

dieses Landes plastisch und rhythmisch sich steigernde Ausdruckselemente zugunsten einer mehr additiven Verwendung zart und weich gebildeter Einzelformen. Es liegt auf der Hand, daß diese Formgesinnung gerade im 18. Jahrhundert ein fruchtbares Betätigungsfeld fand.

Wünschenswert erscheint angesichts der besonderen dänischen Begabung für Silberschmiedearbeit eine Klärung der Frage, welche Länder etwa auf Dänemark eingewirkt haben. Bis gegen 1650 sind niederländische Einflüsse wahrscheinlich, aber wegen lückenhafter Überlieferung des Materials schwer nachweisbar. Englische Einwirkungen beschränken sich auf die Zeit um 1700. Schweden hat infolge der langdauernden politischen Rivalität beider Länder auf die dänische Silberschmiedekunst nicht eingewirkt. Umgekehrt ist Norwegen, bis ins frühe 19. Jahrhundert mit Dänemark durch Personalunion verbunden, unbestrittenes Wirkungsfeld dänischer Formgesinnung gewesen. Französische Einströmungen setzen wie in der Baukunst Dänemarks erst nach 1750/60 ein, meist als frühe Äußerungen des Rokoko-Klassizismus.

Bleibt die Frage nach dem deutschen Einfluß auf dänische Silberarbeiten, wie er durch kulturelle und politische Wechselbeziehungen nahegelegt wird. Hierüber fehlen auch bei Bøje genaue Nachrichten, bekannt ist nur, daß der dänische Goldschmied Alex. Traedgaard († 1654) in Nürnberg 1614 Meister wurde. Wanderungen dänischer Gesellen in Deutschland sind jedoch anzunehmen, und deutsche Ornamentstiche wurden wahrscheinlich schon früh nach dem Norden eingeführt, wie in der Ausstellung gezeigt wird. Neuerliche Durcharbeitung besonders norddeutscher Archive und Silberarbeiten (Hamburg, Lübeck, auch Mecklenburg und Vorpommern) würde wahrscheinlich genauere Aufschlüsse über deutsche Einwirkungen auf dänische Silberschmiede bringen. Ungeachtet aller ausländischen Einwirkungen rechtfertigt jedoch diese Ausstellung die Annahme einer eigen-dänischen Formgesinnung auf dem Gebiete der Silberschmiedekunst.

Wolfgang J. Müller

ZUR AUSSTELLUNG „ANTONELLO DA MESSINA E LA PITTURA DEL
'400 IN SICILIA“
(Mit 3 Abb.)

Der Plan, Antonello da Messina als eine der schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten des italienischen Quattrocento in den Mittelpunkt einer Mostra zu stellen, welche gleichzeitig einen Überblick über die der Allgemeinheit wenig gegenwärtige Malerei Siziliens von etwa 1350 bis 1520 vermitteln sollte, durfte von vornherein auf ein lebhaftes Interesse in aller Welt zählen und trägt seine Berechtigung sozusagen in sich selbst. Daß ihm ein in jeder Weise schönes Gelingen beschieden wurde, ist der großzügigen Initiative der Stadt Messina sowohl wie den Bemühungen der Ausstellungsleitung zu danken, für die Prof. S. Pugliatti (Stadt Messina), Giorgio Vigni und Giovanni Carandente (Soprintendenza Palermo) verantwortlich zeichnen, bei der programmatischen Auswahl der Werke unterstützt durch ein Gremium speziell an diesen Fragen interessierter Forscher unter dem Vorsitz von Prof. Giuseppe Fiocco. Der Verwirklichung des Gedankens standen insofern nicht geringe Schwierigkeiten entgegen,

