

Spinettspielers als eins der letzten Genrebilder „1675 oder etwas später“ datiert wird. Kann dieses ausdrucksvolle Kunstwerk höchsten Ranges wirklich erst nach dem seelenlosen, steifen und glatten „Duett“ im Louvre und der Kasseler „Hausmusik“ mit der gespreizten Pose der Lautenspielerin entstanden sein?

Dank gründlicher Kenntnisse der emblematischen Literatur konnte der Verfasser seine umfangreichen Katalogangaben bei den Genreszenen noch durch die Rubrik „Emblemata“ erweitern. Wobei er darauf aufmerksam macht, daß „sich die Kunst des Meisters einer Festlegung auf eindeutige Sentenzen geflissentlich entzieht.“ Die angeführten Zitate sollen auf analoge Stellen in der zeitgenössischen Literatur hinweisen und wollen keinesfalls die Gesellschaftsschilderungen novellistisch interpretieren. Damit distanziert sich der Verfasser erfreulicherweise von den überhandnehmenden Versuchen, in ereignislose holländische „Zustandsbilder“ allzu viel hineinzugeheimnissen und jeden Pantoffel, jeden Hund oder jede Kerze als Symbol zu deuten.

Vielleicht können Gudlaugssons Entdeckungen und neuen Erkenntnisse, seine aufschlußreichen Anmerkungen und die mühselig zusammengestellten und überprüften ehemaligen Zuschreibungen, seine Literatur- und Herkunftangaben nur von jenen in vollem Umfange gewürdigt werden, die selber einmal mit Gerard ter Borch und seinem Kreis sich eingehend beschäftigt haben. Aber allen Forschern und Kunstliebhabern wird der im schlichten Erzählerton vorgetragene, übersichtlich gegliederte Text Freude und Gewinn bereiten. Beide Bände gehören zu den kunsthistorischen Leistungen, die auf lange Zeit hinaus in jeder Hinsicht vorbildlich bleiben werden.

Eduard Plietzsch

EDOARDO ARSLAN, *Le Pitture del Duomo di Milano*. Milano, Casa Editrice Ceschina, 1960. 130 S., 201 Taf.

Unter der stattlichen Zahl der in den letzten Jahren erschienenen reich illustrierten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der italienischen Barockmalerei nimmt der vorliegende umfangreiche Band mit seinen über 200 Abbildungen größtenteils unbekannter Gemälde aus dem Mailänder Dom eine besondere Stellung ein. Die lombardische Schule ist, vom späteren Cinquecento an bis zum Ende des barocken Zeitalters, ein Stiefkind der neueren Forschung geblieben, wenn auch einzelne ihrer Hauptvertreter wie etwa Cerano, Morazzone und der in Cremona tätige Miradori hie und da eines gründlicheren Studiums gewürdigt worden sind. Durchblättert man aber die etwa 50 Seiten, die Luigi Lanzi am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner „Storia pittorica della Italia“ der „Scuola milanese“ gewidmet hat und versucht sich klarzumachen, was wir heute von den Künstlern dieses Zeitabschnittes wissen, so fällt der Vergleich sehr zum Nachteil der neueren Kunstgeschichtsschreibung aus. Dafür gibt es mehrere plausible Gründe. Vielleicht der entscheidendste ist das Fehlen einer jener zeitgenössischen lokalen Vitensammlungen, wie sie in Rom, Bologna, Florenz, Venedig, Genua und selbst kleineren Zentren in ziemlicher Zahl vorhanden sind. Der zweite die „incredibile distruzione e dispersione delle opere“, die Arslan in seinem Vorwort beklagt und –

fügen wir ruhig hinzu – die mangelnde Fürsorge, die ihnen selbst an einer so prominenten Stelle wie dem Dom von Mailand zuteil geworden ist. Es sei nur darauf verwiesen, daß die großen Gemälde aus dem Leben des hl. Carlo Borromeo nach einem traditionellen Schema ihrer öffentlichen Ausstellung im Dom stets aufs neue aus den Magazinen hervorgeholt und, nachdem sie einige Wochen im Halbdunkel des Kirchenraumes nur schwach erkennbar aufgehängt waren, wieder in ihre Depots zurückgebracht werden „a mezzo di un ingegnoso, ma antiquato, dispositivo“, wie sich Arslan diplomatisch ausdrückt. Kein Wunder, wenn sich die hierbei unvermeidlich entstehenden schweren Schäden immer mehr häufen und auf den photographischen Aufnahmen mit aller Deutlichkeit zutage treten.

Ein dritter Grund ist freilich nicht ganz außer acht zu lassen: neben einer Anzahl wirklich bedeutender und individuell gestaltender Meister weist die lombardische Schule einen Überfluß an „mittelmäßigen und schlechten“ Malern – wie sich Lanzi ungeschminkt ausdrückt – auf, mit dem sie unter den übrigen italienischen Schulen der betreffenden Periode gewiß keine sonderlich glänzende Figur macht. Die Arslansche Veröffentlichung, so viel sie an Schönerem und Eindrucksvollem bietet, klärt auch über diesen schwachen Punkt hinreichend auf. Allein selbst wenn man manche der Gemälde, die löblicher Vollständigkeit halber abgebildet wurden, gern entbehren möchte, bleibt doch soviel an Interessantem und Wesentlichem übrig, daß man ohne Übertreibung sagen darf: selbst dem intimen Kenner dieser Periode der Malerei erschließt sich hier eine Art von terra vergine. Das gilt im besonderen von den Vertretern des späteren Seicento und des Settecento. Namen wie Giacomo Parravicini, Filippo Abbiati, Pietro Maggi, Francesco Fabbrica, Ferdinando Porta, Tommaso Formentino, Carlo Preda, Federico Panza, Paolo Cazzaniga besagen auch dem Spezialisten wenig, ja sind z. T. sogar der Gewissenhaftigkeit eines Lanzi entgangen; zu ihnen gesellen sich geläufigere wie Lanzani, Legnani und Magatti, die gleichwohl bislang nicht die verdiente Beachtung gefunden haben.

