

Skepsis betrachtet, wäre für ein und dieselbe Version in demselben Buche doch nicht undankbar.

Im übrigen fällt auch sonst eine mangelnde Koordination zwischen den Aufsätzen und dem Katalog auf. Der berühmte Trierer Buchdeckel aus der Werkstatt des Roger von Helmarshausen wird auf S. 245, S. 290 und S. 565 abgebildet, doch wird auch hier durch unterschiedliche Angaben für eine gewisse Kurzweil solcher Leser gesorgt, welche den Band besser durchschauen als sein Herausgeber.

Zu den Vorzügen der Ausstellung gehört, daß man hier einige weniger bekannte, teils ganz unbekannte Stücke sehen kann, welche das Zusammenleben einer geistlichen Gemeinschaft und deren religiöse Beziehungen nach außen auf eindrucksvolle Weise repräsentieren. Dazu gehört ein Verbrüderungsbuch von 1460 mit gleichzeitiger gemalter Lade aus Kamp (Nr. 103), das Memorienbuch der Johanniter-Kommende Burgsteinfurt (Nr. 362) sowie ein (freilich nicht so unbekanntes) Altärchen aus Köln mit der Darstellung eines Clarissen-Konvents (Nr. 293). Vielleicht könnte man sagen, daß die Möglichkeit, solche sonst nur schwer zugänglichen Stücke zu betrachten und sie nun zusammen mit sachlich benachbarten Stücken zu sehen, den eigentlichen Sinn einer solchen Ausstellung ausmacht. Die Bemühungen, sehr viel mehr zu tun, mit Hilfe einer Ausstellung Bilanz zu ziehen und ein geschlossenes Panorama darzubieten, überschätzen die Möglichkeiten dieses Mediums. Die Ausstellung in Münster ist von solchen allzu weitreichenden Absichten offensichtlich frei, doch findet man gelegentlich auch hier die Spuren dieser Problematik, nämlich Versuche, Beziehungen zwischen Ausstellungs-Thema und Ausstellungs-Objekt herzustellen, die das Objekt überfordern. Wenn beispielsweise G. Jászai eine Mariendarstellung mit betendem Stifter (Abb. 16, S. 253 = Stange, Verzeichnis 1 Nr. 551) als ein Beispiel für das „Gebet des Mönches, die Selbstverwirklichung im göttlichen Dienst (opus dei)“, hält und davon spricht, daß es sich dabei um ein „stets wiederkehrendes Bildmotiv“ handelt, so verkennt er, daß er es mit einem Gebet zu tun hat, das bei einem Weltpriester oder einem Laien nicht anders aussieht und das eben das typische Gebet eines Stifters ist (wie z. B. zu Nr. 43 des Kataloges auch ganz richtig gesagt wird), während für die regulierten Geistlichen eher das gemeinschaftliche Gebet (wie z. B. auf den schon zitierten Nrn. 103 und 293 abgebildet) charakteristisch ist.

Hartmut Boockmann

Rezensionen

Il Palazzo Farnese di Caprarola, Prefazione di MARIO PRAZ, saggio critico, testi e ricerche di ITALO FALDI, fotografie di GIAC CASALE, Turin: Edizioni Seat, 1981. 330 S., 48 schwarz-weiße und 346 farbige Abb. (Nicht im Handel erhältliche Auflage von 3000 Expl.)

Drei Aspekte sind es, die den besonderen kunsthistorischen Rang und den ästhetischen Reiz des Palazzo Farnese in Caprarola ausmachen: die topographisch-urbanistische Lage in beherrschender Position oberhalb des Ortes, der berühmte fünf-

eckige Grundriß und — last not least — die umfangreiche Freskierung der Innenräume. Grundrißform und Lage des Gebäudes waren dem Architekten des Neubaus, Vignola, durch die unvollendete, in den dreißiger Jahren des 16. Jhs. begonnene Rocca des Antonio da Sangallo vorgegeben. Die Art und Weise, wie diese Vorgaben nicht als Hindernis, sondern als Herausforderung und Chance für eine einmalige Lösung begriffen wurden, wie der Ausdruckswert der ihrer Funktion ledigen fortifikatorischen Elemente erkannt und durch die radikale Umformung der Hauptstraße des Ortes zur auf den Palast hinführenden Blickachse in ihrer bildmäßigen Wirkung gesteigert wurde — dies kennzeichnet nicht nur die Leistung Vignolas, sondern zugleich den Repräsentationsanspruch, den der Auftraggeber, Kardinal Alessandro Farnese, an diesen Bau knüpfte.

