

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

13. Jahrgang

April 1960

Heft 4

ENGLAND UND DIE ITALIENISCHE KUNST

Ausstellung in der Royal Academy in London

(Mit 5 Abbildungen)

Seit der unvergeßlichen Ausstellung italienischer Kunst von 1930 hat es in England keine vergleichbare Überschau über die Kunst Italiens mehr gegeben. Damals waren Meisterwerke aus aller Welt in einer heute kaum mehr vorstellbaren Fülle in den Räumen der Royal Academy vereinigt. Italien hatte die Schatzkammern seiner Museen geöffnet, aber auch Frankreich, Deutschland, Amerika hatten Museumsstücke ersten Ranges geschickt. An eine Wiederholung im gleichen Sinne war nicht zu denken, denn bei allen Verantwortlichen hat sich seitdem das Bewußtsein durchgesetzt, daß es unmöglich ist, Werke von solcher Bedeutung den Gefahren des Transports und des Klimawechsels auszusetzen.

So war es das Gegebene, auf das in England selbst Vorhandene zurückzugreifen. Aus dieser Beschränkung ergab sich das eigentliche Thema der diesjährigen Ausstellung. Sie gibt einen Überblick über die Geschichte des Sammelns italienischer Kunst in England von der Epoche Karls I. bis zur Gegenwart. Darüber hinaus sind die italienischen Künstler berücksichtigt, die in England tätig waren, und schließlich kommt auch der Einfluß Italiens auf die englische Kunst in charakteristischen Proben zum Ausdruck.

Diese Themenstellung hat sich als überaus fruchtbar erwiesen. Sie brachte jedoch unvermeidlich gewisse Schwierigkeiten für die Disposition der Räume mit sich. Der sich wandelnde Geschmack der Sammler stimmt keineswegs überein mit dem tatsächlichen Verlauf der italienischen Kunstentwicklung. Wollte man auch im äußeren Bild der Ausstellung die Geschichte des Sammelwesens zur Anschauung bringen, dann mußte man auf die gewohnte stilgeschichtliche Anordnung verzichten. Man hat das Problem auf dem Wege des Kompromisses gelöst. Die Mehrzahl der Räume bietet ein kunstgeschichtlich in sich geschlossenes Bild, ihre Abfolge im Ganzen ist dagegen für den Besucher zunächst etwas verwirrend. Die großen Sammler aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts – Graf Arundel, der Herzog von Buckingham und Karl I. – waren Be-

wunderer der Hochrenaissance und förderten zugleich die großen Meister ihrer eigenen Zeit. Dabei blieb es bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Mit Staunen sieht man, wie umfassend der Anteil englischer Kunstfreunde an dem künstlerischen Leben Italiens war. Nicht nur als Sammler und Aufkäufer traten sie auf den Plan, sondern auch als Auftraggeber und Mäzene. Die Kunstwerke, die dieser tätigen Anteilnahme ihren Ursprung verdanken, befinden sich vielfach noch heute in englischem Besitz, oft noch in den Schlössern derselben Familien, deren Mitglieder sie einst aus Italien mitgebracht haben. Dieser Besitz scheint immer noch unerschöpflich zu sein, trotz der nun schon seit nahezu einem Jahrhundert anhaltenden Abwanderung und Dezimierung. Rund die Hälfte der verfügbaren Ausstellungsräume sind dieser Entwicklung gewidmet, die neben dem eigentlich italienischen Element auch den Einfluß des Claude Lorrain auf die englische Landschaftsmalerei umfaßt – bis hin zu den Werken von Turner, die italienische Motive darstellen, und zu einer Reihe von sorgsam ausgeführten, fast wissenschaftlich exakten Aquarellstudien von der Hand Ruskins.

