

gestellt sind, ist schlechthin mustergültig. Die architektonische Form der Vitrinen, die Farbe des Holzes, die Form der Sockel — das alles ist mit echt florentinischer Trockenheit, Strenge, ja Nüchternheit und doch mit so viel Feingefühl und florentinischer Anmut gewählt, daß man nur wünschen darf, daß Ugo Procacci die Mittel erhält, die anderen toskanischen Provinzmuseen in gleicher Weise neu aufzustellen.

In einem Saale der Pinakothek von Perugia ist im Juli 1951 die Decke herabgestürzt. Seit dieser Zeit ist das Museum geschlossen und sind seine Schätze magaziniert. Die Instandsetzungsarbeiten haben noch nicht begonnen, doch hofft die Soprintendenza, in der zweiten Hälfte des Jahres 1953 die Sammlung wieder zugänglich machen zu können.

*Denkmalpflege.* Von der Fassade des Sieneser Doms wie von der des Florentiner Campanile sind die wichtigsten Stücke der Bauplastik in den letzten Jahren wegen eines hohen Grades von Verwitterung in den bergenden Schutz der Dommuseen übernommen worden. Das war absolut notwendig, und daran ist nichts zu ändern. In Siena beabsichtigt man auch, die Lücken im architektonischen Rahmen durch Kopien zu ersetzen. Noch nötiger wäre dies am Florentiner Campanile, wo die Nischen, in denen die berühmten Skulpturen Donatellos und seiner Gefährten standen, heute dem Beschauer leer entgegengähnen. Hat man nicht den Mut, moderne Künstler mit neuen Heiligenstatuen zu beauftragen, so bleibt auch hier die Kopie der geborgenen Stücke die einzige Möglichkeit, die empfindliche Schädigung des architektonischen Gesamtkunstwerks zu beheben.

Harald Keller

## MANIERISTEN-AUSSTELLUNG IN NEAPEL

(Mit 4 Abb.)

Unter dem Titel «Fontainebleau e la Maniera Italiana» war im Sommer und Herbst 1952 in *Neapel* — im Rahmen einer umfassenden Übersicht über die italienische Aktivität im Ausland — eine ungewöhnlich anregende Ausstellung zu sehen. Der Name des französischen Königsschlusses ruft die Epoche der intensivsten internationalen Ausstrahlung der italienischen Kunst herauf. Zwar war die Faszination jener glanzvollen Dekorationskunst, die nur an Ort und Stelle in der Abfolge der Galerien und Säle zu erleben ist, nicht zu reproduzieren; mit sicherem Takt hat man der Versuchung widerstanden, durch photographische Surrogate einen fragwürdigen Ersatz dafür zu schaffen. Doch waren die führenden Meister mit Gemälden und Zeichnungen eindrucksvoll vertreten, und durch einen großzügigen Beitrag des Kunsthistorischen Museums in Wien war es möglich, auch den Stil von Fontainebleau selbst in monumentaler Form zu veranschaulichen. Drei Stücke aus der kostbaren Wiener Teppichfolge nach den Malereien Rossos und Primaticcios in der Galerie Franz' I. bildeten den Mittelpunkt der Ausstellung.

Rund 110 Gemälde, wohltuend weiträumig gehängt, vermittelten einen Überblick, der von den ersten Regungen der antiklassischen Stimmung in Florenz bis zu den späten Ausläufern des internationalen Manierismus reichte. Die Vermittlerrolle von Fontainebleau und der ganz Europa umspannende Synkretismus der Malerei um 1600 — der in den Meistern der Rudolfinischen Schule seinen Höhepunkt erreicht — kamen anschaulich zum Ausdruck. Unberücksichtigt blieb dabei die venezianische Komponente des Manierismus, sehr zum Nutzen der Geschlossenheit des Gesamtbildes. Die technisch gut gelöste künstliche Beleuchtung kam der Mehrzahl der Bilder eigentümlich entgegen. Das Gläserne, Artifizielle der manieristischen Malerei scheint das leblose technische Licht geradezu zu fordern, während klassische und barocke Bilder in ihm Leib und Seele verlieren, wie in jüngster Zeit mehrfach zu konstatieren war, u. a. am Beispiel Caravaggios.

Wohl die Hälfte der gezeigten Bilder war bisher unbekannt oder wenig beachtet, viele an entlegenem Ort der Beurteilung entzogen. Die Mehrzahl der z. T. überraschenden und wichtigen Funde und Zuschreibungen sind Roberto Longhi und seinen Schülern zu danken. Der Katalog, von Ferdinando Bologna und Raffaello Causa bearbeitet, ist ein lebendiger Spiegel der sehr aktiven und ergebnisreichen italienischen Forschung, die neuerdings mehr und mehr über die Grenzen der einheimischen Kunst hinausgreift, ohne dabei ihre alte Tradition gründlicher Kenner-schaft und einer vorwiegend monographischen, kunstlergeschichtlichen Arbeitsweise preiszugeben.