als das Werk Antonellos, begrenzt in der Zahl des Erhaltenen, weit über die Sammlungen der Alten und Neuen Welt verstreut und schwer zugänglich ist; mit dem Fehlen einiger wichtiger Bilder aus der Londoner National Gallery wie auch der Madonna aus der National Gallery in Washington mußte wegen der rigorosen Ausleihverbote dieser Museen von vornherein gerechnet werden, und der heilige Sebastian aus Dresden, die Krone der späten Werke, ist nach Mitteilung der Museumsleitung als „Kriegsverlust“ zu betrachten. Von diesen an sich schmerzlichen Lücken abgesehen, findet sich jedoch mit nur wenigen Ausnahmen alles Entscheidende in Messina vereinigt. Daß dabei selbst die sonst so schwer erreichbare Kreuzigung aus Sibiu in Rumänien nicht fehlt, welche am Beginn einer Entwicklung steht, die bis zur Pala di San Cassiano des Wiener Museums führt, darf mit besonderer Genugtuung vermerkt werden. Bildet sie doch zusammen mit dem Fragment der drei Engel vor Abraham (das erst dank neuerlicher Reinigung in seiner ganzen meisterlichen Qualität wieder recht zu würdigen ist) und dem Büßenden Hieronymus (beide aus Reggio Calabria) die Gruppe der um 1455 bis anfangs der sechziger Jahre entstandenen Frühwerke, unter welche weiterhin noch der Londoner „Hieronymus im Gehäuse“ zu zählen ist. Eines der entscheidenden Probleme für die Erkenntnis Antonellos wird damit von neuem zur allgemeinen Diskussion gestellt, das der künstlerischen Herkunft und frühen Entwicklung; diese hat mit dem Londoner „Salvator mundi“ von 1465 ja bereits einen gewissen Abschluß und eine Gestaltung erreicht, in der das ganze spätere Werk gleichsam eingeschlossen liegt. In den letzten Jahren haben vor allem G. Fiocco und St. Bot-tari versucht, die Frühzeit des Künstlers durch neue Zuschreibungen zu bereichern und mit ihnen teilweise auch ältere Attributionen wieder aufzunehmen (vgl. vor allem G. Fiocco in Emporium, Febr. 1950). Das interessanteste Bild dieser zweiten Gruppe, welche der Katalog unter der Bezeichnung „opere attribuite“ zusammenfaßt, die „Heilige Eulalia“ der Sammlung Forti in Venedig, steht ihrerseits in engerem Zusammenhang mit der Madonna no. 2618 der Londoner National Gallery und der „Heiligen Rosalia“ der Walters Art Gallery in Baltimore (beide leider nicht auf der Ausstellung), ohne daß jedoch bei allen drei Werken mit letzter Sicherheit auf die gleiche Hand geschlossen werden könnte. Die Zuschreibung an Antonello selbst und eine Datierung in die sechziger Jahre, wie sie versucht wurden, überzeugen jedoch angesichts der versammelten sicheren Werke nicht. Abgesehen von gewissen Schwächen im Einzelnen, die kaum mit Antonellos Persönlichkeit zu vereinbaren sind, gibt sich auch im Ganzen eine andere Art zu erkennen; man meint eine gewisse Dumpfheit zu spüren, welche der gespannten plastischen Formgebung Antonellos nur die äußeren Mittel des Ausdrucks entlehnt; wie die tiefere Farbigkeit schwer und vergleichsweise undurchsichtig erscheint, so läßt sich auch die etwas aufdringliche Fülle dekorativen Details kaum mit Antonello selbst in Einklang bringen. Es bleibt der Eindruck, daß sein ursprüngliches Formengut eine Art hispanisierender Umprägung erfahren hat. Für eine Datierung dieser Gruppe kann die um 1473 entstandene Madonna in der National Gallery zu Washington am ehesten den Ausgangspunkt bilden, denn sie ist für die von Engeln gekrönte Madonna in London doch wohl die Voraussetzung gewesen. Daß