Erst dann, an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, begann die Entdeckung der sogenannten Primitiven, zu der englische Sammler wie William Roscoe (1753 – 1831) und William Young Ottley (1771 – 1836) frühzeitig und mit weithin nachwirkendem Erfolg beigetragen haben. So betritt der Betrachter erst nach langer Wanderung, einigermaßen überrascht, einen Raum mit Gemälden des Trecento und einen zweiten mit Werken der Frührenaissance. Und anschließend wird ihm eine nochmalige, nicht weniger radikale Umstellung zugemutet. Der Sammlergeschmack der heutigen Generation hat sich erneut der Malerei des Barock zugewandt, und zugleich bemüht sich die kunstgeschichtliche Forschung um ein vertieftes Bild des Seicento. So war es möglich, nochmals zwei Säle mit Werken dieser Epoche zu füllen, und diesmal in einer wohlüberlegten und konzentrierten Auswahl, die die Erkenntnisse der neuesten Forschungsarbeit widerspiegelt. Zwar fehlt Caravaggio und mancher andere bekannte Meister, und unter den zahlreich vertretenen Bolognesen dominiert Guercino etwas über Gebühr. Aber wichtiger als dies ist die vollzählige Vertretung aller damals üblichen Bildtypen, die vom Bozzetto und Kabinettbild bis zu großen Altarbildern reicht. Auch die Vielfalt der Thematik kommt gut zur Geltung, wobei auch die oft unterschätzte Landschaftsmalerei ihrer Bedeutung entsprechend hervortritt (Annibale Carracci, Domenichino). Von den in diesen Räumen gezeigten Bildern stammen nicht weniger als 38 aus der Sammlung von Denis Mahon, dem es geglückt ist, vieles in England festzuhalten, was sonst wohl ins Ausland abgewandert wäre. Er hat auch den gründlich fundierten Katalogtext für diese zwei Säle beige-steuert. Alle übrigen Teile des Kataloges stammen von Ellis K. Waterhouse, auf den auch der Gedanke zurückgeht, die Ausstellung als eine Geschichte des Sammelns italienischer Kunst in England zu planen. – Die Darstellung der heute vorherrschenden Sammelrichtung wird abgerundet durch einen Raum mit Bildern des Settecento. Zumeist sind es Skizzen und Bozzetti von feinsten Farbkultur und sprühend geistreichem malerischem Temperament. Zum größten Teil wurden sie erst in den letzten 70 Jahren von englischen Sammlern oder Museen erworben, die damit an die alte Vorliebe der Engländer für die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts an-

knüpften. Wie eine Bekräftigung dieser erneuerten Tradition und zugleich als triumphaler Abschluß der ganzen Ausstellung wirkt die unlängst wiederentdeckte Folge von großen figürlichen Bildern von Francesco Guardi, Darstellungen zu Tassos „Gerusalemme liberata“.

Insgesamt sind etwa 400 Gemälde ausgestellt. Neben ihnen spielt die Skulptur – zumeist durch Bildnisbüsten vertreten – nur eine untergeordnete Rolle. Eine Ausnahme allerdings ist hier zu nennen, die alles andere in den Schatten stellt: Michelangelos grandioser Marmor-Tondo aus der Casa Taddei, aus dem eigenen Besitz der Royal Academy. – Und schließlich findet man in zwei Räumen eine Auswahl von Handzeichnungen, deren Rang und gleichmäßig hohe Qualität dem Besucher den Atem verschlägt. Windsor und Oxford, das Britische Museum und eine Reihe von Privatsammlern haben ihre kostbarsten Blätter zur Verfügung gestellt, um in charakteristischen Proben die klassischen, in England entstandenen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts zu repräsentieren. Am Beginn steht auch hier die Sammlung des Grafen Arundel, die das Vorbild abgab für Peter Lely, die beiden Richardsons, Reynolds und Thomas Lawrence. Die Einleitung, die A. E. Popham für den betreffenden Abschnitt des Kataloges geschrieben hat, vermittelt ein anschauliches Bild von der großen Tradition dieses Sammelgebietes in England, und zugleich eine Ahnung von dem fast unvorstellbaren Reichtum an Zeichnungen italienischer Meister, der schon frühzeitig auf der Insel zusammenströmte. Allein die Sammlung des Malers Benedetto Luti, die im 18. Jahrhundert nach England kam, umfaßte 14 565 Stück! Das meiste befindet sich heute in den Museen und im Besitz des Königshauses, aber noch immer trifft man auch Blätter vom ersten Rang in privater Hand. So wird auf der Ausstellung der herrliche Kopf einer Muse von Raffael – für den Parnaß – aus der Sammlung N. R. Colville gezeigt (Kat. Nr. 524). Den Mittelpunkt bildet auch hier ein Werk, das zum ständigen Besitz der Royal Academy gehört: Leonardos Karton zur Anna Selbtritt.

