

Neuerscheinungen

Autor(en): **Solar, Gustav / Deuchler, Florens / Maurer, Emil**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **31 (1980)**

Heft 4

PDF erstellt am: **17.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NEUERSCHEINUNGEN

Die Schweiz in ihren schönsten Ansichten – Graphik aus vier Jahrhunderten. Herausgegeben von BRUNO WEBER. Edition Olms, Zürich.

Mit dem ersten Band (Aargau, Schaffhausen, Zug, Zürich) begann Ende 1979 ein Werk zu erscheinen, das eine empfindliche Lücke schliesst. Die Schweiz, im 18. und 19. Jahrhundert klassisches Land der Ansichtenproduktion, hatte bisher den anderswo schon längere Zeit herausgegebenen zusammenfassenden Übersichten von der Art der vorbildlichen Reihe des Salzburger Residenz-Verlags «Österreich in alten Ansichten» nichts Vergleichbares zur Seite zu stellen. Das auf sechs Bände veranschlagte Ansichtenwerk Webers wird mit seinen 60 Reproduktionen je Band (acht farbigen und 52 schwarzweissen) zwar nur einen kleinen Teil der vielleicht zwanzigtausend druckgraphischen Ansichten bringen können, die vom 16. bis zum 19. Jahrhundert in der Schweiz entstanden, aber die Provenienz der reproduzierten Blätter – sie stammen mit wenigen Ausnahmen aus den reichen Beständen der Zentralbibliothek Zürich – und die Person des Bearbeiters – Weber ist Leiter ihrer Graphischen Sammlung – bürgt für die Qualität der Auswahl.

Präsentiert wird nur primäre Originalgraphik (also keine Neufassungen bereits erschienener Ansichten) und nur die in den manuellen Techniken ausgeführte vom Holzschnitt des 16. Jahrhunderts über Kupferstich, Radierung, Stahlstich und Lithographie bis zum Holzstich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dank dem handlichen Querformat von 27×35 cm konnte die Hälfte der Vorlagen originalgross reproduziert werden; die restlichen sind meist nur geringfügig verkleinert. Jeder Bildwiedergabe steht auf der entsprechenden linken Seite ein Kommentar gegenüber, der ausser den wissenschaftlichen Katalogangaben (Ortsbestimmung, Autorschaft, Datierung, Literatur) eine Zusammenfassung der den Bildgegenstand umschreibenden Informationen und interessantesten Aspekte enthält. Die Ansichten sind chronologisch geordnet, einmal im Block der farbigen, dann nochmals im umfangreicheren der schwarzweissen Reproduktionen. Diese Trennung, bedingt durch die Notwendigkeit solider Buchbindearbeit, bringt den blätternden Betrachter zwar um den Reiz der Kontrastwirkung; dieser ist aber gar nicht eingeplant. Die überwiegende Mehrzahl der Ansichten war in ihrer Ursprungszeit für die Schwarzweiss-Wiedergabe bestimmt; viele wurden darüber hinaus koloriert, weil es eine neue Mode so wollte. Darum beschränken sich die Farbbeigaben des Weberschen Ansichtenwerkes auf Beispiele von Anfang an gewollter Farbigkeit. Dass der feinrastrige Offsetdruck manchen kombinierten graphischen Techniken nicht ganz gerecht wird, war wohl nicht zu vermeiden, weil der Kaufpreis der Sammlung nicht prohibitiv werden durfte. Es fragt sich immerhin, ob mancher schöner Aquatinta-Radierung nicht durch die Strichreproduktion besser gedient wäre.

Wertvoll für den Wissbegierigen von Beruf oder Berufung sind die knappen und verlässlichen Kommentare Webers. Wer über etwas Lokalgedächtnis verfügt, wird sie als ein lebendiges Nachschlagewerk verwenden; sie prägen sich, weil mit dem Kunstwerk konfrontiert, gut ein. Man lernt etliches und erfährt noch mehr: über die darge-

stellten Örtlichkeiten, über ihre Besucher, ihre Schilderer, deren Werke sich in einem am Ende jedes Bandes beigefügten umfassenden Literaturverzeichnis finden lassen. Der letzte, 6. Band wird neben dem Ansichtenmaterial eine wertende Zusammenfassung des Herausgebers und ein gesamthafte Orts- und Personenverzeichnis enthalten. Es ist zu hoffen, dass das Interesse der Öffentlichkeit die Herausgabe des ganzen verdienstvollen Werkes sicherstellen wird.

