte ikonographische Programme entwickelt. Hier wären als eine interessante zeitgenössische Reaktion die Gedichte von Antonfrancesco Grazzini gen.

il Lasca zu zitieren. Sie wenden sich gegen den an diesem Orte als unpassend empfundenen allegorischen Aufwand:

*non facte enigmi, o poesie storpiate,
e la confusion lontana sia
perchè il popol ne sia lieto e contento,
e non abbia bisogno di commento.*

Grazzini erhebt diese Vorwürfe gegen die Malereien der Paläste Bencini und „Della Dadda Lung'Arno“. Dieser letztere Palast und seine Dekorationen sind in anderen Quellen anscheinend nicht genannt. Von dem Fassadenprogramm des Palazzo Bencini hat nach Grazzini ein bei Sermartelli gedruckter Kommentar existiert. Die Dekoration des Palazzo Corsi wird den Malern als Beispiel wegen ihrer klaren Verständlichkeit hingestellt (Grazzini, Rime, 1882, S. 450 ff.); Alfonso de' Pazzi spottet über das bombastische Programm, das den Malereien des Palazzo Almeni zugrunde liegt. Wegen der Überladenheit der Fresken erscheint ihm die Architektur als ein „arco trionfale in prospettiva“ (Berni, Opere, III, 1723, S. 363).

Eine der spätesten Florentiner Fassadenmalereien ist eine Allegorie von Giovanni da San Giovanni. Dargestellt ist die Toskana unter der mediceischen Herrschaft. Dem Fremden, der Florenz durch die Porta Romana betrat, erschien dies Bild als erster Gruß der Stadt. 1957 wurden die wenigen Reste abgenommen (Foto Sopr. 105 766) und durch ein modernes Fresko ersetzt. Dante, Giotto usw. sind hier einer Gruppe von Männern in modernen business suits gegenübergestellt. Aufgrund einiger Attribute läßt sich vermuten, daß sie das gegenwärtige kulturelle Leben der Stadt repräsentieren sollen.

Um das Aussehen von San Giovanni's Fresko zu veranschaulichen, bilden die Verfasser die skizzenhaften Vorzeichnungen ab. Man hätte hier auch eine Reproduktion des getreuen Stiches gewünscht, der 1744 als Titelblatt zu Giuseppe Zocchis Florenz-Veduten erschien (Abb. 2). Das Mediciwappen ist hier durch das Wappen des regierenden Herzogs von Lothringen ersetzt. Die topographische Situation dieses Freskos wird auf das Trefflichste durch einen Stich von Cosimo Zocchi nach einer Zeichnung von Antonio Cioci veranschaulicht, zu dem sich die Vorzeichnung (Abb. 3) im Fogg Art Museum befindet (als anonym, 40,6 x 56,4 cm. Acc. No. 1898. 567).

Der Bestand der Florentiner Paläste, wie er von Stegmann und Geymüller vor mehr als 50 Jahren in ihrem Toskanawerk dargeboten wurde, ist inzwischen zu einem kanonischen Katalog erstarrt, der in der nachfolgenden Literatur kaum erweitert wurde. In diesen Veröffentlichungen, meistens Handbüchern, kehren nicht nur die gleichen Bauten, sondern auch die gleichen Abbildungen ständig wieder. Überwiegend werden die Paläste der mächtigsten Familien mit Hausteinfassaden behandelt. Die weniger aufwendigen Paläste mit Putzfassaden, die gerade das Florentiner Straßensbild bestimmen, werden kaum beachtet. Hieran hat auch das moderne Interesse an urbanistischen Problemen nichts geändert. Von diesen Palästen mit Putzfassaden wird hier nun zum ersten Male eine größere Zahl abgebildet. Die Katalogangaben über die Baugeschichte und Besitzverhältnisse der florentinischen Paläste gehen in vielen Fäl-

len über das bisher Bekannte hinaus und sichern dem Buch einen wichtigen Platz in der Florentiner Kunsttopographie.

Die Fassadendekoration war einer der vielen Gegenstände, der im Zusammenhang der toskanischen Palastbaugeschichte behandelt werden mußte. Von dieser bescheidenen Fragestellung ausgehend, ist es den Verfassern gelungen, einen grundlegenden Beitrag zu einem seit Jahrzehnten stagnierenden Forschungsgebiet zu leisten.

Detlef Heikamp

GEORG GERMANN, *Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik*. Zürich (Orell Füssli Verlag) 1963. 212 S., 117 Abb.

Jede Beschäftigung mit dem Kirchenbau der Protestanten ist von vornherein dazu gezwungen, zwischen den Extremen einer theologischen und einer im herkömmlichen Sinne formkritischen Betrachtung den eigenen Standort zu gewinnen. Die Kenntnis der bis auf wenige Großleistungen von der Kunstgeschichte oft vernachlässigten protestantischen Gotteshäuser hat sich mit zunehmender Inventarisierung erweitert, und so liegt der Versuch nahe, die Bauten eines begrenzten Territoriums zusammenzufassen und in ihrer Entwicklung vom 16. bis in das frühe 19. Jahrhundert zu verfolgen. Den Gefahren einer solchen einengenden Behandlung ist der Verfasser entgangen, indem er zu Formvergleichen den Blick stets auch weit über die Schweizer Grenzen richtet.

G. bemüht sich zunächst in einem weit ausgreifenden Überblick um die historischen und theologischen Grundlagen. Die Meinung Calvins, „*quae locorum structura, nihil interest*“ (zit. S. 160), ist nur eines von vielen Beispielen dafür, daß die Reformatoren ihren Anhängern keine festen Anweisungen mit auf den Weg gegeben haben und daß sie den Bau von Gotteshäusern zu den *Adiaphora* rechneten. Die Bekenntnisschriften richteten sich oft gegen die Zeremonien und den „*papistischen Prunk*“ der Katholiken. Auch für die Schweiz gilt die Äußerung des schwedischen Reformators Olaus Petri von 1528, man solle Gottesdienst halten wie es die Urchristen taten. Bemühte sich der Kult um Einfachheit, so wirkte sich dies auch auf die Kirchen aus. Die Anfänge des Protestantismus sind aber keineswegs revolutionär, sondern eher konservativ, wie G. am Beispiel von Zürich aufzeigt: Wenn Zwingli, der am Großmünster Leutpriester war, sich bemühte nachzuweisen, daß Sakramentshäuschen erst jüngeren Datums seien, daß also die eigene Abendmahlslehre einem älteren und damit richtigen Verständnis folge, oder wenn man in St. Peter durch Grabungen den Ort des alten Taufsteines suchte, um den neuen ebendort aufstellen zu können, dann zeigt dies, daß man bestrebt war, etwas gleichsam nur Verschüttetes wieder aufzufinden: die rechte Lehre, der auch die Kirchen dienen sollten.

Anders war es bei den Hugenotten, die länger zu einem Dasein im Verborgenen gezwungen waren. G. bespricht zwei Innenansichten ihres ersten „*Temple*“ (Paradis) von Lyon und betont dessen gänzlich profanen Eindruck. Es war ein Versammlungsraum, dazu bestimmt, möglichst vielen Menschen die Predigt nahezubringen. G. weist