Das sammlungsgeschichtliche Interesse, das bei der Auswahl der meisten Objekte im Vordergrund stand, geht in vielen Fällen mit dem rein kunsthistorischen überein. Überraschend hoch ist die Zahl der neu entdeckten und der wenig bekannten Werke, die zum ersten Male öffentlich gezeigt werden. Vieles kommt aus schwer zugänglichem, nur dem Spezialforscher bekannten Privatbesitz. Daneben finden sich auch längst bekannte Meisterwerke, deren Heranziehung ebenfalls durch das Thema der Ausstellung gerechtfertigt ist. Die folgenden Bemerkungen sind nur als flüchtiger Hinweis auf einige der wichtigsten Stücke gedacht. Unser Überblick folgt dabei nicht mehr der Anordnung des Kataloges, sondern stellt die chronologische Abfolge wieder her.

Das früheste Stück der Ausstellung ist das kleine, dem *Duccio* zugeschriebene Triptychon aus dem Besitz des Königshauses (Kat.-Nr. 309). Brandi, dessen Bedenken der Katalog übergeht, sieht in ihm ein Werk aus der Nachfolge *Duccios*. Die filigranhafte feine, aber allzu virtuose Behandlung gibt ihm recht; vermutlich ist es eine Werkstattarbeit, die noch unter *Duccios* Augen in seinen letzten Lebensjahren entstand. – Ein Meisterwerk höchsten Ranges ist die in feurig-strengen, „gotischen“ Farben strahlende „Heilige Familie“ von *Simone Martini* aus Liverpool (306; ehem. Slg. Roscoe). Mit Recht

wird Simone auch eine kleine Predellentafel mit der Halbfigur eines Apostels zugewiesen, die im vorigen Jahr für das Museum in Birmingham erworben wurde (265; inzwischen veröffentlicht von J. Rowlands, Burlington Magazine Febr. 1960). Dagegen sind die drei Heiligen aus Cambridge (305), die ebenfalls gezeigt werden, doch wohl unter starker Beteiligung der Werkstatt entstanden (vgl. die überzeugenden Darlegungen von K. Steinweg, die die zugehörige Madonna und eine ebenfalls von diesem Polyptychon stammende Hl. Katharina publiziert hat; Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz VII, 1953-56, 162 ff.). Der Stil des Simone klingt noch nach in dem miniaturhaft kleinen, wohl erhaltenen Diptychon von *Francesco di Vannuccio*, das dem Girton College in Cambridge gehört (308, 310, ehem. Slg. Ottley). Vier kleine Predellentafeln mit dramatisch erzählten Szenen aus dem Leben des Apostels Thomas (270 a - d, Earl of Crawford) gehören nach Zeri zu dem 1362 datierten Polyptychon der Pinakothek in Siena und sind wie dieses eine gemeinsame Arbeit von *Nicolò Tegliacci* und *Luca di Tomè*. - Neben Siena ist auch Florenz mit einigen kostbaren Stücken aus dem Trecento vertreten. An erster Stelle steht das vor einigen Jahren aufgetauchte Triptychon von *Bernardo Daddi*, das Graf Seilern für seine Londoner Sammlung erworben hat (266; datiert 1338, nicht - wie der Katalog angibt - 1328). Mit seiner strengen, ganz reifen Formensprache gehört es zum Schönsten, was wir von Daddi kennen; nicht weniger ungewöhnlich ist auch der makellose, selbst im Rahmenwerk nahezu intakte Erhaltungszustand.