Dem gleichen Repräsentationsbedürfnis entspringt die aufwendige Freskodekoration des Inneren, die sich über beinahe alle Wände und Decken der ca. dreißig Räume des Erdgeschosses und des Piano Nobile erstreckt. Nach Themenvorschlägen Annibale Caros, Fulvio Orsinis und Onofrio Panvinios malten hier seit 1560 nach- und nebeneinander die Gebrüder Zuccari, Bertoja, Raffaellino da Reggio, Giovanni de' Vecchi u. a. Beim Tode des Kardinals Alessandro Farnese (1589) hatten die Maler eine Ausstattung vollendet (nur geringfügige Teile scheinen erst zu Beginn d. 17. Jhs. fertiggestellt worden zu sein), die an Umfang und Kohärenz ihresgleichen sucht und die aufgrund ihrer vielschichtigen Thematik aus dem Palast ein Modell macht, das Mario Praz mit den Worten „Bibbia dei ricchi“ und „formula, suprema del nostro Cinquecento“ kennzeichnete.

Angesichts dieser Bedeutung des Palastes ist es verwunderlich, daß bis heute nur ein einziges Mal der Versuch einer umfassenden Behandlung des Bauwerks und seiner Ausstattung unternommen wurde (G. Labrot, *Le Palais Farnèse de Caprarola*, Paris 1970). Schmerzlicher vermißte man jedoch bisher eine allgemein zugängliche fotografische Dokumentation, insbesondere der Fresken, wollte man nicht auf die Serie der rund 600 s/w Fotos des Gabinetto Fotografico Nazionale zurückgreifen (der Katalog dieser Fotos liegt in gedruckter Form vor: Anna Grelle, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, Ministero della Pubblica Istruzione, Gabinetto Fotografico Nazionale, Aggiornamenti e Nuove Accessioni 1, Rom 1966); was die vorliegenden Publikationen an Abbildungen boten, war nicht nur z. T. qualitativ unzureichend, sondern auch äußerst lückenhaft.

Hier ist nun eine Publikation anzuzeigen, die diesem Mangel abhilft, auch wenn sie, leider, vorerst nicht im Handel erhältlich ist. Selbst wer mit derartigen Publikationen, die in Italien von Banken, Sparkassen, Versicherungen etc. publiziert werden, und ihrer in der Regel opulenten Ausstattung vertraut ist, wird über den hohen Standard des vorliegenden Werkes — einer Produktion der SEAT, des italienischen Telefonbuchverlages — verblüfft sein. Das betrifft nicht nur die Qualität der weitgehend getreuen Farbwiedergabe und die hervorragende Schärfe der Abbildungen, das betrifft auch die begleitenden Texte; vor allem letztere unterscheiden sich wohlthuend von dem, was bisweilen in diesem Genre der Buchpublikation geboten wird.

Den einleitenden Worten von Mario Praz (ein Wiederabdruck der Caprarola betreffenden Seiten aus dem *Giardino dei Sensi* von 1940), denen das oben zitierte Statement entnommen ist, folgt ein Aufsatz Italo Faldis, in dem ausführlich und gewissenhaft der bisherige Stand der Forschung zur Bau- und Ausstattungsgeschichte sowie zu den Fragen der Attribution und Interpretation der Fresken resümiert wird und der Abb. aller bekannten Zeichnungen zur Architektur und einer Auswahl der Vorzeichnungen für die Fresken einschließt. Es folgt eine Anthologie älterer Beschreibungen Caprarolas (Vasari, die Berichte über die Besuche Gregors XIII., 1578, und Clemens VIII., 1597, Montaigne, Baglione u. Milizia) sowie eine ausführliche, auch abgelegene Literatur berücksichtigende Bibliografie. Hier wäre der Vollständigkeit halber allenfalls noch auf die Bemerkung Gombrichs zum Programm Caros (in der Einleitung zu *Symbolic Images*, London 1972, S. 9—11), ferner auf die Caprarola betreffenden Passagen bei Wolfgang Liebenwein (*Studiolo*, Berlin 1977, S. 137—140) und bei Fritz-Eugen Keller (*Zum Villenbau und Villenleben am Römischen Hof der Farnese: Kunstgeschichtliche Untersuchungen der Zeugnisse bei Annibal Caro*, Diss. Berlin 1980, S. 41—43) sowie auf das Kapitel „Il sogno tra platonismo e controriforma nella decorazione del Palazzo Farnese a Caprarola“ in Francesco Gandolfo, *Il dolce tempo: Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Rom 1978, S. 199—235, hinzuweisen.