Antonello unmittelbare Schüler gehabt hat, ist dokumentarisch bereits für die frühen Jahre erwiesen; in unserem speziellen Zusammenhang bliebe zu bedenken, daß er 1461 seinen eigenen Bruder Giordano als „garzone“ in die Werkstatt aufnahm und daß dieser noch 1479 als Maler in Messina genannt wird, ohne daß uns bisher ein sicheres Werk seiner Hand bekannt geworden wäre. Eher in den Umkreis Colantonios (Regelverleihung des heiligen Franziskus) als in den Antonellos scheint dagegen das „Bildnis einer Nonne“ aus dem Museum in Como zu gehören. Der heilige Zosimus aus dem Dom zu Syrakus, für den Fiocco neuerdings wieder den Namen Antonellos in Vorschlag gebracht hat, dürfte in seiner etwas hölzernen Starre für den Meister selbst wohl auch nicht in Frage kommen. Glücklicherweise sind uns dafür mit den Kirchenvätern Gregor, Augustinus und Hieronymus aus dem Museum in Palermo, die bisher durch Übermalungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt waren, nach der kürzlich erfolgten Reinigung und Restaurierung drei köstliche Originale zurückgeschenkt worden (vgl. G. Vigni in *Bollettino d'Arte*, Okt.-Dez. 1952), die authentisch darüber Auskunft geben, wie Antonello bereits anfangs der siebziger Jahre vereinfachende Größe der Formauffassung mit einer lichterfüllten, gleichsam durchsichtigen Farbgebung zu vereinigen wußte, die dem Stofflichen jede Schwere nimmt.

Von den weiterhin unter der Bezeichnung „opere attribuite“ vereinigten Bildern können die beiden Darstellungen Christi an der Säule aus dem Art Institute in Detroit und aus der Sammlung Miari kaum den Anspruch erheben, Originale zu sein, ebensowenig wie das neuerlich des öfteren als solches diskutierte Männliche Porträt des Museo Malaspina zu Pavia, dem im Vergleich mit den anderen Bildnissen etwas Kleinliches und Verkniffenes anhaftet. Die von Bottari als Spätwerk angesprochene Thronende Madonna aus einer privaten Sammlung in Ragusa Ibla ist nur ein ziemlich schwaches Schulwerk, das neben der benachbarten Pala di San Cassiano in keiner Weise bestehen kann. Überzeugend dagegen der Ecce Homo der Galleria Spinola zu Genua (auch durch die kürzlich wieder aufgefundene originale Signatur ausgewiesen) und das 1935 von J. Wilde veröffentlichte Bildnis eines Jünglings aus der Sammlung Schwarzenberg in Wien.

Von Colantonio, den Summonte bereits 1524 als Lehrer Antonellos namhaft gemacht hat und dem man mit guten Gründen jetzt außer dem bekannten „Hieronymus im Gehäuse“ des Neapler Museums auch das große Bild der „Regelverleihung des heiligen Franziskus“ ebendort zuweisen kann, waren bei der Eröffnung der Ausstellung leider nur zwei der sieben kleinen Tafeln mit Seligen des Franziskanerordens zu sehen, die erst kürzlich gefunden oder doch in diesen Zusammenhang gestellt worden sind; sie gehören, wie F. Bologna gezeigt hat (*Proporzioni* III, 1950, S. 86 ff.) als rahmende Pilasterfiguren dem Altarwerk an, zu welchem die beiden genannten großen Bilder einstmals vereinigt waren. Die Möglichkeit unmittelbaren Vergleichs wird erst später gegeben sein, wenn — wie zu hoffen und zu erwarten steht — der heilige Hieronymus aus Neapel der Mostra noch eingefügt wird. In das Oeuvre des wandlungs- und anpassungsfähigen Neapolitaners dürfte auch das Männliche Bildnis der Sammlung Kisters in Meersburg gehören, unseres Wissens bisher noch nicht ver-

öffentlich (Abb. 8); die nächsten Parallelen im Werk des Meisters scheinen mit einigen Köpfen auf der Predigt des heiligen Vincenz Ferrer in San Pietro Martire zu Neapel gegeben zu sein, datierbar in die Jahre zwischen 1456 und 1465. Im Zusammenhang mit der Bildniskunst Antonellos mag dieses Porträt auf jeden Fall ein gewisses Interesse beanspruchen.