Das Quattrocento wird durch einige längst bekannte Meisterwerke repräsentiert, wie die große Madonna von *Gentile da Fabriano* aus königlichem Besitz, das Mittelstück des Quaratesi-Altars (275, ehem. Slg. Ottley). Von *Domenico Veneziano* sieht man die beiden zauberhaft hellfarbigen Predellenbilder aus Cambridge (273/74), von *Ercole Roberti* die Pietà aus Liverpool (287, ehem. Slg. Roscoe). Daneben findet man eine Reihe von unbekanntem, hier zum ersten Male gezeigten Bildern. Wie ein Anachronismus im Florenz der Frührenaissance wirkt die gotisch schlanke, in Weiß und gedämpften Brokattönen prangende Schutzmantelmadonna Nr. 331 (Slg. E. G. S. Churchill); vom Katalog ohne nähere Bestimmung ins 14. Jhdt. datiert, ist sie ein charakteristisches Werk des *Bicci di Lorenzo* aus seiner Spätzeit um 1440 - 50. Überraschend ist das Bildnis eines jungen Mannes von *Botticelli* aus dem Besitz von Sir Thomas Merton (345; Abb. 1a). Es ist ein Werk von strenger, etwas absichtsvoller Eleganz und gehört zu den Bildern, deren Erhaltungszustand durch seine fast allzu große Perfektion etwas Beunruhigendes hat. Die von Scharf geäußerte Vermutung, daß es Giovanni di Pierfrancesco de' Medici darstellt, stützt sich auf das Medaillon mit dem Brustbild eines Apostels, das der junge Mann in der Hand hält. Es ist ein originales Stück trecentistischer Malerei, nach Offner von der Hand des Ovile-Meisters, das Botticelli in seine Tafel eingelassen und mit einem gemalten Rahmen versehen hat - ein in dieser Form einzigartiger Fall. Als Namenspatron für einen Mediceer wäre allerdings wohl nicht der Apostel Johannes, sondern Johannes der Täufer zu erwarten; die Benennung des Dargestellten bleibt also fraglich. - *Giovanni Bellini* ist mit einer Reihe von kleineren, zumeist wohl eigenhändigen Bildern vertreten. Eine kleine, farbenschöne Madonna von *Montagna* reiht

sich ihnen fast ebenbürtig an (340, Slg. Sir Thomas Merton; ehem. Slg. Mond). – Von *Raffael* sieht man, neben zwei Predellentafeln aus seiner Frühzeit (316, 341), das kleine, prächtvoll gemalte Medaillonbildnis des Valerio Belli (353, Slg. Sir Kenneth Clark).

Mit der Hochrenaissance betreten wir das Revier der drei „klassischen“ Sammler, von deren einst so großartigem Besitz freilich in England selbst nur noch ein geringer Bruchteil vorhanden ist. Das meiste befindet sich heute in den großen Galerien des europäischen Festlandes. Arundel brachte seine Kunstschatze noch selbst außer Landes, die des Herzogs von Buckingham und Karls I. wurden im Auftrag des Parlaments versteigert. Immerhin enthält die Ausstellung etwa zehn Bilder aus der Sammlung des Königs (nicht in allen Fällen ist die Provenienz völlig gesichert). In den nüchternen Angaben des Katalogs über die Herkunft der Bilder spiegelt sich nicht nur manches denkwürdige Bilderschicksal, sondern oft eine ganze, bewegte Epoche der englischen Geschichte.

Zu den Bildern aus dem Besitz Karls I. gehört das Brustbild eines Hirten mit Flöte von *Giorgione* aus Hampton Court (Nr. 1) und ein weiteres Brustbild, eine Frau in mittleren Jahren darstellend (Nr. 4), das von Berenson (1957) ebenfalls mit *Giorgione* in Verbindung gebracht worden ist; der charakteristische Typus und die packende Eindringlichkeit des Blickes sprechen dafür, daß es tatsächlich auf ein verlorenes Original etwa aus der Zeit der Castelfranco-Madonna zurückgeht. – Aus der Sammlung Karls II. kommt das grandiose Bildnis des Andrea Odoni von *Lotto* (8) und das der Isabella d'Este von *Giulio Romano* (19), beide heute ebenfalls in Hampton Court. Auch *Tizians* Malerei wird hauptsächlich durch Bildnisse repräsentiert. Nur die bedeutendsten seien hier genannt: der sog. „Jacopo Sannazaro“ aus Hampton Court (20, Slg. Karls II.), um 1512 gemalt; der wohl nur wenig später entstandene Junge Mann mit dem Handschuh, sicher zu Unrecht zeitweilig *Giorgione* zugeschrieben (68, Earl of Halifax; Tietze 1936 Abb. 52); der noble, um 1540 gemalte Giacomo Doria (59, Sir Harold Wernher; Tietze 1936 Abb. 129) und endlich die mächtige Halbfigur eines venezianischen Prokurators, fälschlich als der Condottiere Savorgnan bezeichnet, ein trotz seines schadhafte[n] Zustandes sehr eindrucksvolles Werk der Spätzeit (83, Slg. Bankes). Ein Spätwerk *Tizians* von höchstem Rang ist der „Tod des Aktäon“, vermutlich aus der Reihe der für Philipp II. gemalten „*poesie*“ (84, Earl of Harewood), ein Bild, dem man wünschen möchte, daß die über kurz oder lang wohl unumgängliche Reinigung mit äußerster Vorsicht und Zurückhaltung ausgeführt werden möge. – Von *Tintoretto* sind vor allem zwei Frühwerke von Interesse. Das „Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen“ erscheint in einer neuen, malerisch reizvollen Variante, die erst 1957 durch Berenson in die Literatur eingeführt wurde (55, Upton House). Etwa gleichzeitig – nach Pallucchini kurz vor dem „Markuswunder“ von 1548 – ist auch die große, dramatische Szene „*Esther vor Ahasver*“ aus Hampton Court entstanden (60, aus Mantua; Slg. Karls II.). Von ausgedehnten Übermalungen besonders im linken, oberen Teil befreit, präsentiert sich das Bild nun wieder mit seiner ursprünglichen Figurenzahl, im pathetischen Spiel von düsteren Schatten und blitzenden Lichtern. – *Veronese* bezaubert mit zwei Bildern im Kabinettformat von poetischer Erfindung und

