

Molfetta teilgenommen hatte — den Bozzetto irrtümlich mit der Ausmalung des Gran Salon des Colomnes im Palacio Real in Madrid in Zusammenhang gebracht. Mario d'Orsi sieht den Stuttgarter Entwurf 1739, d. h. gleichzeitig mit den anderen Arbeiten Giaquintos für die Rocca di Papa, entstanden.

Kat. Nr. 41: Der Kuppelfreskoentwurf des Francesco de Mura muß sich schon gegen 1940 in der Sammlung des Duca di Corigliano befunden haben. Er ist mit dieser Besitzerangabe — irrtümlich als Werk Solimenas — besprochen und abgebildet bei Giulio Lorenzetti, *Das Jahrhundert Tiepolos*, Wien 1942, S. LII u. Taf. 1 (und entsprechend in der italienischen Originalausgabe „*La Pittura italiana del Settecento*“).

Kat. Nr. 47 u. 48: Die Pittoni-Pendants „Bacchus und Ariadne“ und „Die Opferung der Polyxena“ der Sammlung des Conte Alessandro Casati in Mailand sind durch Laura Coggiola Pittoni bereits 1914 in der *Rassegna d'Arte* (XIV, S. 169 ff.) publiziert worden; die dort beigegebenen Abbildungen — vor allem die ganzseitige des Polyxena-Bildes — lassen einwandfrei erkennen, daß das Stuttgarter Paar mit dem der Sammlung Casati identisch ist (und nicht die heute in den Musei Civici in Mailand und im Kunsthandel befindlichen Exemplare).

Günter Passavant

REZENSIONEN

LOUIS GRODECKI (unter Mitarbeit von CATHERINE BRISAC u. CLAUDINE LAUTIER), *Romanische Glasmalerei*, Fribourg — Stuttgart 1977, 293 S., 60 farbige und 151 Schwarz-Weiß-Abbildungen. Übersetzung aus dem Französischen: L. Châtelet-Lange. DM 158,—

Von ernst zu nehmender Seite wird das „ungebührliche Gewicht“, das in den Geisteswissenschaften Forschungsergebnissen in „Trivialbereichen“ zugemessen wird, für die Schattenrolle, in die diese gegenüber den Naturwissenschaften im allgemeinen Bewußtsein gedrängt sind, mit verantwortlich gemacht (C. F. v. Weizsäcker, *Wissenschaft, Sprache und Methode*, in: *Die Einheit der Natur*. dtv München 1974, S. 35). Mit Grodeckis jüngstem, gleichzeitig in einer französischen und deutschen Ausgabe erschienenen Werk nun hat die Kunstgeschichte wieder eine jener raren Synthesen hervorgebracht, die weit über die Ergebnisse spezialistischer Detailforschung hinausgreifen.

Dem ist freilich sogleich eine Aufzählung aller jener Voraussetzungen anzufügen, die eine solche Synthese nicht nur als persönliches Wagnis, sondern als gültiges wissenschaftliches Ergebnis möglich gemacht haben: Grodecki hat einen großen Teil der zugrundeliegenden Einzelforschungen selbst geleistet; es gibt keine namhafte französische Glasmalerei der Romanik, mit der er sich nicht auseinandergesetzt (man denke an Schlüsselwerke wie an Saint-Denis) oder die er überhaupt erst für die Kunstwissenschaft im

modernen Sinn erfaßt hätte (die Bibliographie am Schluß des Bandes gibt davon beredtes Zeugnis; an der Verdichtung dieses Netzes von Einzelforschungen sind in den letzten Jahren auch G.'s Schüler beteiligt). Aber das Buch ist keine Geschichte der *französischen* romanischen Glasmalerei, sondern der romanischen Glasmalerei schlechthin, und es konnte daher nur von einem Kunsthistoriker geschrieben werden, dessen Horizont nicht durch die nationale Kunstgeschichte begrenzt wird, der vielmehr die englischen und deutschen Denkmäler nahezu ebenso gut wie die französischen aus eigener Anschauung und intensiver Auseinandersetzung kennt. Grodeckis wissenschaftlicher Blick ist auch keineswegs auf die Glasmalerei als Teilgebiet der Malerei eingeengt; er sieht sie vielmehr immer in der — teils parallelen teils komplementären — Relation zur Entwicklung der Architektur und vor allem eingebettet in das größere, jeweils spezifische evolutionäre Niveau.

