

umgeben. Er fehlte nur an der Westseite, wo er wegen des dicht vorbeifließenden Rheinstromes nicht vonnöten war. Der Zugang in die Immunität erfolgte durch die Michaelskapelle, die 1060/80 erbaut wurde. Ihr entsprach als weiteres Tor an der Nordseite das Brücktor, dessen Reste noch ausgegraben werden müssen.

Das Xantener Stift ist wegen des Doppelgrabes der Martyrer entstanden. Die Bauten des Stiftes und des Kölner Erzbischofs bilden zusammen die Immunität. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß hinter den Neubauten von Stift und erzbischöflicher Pfalzanlage im 10. Jh. der Kölner Erzbischof Bruno, der Bruder Kaiser Ottos d. Gr., als Bauherr gestanden hat.

Im Verlaufe des Mittelalters ist die Xantener Immunität, deren Mittelpunkt heute noch die gotische Stiftskirche mit dem romanischen Westbau ist, mannigfachen Änderungen unterworfen gewesen. Über sie haben die Untersuchungen viele Aufschlüsse gebracht, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Alle diese späteren Maßnahmen aber haben die Gestalt der Immunität nicht mehr entscheidend verändert (Abb. 1 a).

Hugo Borger

REZENSIONEN

ROBERT OERTEL, *Frühe Italienische Malerei in Altenburg*. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin, 1961. 320 S., 206 einfarbige Abbildungen und 25 Farbtafeln.

Nachdem im Jahre 1957 der kleine, sehr hübsch ausgestattete Inselband „Frühe Italienische Tafelbilder. 20 Meisterwerke des Lindenau-Museums in Altenburg“ von Robert Oertel erschienen war, erwartete man mit Spannung den angekündigten, vollständigen Katalog der Altenburger Sammlung. Er liegt nunmehr vor und übertrifft die Erwartungen in jeder Hinsicht.

In einem einleitenden Kapitel schildert Hanns Conon von der Gabelentz, der Direktor der Altenburger Galerie, die Persönlichkeit Bernhard August von Lindenaus (1779 – 1854), dem die im wesentlichen nach 1843 zusammengetragene Sammlung hervorragender Werke „vor-raffaelischer“ Malerei ihre Entstehung verdankt. Der Verfasser gibt darüber hinaus einen interessanten Überblick über die frühen Sammler altitalienischer Malerei, der alle wichtigen Persönlichkeiten von William Young Ottley (1771 – 1836) bis zu Franz Adolf von Stürler (1802 – 1881) einschließt. Hier könnte auch noch der zwar kleinen, aber interessanten Sammlung von Quast in Radensleben gedacht werden, die in den Jahren 1838 – 1839 begründet worden ist und erst nach 1945 zerstreut wurde (zum erstenmal von Theodor Fontane in den Wanderungen durch die Mark Brandenburg, 2. Auflage, 1865, erwähnt; s. auch Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, Berlin, I, 3, 1914).

Dieser Betrachtung folgt Robert Oertels Einleitung zum Katalog, die in ihrem Haupt-

teil der Entwicklung der Malerei im Trecento und Quattrocento in den einzelnen Landschaften Italiens gewidmet ist. Der Überblick offenbart die Einsicht in die künstlerischen Zusammenhänge, die den Verfasser der bereits vor zehn Jahren erschienenen „Frühzeit der Italienischen Malerei“ auszeichnet. In dem Vorwort berührt Oertel außerdem Fragen, die für die Beurteilung der Bilder innerhalb dieser Epoche von ausschlaggebender Bedeutung sind. Neben den Erörterungen über die Maltechnik wird das Problem der Kollektivarbeit innerhalb der Werkstattgemeinschaft behandelt, dem vor allem bei Trecentobildern größte Beachtung zukommt. (Man vergleiche dafür beispielsweise die Signatur Giotto's auf dem giottesken Polyptychon in der Pinakothek in Bologna oder die des Bernardo Daddi auf dem daddesken Altarbild in der Spanischen Kapelle in Florenz.) Von Bedeutung ist ferner der Exkurs über die Entwicklung der Form des Altarbildes, deren klarer Erkenntnis die Rekonstruktion verschiedener Altäre in der Altenburger Galerie zu verdanken ist (vgl. weiter unten).