feinster Farbkultur: „Susanna und die beiden Alten“ und „Rebekka und Elieser“ (58, 62; Earl of Yarborough). Ein Spätwerk seiner Hand, breit und mit sprühendem Temperament gemalt, ist die „Marter und letzte Kommunion der Hl. Lucia“ (67, Slg. Diana Bowes-Lyon); das bedeutende, leider wohl an den Rändern beschnittene Bild ist bisher so gut wie unbekannt geblieben. – Neu aufgetaucht sind auch zwei Werke von *Jacopo Bassano* aus seiner frühen, manieristischen Epoche: eine „Flucht nach Ägypten“ mit elegant gezeichneten Figuren in romantischer Landschaft (86, Prinknash Abbey, Gloucester) und die großfigurige, malerisch brillante „Kreuztragung Christi“, die bisher nur aus einem Stich von Jeremias Falck und einer Kopie im Museum von York bekannt war (64, Earl of Bradford, ehem. Slg. Karls II. – vgl. M. Muraro, Burl. Mag. Febr. 1960).

Neben der farbigen Pracht der Venezianer haben die Florentiner des 16. Jahrhunderts einen schweren Stand. Doch fehlt es auch hier nicht an bedeutenden Stücken. Die „Heilige Familie“ von *Fra Bartolommeo* (102, Viscountess Gage) ist ein Meisterwerk von makelloser Erhaltung. Das Bildnis eines jungen Mannes von *Andrea del Sarto* (89, Duke of Northumberland), um 1512 gemalt, ist mit seiner labilen Komposition und kalten Farbigkeit eine der Inkunabeln des Frühmanierismus (für dieses und das folgende Bild vgl. J. Shearman, Burl. Mag. Febr. 1960). Von ganz anderer Art ist das Bildnis des sogenannten „Fattore di San Marco“ (103, Viscountess Gage; Abb. 1b). Die traditionelle Benennung ist sicherlich apokryph, aber sie kennzeichnet treffend die soziale Sphäre, der der Dargestellte offenbar angehörte. Wohl nur in Florenz war eine solche Wärme der Charakterisierung und unpräzise, menschlich-nahe Auffassung möglich. Dieser Stimmung entspricht die gedämpfte, tonige Farbgebung; das Schwarz der Gewandung wird nur belebt durch ein blasses Rot im Brustausschnitt und einen schmalen Streifen des weißen Hemds. Der Fleischton ist bräunlich, und ein dichtes, alles umhüllendes Sfumato verbindet die Figur mit dem graubraunen Grund. Die Zuschreibung an *Puligo* – schon 1909 von Gamba ausgesprochen, 1932 von Berenson übernommen – ist sicherlich richtig. Das einprägsame Bild ist um 1525 gemalt und bereichert die Florentiner Porträtkunst dieser Zeit um einen ganz eigenen und persönlichen Klang.