Der Blickrichtung auf die Universalhistorie einerseits entspricht auf der anderen Seite eine streng quellenkritische Auseinandersetzung mit dem einzelnen Monument; erst die gründliche Untersuchung seines Werts als Dokument begründet das Urteil über ein Denkmal und damit auch die Feststellung seines Stellenwertes in der Geschichte. Das Ausmaß, in dem eine so weit gespannte Zusammenschau auf einzelnen quellenkritischen Untersuchungen basiert, damit untrennbar verbunden wird, ist zumindest außergewöhnlich, und das methodische Beispiel ist nicht hoch genug zu veranschlagen — kann sich doch die Kathederwissenschaft und vor allem der während seiner Ausbildung notgedrungen zum großen Teil auf Reproduktionen anstelle von Originalen angewiesene Kunsthistoriker der Fragwürdigkeit des Monuments als Quelle oft gar nicht bewußt werden; andererseits gelangt die täglich mit diesen Fragen konfrontierte Denkmalpflege aus ebenfalls verständlichen Gründen nur höchst selten dazu, ihre quellenkritischen Ergebnisse für die Darstellungen größerer Zusammenhänge nutzbar zu machen. Daß Grodecki auf einem höheren Niveau der Reflexion und der Erkenntnis auch scheinbar rein positivistische Fragestellungen fruchtbringend aufgreift, ist zweifellos einer besonderen Konstellation zu verdanken: seiner jahrzehntelangen Verbindung mit der Denkmalpflege, die immer neben seiner wissenschaftlichen und seiner Lehrtätigkeit weiter bestanden und ihren Ausdruck darin gefunden hat, daß er, wo immer es in Europa oder England um schwierige Fragen der Glasmalerei-Konservierung geht, als Experte zugezogen wird.

Der Autor betont selbst den nicht definitiven Charakter seiner Darstellung der romanischen Glasmalerei, und er unterstreicht dies exemplarisch dadurch, daß er dort, wo ihm seine Denkmälerkenntnis nicht auszureichen scheint oder die Vorarbeiten nicht weit genug gediehen sind, ausdrücklich Fragezeichen setzt, die Diskussion aufschiebt, statt Antworten auf Grund vager Verknüpfungen vorwegzunehmen. Gerade damit aber begründet er

eine prinzipielle Gültigkeit des Werkes, die durch neue Ergebnisse im einzelnen (die vor allem mit dem Fortschreiten der Corpus-Vitrearum Medii Aevi-Bearbeitung zweifellos zu erwarten sind) nicht so leicht zu erschüttern sein wird — es sind die Fragestellungen an sich, die (nach den Maßstäben unserer Wissenschaft) diese Geltung garantieren; sie bilden das stabile Gerüst, innerhalb dessen es, wo nötig, durchaus möglich sein wird, Mauerwerk aufzufüllen oder Steine auszuwechseln. Das klingt sehr allgemein und es ist schwer, die sich gerade in den Fragestellungen ausprägende Grundhaltung des Buches auf so knappem Raum konkret zu fassen.

