

Archiv wird zeitgenössischer Schmuck von 1850 bis 1914 vorgestellt. Bedauerlicherweise fehlt die weitere Entwicklungsgeschichte zu diesem Thema bis 1960, so daß zu Spätwerken des George und Schöpfungen des Jean Fouquet keine Vergleiche gezogen werden können. Anschaulich dargestellt ist hingegen das Abhängigkeitsverhältnis und die Wechselbeziehung zwischen Mode und Schmuck. Der eigentliche Schwerpunkt des Katalogs liegt auf biographischen Abhandlungen zu Alphonse, George und Jean Fouquet, die durch die Vorstellung ihrer Hauptwerke ergänzt werden. Sämtliche Abbildungen sind nicht nummeriert, was die Benutzung des Kataloges sowohl für den Wissenschaftler als auch für den Laien erschwert. Sicherlich wäre es sinnvoll gewesen, das gesonderte Werkverzeichnis in diesen Katalogteil zu integrieren. Im Anhang werden der Stempelnachweis der Firma und ihrer Mitarbeiter, wie auch französische Import- und Exportstempel, nur kurz skizziert. Mit großer Mühe sind für das umfangreiche Literaturverzeichnis viele Aufsätze aus Zeitschriften zusammengetragen worden, die häufig zu Schmuck dieser Epoche die einzige Forschungsgrundlage bilden. Das chronologisch geordnete Ausstellungsverzeichnis beschließt den Katalog und zeigt die Popularität und Bedeutung der Fouquets in ihrer einhundertjährigen Tradition der Schmuckkunst.

Anna Beatriz Chadour

## Rezensionen

ANDREW LADIS, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*. Columbia and London, University of Missouri Press 1982, VIII, 276 S. mit 8 Farbtafeln und zahlr. Abb., £ 52.50.

(mit zwei Abbildungen)

Erst die jüngere Kunstforschung, etwa das von R. Offner und Klara Steinweg begründete *Corpus of Florentine Painting*, hat sich um eine differenzierte Untersuchung der florentinischen Malerei des Trecento bemüht. Dabei wurde die überragende Stellung Giottos nicht in Frage gestellt, andere Künstlerpersönlichkeiten konnten aber erfaßt und die Vielschichtigkeit auch dieses Jahrhunderts konnte deutlich gemacht werden. Erstaunlich lange hat es jedoch gedauert, bis sich die Forschung den Künstlern zugewandt hat, die in unmittelbarer Nähe zu Giotto stehen. Das gilt vor allem für Taddeo Gaddi, der, nach einer Überlieferung Cenninis, vierundzwanzig Jahre in Giottos Werkstatt tätig gewesen sein soll und mithin zu dessen engsten Vertrauten und produktivsten Schülern gezählt haben dürfte. Daß er aber schon sehr bald nach seinem Tode der Vergessenheit anheim zu fallen drohte, steht in krassem Gegensatz zu der Wertschätzung, die er offensichtlich zu seinen Lebzeiten erfuhr. Während Ghiberti Taddeo noch überaus lobend erwähnt, und zu einem seiner Werke bemerkt, daß dieses „fu fatto con tanta doctrina e arte et con tanto ingegno che nella mia età non vidi di cosa picta fatta con tanta perfectione“, weiß Vasari nur noch zu berichten: „fu ancora egli in que'tempi di buona reputazione“.

Wenn sich auch die Kunstwissenschaft seit Beginn dieses Jahrhunderts für das Werk Taddeos zu interessieren begann, so dauerte es doch bis heute, ehe endlich ein gültiges, kritisches Werkverzeichnis vorgelegt wurde. Die in Einzelforschung gewonnenen Erkenntnisse sind so erstmals in einem Band vereint, und wenn auch spektakuläre neue Funde nicht zu erwarten waren, so ist Andrew Ladis' Arbeit doch schon allein deshalb begrüßenswert, als damit Taddeo Gaddi erstmals in einer mit kritischem Apparat versehenen Monographie in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt wird.

Die Arbeit ist in zwei größere Abschnitte unterteilt. Der erste verspricht eine „kritische Neu beurteilung“ von Taddeos Werk, der zweite enthält ein ausführliches, reich bebildertes Werkverzeichnis, das alle bisher in Zusammenhang mit dem Maler angeführten Arbeiten aufnimmt und, unter Berücksichtigung der Literatur, einer kritischen Würdigung unterzieht. Daß der Kenner aber auch heute noch kleinere Funde machen kann, beweist Ladis mit der hier erstmals vorgenommenen Zuschreibung eines „San Giovanni Evangelista“ (Kat. No. 34, hier *Abb. 4a*) an Taddeo, der 1978 als ein Pacino di Bonaguida zugeschriebenes Werk bei Sotheby's veräußert wurde. Die Zuschreibung nimmt der Autor einsichtig nach Stilkriterien vor — in der Tat sprechen die Behandlung des Gesichts und die Haltung der Halbfigur für die Hand Taddeos oder seine Werkstatt und für eine zeitliche Einordnung der Tafel in die Entstehungszeit der Fresken der Baroncelli-Kapelle.