Gustav Solar

Cathédrale Saint-Pierre de Genève. Chapelle des Macchabées. Edité par JEAN-ETIENNE GENEQUAND. Fondation des Clefs de Saint-Pierre, Genève 1979. 133 S., 69 Abb. (14 davon in Farbe), 17 Pläne, 39 Textzeichnungen.

Seit 1973 bemüht sich die Genfer «Fondation des Clefs de St-Pierre» nicht nur um die Finanzierung der Kathedralrestaurierung – die bekanntlich dank Grabungen in und um den Kirchenbau bedeutende archäologische Einsichten und Funde ergeben hat –, sondern auch um die Publizierung des einschlägigen Materials für weitere Forschung. In dem ersten Heft einer geplanten Schriftenreihe behandeln mehrere Autoren Themen, die um die «Chapelle des Macchabées» kreisen. Louis Binz referiert über «Le cardinal Jean de Brogny, fondateur de la chapelle Notre-Dame»; Jean-Etienne Genequand äussert sich zu «La chapelle du cardinal de Brogny»; Leïla El-Wakil orientiert in «L'architecture de la chapelle» über den eigentlichen Bau; Barbara Roth-Lochner beschreibt «Les vitraux de la chapelle»; Charles Bonnet präsentiert eine «Nouvelle étude archéologique du sous-sol de la chapelle»; Marc-R. Sauter erklärt die «Anthropologie et paléopathologie des squelettes de la chapelle»; Daniel Paunier stellt «La céramique gallo-romaine recueillie dans le sous-sol de la chapelle» zusammen und Nicolas Dürr bestimmt und datiert «Les monnaies trouvées lors des fouilles de la chapelle».

Die einzelnen Beiträge, randvoll mit neuen Materialien, sind durch vorzügliche Abbildungen, Pläne und Zeichnungen angereichert und illustriert. Mit Dank und Respekt darf diese höchst erfreuliche Initiative begrüsst werden; mit Spannung sieht man den kommenden Veröffentlichungen entgegen, denn der erste Band zeigt eindeutig die hohe Niveaumarkte an, die hoffentlich auch in Zukunft die Genfer Schriften in die Reihe des Unentbehrlichen einzureihen vermag.

Florens Deuchler

ISTVAN SCHLÉGL, *Samuel Hofmann* (um 1595–1649). Zürich 1980.

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich hat der Erforschung der Barockmalerei in unserem Land drei wichtige Impulse gegeben. Mit der Monographie von Jürgen Glaesemer wurde der Berner Joseph Werner (1637–1710), seinerzeit für Louis XIV tätig und erster Direktor der Berliner Akademie, der Vergessenheit entrissen. Willi Raeber hat dem Freiämter Caspar Wolf (1735–1783) den internationalen Rang des ersten grossen Alpenmalers gesichert. Nun lässt Istvan Schlégl dem Zürcher Bildnis- und Stillebenmaler Samuel Hofmann (um 1595–1649) Gerechtigkeit widerfahren.

Der Ruhm, ein Schüler von Rubens zu sein, hat den Zürcher seit seiner Lebensbeschreibung in Sandrarts «Teutscher Academie» von 1679 begleitet. Dennoch ist seine Spur, samt seinem Œuvre, im 19. Jahrhundert fast gänzlich verlorengegangen. Schlégl,

gebürtiger Ungar, promovierter Historiker und Museumsmann, hat zunächst gründliche Quellenarbeit geleistet und dabei eine reichere und differenziertere, vielfach revidierte Biographie eruiert. Vor allem fällt der genannte Ruhmestitel dahin: Hofmann figuriert nicht unter den Rubens-Schülern, er muss, als Sohn eines protestantischen Pfarrers, um 1614/15 sogleich ins protestantische, mit Zürich vielfach verbundene Amsterdam gereist sein, um dort seine Lehr- und Gesellenjahre zu verbringen. Nach 1622 entfaltet er in Zürich eine erfolgreiche Tätigkeit als Porträtist der Bürgerschaft. An andern Themen und Aufgaben war lediglich das Stilleben zugelassen, und auch dieses erst spärlich. Kunst zu sammeln, war keine Puritanerambition. Schlégl vermag eine stattliche Reihe von Porträtaufträgen nachzuweisen und sie mit den sozialen Verhältnissen Zürichs auf lebendige Weise zu verbinden.