An die Stelle des einfachen antithetischen Geschichtsbildes „Romanik — Gotik“ wird ein wesentlich komplexeres gesetzt, das der Vielschichtigkeit der historischen Wirklichkeit mit ihrem gleichzeitigen Nebeneinander verschieden orientierter Ströme und Strömungen Rechnung trägt. Das gilt nicht nur für die Konfrontationen im großen, etwa der deutschen oder der Glasmalerei der Randgebiete mit der französischen, sondern die evolutionäre Vielschichtigkeit wird auch innerhalb der französischen Glasmalerei selbst untersucht (ein eindringliches Beispiel dafür bietet die Verglasung von Bourges mit ihren divergierenden Tendenzen; vgl. die von Grodecki in ihrer Sonderstellung zuerst erkannte Gestalt des „Meisters des guten Samariters“); sie ist bisher mehr oder minder als eindeutig gerichtete lineare Entwicklung gesehen worden. Aber die Vielschichtigkeit — und das scheint uns fast noch wichtiger — wird nicht nur unter dem Gesichtswinkel der Stilentwicklung verfolgt, sie wird auch dort aufgedeckt, wo es um die Auseinandersetzung mit der konkreten Aufgabe, um das individuelle Verhältnis der Bildfenster zu der sie beherbergenden Architektur geht.

Jede derartige Frage scheint sich dem Autor neu, ungeprägt und unkonventionell zu stellen — und darin liegt eine besondere Stärke. Freilich sind die Ausgangspositionen von G. auch dafür bereits früher in grundlegenden Arbeiten (z. B. „Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siecle“, in: Gazette des Beaux Arts 1949 II), gewonnen worden. Das gilt auch für die Betrachtung der Farbigkeit in ihrer Eigengesetzlichkeit („La couleur dans le vitrail“, in: J. Meyerson, Problèmes de la Couleur. Exposés et discussions du colloque du Centre de Recherches de Psychologie comparative, Paris 1957). Wenn überhaupt irgendwo, so scheint es mir allerdings hier, daß durch eine Verbreiterung des Fundaments, d. h. durch weiter getriebene Analysen der Farbigkeit der untersuchten Glasmalereien, noch tiefere Einsichten in die Struktur der Werke möglich wären. Gewiß aber werden die Antworten ebensowenig einfach sein wie in den anderen Teilgebieten der Betrachtung, sondern nur neue Hinweise auf die Vielschichtigkeit, sowohl in struktureller wie in evolutionärer Beziehung enthalten.

Die beiden einleitenden Kapitel stecken den Rahmen ab; im ersten wird die romanische Glasmalerei in das Koordinatensystem aus Funktion, architektonischem Gehäuse und technischen Gegebenheiten eingestellt; im zwei-

ten wird der historische Untergrund bis zu den ersten romanischen Fragmenten in einer ebenso knappen wie kritischen Zusammenfassung des gegenwärtigen Standes der Kenntnisse gezeichnet. Die weitere Gliederung des Bandes ergibt sich aus den neuen Fragestellungen und ist ebenso unorthodox wie diese, indem sie innerhalb einer grundsätzlich topographischen Ordnung nicht streng geographisch vorgeht, sondern die Denkmälergruppen zusammenfaßt, für die sich eine gemeinsame Bezugsebene finden läßt. Das gilt für die Glasmalerei in Westfrankreich, in der Île de France, der Champagne und der Maas. Die Glasmalereien der „Rhonegruppe“, deren Verknüpfungen über diese gemeinsam-französische Bezugsebene hinausführen, aber werden herausgelöst; ihnen wird die romanische Glasmalerei aus dem „Reich“ vorangestellt.

Auf Grund der Einsichten in das z. T. ganz anders strukturierte Wesen der lothringischen, elsässischen und rheinländischen Glasmalerei des 12. Jhs. läßt sich die adäquate Einstellung zu den spezifischen Problemen der „Rhônegruppe“ mit ihren byzantinisierenden Tendenzen viel leichter gewinnen, als in der ausschließlichen Konfrontation mit den übrigen französischen Glasmalereien der Romanik. — Auch die englische romanische Glasmalerei mit ihrem Hauptdenkmal Canterbury wird hier angeschlossen, wobei Antworten auf zahlreiche Einzelfragen erst von der vollständigen Publikation im CVMA zu erwarten sind.