Daß solche Zuschreibungen aufgrund der markanten Stileigenheiten Taddeos heute möglich sind, mag die Tatsache verdecken, daß Werke Taddeos lange Zeit als solche nicht erkannt wurden. Bezeichnend hierfür ist etwa, daß die „Stigmatisierung des Heiligen Franziskus“ (heute im Fogg Art Museum) lange Zeit als ein Werk aus der Giotto-Werkstatt gelten konnte. Da die für Taddeo typischen Eigentümlichkeiten von der Wissenschaft noch nicht formuliert waren und seine künstlerische Eigenständigkeit nicht evident war, kann es nicht verwundern, daß die Tafel, die sich im Aufbau eng an das Bild desselben Sujets aus der Werkstatt Giottos (heute im Louvre) anlehnt, demselben Umkreis zugeschrieben wurde. Der Blick war noch nicht frei für die durchaus eigenständige Gestaltung der Szene durch Taddeo, die Behandlung des felsigen Landschaftshintergrundes etwa, die sowohl im Studium der geologischen Beschaffenheit als auch in der Darstellung der Bäume weit über das Naturstudium Giottos hinausgeht.

Wie lange sich das Bild des in völliger Abhängigkeit von seinem Meister stehenden Taddeo hielt, beweist nicht zuletzt der Umstand, daß J. Gardner noch 1971 vorschlug, die Fresken der Baroncelli-Kapelle auf einen Entwurf Giottos zurückzuführen, der die Ausführung Taddeo überlassen hätte. Das hieße aber, eines der wenigen wirklich gesicherten Werke Taddeos abzuschreiben und Giotto für Erfindungen verantwortlich zu machen, die weit über den Rahmen dessen hinausgehen, was Giotto hätte konzipieren können. Es gehört zu den größten Verdiensten von Ladis' Arbeit, der Eigenständigkeit von Taddeos Malerei zu ihrem Recht verholfen zu haben und die Erfindungsgabe des Malers als einen bedeutsamen Faktor der Malerei des Trecento zu kennzeichnen.

Der Autor begibt sich durch die weitgehend stilkritisch bestimmte Art der Analyse jedoch in die Gefahr, andere, nicht weniger bedeutende Fakten in den Hintergrund zu drängen. Wie ließe sich sonst erklären, daß er die von der Forschung nahezu einmütig Taddeo zugeschriebenen Fresken im Campo Santo in Pisa ihm kurzum abspricht? Für ihn sind sie die Arbeit eines „eclectic follower“, der sich unbeholfen einiger stilistischer Versatzstücke Taddeos bedient. Für einen Teil der Fresken werden diese Zweifel an der Autorschaft Taddeos auch von früheren Forschern geteilt, vor allem deshalb, weil die Sinopien in technischer und stilistischer Hinsicht stark von dem abweichen, was Taddeo an anderer Stelle geschaffen hat. Diese Zweifel dürfen aber kaum für den Hauptteil der Fresken gelten, wiewohl Taddeos Stil an dieser Stelle gleichsam „ermüdet“ wirkt. Abgesehen von der Tatsache, daß der für die Datierung der Fresken immer wieder angeführte Brief Taddeos aus Pisa von 1342 nicht ausdrücklich auf eine Arbeit im Campo Santo bezogen ist, spricht gerade diese „Ermüdung“ der Formen für eine Entstehung der Fresken im letzten Lebensjahrzehnt Taddeos. Auf jeden Fall aber sind die Malereien vor 1367 entstanden, denn zu diesem Zeitpunkt dienten sie bereits Bartolo di Fredi als Vorlage für dessen Freskenzyklus in San Gimignano. Die spezifische Auftragsituation des Campo Santo läßt es u. E. wenig plausibel erscheinen, daß die Ausführung dieses großflächigen Zyklus dort, noch dazu zu Lebzeiten Taddeos (+ 1366), einem beliebigen „eclectic follower“ überlassen worden wäre. Es zeigt sich auch hier, daß die Beschränkung auf ausschließlich Attributionskriterien betreffende Fragen unumgänglich zu einer Reduktion und zu Mißverständnissen führen muß.