In besonderem Maße ist diese Aktivität für die Aufhellung der Anfänge des Manierismus fruchtbar geworden. Die Frühzeit Rossos etwa liegt in hellem Licht, seit Longhi (1927) die „Heilige Familie“ in der Galerie Borghese als sein Werk erkannte. Die Ausstellung zeigte die Variante dieses Bildes aus den Uffizien (Kat. Nr. 1), dazu das feine, ebenfalls frühe Mädchenbildnis (Kat. Nr. 2) derselben Galerie. Auch das Jünglingsbildnis mit dem „Holbeinteppeich“ in der Neapler Pinakothek (Kat. Nr. 4), das traditionell dem Parmigianino zugeschrieben wurde, fügt sich überzeugend in das nunmehr rekonstruierte Oeuvre des jungen Rosso. Ganz neuerdings ist noch das noble, groß gesehene Bildnis eines jungen Mannes mit Turnierhelm in Liverpool (Kat. Nr. 5) dazugekommen, das bisher als „Dosso“ galt; eine jüngst erfolgte Reinigung hat die originale Signatur „Rubeus faciebat“ ans Licht gebracht.

Von Pontormo wurden drei Bilder gezeigt: das bedeutende, trotz seiner umstrittenen Reinigung noch immer bezaubernde Bildnis des jungen Alessandro dei Medici (?) aus Lucca (Kat. Nr. 9); der kürzlich in Hannover aufgetauchte „Büßende Hieronymus“ (Kat. Nr. 10), ein Hauptwerk des Meisters, das der Referent noch an anderer Stelle zu besprechen hofft; endlich ein neu gefundenes Exemplar der späten „Heiligen Familie“ (Kat. Nr. 11), die dreizehnte nunmehr bekannte und — nach Longhi — originale Fassung des vielkopierten Bildes.

Auch Bronzinos kühleres, gleichsam von der Leidenschaft zur Distanz und Vollkommenheit verzehrtes Temperament kam eindrucksvoll zur Geltung: mit dem

Bildnis der Eleonore von Toledo aus Turin (Kat. Nr. 13), einem hervorragenden, neu gefundenen Brustbild des Ludovico Capponi (Kat. Nr. 14) und dem ebenfalls vor kurzem wiederentdeckten Flügelbild der ersten Fassung des Triptychons aus der Kapelle des Palazzo Vecchio in Florenz, das Johannes den Täufer darstellt und sich in Privatbesitz in Lima befindet (Kat. Nr. 12).

Wohl die bedeutendste Neuentdeckung, die auf der an Überraschungen so reichen Ausstellung zu sehen war, ist das Altarbild aus der Sammlung Galli in Carate (Brianza), das Roberto Longhi als Frühwerk des Parmigianino unter dem Einfluß Correggios und des Sienesen Michelangelo Anselmi anspricht (Kat. Nr. 22). Die Zuschreibung dürfte kaum auf Widerspruch stoßen: das erste Aufblitzen „antiklassischer“ Akzente und persönlicher Eigenwilligkeiten inmitten einer noch ganz der Hochrenaissance zugehörigen Komposition und malerischen Substanz bezeichnet genau den Punkt, von dem Parmigianino ausgegangen sein muß. — Sehr dankenswert war die Konfrontierung von Parmigianinos „Hl. Rochus“ aus San Petronio in Bologna (Kat. Nr. 24) mit dem „Paulussturz“ aus Wien (Kat. Nr. 36), der seit seiner Entdeckung durch Johannes Wilde dem Niccolò dell'Abbate zugeschrieben wird. Der enge Zusammenhang zwischen beiden Bildern, auf den vor kurzem G. J. Freedberg aufmerksam gemacht hat, ist in der Tat frappierend, und die Frage der Autorschaft des Wiener Bildes bedarf wohl wirklich noch weiterer Klärung. — Niccolò dell'Abbate, mit sechs weiteren Werken vielseitig vertreten, war in seiner ganzen Entwicklung zu überschauen: von der emilianischen Frühzeit („Liebespaar“ aus dem Museum in Algier, Kat. Nr. 32) bis zu der ins Klassizistische einmündenden französischen Spätphase. Etwa die Mitte seines Weges, bald nach der Übersiedlung nach Frankreich, bezeichnet das neu entdeckte Bild der „Einnahme von Karthago“ (Kat. Nr. 37, *Abb. 5*), eine figuren- und kulissenreiche Operszenerie, sprühend lebendig mit der eigentümlich farblosen, erdigen Palette gemalt, die um die Jahrhundertmitte auch für die Malerei des Nordens charakteristisch ist.