Eine der besonderen Leistungen des Werks scheint der Rez. nicht zuletzt in den neuen Perspektiven zu liegen, die G. aus der noch jungen Erkenntnis von der Eigenwertigkeit des „Stils 1200“ als autonomer Phase zwischen Romanik und Gotik gewinnt. Gelöst aus der engen Sicht individueller und kunstlandschaftlicher Stil-Ableitungen stellt sich ein übergeordnetes Niveau her, auf dem nun auch Freiburg und St. Kunibert in Köln auf ihrem proportionalen Platz im Hinblick auf die nordfranzösischen Glasmalereien (Laon und Soissons) erscheinen.

In den wenigen Absätzen, die der Straßburger Glasmalerei der 1. Hälfte des 13. Jhr. gewidmet werden konnten, wird ihre für sich so schwer entwirrbare, schillernde Eigenart zwischen einer lokalen Tradition des 12. Jhs., der Berührung durch die Monumentalskulptur und deutscher Spätromanik dank der Projektion auf ein größeres Koordinatensystem klar überschaubar.

In dem „Regensburg und Ardagger“ überschriebenen Kapitel sind jene Werke zusammengefaßt, die sich in der 1. Hälfte des 13. Jhs. sowohl dem Einfluß der französischen Gotik, als auch jenem des deutschen spätromanischen Zackenstils entziehen. Hier sind nicht nur die norddeutschen Denkmäler (Brandenburg, Mecklenburg), sondern auch die auf Gotland erhaltenen Glasmalerei-Folgen einbezogen. Bei der Beurteilung dieser letzteren mag allerdings der Zufall der Erhaltungssituation, der vereinzelte Relikte gemeinhin aufzuwerten pflegt, eine verminderte Einschätzung bewirkt haben.

Der Stillstand der Geschichte auf dieser Insel seit dem Däneneinfall von 1361 hat qualitativ zweitrangige Bildfenster von Landkirchen in größerer Anzahl bewahrt, als dies sonst der Fall ist. Das gewiß allgemeine Phänomen des Absinkens der künstlerischen Qualität abseits der kirchlichen und ökonomischen Zentren wirft aber in Gotland seinen Schatten auf die wenigen Werke von hohem Rang. So müßte nach Meinung der Rez. die Himmelfahrt aus dem Passionsfenster in Dalhem (CVMA, Die Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien, Stockholm 1969, Farbtaf. 1) den Maßstab für die Einstufung der gotländischen Glasmalerei in die gesamteuropäische der Epoche abgeben (G. hebt die kompositionell besonders interessante, aber nicht ganz so qualitätvolle Verglasung von Endre hervor). Die unmittelbare und zugleich tiefe Berührung durch Byzanz, die sich hier (keineswegs auf das Ikonographische beschränkt) offenbart — reflektiert auch von den provinziellen Glasmalereien der Insel — reiht diese Werke in die breite byzantinisierende Strömung ein, die von der 2. H. d. 12. Jhs. an in den nördlichen Randgebieten Europas offenbar zu besonderer Intensität gediehen war (in diesem Zusammenhang ist auch an die von G. herausgestellten byzantinisierenden Züge in der Glasmalerei von Canterbury um 1200 zu erinnern). Ohne diese gemeinsame Unterströmung wären z. B. die Byzantinismen, die — scheinbar völlig unvermittelt — auch noch nach 1250 in der Kölner Glasmalerei auftauchen (Bibelfenster), nicht erklärbar.