Bedeutendere Aufträge führten ihn aus Zürich hinaus. Neu ist Schlégls Hinweis auf eine Bildnisgruppe der gräflichen Familie von Fürstenberg-Heiligenberg (Kat. 10–14). Von hier führt die Spur – nun eine fürstliche – zum Markgrafen von Baden-Baden, zum Herzog von Rohan und andern Heerführern an der Rheinfront zur Zeit des Dreissigjährigen Kriegs. Zu beträchtlichem Renomee gekommen, verlegte der Porträtist seinen Sitz nach Basel (1743/44), wo sich begüterte Flüchtlinge, auch der Markgraf Friedrich IV. von Baden-Durlach, aufhielten. Letzte Station (1644–1649) war dann Frankfurt a. M., wo Hofmann in schwierigen Zeiten rasch in den Rang des geschätztesten Malers aufstieg. Schlégl vermag hier aus den Handwerkerakten erstmals die Auseinandersetzungen zwischen dem Zugewanderten und den Frankfurter Malern und ihren Organisationen nachzuzeichnen. Neben den Bildnissen wurden dort auch Stilleben und gelegentlich Allegorien und mythologische Themen gewünscht, u. a. «Die Auffindung des Erichthonios» (1645) für das Rathaus der Stadt.

Wenn Hofmann also nicht der Schweizer Rubens ist, wird nun der Weg frei, seine Eigenart genauer und differenzierter zu bestimmen. Die Ausbildung erfolgte in Amsterdam von 1615 bis 1622; in der Tat sind seine Bildnistypen von der holländischen Porträtistik des frühen 17. Jahrhunderts geprägt. Allerdings, nicht Frans Hals und nicht die Caravaggisten sind seine Vorbilder, sondern die nüchtern und fein registrierenden Amsterdamer Realisten wie Ketel und de Keyser in der Generation vor Rembrandt. Hofmanns frühe Zürcher Bildnisse, bürgerlich in jeder Hinsicht, haben indessen auch altertümliche Züge, die wohl eher aus schweizerischer Tradition (Asper, Stimmer) zu erklären sind.

Seit den Heiligenberger Aufträgen verfügt Hofmann auch über höfische Porträttypen, vor allem die lebensgrosse Standfigur mit vielerlei Würdezeichen, gemäss internationalen Konventionen seit dem späten Manierismus. Es ist denkwürdig, dass diese Formel in einzelnen Fällen – für Elisabeth Schmid-Blarer von Wartensee oder den jungen Hans Rudolf Werdmüller – in die bürgerlichen Aufträge eindringt. Auch für militärische Würdenträger wird sie eingesetzt, so für Hans Konrad Werdmüller-Wiser. Doch sind die Bildnisse von Heerführern des Dreissigjährigen Kriegs, von denen Sandrart berichtet, samt und sonders verschwunden. Ein einziges Mal versuchte sich Hofmann auch im Reiterbildnis: für den in kaiserlichen Diensten ausgezeichneten Freiburger F. P. König, den er pathetisch auf kurbettierendem Pferd «thronen» lässt, gemäss dem

von Rubens geprägten Typus. Am meisten überzeugt Hofmann aber mit den bürgerlichen Brustbildern und Halbfiguren der dreissiger Jahre, wo würdevolle Rechtschaffenheit zunehmend mit malerischer und psychologischer Sensibilität ausgestattet wird.

Man bemerkt, dass sich Schlégl mit Geschick der modernen Porträttypologie bedient. Weniger Aufmerksamkeit ist für die psychologische Charakterisierung, für die Kostüme und für die Emblematisierung der Beigaben und der Architektur aufgewendet. Auch die Situation der Amsterdamer Porträtistik um 1615–1620 – Hofmanns Ausgangspunkt – wird sich genauer erfassen lassen.