Jenen im besonderen sei Arslans Publikation zu sorgfältiger Beachtung empfohlen, die sich bei der Autorbestimmung anonymer italienischer Seicento- und Settecentobilder auf das bisher bekannte Namensregister beschränken zu dürfen glaubten. Sie werden nicht umhin können einzugestehen, wie mangelhaft es um unser Wissen immer noch bestellt ist, und wie weit der bisher erforschte und publizierte Denkmälerbestand davon entfernt ist, die gesamte künstlerische Produktion der Periode zu umfassen.

Arslans ausführlicher Text bildet nicht eine bloße kommentierende Beigabe wie bei manchen derartigen Tafelwerken, sondern enthält bedeutsames neues Forschungsmaterial und eine kritische Durchleuchtung des gesamten Komplexes der mailändischen Spätrenaissance- und Barockmalerei. Eine Fülle von detaillierenden Anmerkungen bekräftigen die gründliche Vertrautheit des Autors mit der gesamten älteren und neueren Literatur, und eine von Angelo Ciceri zusammen mit Laura Cambieri gemachte Aufstellung der erhaltenen Zahlungsanweisungen der Fabbrica del Duomo an die einzel-

nen Künstler von 1594 bis 1750 gibt für Datierung und Zuschreibung der bestellten Bilder eine gesicherte Grundlage.

Nicht zu übersehen ist ferner, daß die Fabbrica außer den einheimischen Künstlern auch Vertreter anderer Schulen, wenngleich in geringerem Umfang, hinzugezogen hat. Unter ihnen stehen Tintoretto mit einer frühen, entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen „Disputa di Gesù coi Dottori“, Barocci mit dem späten, viel zu wenig gewürdigten (allerdings auch an seinem Aufstellungsort schwer sichtbaren) „Perdono di Teodosio“ und Federico Zuccari mit dem etwas steifen Altarbild „S. Agata con S. Pietro“ (zwischen 1597 und 1601 entstanden) an führender Stelle.

Ein bisher so gut wie unbekanntes, erstrangiges Dokument der mailändischen Spätrenaissance – aus der ja schließlich kein geringerer als Caravaggio hervorgegangen ist – sind endlich die erst vor wenigen Jahren wieder sichtbar gewordenen Orgelflügel des Doms, die wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes 1875 in ein Magazin gebracht und, soweit noch vorhanden (zwei Bilder gingen durch Luftangriffe 1943 verloren), an ihren Bestimmungsort zurückgeführt worden sind. Sie rühren von Giuseppe Meda, Ambrogio Figino und Camillo Procaccini her und werfen auf das Schaffen dieser drei beachtenswerten Künstler, insbesondere auf dasjenige des bislang so gut wie unbekannten, von Lanzi nur mit ein paar Worten gestreiften Meda ein überraschendes Licht. Es ist zu hoffen, daß von diesem aus dem Kreise der Campi hervorgegangenen, aber offensichtlich weit stärker von seiten des Pellegrino Tibaldi angelegten Maler und Architekten, von dessen Fähigkeiten die vier Flügel ein respektables Zeugnis ablegen, weitere Schöpfungen bekannt werden.

Hermann Voss

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Georges Braque. Ausst. Kunsthalle Basel 9. 4. – 29. 6. 1960. Text: P. Volboudt, C. Einstein, Basel 1960. 10. Bl., 2 Taf., 22 S. Taf.

Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausst. Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier d. Univ. Basel 4. 6. – 25. 9. 1960. Text v. G. Schmidt u. H. Reinhardt. Basel 1960. 352 S., 92 S. Taf.

Berlin

National-Galerie. Waldemar Grzimek, Plastik, Graphik. Hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin. Kat.-Bearbeitg. V.-M. Ruthenberg, B. Fissel, K. H. Janda, Red. M. Ohlsberg. Vorw. v. G. R. Meyer

u. Th. Brugsch, Einf. v. G. Mucchi. Berlin 1960. 16 S., 32 Abb.

Giacomo Manzù. Skulpturen, Zeichnungen. Ausst. National-Galerie Berlin 1960. Hrsg. v. d. Staatl. Museen zu Berlin. Vorwort v. H. Weissgärber, Einf. v. G. Mucchi. Berlin 1960. 20 S., 55 S. Abb.

Ostasiatische Sammlung. Geschenke der Volksrepublik China. Keramik und Porzellan aus vier Jahrtausenden, Seidenwebereien, Stickereien, Lack-, Emaille-, Jadearbeiten, zeitgenössische Tuschmalerei. Hrsg. v. d. Staatl. Museen zu Berlin. Vorw. v. A. Abusch, Beitr. v. B. Voigt. Berlin 1960. 25 Bl., 44 S. Taf.

Malerei und Graphik aus der Volksrepu-