Gegen die Überlieferung, nach welcher Colantonio der eigentliche Mittler gewesen sei, durch den Antonello mit niederländischer Kunst vertraut wurde, wird neuerlich wieder auf Petrus Christus verwiesen, einmal durch G. Bazin (*La Revue des Arts* 1952, no. 4), der eine längere Reise dieses Meisters nach Italien und einen sizilianischen Aufenthalt für möglich hält, andererseits durch Fiocco, welcher auf jenen Antonello da Sicilia verweist, welchen die Dokumente 1456 neben einem Piero di Burges als Stipendiaten des Mailänder Hofes nennen; abgesehen davon, daß dieser Antonello nicht ausdrücklich als Maler bezeichnet wird, ist die Anwesenheit unseres Künstlers in Messina für dieses Jahr ebenfalls durch Dokumente zu erschließen, die einen längeren Mailänder Aufenthalt als schwer möglich erscheinen lassen. Das erhaltene Werk Antonellos allein würde auch kaum auf direkte Abhängigkeit von Petrus Christus deuten, während die Beziehungen zu Colantonio weit eher ins Auge fallen (z. B. auch beim Londoner Hieronymus, dessen Gewandbehandlung ihre Parallelen in der „Regelverleihung“ findet). Daß für eine Vermittlung nordischer Kunstweise nach Neapel auch Jean Fouquet in Betracht gezogen werden kann, hat R. Longhi angedeutet (*Paragone* 27, 1952, S. 56 f.), obgleich der Versuch einer Zuweisung von zwei Miniaturen mit wappenhaltenden Engeln in einem Kodex des Archivio di Stato zu Neapel an Fouquet gewisse Zweifel offen läßt.

Wie vielfältig die künstlerischen Einflüsse gewesen sind, denen der Süden Italiens, vornehmlich Sizilien, im 14. und 15. Jahrhundert offen war, geben die 94 Bilder zu erkennen, welche als „Quattrocento Siciliano“ auf dieser Ausstellung das Werk Antonellos umgeben und im weiteren Sinne etwa den Zeitraum von 1350 bis 1520 umgreifen: Genuesisches, Pisanisches, Venezianisches findet sich im Trecento, Neapel ist mit der sehr schönen Pietà des Roberto di Odorisio aus dem Museum von Trapani vertreten. Spanische Kunstübung scheint in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Zentrum vornehmlich in Syrakus gehabt zu haben, worauf der „Maestro del Politico di S. Maria“ und der offenbar von ihm ausgehende „Maestro del Retablo di S. Lorenzo“ deuten. Spanier (nach anderen aus dem burgundischen Umkreis stammend) war vielleicht auch jener Meister, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts das großartige Fresko des „Trionfo della Morte“ in Palermo geschaffen hat. Aus dem Werk des bisher als eine der wesentlichen Gestalten der zweiten Jahrhunderthälfte geltenden, vielleicht etwas überschätzten Tommaso da Vigilia (in Palermo von 1461 bis 1497 bezeugt) hat man jetzt, sicher mit Recht, als interessante und bedeutende Persönlichkeit den „Meister der Taufe Christi aus der Sammlung Santocanale“ zu Palermo abgetrennt; dessen stilistische Herkunft zu klären, die im Raum des nördlichen Mittelmeers vermutet wird, bedürfte noch genauerer Untersuchung.