Neben dem etwas abenteuerlichen, vielgewandten Niccolò dell'Abbate präsentierte sich Primaticcio — mit drei eigenhändigen Gemälden und einem Dutzend seiner meisterlichsten Zeichnungen — als die bei weitem stärkere, geschlossenerere Persönlichkeit. Aus dem Selbstbildnis der Uffizien (Kat. Nr. 31) spricht tiefer künstlerischer Ernst und echte Vornehmheit. Die große, in blonden Tönen gemalte Komposition der „Ohnmacht der Helena“ (aus Wilton House, jetzt bei Sabin in London, Kat. Nr. 30) zeigt ihn auf der Höhe seines von den Franzosen bewunderten Könnens. Das makellos erhaltene Leinwandbild „Odysseus und Penelope“ — wohl das schönste Werk der Ausstellung, im Besitz von Wildenstein, New York (Kat. Nr. 29, *Abb. 8*) — ist eine Leistung von reifster malerischer Kultur, die sich mit klassizistischer Noblesse und Eleganz verbindet. Das Perlgrau des Frauenaktes, der gedämpfte Bronzeton des Odysseus, dazu weiches Gelb und silbriges Lila der Stoffe bilden ein farbiges Gewebe von höchster Diskretion, in dem sich die oberitalienische und speziell wohl auch die bolognesische Herkunft Primaticcios verrät. Seltsames Geschick, das dieses echt

malerische Temperament in die Nachbarschaft des Florentiners Rosso mit seinem bizarren Formalismus und seiner zwielichtigen, selbstquälerischen Ironie geführt hat!

Neben den Schöpfungen dieser italienischen Lehrmeister haben die kleinbürgerlichen Gewagtheiten der einheimischen „Schule von Fontainebleau“ einen schweren Stand. Freilich war diese in Neapel auch nicht mit wirklichen Hauptwerken vertreten. Besser kamen die niederländischen Manieristen zur Geltung, angefangen mit Heemskerck, dem wohl mit Recht die schöne „Madonna mit Engeln und dem Johannesknaben“ (Kat. Nr. 21, *Abb. 6*) zuzuschreiben ist, die sich inmitten der Bilder Rossos und Pontormos überraschend gut behauptete. Stark lebensgroß, herb und spröde in Formen und Farben, verkörpert sie eine glückliche Begegnung nordischen und italienischen Stilgefühls (ehemals Sammlung Doetsch, jetzt in Rom, Slg. Dal Zio). Zu den neu aufgetauchten Stücken gehört eine Madonna mit der hl. Elisabeth und dem Johannesknaben von Peter Candid (Modena, Slg. Giacomazzi, Kat. Nr. 66, *Abb. 7*). Höchst anregend war schließlich auch der letzte Abschnitt der Ausstellung, der Floris, Bloemaert, Spranger und Joseph Heintz Wand an Wand mit Raffaellino da Reggio und Jacopo Zucchi zeigte. Zahlreiche Leihgaben auch nordischer Bilder aus italienischem Privatbesitz und ihre auf sicherer Kennerschaft beruhenden Zuschreibungen legten Zeugnis ab für das lebhaftere Interesse, dem diese weitverzweigten Auswirkungen des manieristischen Stils heute auch in Italien begegnen. Der vom Norden kommende Besucher schied im Bewußtsein reichen Gewinns und mit dem Bedauern, daß diese so ergebnisreiche und mit soviel Sorgfalt vorbereitete Ausstellung wohl nur von wenigen nicht-italienischen Kunstfreunden und Fachkollegen gesehen werden konnte.

Robert Oertel

## REZENSIONEN

MARGARETE BAUR-HEINHOLD, *Fassadenmalerei. Ihre Entwicklung in Süddeutschland vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* München (1952): G. D. W. Callwey. 166 S., 148 Abb., 2 Farbtf. DM 25.—.

Im Abstand von wenigen Monaten sind zwei für die Erforschung der religiösen wie der profanen Freskomalerei in Deutschland bedeutsame Veröffentlichungen erschienen: das Buch von H. Tintelnot über die barocke Freskomalerei in Deutschland und das hier anzuzeigende Werk. Die beiden mit aufschlußreichem Bildmaterial ausgestatteten Bücher schließen in gegenseitiger Ergänzung eine empfindliche Lücke in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, die sich in den letzten Jahren zusehends vom Barock abgewandt hat. Aus einer Münchener Dissertation über die Fassadenmalerei an Profanbauten in Oberbayern und Tirol hervorgegangen, hat die Arbeit in ihrer auf Süddeutschland begrenzten Themenstellung selbstverständlich einen ganz anderen Aspekt wie die ein weit größeres Gebiet behandelnde und auch kunsthistorisch weiter