Den Katalog von Hofmanns Bildnissen hat Schlégl auf 73 Nummern gebracht – eine respektable kritische Leistung, um so mehr, als 12 Nummern ausgeschieden und weitere 35 als verloren und verschollen nachgewiesen sind. Der Schwerpunkt der Katalogtexte liegt in biographischen und historischen (nicht in kunstgeschichtlichen und Attributions-)Erörterungen.

Hofmann ist auch der erste bedeutende Stillebenmaler in der Schweiz. Im Katalog figurieren 11 Werke dieser Gattung, alle von beachtlicher Qualität. Dem frühesten (und einzigen datierten, 1623) müssen zahlreiche verlorene vorausgegangen sein. Im Gegensatz zum Porträtisten schliesst der Stillebenmaler an flämische Vorbilder an, besonders an die Frühwerke des Rubens-Schülers F. Snyders. Diese Ableitung allein dürfte allerdings kaum genügen; die additive Art der Komposition, die Zurückhaltung der Stofflichkeit und der Opulenz der Dinge deuten auch auf frühe holländische Eindrücke. Inhaltlich ist die Vielfalt der kombinierten Themen bezeichnend für Hofmann, auch die Verbindung von Stilleben und Genrefiguren; dafür lagen längst flämische Lösungen vor. Die Deutung der Motive – in symbolischer, emblematischer und soziologischer Hinsicht – ist nach der grossen Stilleben-Ausstellung in Münster i. W. und Baden-Baden 1979/80 leichter geworden. Deren Katalog konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Schliesslich ist Hofmann auch als Maler biblischer und mythologischer Kompositionen hervorgetreten. Solche Themen waren in Zürich nicht begehrt. Das Hauptwerk dieser Gattung, «Die Auffindung des Erichthonios» von 1645, ist denn auch für die Stadt Frankfurt gemalt. Ein Hauptwerk in der Tat – das zwar Motive von Rubens und Jordaens verarbeitet, aber durchaus einen eigenen, vertraulichen Ton hat. Vor ihm kommen Zweifel an Sandrarts Dictum, Hofmann habe ohne «eigene Invention» alles «nach der Natur und Leben» abgemalt, und man bedauert die Zeitumstände, die den Historienmaler Hofmann verhindert haben.

Die als authentisch anerkannten Werke sind alle abgebildet, vier von ihnen auch farbig. Mehrere Verzeichnisse erleichtern die Benützung des Bandes. Emil Maurer

HEINZ HORAT, *Die Baumeister Singer im schweizerischen Baubetrieb des 18. Jahrhunderts*. Rex-Verlag, Luzern/Stuttgart 1980 (= Luzerner Historische Veröffentlichungen, Bd. 10), 407 S., 170 Abb.

Jakob und sein Bruder Johann Anton Singer haben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Baugeschehen in der Innerschweiz und dem Kanton Luzern weitgehend bestimmt. Ihre bedeutenden Landkirchen von Luthern, Hochdorf, Ruswil,

Sarnen oder Schwyz nehmen in der Barockarchitektur einen wichtigen Platz ein. Die generalisierende Kunstgeschichtsschreibung hat ihre Bauten unter dem Singer-Purtschert-Schema schubladisiert. Horat zeichnet, basierend auf einem 88 Nummern umfassenden, quellenmässig abgesicherten Katalog der Bauten, ein differenzierteres Bild der Bautätigkeit dieser Singergeneration. Er verzichtet auf die Darstellung der Bauten von Jakobs Sohn, Josef, der bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts hinein gewirkt hat. Dafür ist der Madauer Franz Singer, fürstl. fürstenbergischer Hofpalier, mit seinen Werken vertreten, der – mit den Luzerner Singern (die aus dem Lechtalort Forchach stammten) nicht verwandt – etwas deplaziert wirkt, da sein Beitrag zur schweizerischen Architektur bescheiden geblieben ist.