Die neben Antonello bedeutendste künstlerische Persönlichkeit des sizilianischen

Quattrocento ist jedoch zweifellos der bisher nicht bekannte, nach seinem Hauptwerk als „Maestro della Croce di Piazza Armerina“ benannte Meister, dem noch ein „Thronender heiliger Petrus mit Engeln“ aus Militello Val di Catania zugeschrieben wird, eine große Altartafel von jenem in Sizilien häufiger vorkommenden Typus, bei welchem das Mittelstück von kleinen erzählenden Szenen eingefasst ist (Abb. 6 und 7). Die Strenge großflächig vereinfachender und räumlich betonter Formgebung, der intensive seelische Ausdruck und eine helle, eher kühle Farbgebung kennzeichnen einen in seiner Eigenart sehr bestimmten Künstler. Ob er Sizilianer von Geburt war, muß dahingestellt bleiben; die nächsten stilistischen Parallelen sind, wie auch F. Zeri und vor allem G. Vigni (in „La Giara“, *Rassegna Siciliana della Cultura dell'Arte della Scuola*, no. 1, Palermo 1952) betont haben, jedenfalls am ehesten in Südfrankreich zu suchen. Vielleicht wird ein unmittelbarer Vergleich mit dem Triptychon aus Carpentras (G. Ring, cat. no. 119), das der Ausstellung noch als Leihgabe in Aussicht gestellt worden ist, zu genaueren Resultaten und Bestimmungen führen können. In Sizilien läßt Pietro Ruzzolone, von 1484 bis 1526 als Maler in Palermo genannt, den Einfluß dieses Meisters deutlich spüren. Unter den Künstlern des ausgehenden Quattrocento fällt Riccardo Quartararo formal wie farbig durch eine gewisse bizarre Eigenart auf, in der spanische Anregungen verarbeitet zu sein scheinen. Den im engeren Sinne als Schüler Antonellos anzusprechenden Meistern (Antonello da Saliba, Pietro da Messina, Jacobello di Antonio) fehlt es dagegen an schöpferischem Vermögen, wie auch Antonino Giuffrè, Salvo d'Antonio und Marco di Costanzo, bereits in das 16. Jahrhundert reichend, kaum mehr als lokale Bedeutung beanspruchen können.

Der schlechte Erhaltungszustand der meisten sizilianischen Bilder hat eine gerechte Beurteilung bisher sehr erschwert; es ist daher dankbar zu begrüßen, daß das Istituto Centrale del Restauro in Rom sich der großen Aufgabe unterzogen hat, alle in der Mostra gezeigten Werke vorher zu reinigen und zu restaurieren; und dies mit ausgezeichnetem Erfolg, wie sich überall feststellen läßt. Bei manchen Bildern Antonellos, wie den Kirchenvätern in Palermo, den beiden Tafeln aus Reggio Calabria und dem Männlichen Bildnis des Museo Mandralisca in Cefalù, sind geradezu überraschende Ergebnisse erzielt worden. In aller Ausführlichkeit und durch zahlreiche farbige Tafeln erläutert, sollen Methoden und Resultate dieser Arbeit innerhalb Jahresfrist durch Cesare Brandi in besonderer Publikation vorgelegt werden.

Zu sagen bleibt noch, daß für die Ausstellung im Oberstock des neuen Palazzo Comunale zu Messina ein würdiger und mit großem Geschmack gestalteter äußerer Rahmen geschaffen wurde, in dem die einzelnen Werke, sachlich gruppiert und locker verteilt, zu vortrefflicher Geltung kommen. Dem zur Eröffnung herausgebrachten Katalog mit 40 Tafeln wird im Laufe des Juni die erweiterte, endgültige, ebenfalls von Giorgio Vigni und Giovanni Carandente besorgte und von G. Fiocco eingeleitete Ausgabe mit 96 Abbildungen und ausführlichem wissenschaftlichem Apparat folgen. Damit wird die schöne Ausstellung auch für die künftige Forschung noch ihre Bedeutung behalten.

Jan Lauts