

Trennungen, die uns heute schon als überholt erscheinen – sind immer noch nicht genügend erforscht.

Ganz neu lehrt uns die Ausstellung auch die als abstrus verschrienen Architekturen und dekorativen Ausschweifungen des Spaniers Antonio Gaudi werten. Gewiß, er ist ein extremer Fall. Doch tritt hier zum erstenmal in neuerer Zeit wieder die Baukunst als „Kunst an sich“, fast ganz losgelöst vom praktischen Zweck, hervor. Stark im heimischen Barock wurzelnd, bleibt doch die expressive Form immer verbunden mit einer hohen konstruktiven Logik. So sehr auf den ersten Blick die ausrufende Phantastik frei zu wuchern scheint, fügt sie sich doch ein in ein streng geplantes Gesamtkonzept. Es können freilich die schönen Großphotos nur eine beschränkte Vorstellung vermitteln von den z. T. unvollendet gebliebenen Märchenbauten in Barcelona, die im Lauf der Zeit immer stärkere Aufmerksamkeit beanspruchen werden beim Studium der Übergangszeit zur Gegenwart.

Die Ausstellung entläßt uns mit einer beunruhigenden Frage: Was ist aus jenem Quellgrund weiterhin erwachsen? Wir müssen die Beantwortung schuldig bleiben, obwohl die Veranstalter sie sich gewünscht haben werden und jeder einzelne Besucher sie sich stellen wird. Doch ist die Dominante unseres inzwischen voll erblühten Jahrhunderts aus so großer Nahsicht viel zu unsicher zu ermitteln, um mehr als vage und sehr subjektive Vermutungen zu äußern. Jedenfalls wäre es verfrüht, sie jetzt schon durch eine ähnlich umfassende Ausstellung der Gegenwartskunst zu präjudizieren. Hüten wir uns vor einer Überforderung unseres historischen Urteilsvermögens, das schon die Pariser Ausstellung auf eine kaum zu bewältigende Probe gestellt hat.

Carl Georg Heise

REZENSIONEN

EBERHARD RUHMER, *Francesco del Cossa*. München, Verlag F. Bruckmann, 1959. 100 Seiten und 123 Abbildungen.

Nach der Tura-Monographie (1958) und mehreren einschlägigen Aufsätzen aus seinem Forschungsgebiet der ferraresischen Frührenaissance-Malerei hat Eberhard Ruhmer eine parallele Monographie über Cossa vorgelegt. Im Aufbau der Darstellung ähnlich und sorgfältig ausgestattet (auch mit einigen guten Farbtafeln) scheint das Buch durch sein kleineres Format sinnbildlich einen Abstand der Bedeutung beider Künstler auszudrücken. Beinahe etwas enttäuscht erkennt man: Der mit 42 Jahren verstorbene Cossa war kein früh verlöschendes Genie, vielmehr ein eigenwilliger, mitunter sprunghafter, kultivierter und sensibler Künstler zweiten Ranges, dessen Wirken R. einzugrenzen bemüht ist, ohne puristisch Möglichkeiten auszuschließen, für die Gewißheit einstweilen nicht zu erreichen ist. So entsteht trotz schwerer Verluste – besonders unter den Monumentalwerken – ein vielfältiges Bild von Cossas Tätigkeit, das am stärksten durch den Umstand beeinträchtigt wird, daß Ercole Roberti (den R. ebenfalls monographisch behandeln will) häufig Arbeiten des nachlassenden Cossa fertiggemalt hat. Der Hauptwert dieser seit Longhis systematischen Untersuchungen zur „Officina

Ferrarese" wichtigsten Behandlung des Themas liegt in der dokumentarischen und stilistischen Nachprüfung einzelner Zuschreibungen, über die kurz berichtet werden soll. Im Buche sind sie infolge einer wenig zweckmäßigen Trennung von chronologischem Werkverzeichnis und Bemerkungen zu den Abbildungen etwas mühsam zu kollationieren.