Kenntnis- und detailreich schildert Horat, aufgeteilt in typologisch gegliederte Kapitel, die wichtigsten Bauten Jakob Singers, geht auf den Baubetrieb ein und entwickelt ein anschauliches Bild der Bautätigkeit im ländlichen Bereich, mit seinem viel breiteren Diskussionsraum, als er im klösterlichen Bauwesen möglich war. Entgegen der allgemeinen Vorarlberger Optik siedelt der Autor das Werk des bedeutendsten Singer im Umkreis der Allgäuer Baumeister J. J. Herkommer und J. G. Fischer an, sieht Beziehungen auch zum Deutsch-Ordens-Baumeister J. C. Bagnato. Diese optisch begründeten Beziehungen sind schwer zu belegen, da uns die Einflussbereiche zu vage und zu allgemein gefasst scheinen: hier gälte es weiter zu differenzieren, wahrscheinlich den Rahmen lokaler zu setzen.

Horats Werk basiert auf einer grossen Menge neuen Materials, setzt die Akzente gegenüber der älteren Forschung bestimmt und verschieden. Darüber hinaus bringt der Autor eine Fülle neuer Erkenntnisse, die in einem umfangreichen Anmerkungsapparat festgehalten sind. 170 nicht immer geglückte Aufnahmen, darunter viele gut gestaltete Pläne, machen das Buch zu einem wichtigen und ernsthaften Beitrag zur schweizerischen Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Gu.

HANSJAKOB ACHERMANN, *Die Katakombenheiligen und ihre Translationen in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz*. (Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, Heft 38), Stans, Verlag Historischer Verein Nidwalden 1979, 317 Seiten, 19 schwarzweisse Abbildungen.

Darstellungen barocker Kunst und Theaterkultur haben mit dem Buch von Hansjakob Achermann eine wichtige Bereicherung erfahren. Am Beispiel der zwischen dem beginnenden 17. und dem Ende des 18. Jahrhunderts aus den wiederentdeckten Katakomben Roms in die Schweiz gelangten heiligen Leiber beschreibt der Autor sinnenfreudiges, barockes Leben im Schosse der katholischen Kirche, mit jedem verfügbaren Aufwand inszenierte Festlichkeiten zum Ruhme der Kirche und zur Freude des Volkes.

Die Wiederentdeckung der römischen Katakomben im Jahre 1578 weckte im Klerus ein sich stetig steigerndes Bedürfnis nach dem Besitze des Leibes eines heiligen Märtyrers, welcher in einer der, wie man annahm, zahlreichen Christenverfolgungen sein Leben seinem Bekenntnis geopfert und in einer der häufig unterirdischen Grabanlagen die letzte Ruhestätte gefunden hatte. Dem Märtyrer, der treu zum Glauben standhaft

gestorben war, kam in der barocken Vision des himmlischen Hofstaates eine hervorragende Rolle zu. Diese Bedeutung des Blutzuges und dessen dadurch erst ermöglichte direkte Fürbitte bei Gott veranlassten Äbte und Pfarrherren, den heiligen Leib eines Märtyrers in der eigenen Kirche zu besitzen. So sind die grossen Feierlichkeiten zu verstehen, die in Szene gesetzt wurden, um die Translation eines mit persönlichem Einsatz von Gesandten und beträchtlichen finanziellen Aufwendungen erworbenen Katakombenheiligen würdig zu begehen. Die bereits mit dem ersten Eintragen des heiligen Leibes in die Kirche verbundenen Reden, der Empfang der Gäste zur eigentlichen Translation, die Translationsprozession, die Übergabe des Heiligen an die kirchlichen Würdenträger, der Triumphzug und das Festspiel schildern uns eine Welt, die wir vornehmlich von barocken Bühnenstücken, Altarretabeln oder Sacri Monti her kennen.