Es gibt nur wenige Kataloge bedeutender Sammlungen, die zugleich als Handbücher der frühen italienischen Malerei gelten können. Es wäre dabei vor allem auf den von Martin Davies bearbeiteten Katalog der Londoner National Galerie (1. Aufl. 1951, 2. Aufl. 1961) hinzuweisen, dem sich Oertels Werk würdig anreihet. Der Altenburger Katalog entsprach um so mehr einem dringenden Bedürfnis, als das letzte Verzeichnis der Sammlung 1915 erschienen war und im wesentlichen nur einen Neudruck des von Felix Becker bearbeiteten Kataloges von 1898 darstellte. Der Katalogteil umfaßt alle Bilder der Sammlung, mit Recht auch die wenigen minderer Qualität; in einem Anhang sind die Ikonen behandelt. Einer knappen Biographie der einzelnen Künstler folgt die Bildbeschreibung mit hervorragenden Einzelbeobachtungen, ikonographischen Beiträgen und detaillierten Farbangaben, die sehr häufig eine bessere Vorstellung vermitteln als die farbigen Abbildungen, die leider nicht die Qualität der zahlreichen Schwarz-Weiß-Reproduktionen erreichen. Die anschließenden Berichte über den Erhaltungszustand lassen die langjährige Erfahrung Oertels auf diesem Gebiet erkennen. Zu aufschlußreichen Ergebnissen führte z. B. die Röntgenaufnahme (angefertigt von dem Restaurator Konrad Riemann, Halle; Abb. 60), die auf Oertels Initiative 1955 von der „Heiligen Katharina“ des Botticelli (Nr. 100, Taf. 62 – 63) gemacht wurde. Sie läßt erkennen, daß es sich ursprünglich um das Bildnis einer jungen, modisch gekleideten Frau handelt, die nur wenige Jahrzehnte nach der Entstehung des Bildes (spätestens wohl um 1520, wie Oertel annimmt) durch Zufügung von Heiligenschein, Rad, Palme und Mantel in eine hl. Katharina umgewandelt wurde. Da die Oberfläche unter der Übermalung unbeschädigt ist, wäre zu wünschen, daß das sicherlich eigenhändige Werk Botticellis von den späteren Zutaten befreit würde. Interessant sind auch die zahlreichen Infrarot-Aufnahmen (ebenfalls von Riemann), die z. B. bei den in der Ausführung nicht eigenhändigen Predellentafeln der Kreuzigung und Grabtragung des Luca Signorelli (Nr. 140, 141, Abb. 82, Taf. 73, 75) die kräftige Vorzeichnung des Künstlers sichtbar gemacht haben. Nach den Erörterungen über den Erhaltungszustand der Bilder folgt eine Übersicht über die wesentliche Literatur, zu der der Autor kritisch Stellung nimmt; abschließend fügt er sein eigenes Urteil an.

Der Hauptakzent der Altenburger Sammlung liegt auf den Kunstzentren von Siena und Florenz, die durch Werke höchster Qualität repräsentiert werden. Einzelne sienensische Bilder sind durch Signaturen gesichert, wie das Diptychon des Pietro Lorenzetti (Nr. 47, 48, Taf. 4–5, Abb. 6), die Madonna des Lippo Memmi (Nr. 43, Taf. 6, 7) und die Halbfigur der Madonna mit Kind von Giovanni di Paolo (Nr. 76, Taf. 24; Abb. 17 mit der Signatur auf der Rückseite der Tafel). Der wichtigste Beitrag zu dem sienesischen Kapitel ist die Rekonstruktion des Altares von Guido da Siena, von dem die Altenburger Sammlung drei Tafeln besitzt (Nr. 6–8, Taf. 1–3, Abb. 1–3; die anderen neun in Princeton, ehemals Sammlung Alfred Strölin, Lausanne, Siena und Utrecht). Dieses Problem hat die Forschung von jeher beschäftigt (siehe bereits C. H. Weigelt in *Burlington Magazine*, LIX, 1931, 15 ff.); es wurde neuerdings von J. H. Stubblebine (*The Art Bulletin*, XLI, 1959, 260 ff.) wieder aufgegriffen. Oertels Rekonstruktion (Abb. 5) basiert auf genauen technischen und vielfältigen formalen Beobachtungen und ist deshalb absolut überzeugend, weil sie sich in der Form eines breiten, giebelförmigen Retabels in die Tradition einfügt. Außerdem genügen die erwähnten zwölf Täfelchen mit Jugend- und Passionsszenen aus dem Leben Christi für die Rekonstruktion der seitlichen Darstellungen, so daß nur das Mittelstück und der Giebel, der durch die Abschrägung der äußeren oberen Ecken bei dem Täfelchen in Princeton und der Altenburger Tafel Nr. 8 gesichert ist, als verloren gelten müssen. – Die beiden Heiligen in Mönchskutten (Nr. 44, 45 als „Werkstatt des Barna da Siena?“, Taf. 10 a, b, Abb. 8) bringt Oertel – wie schon vor ihm G. Coor – mit Recht mit dem segnenden Christus im Museum in Douai in Zusammenhang, mit dem sie die Bekrönungen eines Altarbildes ausgemacht haben, das G. Coor in einem von ihr rekonstruierten Polyptychon erblickt (*Pantheon*, XIX, 1961, 126 ff.; diese Rekonstruktion ist nicht überzeugend, da die sechs Heiligenfiguren der Flügel unter sich zwar ähnlich, aber im Stil nicht gleichartig sind; für die Gruppierung der Heiligen siehe Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, VII, 1956, 167, 168 n. 23). – Die Attribution des Tabernakels Nr. 53 (Taf. 20) an Martino di Bartolommeo, die Oertel erstmalig bringt, ist stichhaltig ebenso wie die Zuschreibung des schwebenden Gottvaters an Bernardino Fungai (Nr. 130, Abb. 23).