Von *Parmigianino* sieht man die brillante Originalfassung der in zahlreichen Wiederholungen vorhandenen „Verlobung der Hl. Katharina“ (97, Earl of Normanton). – Ein noch ungelöstes Problem bildet das aus zwei schmalen Hochformaten zusammengesetzte Bild mit knienden Stiftern Nr. 96 (Slg. George Howard, Abb. 2). Es stammt sicherlich nicht von Parmigianino, sondern von *Bedoli*, wie S. Freedberg bereits richtig vermutet hat. Im 17. Jahrhundert befand es sich im Besitz der Königin Christine von Schweden, und offensichtlich hat man schon damals die beiden ursprünglich getrennten Teile zusammengefügt, wobei die Nahtstelle unten mit einem aufgeschlagenen Buch übermalt wurde; die Inkongruenz der Perspektive war freilich nicht zu beseitigen. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um ein Paar Orgelflügel. Dargestellt ist ein Stifter aus vornehmem Hause mit seinen Söhnen; der Stehende zur Rechten könnte der Hauslehrer des älteren Sohnes oder ein Verwandter sein. Der Vater und der sehr selbstbewußte, größere Sohn knien an Betpulten, die mit prächtigen „Holbein-Teppichen“ bedeckt sind. Im Gebetbuch des Vaters liest man das Wort „*oremu(s)*“, der

jüngere Sohn hält einen Rosenkranz. Also ein frühes Beispiel für das Motiv der „Ewigen Anbetung“, das jedoch kaum in Verbindung mit einem Altar oder einem Grabmal zu denken ist. Am rechten Betpult ist ein Wappenschild mit einem Halbmond erkennbar – offenbar das Wappen der Stifterfamilie. Das Motiv des Halbmondes kehrt auch an den Büsten wieder, die die Giebefelder und Kapitelle der gemalten Adikulen zieren. Vielleicht wird von hier aus eines Tages das Rätsel dieser Bilder zu lösen sein, die zu den geistvollsten Bildnisschöpfungen des Parmigianino-Kreises gehören.

Der erste italienische Maler von Rang, der längere Zeit in England tätig war, ist *Orazio Gentileschi*. Um 1625 siedelte er von Paris nach London über, wo ihn Sandrart 1628 getroffen hat; er blieb in England bis zu seinem Tode um 1638. Die Ausstellung enthält zwei neu entdeckte Werke seiner Hand, die allerdings beide wohl schon vor seiner englischen Zeit entstanden sind. Die kleine, auf Kupfer gemalte Madonna (23, Marquess of Exeter – Abb. 3) zeigt die ganze Brillanz seines römischen Stils. Bei nur 28 cm Höhe wirkt die auf energischen Diagonalen beruhende Komposition überraschend monumental – man könnte sie ohne Gefahr ins Lebensgroße übersetzen. In der fein ziselierten Modellierung verrät sich das ursprünglich toskanische Formgefühl Orazios. Maria ist in leuchtendes Gelb, Ultramarinblau und Weiß gekleidet. Über die bröckelnde Mauer hinweg blickt man auf zartes Gewölk im reichen Farbenspiel eines abendlichen Himmels. Das kostbare kleine Werk wurde 1774 von Clemens XIV. dem Grafen von Exeter geschenkt, befand sich also bis dahin in Rom; schon dies spricht dafür, daß es auch dort entstanden ist (so auch B. Nicolson, *Burl. Mag.* Febr. 1960). Das zweite neu aufgetauchte Stück ist eine „Büßende Magdalena“, stark lebensgroß und im Gegensatz zu dem bekannten Wiener Exemplar vollständig mit Mantel und Bußgewand bekleidet (29, Lord Bruce; erstmals erwähnt von Ch. Sterling, *Burl. Mag.* 1958, S. 117, Anm. 31). Sandrart berichtet, daß Gentileschi ein Bild dieses Themas für Karl I. gemalt habe, doch wird sich wohl nie mehr klären lassen, ob eins der erhaltenen Exemplare mit diesem identisch ist.