Hansjakob Achermann hat das insbesondere durch E. A. Stückelberg zu Beginn des Jahrhunderts bekanntgemachte Thema auf die schweizerische Quart des Bistums Konstanz beschränkt. Diese bewusste Eingrenzung gab ihm die Möglichkeit, dank breitgefächertem Quellenstudium und umfassender Benutzung der Literatur die Thematik dicht und detailliert darzustellen. In einem einführenden Kapitel behandelt er die Wiederentdeckung, Ausgrabung und Authentisation der römischen Märtyrer sowie den anhand von schweizerischen Beispielen erklärten Vorgang der Reliquienerwerbung. Der Hauptteil der Untersuchung ist der eigentlichen Translation der Katakombenheiligen gewidmet. In der chronologischen Folge des Ablaufes beschreibt Achermann neben dem Empfang und der Verifizierung der Gebeine insbesondere auch deren künstlerische Fassung, die Planung der Übertragungsfeierlichkeiten, die Herstellung von Bühnen, Triumphbogen und Kostümen, aber auch die Entstehung von neuen Altären, Sarkophagen und Reliquiaren, die zu Ehren des verehrten Fürbitters Künstlern in Auftrag gegeben wurden. Anhand von Protokollen, Diarien und gutem Bildmaterial liessen sich wichtige Translationsfeierlichkeiten rekonstruieren. In seltener Vollständigkeit bringen sie uns die Idee des barocken Gesamtkunstwerkes, die Verbindung von Musik, Sprache, Bewegung und visueller Kunst in der Schilderung der Prozession, des Spiels, des Hochamtes und des Festmahles zum Ausdruck. Bedeutet die Translation den Kulminationspunkt der zeitlich begrenzten Verehrung des Katakombenheiligen, so sind Namensgebung, liturgische Feste, Bruderschaften und Wunder Zeichen der über Jahrhunderte anhaltenden Verehrung. Diesen Folgeerscheinungen der Translation ist das letzte Kapitel gewidmet, das mit einer kurzen Würdigung des Phänomens die vorzügliche Arbeit beschliesst.

Heinz Horat

BERNHARD RUPPRECHT, *Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*. Aufnahmen von Wolf-Christian von der Mülbe, Regensburg 1980, Verlag Friedrich Pustet, 253 S., 95 Taf., davon 24 farbig.

Bernhard Rupprecht, bekannt durch seine feinfühligsten Aufsätze zum süddeutschen Rokoko, hat zusammen mit dem Photographen W.-Chr. v. d. Mülbe einen Tafelband über das Werk der Brüder Asam geschaffen, der selbst vielgesehene und reproduzierte Kunstwerke in neuen Zusammenhängen betrachten lehrt.

Eine behutsam darstellend-interpretierender Text führt in Leben und Schaffen

von Cosmas Damian (1686–1739), dem Maler und führenden Kopf der Gemeinschaft, und Egid Quirin Asam (1692–1750), dem Stuckbildhauer, ein; einzelne Aspekte ihrer Kunst, die bedeutende Rolle des Lichtes etwa, oder die formbestimmende Kraft der Flachkuppeln, werden kurz gewürdigt.

Hauptteil des Buches bilden die kommentierten Tafelabbildungen, fast alle in Bildauswahl, Komposition und Technik kleine Meisterwerke, wobei vor allem auch die Farbtafeln von seltener Qualität sind. Ein Schaubuch und Arbeitsinstrument zugleich, das vom Verlag sorgfältig betreut worden ist. Gu.

Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'Arte (20121 Milano, Via Loviano 4). Nrn. 51 und 52, 1979.

Die Zeitschrift *Arte Lombarda*, eine parallele Unternehmung zu *Arte Veneta*, hat sich in den 25 Jahren ihres Bestehens zu einem interessanten und soliden Sammelbecken der lombardischen Kunstforschung entwickelt. Der Redaktion, unter der Leitung von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand, ist es gelungen, thematische Bände als Schwerpunkte zwischen bunte Sammelhefte zu setzen. Auch in methodologischer Hinsicht sind die Horizonte offen, von Quellenpublikationen und Ausgrabungsberichten über Einzelbeiträge und Werkmonographien bis zu theoretischen Abhandlungen. Die Forschung zur lombardischen Architektur, Skulptur und Malerei, weitgehend getragen von den Instituten der Mailänder Hochschulen, ist so auf vielen Fährten über die klassischen Gesamtdarstellungen – von Malaguzzi Valeri, Toesca und in der *Storia di Milano* – hinaus gekommen.

Als Organ unserer südöstlichen Nachbarschaft ist «Arte Lombarda» auch unentbehrlich geworden für die Kunstgeschichte des Tessins und der Bündner Südtäler, die politisch und kirchlich langezeit die Schicksale der Lombardei teilten.