Der Autor verspricht im Untertitel seiner Arbeit eine „kritische Neuwürdigung“ von Taddeos Werk. Abgesehen von dem längst überfälligen Werkkatalog stellt eine solche „Neuwürdigung“ ein bedeutendes Desiderat in der Erforschung der florentinischen Malerei des Trecento dar. Doch wird hier in Frage gestellt werden dürfen, ob es dem Autor tatsächlich gelungen ist, zu einer wirklichen neuen Beurteilung gelangt zu sein. Exemplifizieren läßt sich dieser Zweifel an der Art, in der Ladis auf Taddeos wichtigstes Werk, die Fresken in der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce eingeht. Der Autor greift die Frage nach einem möglichen Einfluß der Schriften des Augustinerpredigers Fra Simone Fidati da Cascia wieder auf, ohne jedoch zu der doch so dringlichen Klärung dieses Sachverhalts beizutragen. Für ihn ist der Autor der an den Prediger gerichteten Briefe, der *Taddeus de Florentia* zeichnet, kurzum nicht identisch mit Taddeo Gaddi. Eine überzeugendere Klärung der Autorschaft wäre aber in diesem Zusammenhang nicht nur deshalb wünschenswert gewesen, um den möglichen Einfluß der Fidati-Schriften „*De Gestis Domini Salvatoris*“ oder „*Ordine della vita cristiana*“ auf die besagten Fresken oder aber auf die Tafeln im Museo di Santa Croce zu untersuchen, sondern vor allem, weil sich damit einiges zur Naturbeobachtung Taddeos hätte klären lassen. Wäre nämlich Taddeo mit dem Absender der Briefe identisch, würde er sich hier über den Verlust des Augenlichts infolge der Betrachtung einer Sonnenfinsternis beklagen. Dies ließe dann Rückschlüsse auf Taddeos ausgeprägtes Interesse an Lichtphänomenen zu, die sich vor allem in der innovativen Behandlung des „göttlichen“ Lichts bei der

Verkündigung an die Hirten niedergeschlagen hätte. Für eine Neu Beurteilung Taddeos wäre es von nicht geringem Nutzen gewesen, dieser Frage intensiver nachzugehen.

Aber auch ein anderer Aspekt, der die Vorlagenwahl Taddeos betrifft, wird vom Autor nur ansatzweise verfolgt. Dieser sieht in dem florentinischen Brauch der „*mattinata*“, jenem Ritus also, der vorsah, ein Brautpaar solange mit lärmenden Instrumenten zu belästigen, bis sich der Bräutigam zur Zahlung eines angemessenen Hochzeitmahls bereit erklärte, eine Anregung für die Szene der Hochzeit Mariens in der Baroncelli-Kapelle.

In der Tat weckt die Szene bei Taddeo (*Abb. 4b*) Erinnerungen an die überlieferten Beschreibungen solcher Aufzüge. Es klingt überzeugend, wenn Ladis vorschlägt, in diesem Brauchtum die Quelle zur Darstellung dieser Szene aus dem Marienleben zu sehen. Man hätte sich aber gewünscht, daß solchen Aspekten ein breiterer Raum eingeräumt worden wäre. Denn wenn es um eine wirkliche Neu beurteilung Taddeos geht, der muß gerade an diesem Punkt beginnen, der Taddeo von seinen Zeitgenossen und auch von seinem Lehrer abhebt. Man wird wohl nicht nur in dieser einen Szene eine solche Beschäftigung Taddeos mit der Alltagskultur seiner Umwelt vermuten dürfen.

Die längst überfällige „Rehabilitation“ Taddeos scheint in dem neuen Werk nur teilweise gelungen. Eine kritische Würdigung seines Oeuvre, die Taddeo an jenen Stellen faßt, an denen er sich von seinen Zeitgenossen tatsächlich unterscheidet, steht nach wie vor aus. Was der Autor hier vorlegt, hätte mit dem Titel, unter dem die Arbeit 1978 als Dissertation erschien, zutreffender bezeichnet werden können, „*Style and Chronology*“. Dadurch, daß Taddeo Gaddi mit dieser Arbeit aber erstmals für die Kunstwissenschaft monographisch erfaßt, daß seine Arbeiten in größtenteils vorzüglichen Abbildungen zugänglich gemacht werden und ein kritischer Apparat den Stand der Forschung erschöpfend darstellt, sind die Voraussetzungen geschaffen, das Werk Taddeo Gaddis vertieft zu erforschen.

Andreas Beyer

MAX HASSE, *Die Marienkirche zu Lübeck*. Berlin und München, Deutscher Kunstverlag 1983. 255 Seiten mit 18 farbigen und 175 schwarz-weißen Abbildungen, 7 Figuren und 4 Plänen. DM 98,—

Max Hasse kann mit gespannter Erwartung rechnen, wenn er eine Monographie der Lübecker Marienkirche vorlegt.

Das Inventarwerk von Gustav Schaumann und Friedrich Bruns (*Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck*, Bd. II, Lübeck 1906) — nach der Vernichtung des größten Teils der reichen und bedeutenden Ausstattung der Kirche in der Bombennacht vom 28. zum 29. März 1942 eine Primärquelle — ist längst Rarität. Die bis heute grundlegende Neuerforschung der Baugeschichte, die der Ruinenzustand ermöglichte, durch Dietrich Ellger, die Untersuchung der im