Von Frühwerken – vor den Fresken im Palazzo Schifanoia – ist nur die Madonna in Halbfigur mit Engeln in Washington eindeutig. Die Johannes-Geburt in Lugano ist vielleicht eine Anfänger-Arbeit. Die „Muse Euterpe“ in Budapest (nicht ihr Gegenstück!) könnte weit eher ein Jugendwerk Cossas sein als die sog. Prudentia der Slg. Strozzi in Florenz, in der Turas Einfluß übermächtig scheint. Als „das erste erhaltene Meisterwerk Cossas“ betrachtet R. den Berliner „Herbst“, eine Erkenntnis, der man sich kaum mehr verschließen kann; er stammt vielleicht aus dem Palast von Sassuolo, jedenfalls ebenso wenig wie die anderen erhaltenen „Allegorien“ aus Belfiore. Ausführlich handelt R. über die – was Cossas Anteil betrifft – 1469/70 gemalten Monatsbilder im Palazzo Schifanoia. Von den fünf dort unter Turas Leitung tätigen Künstlern – außer Tura: Cossa, Cicognara (über diesen Nachträge von R. in Pantheon 1960, 254 ff.), Baldassare Estense und ein Anonymus – schuf Cossa an der Ostwand des Salone „März“, „April“ und große Teile des „Mai“. Sie stellen nach dem Abgang der Garganelli-Kapelle in Bologna die umfangreichste und bemerkenswerteste Hinterlassenschaft des Meisters dar. Zeitlich und stilistisch am nächsten kommt ihnen das Marmorfragment des flach gearbeiteten Grabsteins des Organisten Trombetti in Modena, den R. trotz des abgetretenen Zustandes überzeugend Cossa zuweist, sogar was die Ausführung betrifft. Auch das vorzügliche Jünglings-Bildnis in Lugano gehört in diese Periode. Später hat sich Cossa, soweit wir sehen, ausschließlich der religiösen Malerei zugewandt. Es sind die Namen weniger Altarwerke, mit denen die erhaltenen Tafeln – vielfach hypothetisch – verbunden werden, wozu R. jeweils klar Stellung nimmt: Dem im Werke Cossas einzigartigen Dresdner Verkündigungsbild aus der Osservanza in Bologna werden außer der Predella (von Cicognara?) die Täfelchen mit den weiblichen Heiligen in Lugano und die Kreuzigungsgruppe in Washington zugeordnet. Zu den drei Haupttafeln des Griffoni-Altars (aus S. Petronio in Bologna) mit einzelnen Heiligen (in London und Mailand) gehören möglicherweise ebenfalls ein paar kleine Tafeln in Privatbesitz, nach R. jedoch keinesfalls die beiden kostbaren Kniefiguren der hl. Lucia und Liberalis (oder Florian) in Washington. Bei der hervorragenden Predella im Vatikan gibt R. genau die von Cossa bzw. Roberti herrührenden Teile an. Den großartig herben letzten Stil des Malers vertritt das Altarbild aus der Mercanzia in Bologna mit den thronenden Figuren der Madonna zwischen Johannes Ev. und Petronius; 1474 – wenige Jahre vor seinem Tode – entstanden, beweist es noch einmal eine erstaunliche Potenz.

Andererseits bezeugen auch die überkommenen Werke, was die Urkunden über die Erfolge des eifrigen Roberti als Vollender Cossa'scher Aufträge melden. In diesem Zusammenhang interessiert besonders das mächtige Altarbild einer S. Conversazione aus S. Lazzaro in Ferrara, das in Berlin 1945 zugrunde ging und dessen Stileigenart

aus einer solchen Doppelautorschaft gedeutet wird. Robertis Fertigkeit, die Grenzen zu verwischen, müßte da ebenso hoch eingeschätzt werden wie bei dem Bildnispaar von Giovanni II. Bentivoglio und Ginevra Sforza in Washington, für das R. dieselbe Lösung vorschlägt. Es ist hier noch ein Gesichtspunkt zu berücksichtigen. „Über den großen malerischen und plastischen Einzelleistungen darf nicht vergessen werden, daß diese eigentlich nur die Ausnahmen in einer künstlerischen Produktion sind, die unermüdlich, vielgestaltig, in den unterschiedlichsten Techniken und für die mannigfaltigsten Bedürfnisse wirkte. Die Entwurfsarbeit für Graphik und Kunstgewerbe . . . bildet gleichsam Cossas künstlerischen Alltag“ (S. 29). Es ist kein geringes Verdienst, daß auch diese Seite seiner Tätigkeit ausführlich zu zeigen versucht wird: Der Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Antonio di Gregorio entstammen die reizvollen Reliefputten am Hauptportal des Palazzo Schifanoia und wahrscheinlich die Grabfigur des Domenico Garganelli. Am deutlichsten wird die Entwurfsarbeit in Glasfenstern und -fragmenten, meist aus Bologneser Kirchen, faßbar; charakteristische Madonnen- und Engeldarstellungen, Jünglingsköpfe, ein Johannes auf Patmos in Landschaft sind treffende Belege. Sgraffiti an der Kirche der Madonna di Galliera und Intarsien am Chorgestühl von S. Petronio zu Bologna, Majolikateller mit figürlichem Dekor, Holzschnitte und die E-Serie der sog. Tarocchi des Mantegna lassen sich zwanglos auf Vorzeichnungen von Cossa zurückführen. Leider konnte jedoch auch R. keine Handzeichnungen auffinden, die er ohne Fragezeichen als „Cossa“ zu präsentieren wagte.

Wilhelm Boeck

OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt. First complete Edition in six volumes.* London, The Phaidon Press (1954 – 1957).

(3. Teil)

B. 922, Abb. 1133. *Kreuzabnahme*, Berlin. B. vermutet, daß die Zeichnung „at the end of 1652, or still more probably in the earlier part of the year 1653“ entstand. Solch eine scharfe Datierung auf stilkritischer Basis scheint uns im Falle des späten Rembrandt nicht möglich. Lugts Datierung „um 1650 – 55“ (*Cat. Louvre*, Nr. 1138) stimmt in gewissem Sinne mit B.s Auffassung überein, läßt aber eine größere Spanne und ist vorzuziehen (s. auch unsere Bemerkung zu B. 652).

B. 926, Abb. 1136. *Beweinung*, München. Gehört zu den Münchener Imitationen (s. auch unsere Bemerkung zu B. 578).

B. 928, Abb. 1139. *Susanna im Bade*, Lwów. Zum ersten Male in der Rembrandt-Literatur erwähnt durch Lugt und „um 1646 – 50“ datiert (*Cat. Louvre*, Nr. 1184).

B. 929, Abb. 1140. *Christus erscheint Magdalena*, Dresden. B. erwähnt wohl, daß Hofstede de Groot und Valentiner das Blatt „by far too early“ („um 1638“ und „um 1645“) datierten, aber nicht, daß Lugts Auffassung („um 1650“, *Cat. Louvre*, Nr. 1139) seiner Meinung („um 1653“) näher kommt.