Zahlreich sind die Bildnisse englischer Persönlichkeiten von der Hand italienischer Maler. Das früheste Stück stammt von *Leandro Bassano* (32), andere von *Maratta*, *Carlo Dolci* und *Benedetto Gennari*. Während Maratta seine meist dem Hochadel angehörigen Auftraggeber in barocker Pose, in einem Falle sogar in römischer Feldherrentracht darstellte, kam ein Mr. Altham auf den Gedanken, sich von *Salvator Rosa* im Gewande eines Eremiten malen zu lassen. Lebensgroß, mit dem negativen Pathos des Weltverächters steht er in einer düsteren Landschaft, ein kurioses Gegenbild zu allem barocken Uberschwang (15, Slg. Bankes; vgl. E. K. Waterhouse, *Burl. Mag.* Febr. 1960, m. Abb.). Von echt barockem Geist erfüllt, wenn auch in makabrer Ausprägung, ist dagegen die große Allegorie der menschlichen Vergänglichkeit, ebenfalls von *Salvator Rosa* (404, vor kurzem für das Fitzwilliam Museum in Cambridge erworben).

Von *Annibale Carracci* sieht man – neben Bildern, die schon 1956 in Bologna gezeigt wurden – zwei neu aufgefundene Stücke aus dem Besitz von Denis Mahon: eine „Büßende Magdalena“ in stimmungsvoller Landschaft (401) und eine von Ruderbooten belebte Flußlandschaft (394), beide noch aus der Bologneser Zeit (abgebildet im *Burl.*

Mag. Febr. 1960). – Eine Landschaftsvision von zartestem Stimmungsreiz und wahrhaft genialer Frische und Leichtigkeit der Malerei ist die „Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von *Domenichino* (396, Mrs. T. G. Winter). – Von *Guercino*, der in imponierender Breite und Vielseitigkeit vertreten ist, sei nur die malerisch delikate „Verlobung der Hl. Katharina“ genannt, die jüngste Erwerbung von Denis Mahon (369). Die Katalogtexte, die Mahon zu den Bildern der beiden Secento-Säle beige-steuert hat, geben einen Einblick in die Arbeitsweise dieses Gelehrten, der intime Quellenkenntnis und wissenschaftliche Akribie mit dem sicheren Urteil des passionierten Sammlers verbindet.

Für die Malerei des 18. Jahrhunderts endlich, bei der etwas einseitig die venezianische Schule dominiert, müssen einige wenige Hinweise genügen. Aus der Sammlung des Grafen Seilern stammen vier kostbare kleine Werke aus der Spätzeit des *G. B. Tiepolo*, eigenhändige „*modelli*“ für die Altäre der Klosterkirche von Aranjuez (412, 414, 417, 419). Insgesamt sind zehn Skizzen Tiepolos in der Ausstellung vereinigt. Auch *Pittoni*, die beiden *Ricci* und besonders *Pellegrini* sind wirkungsvoll vertreten, der letztere auch mit einem großen, in England gemalten Bilde (Hektor und Andromache, Nr. 199; Temple Newsam House). Von *Canalettos* englischen Veduten findet man charakteristische Proben, vor allem die beiden in der Farbe etwas trockenen, aber technisch virtuos gemalten Ansichten von Badminton (186, 189; Duke of Beaufort). – Auch von *Guardi* sieht man einige hervorragende Veduten, darunter die große Ansicht des Canal Grande mit der Rialtobrücke aus dem Besitz des Earl of Iveagh (200), ein frühes Beispiel seiner Vedutenkunst, noch an Canaletto anknüpfend, in breiter, energischer Handschrift und herben Farben, die von dunklen Schattenmassen beherrscht werden (zu diesem Bild und seinem nicht ausgestellten Gegenstück, das den Rialto von der anderen Seite zeigt, vgl. J. Byam Shaw, *Burl. Mag.* 1955, S. 15).