Den Löwenanteil des Buches bestreiten aber die nun folgenden, ausschließlich farbigen, 346 „immagini del Palazzo“. Sie sind nicht chronologisch oder einem imaginären Rundgang durch das Gebäude folgend angeordnet, sondern zu zehn, mit kurzen Texten Faldis eingeleiteten Sachgruppen zusammengefaßt, die jeweils einen thematischen Aspekt näher illustrieren: Topografia e urbanistica; il Palazzo; gli artisti; la storia; la storia sacra; la mitologia; la scienza e la cultura; stemmi, emblemi, simboli, allegorie; grottesche e stucchi; i giardini e la Villa. Diese Art der Anordnung, die bisweilen Fotos eines Raumes über mehrere Abschnitte verteilt, und das Fehlen von Abbildungshinweisen im einleitenden Aufsatz Faldis, veranlassen einen immer wieder zum Durchblättern der Abbildungen — was man jedoch angesichts ihrer Qualität stets mit größtem Vergnügen und Gewinn tut.

Das ist das Verdienst des Fotografen Giac Casale, der zeigt, wozu — sinnvoll eingesetzt — die Fotografie in Verbindung mit einer adäquaten Reproduktionstechnik, in der Lage sein kann. Hier wird nicht in Details geschwelgt, die den Pinselstrich zum Fetisch erheben, sondern stets ein sinnvolles Ganzes gezeigt, das jeweils auch das Dekorationssystem etc. angemessen berücksichtigt. Besonders hervorzuheben sind die für fast jeden Raum gegebenen Gesamtansichten der Deckenfresken; derartige Abbildungen machen, in Verbindung mit dem großen Format des Buches, in der Tat Details oft überflüssig. Die Abbildungen lassen keinen Aspekt unberücksichtigt und bringen vieles bisher Unveröffentlichte — so z. B. Ansichten der selten gezeigten Räume des Erdgeschosses, darunter auch die Fresken der sog. Sala del Teatro (Abb. 3; man wüßte gerne, worauf diese Benennung zurückgeht), die die Gewölbekonstruktion der sog. Sala di Giulio Romano in der Villa Madama als Vorbild nicht verleugnen können (Abb. 4). Wo es sinnvoll ist, finden sich natür-

lich auch Detailansichten — hier verdienen die Kapitel über die Farnese-Impresen und über die Grottesken besondere Beachtung.

Die Verbindung von technischer Perfektion mit wissenschaftlicher Seriosität erhebt das Werk weit über den Rang eines „Coffee Table Book“ und macht es zu einem wichtigen Arbeitsinstrument, das hoffentlich nicht nur zum Stimulans weiterer wissenschaftlicher Beschäftigung mit Caprarola, sondern auch zum Vorbild für ähnliche Vorhaben der Buchdruckerkunst wird — wobei sich abschließend die Frage aufdrängt, ob derartige Unternehmungen nur in Italien möglich sind.

Julian Kliemann

WALTER CAHN, *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea*. Princeton Essays on the Arts, Princeton University Press 1979. 168 S., 53 Abb.

Macduff: O horror, horror, horror! Tongue nor heart Cannot conceive nor name thee!

Macbeth: What's the matter?

Macduff: Confusion now hath made his masterpiece ...

Macbeth, II. Akt – (wohl früheste Verwendung des Begriffs in den Dramen Shakespeares)

Die Beschäftigung mit Meisterwerken entspringt dem Bedürfnis nach menschlichen Gipfelleistungen, an deren Erforschung sich auch die Kunstgeschichte beteiligt. Publikationen im Stile von „Meisterwerke der abendländischen Kunst“ oder „Meisterwerke des Louvre“ etc. vermitteln, vornehmlich an den Laien gerichtet, Meisterwerke als Meilensteine menschlicher Schöpfungskraft. Meisterwerke erscheinen als Kulminationspunkte von Epochen, bilden Zäsuren im Ablauf der Zeiten und setzen Maßstäbe für nachfolgende Generationen. Sie sind Denkmäler, Vermächtnis der Geschichte und somit zeitlose Gegenstände menschlicher Forschung und Reflexion.

So einfach das Phänomen zu umschreiben ist, so komplex erscheint doch die Frage nach seiner Definition. Worin besteht es und wer bestimmt es, welches sind seine Maßstäbe, beruhen diese allein auf einer irgendwie gearteten Qualität oder sind sie ein Ergebnis historisch gewachsener Konvention? Der Inbegriff des künstlerischen Meisterwerks, Leonardos Mona Lisa, war nach anfänglicher Berühmtheit im 18. Jahrhundert nahezu vergessen; die Werke von Donatello oder El Greco wurden erst verhältnismäßig spät in den Kreis der Meisterwerke aufgenommen, zweifellos das Ergebnis jüngerer kunstgeschichtlicher Betrachtungsweisen und gewandelter Forschungsmethoden. Wenn Meisterwerke so sehr Bestandteil unseres historischen Weltbilds sind, besteht Anlaß genug, diese unter dem Gesichtspunkt ihrer Genese, der Rezeption und Wirksamkeit zu betrachten, zumal, soweit zu sehen ist, eine systematische Behandlung dieses Themas bisher fehlt.