Von den Beiträgen im *Band 51* (1979) sind mehrere eines allgemeineren Interesses würdig. Ein umstrittener Sarkophag mit den heiligen Nabor und Felix in S. Ambrogio in Mailand wird von I. Giacca als romanisch um 1200 (nicht frühchristlich) bestimmt. Das Œuvre des vorzüglichen, aber noch immer anonymen Frührenaissance-Meisters «della Pala Sforzesca» hat sich seit 1978 um zwei Hauptwerke vermehrt: den Freskenzyklus von S. Giorgio in Annone Brianza und eine Madonna in Inzago (G. Mulazzani). Nach ihrer Restaurierung können zwei beachtliche Altarbilder in Caravaggio und in S. Alessandro in Mailand den Seicento-Meistern G. C. Procaccini und Daniele Crespi zugeschrieben werden (R. Amerio Tardito). Eine Studie von A. Barigozzi Brini bringt unbekannte Dokumente und Werke des Barockmalers A. Santagostino an den Tag, vor allem einen Freskenzyklus von 1685 mit der seltenen Darstellung der Temperamente in einer Villa in Cinisello Balsamo.

Der *Band 52* (1979) enthält einige Aufsätze von internationaler Reichweite. Eine der ältesten und ehrwürdigsten Kirchen Mailands, S. Simpliciano, angeblich auf den hl. Ambrosius selber zurückgehend, bietet der Forschung mit den sorgfältigen Bauaufnahmen und -untersuchungen von C. Batistini neue, genauere Möglichkeiten der Interpretation. Der Autor legt eine Rekonstruktion der frühchristlichen Anlage und Unterlagen zu den Umbauten im 7./10. Jahrhundert vor. – L. Cochetti Pratesi bringt eine

berühmte Handschrift der Biblioteca Palatina in Parma, den sogenannten «Parma Ildefonsus», erneut in Diskussion, nachdem Meyer Schapiro 1964 für eine Entstehung im 11. Jahrhundert in Cluny plädiert hatte. Vergleiche mit spanischen Wandmalereien (Tahull, Argolell, Orcan) lassen die Verfasserin nunmehr auf spanische Herkunft schliessen, wobei auch auf Verbindungen zur ottonischen und zur byzantinischen Buchmalerei hingewiesen wird. – Den Fresken am Broletto in Novara, bekannt durch ihre ritterlich-profane Thematik, gilt eine längere Untersuchung von M. L. Gavazzoli Tomea. Die Quellen erlauben nun eine Datierung zwischen 1230 und 1260. Überraschend ist der Nachweis, dass zahlreiche Kompositionstypen dem Musterbuch des französischen Architekten Villard de Honnecourt entsprechen. – Wie – so fragt Francis Naumann (aus der Schule von Leo Steinberg) – ist der Raum in Leonardos Abendmahl perspektivisch konstruiert, d. h. wie ist er richtig zu «lesen»? Die Argumentation folgt Leonardos eigener Theorie der Perspektive im Ms. A, im Sinne einer «costruzione legittima», und kommt zum Schluss, dass sich der Augenpunkt in einer Distanz von 10,29 m von der Bildfläche und in einer Höhe von 4,45 m befinde, so dass dem Betrachter eine illusionistische Zusammenschau des Bildraums mit dem realen Refektoriumsraum nicht zugestanden ist. – Im letzten Beitrag untersucht G. Bora die Fresken in S. Maria di Campagna in Pallanza unweit der Schweizer Grenze, ein ausgedehntes Programm, das, um 1576/77 entstanden, nun den Malern Aurelio Luini (einem Sohn Bernardo Luinis) und Carlo Urbino zugeschrieben werden kann.

Im *Editionsprogramm von 1980* figurieren zwei kompakte grosse Themen: «L'Osservanza agostiniana all'Incoronata», d. h. die Mailänder Augustinerkirche Sta. Maria Incoronata samt der Klosteranlage, gefördert von Francesco Sforza und seiner Gemahlin, ein Werk der Quattrocento-Renaissance (1445–1510), das von M. L. Gatti Perer in einer detaillierten geschichtlichen und kunsthistorischen Monographie vorgestellt wird; ferner «Civiltà neoclassica nell'attuale territorio della Provincia di Como», d. h. die Akten der gleichnamigen Tagung in Como vom Oktober 1979, mit zahlreichen Beiträgen zur klassizistischen Architektur der Region. EM.