Während etwa das Margaretenfenster von Ardagger, das G. ausführlich würdigt, ungeachtet seiner individuellen Qualität insofern ein wirklich peripheres Werk ist, als es von den künstlerischen Problemen seiner Zeit kaum berührt wird, scheinen der Rez. die norddeutschen und gotländischen Glasmalereien gerade aus der globalen Sicht, die G.'s Buch auszeichnet, doch Anteil an jenem Bezugssystem zu haben, das in der mitteldeutschen Spätromantik (Marburg, Erfurt, Naumburg) zentriert ist, der G. eigene Kapitel widmet. Die äußeren Pole dieses Bezugssystems sind die französische Gotik an dem einen und die byzantinisierenden Richtungen des Nordens am anderen Ende. Diese Bemerkungen, angeregt durch die der Rez. hier nicht ganz zutreffend gesetzt erscheinenden Zäsuren, die sich in der Reihung der Kapitel ausdrücken, berühren in keiner Weise G.'s Darstellung der deutschen Spätromanik selbst; der Autor zieht in souveräner Weise das Fazit aus der dafür reichlich vorhandenen Literatur und gibt dieser Gruppe von Glasmalereien erstmals das ihr im gesamteuropäischen Rahmen gebührende Gewicht.

Wenn es überhaupt möglich sein sollte, noch tiefer in das nicht leicht auflösbare Verhältnis zwischen den Hauptwerken Marburg und Erfurt einzudringen, so könnte das nach Meinung der Rez. am ehesten durch Analysen der Farbigkeit gelingen. Zwischen dem farbigen Gefüge der szenischen Darstellungen des Elisabethfensters in Marburg (Farbabb. 203) und jenem der Barfüßerkirche in Erfurt (vor allem den Resten der Wurzel Jesse, Farb-

abb. 206) bestehen Unterschiede grundsätzlicher Art, die in dem sonstigen stilistischen Habitus der beiden Fensterfolgen keine Entsprechungen haben. Es kommt dabei nicht eigentlich auf die allgemeine Tonalität bzw. auf die Farbenwahl an, sondern darauf, welche Leistungen den Farben innerhalb der künstlerischen Struktur des Bildes (selbstverständlich im Zusammenwirken mit der formalen Komposition) und für seine Sinngebung abverlangt werden. So z. B. wird in Marburg (etwa in dem auf Farbabb. 203 wiedergegebenen Krankenbesuch der hl. Elisabeth) der Sinngehalt des Bildes — die Bezogenheit der gleichzeitig durch den hieratischen Blau-Purpur-Akkord herausgehobenen Heiligen auf die Kranke — in der Farbverschränkung der beiden Figuren miteinander unmittelbar evident (Manteltücher: blau-gelb, Kleider: purpurrosa-hellgrün; der letztere Zweiklang auf eine Figur konzentriert und damit verfestigt, in der Begleiterin rechts). Das ist ein wesenthaft „gotischer“ Zug, der, soviel ich sehe, in Erfurt keine Parallele hat, und der mir für die weitere Entwicklung der deutschen Glasmalerei von großer Bedeutung zu sein scheint. Freilich erfährt das gegenseitige Verhältnis der beiden Fensterfolgen auch durch die Einbeziehung des Farbgefüges in die Betrachtung keine eindeutige Festlegung (vor allem, wenn man die Farbigekeit der ornamentalen Rahmung in beiden Folgen analysiert), es wachsen ihm jedoch neue Aspekte zu.

Es ist selbstverständlich, daß derartige Analysen in einem Werk von der Spannweite des vorliegenden keinen Platz haben können, aber sie sind hier erwähnt, weil sie wohl zu der von der Einzelforschung zu leistenden Basisarbeit gehören würden — was freilich an eine derzeit noch unerfüllbare Voraussetzung gebunden ist: daß nämlich die gesamte Glasmalerei in brauchbaren Farbaufnahmen vorliegt.

Auch dazu leistet G.'s Buch einen Beitrag, in dem die 60 farbig abgebildeten Glasgemälde nicht nur nach ihrer individuellen Bedeutung ausgewählt sind, sondern (das gilt speziell für die französische Glasmalerei) Bedacht darauf genommen wurde, bisher noch nicht oder nur selten farbig reproduzierte Werke zu wählen. Die Qualität der Wiedergabe ist im allgemeinen passabel bis gut, wenngleich die Kontraste vielfach übersteigert und einige Bilder unscharf sind (bedauerlicherweise ist gerade die auch im Detail besonders schöne Straßburger Rundscheibe der Maria mit Kind, Farbabb. 200, ganz ungenügend wiedergegeben; die Wahl des nicht gerade signifikanten Details aus dem Maternianusfenster in Bücken an der Weser mit dem Kopf des 19. Jhs., Farbabb. 198, wird hingegen wohl im schlechten Erhaltungszustand der übrigen Scheiben ihren Grund haben).