Die eigentliche, große Überraschung, um nicht zu sagen Sensation der Ausstellung ist es jedoch, daß man Francesco Guardi auch als Figurenmaler großen Stils kennenlernt. Die schon eingangs erwähnten Bilder zu Tassos „Befreitem Jerusalem“ (457 ff., Slg. Goeffrey Merton – Abb. 4) – vier große Querformate und ein schmales Hochrechteck – wurden aufgerollt auf dem Dachboden eines Schlosses in Irland gefunden. Heute, nach bewundernswert geglückter Restaurierung, strahlen sie wieder in scheinbar niemals getrübtetem Glanz. Weit entfernt von der Farbkultur eines Tiepolo, aber auch von der Delikatesse seiner eigenen, kleinformatigen Veduten ergeht sich Guardi hier in schmetternden Lokalfarben oder – je nach Charakter und Würde seiner Figuren – in munteres Blau, Weiß und Rot gekleidet, der grimmige Argante stampft in blutigem Rot und kaltem Grün daher, Tancred ist schon durch seine Farben – liches Blau und warmes Rosa – als hochgemuter, jugendlicher Held erkennbar. Armida, Erminia, Clorinda schimmern in Gold und allen zarten Tönen des Rokoko. Die Figuren sind lebensgroß, die Kompositionen knüpfen an Buchillustrationen von Piazzetta an. Daß hier wirklich Francesco und nicht sein älterer Bruder Giovanni Antonio am Werke war, sollte angesichts des überschäumenden Temperaments dieser Bilder nicht zweifelhaft

sein. Aber auch die Handschrift Francescos glaubt man auf Schritt und Tritt zu erkennen, vor allem in den landschaftlichen Partien. Die souverän gemalte, bis in den letzten Winkel von sprühendem Leben erfüllte Bilderfolge läßt auch das Problem der Orgelbrüstung von Angelo Raffaele in neuem Licht erscheinen. Die Bedenken, die dort hinsichtlich der Autorschaft Francescos geäußert worden sind, werden in Zukunft kaum mehr aufrechtzuerhalten sein.

Robert Oertel

REZENSIONEN

HERBERT A. FRENZEL, *Brandenburg-Preußische Schloßtheater*. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 59). Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1959. 268 S. mit 54 Abb. im Text.

Eine zusammenfassende architekturhistorische Arbeit über die Brandenburg-Preußischen Schloßtheater lag bisher nicht vor. Wohl sind in einzelnen Monographien über die Schlösser dieses Landes und ihre Baumeister auch die Theater innerhalb ihrer Mauern oder ihres Bezirks gewürdigt worden, so zuletzt in dem vorzüglichen Buch von Margarete Kühn über das Schloß Charlottenburg (Berlin 1955, S. 84 f.). Das vorliegende Werk bildet eine theatergeschichtliche Abhandlung, wobei der Verfasser mit Recht einleitend bemerkt (S. 9 f.), daß ein derartiges Thema mit den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen eng verflochten ist. Man kann dem Verfasser mit gutem Gewissen bescheinigen, daß er dabei den baugeschichtlichen Sektor keineswegs vernachlässigt hat, wenn er auch zuweilen mit stilkritischen Vergleichen sparsam war. Entsprechend dem Thema dieser Zeitschrift und der Provenienz des Rezensenten hat sich die Besprechung auf dieses Gebiet zu beschränken, das innerhalb der Theaterwissenschaft von grundlegender Bedeutung ist.

Die Disposition des Buches ist nach der Regierungszeit der Herrscher angelegt, so daß die Baugeschichte der bedeutenden Theater nicht im Zusammenhang erscheint; sondern der Leser ist gezwungen, an mehreren Stellen nachzuschlagen, wenn er sich über das bauliche Schicksal eines Werkes umfassend informieren will, was manchmal etwas umständlich erscheint. Auch wäre eine konsequente Trennung der Baugeschichte von der Geschichte der Aufführungen mit ihren Spielplänen und Bühnendekorationen übersichtlicher gewesen.

Für die Frühzeit der Brandenburg-Preußischen Schloßtheater ist das zu Lützenburg wichtig. Kurfürst Friedrich III. hatte seiner Gemahlin Sophie Charlotte 1695 den Gutsbesitz Lützenburg als Eigentum vermacht. Das alsbald dort errichtete Landschloß wurde die Keimzelle des Charlottenburger Schlosses. Es enthielt ein Theater mit dreigeschossigem, leicht zurückgestaffeltem Logenhaus, dessen Erbauer nicht mehr feststellbar ist. Sicher hat die Bauherrin künstlerische Anregungen aus Erinnerungen an ihre Heimat in Hannover beigesteuert. Von dem um 1700 auf dem Stallplatz beim Berliner Schloß erbauten Theater, über dessen Baugeschichte nur geringes Quellenmaterial vorliegt, berichtet der Verfasser, daß der venezianische Baumeister Tommaso Giusti maßgeb-