Ungleich einem heute sehr verbreiteten Buchtypus, in dem eine kurze Einführung gleichsam auf den Katalog vorbereitet, liegt in G.'s Werk das Verhältnis gerade umgekehrt: ein knapper, aber auch in den bibliographischen Angaben von C. Brisac und Cl. Lautier sehr exakt gearbeiteter Katalog in alphabetischer Ordnung ergänzt die synthetische Darstellung (254 Sei-

ten Text stehen 25 Seiten Katalog gegenüber). Nicht nur die farbigen und die reichlichen Schwarz-weiß-Abbildungen, sondern auch die zwar nicht zahlreichen, aber um so stringenteren Vergleichsabbildungen sind dem Text eingefügt. Das sichert dem Werk die bequeme Benützbarkeit. So ist, abgesehen von den höher gesteckten — und auch erreichten — Zielen des Buches, zusätzlich ein in Hinkunft unentbehrliches Nachschlagewerk über die gesamte romanische Glasmalerei entstanden.

Eva Frodl-Kraft

MARILYN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York University Press, New York 1975.

XV + 741 Seiten, 6 Seiten Tafeln, 1 Tafel. DM 216,95

Die römische Barockforschung wird seit ihren Anfängen von außergewöhnlich intensiver Archivarbeit getragen. Daß der Erschließung der Archive gerade hier eine solche Bedeutung zukommt, hat verschiedene Gründe: einerseits die besondere Rolle des künstlerischen Mäzenatentums am päpstlichen Hof dieser Periode und die intensive internationale Verflechtung des dortigen Milieus, andererseits die Erhaltung großer in sich geschlossener Archive von Papst- und Kardinalsfamilien. Die erste, aus dem Positivismus genährte Phase um die Jahrhundertwende, für welche die Namen A. Bertolotti, L. Ozzola, J. Orbaan und G. Hoogewerff stehen mögen, mündet in Oskar Pollaks vor nunmehr fünfzig Jahren publiziertes und seither grundlegendes Werk „Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.“. Zu diesem legt nun Marilyn Aronberg Lavin eine Ergänzung, vorwiegend unter dem Aspekt „Kunstbesitz“, vor. Sie steht damit in einer Reihe von Publikationen der letzten fünfzehn Jahre, die man rückblickend als zweite Phase quellenkundlicher Materialerfassung charakterisieren könnte: neben der Autorin selbst z. B. P. Della Pergola 1962 (Aldobrandini Archiv), M. Del Piazzo 1968 (Borromini) und der Rezensent 1972 (Pamphilj Archiv), aber auch die das Archivmaterial interpretierenden Arbeiten von G. Eimer 1970 (S. Agnese) zu M. Heimbürger Ravalli 1977 (Spada Archiv). Dabei gilt der Sammlungsgeschichte besonderes Interesse. 1971 machten Chr. Frommel und Ch. Kirwin in „Storia dell'Arte“ die Sammlung des Kardinals Del Monte, Förderers des frühen Caravaggio, bekannt, welche mit rd. 600 Bildern dem höchsten in einem Barberini-Inventar dokumentierten Bestand von 750 (Kardinal Francesco 1649) schon recht nahe kommt. R. Spear konnte 1972 eine Gruppe Barberini-Bilder in einer römischen Privatsammlung feststellen und veröffentlichen.

Aronberg Lavin betont einleitend das phantastisch anmutende — durch den Kontrast mit spärlichen frühen Inventaren mehrerer Familienmitglieder noch hervorgehobene — Anwachsen von Kunstbesitz in Händen der Fa-