Bei der Katalogisierung der florentinischen Trecentobilder konnte sich der Autor weitgehend auf die Forschungen R. Offners stützen, auf den auch die bisher unpublizierte Zuschreibung der beiden stehenden Heiligen (Nr. 20, 21, Taf. 41 a, b) an Andrea Bonaiuti zurückgeht. Die beiden zugehörigen linken Flügel des Polyptychons befanden sich nach Mitteilung von Offner ehemals in der Sammlung Della Gherardesca in Florenz. – Am Anfang des Florentiner Kapitels stehen die beiden vorzüglich erhaltenen Werke des Bernardo Daddi (Tabernakel Nr. 15, Taf. 34–35, Abb. 29, 30; Kreuzigung Nr. 14, Taf. 36, 37). [Außer zwei Predellentafeln (eine im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums – Nr. 878 –, die andere bei Frau Amelie Thyssen, Schloß Puchhoff) und einem kleinen Medaillon (Robert Oertel, München) sind es die einzigen absolut eigenhändigen Werke des Künstlers in deutschem Besitz.] Kennzeichnend für den Werkstattbetrieb im Trecento ist die daddeske Marienkrönung (Nr. 13, Taf. 38,

Abb. 31), die die engen Beziehungen zu dem Stil des Meisters und zugleich den qualitativen Abstand von den eigenhändigen Schöpfungen erkennen läßt. – Bei den beiden Tafeln mit dem hl. Hieronymus und dem Evangelisten Johannes (Nr. 22, 32, Taf. 43 a, b, Abb. 34, 35) weist Oertel auf die Zuschreibung an Giovanni del Biondo in einem Manuskript von H. Beenken hin, der sich bereits 1930 mit einer Neubearbeitung des Kataloges beschäftigt hatte. Im Zusammenhang mit dieser Attribution ist übrigens die Zeichnung nach dem mit Tiermotiven reich verzierten Heiligenschein des Evangelisten (Abb. 36) besonders aufschlußreich; denn die Tiersymbolik spielt im gesamten Werk des Giovanni del Biondo eine entscheidende Rolle (vgl. dazu beispielsweise Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, VII, 1956, 176, 176 n. 16).

– Die sechs Apostel (Nr. 19, Taf. 44 – 45) hat zuerst A. Schmarsow (1897) dem Antonio Veneziano zugeschrieben (Abb. 5). Es ist Oertels Verdienst, dieser Attribution, die zunächst keine Anerkennung gefunden hatte, wieder Geltung verschafft zu haben. (Werner Cohn hatte übrigens dieselbe Meinung bereits 1957 in einer versteckten Note geäußert; s. Berliner Museen, VII, 53 n. 5). Oertel vertritt außerdem zum erstenmal die absolut überzeugende These, daß das Altenburger Bild ursprünglich den rechten Flügel eines Triptychons bildete, dessen Mittelbild in der Himmelfahrt Mariä in S. Tommaso in Pisa (heute zwecks Restaurierung im Museum in Pisa) erhalten ist, und dessen linker Flügel mit den übrigen Aposteln noch der Wiederauffindung harret. – Die Bedeutung des Cassonebildes mit der grandiosen Darstellung einer Reiterschlacht vom Maestro del Bambino Vispo (Nr. 41, Taf. 52 a, b) wird durch zwei Abbildungen gebührend hervorgehoben. – Im weiteren Umkreis des Meisters soll das Bild der Madonna mit dem spielenden Christuskind entstanden sein (Nr. 26, Taf. 53), das jedoch eher der Tradition Agnolo Gaddis anzugehören scheint. – Noch einmal greift der Verfasser eine Attribution Schmarsows auf, indem er die Tafel mit dem Gebet am Ölberg und dem büßenden Hieronymus für „Massacio (Werkstatt?)“ in Anspruch nimmt (Nr. 95, Taf. 54 – 57). Das Original, aber auch die Schwarz-Weiß-Reproduktionen – die farbige Gesamtabbildung versagt leider – bestätigen Oertels Definition: „die . . . Schwächen . . . werden aufgewogen durch die Kraft des Ausdrucks und der figürlichen Motive, die monumentale Wucht der Konturen – etwa bei der Gruppe der schlafenden Jünger – und durch zahlreiche Einzelzüge, vor allem physiognomischer Art, die kaum einem Gehilfen zuzutrauen sind.“ – Das Madonnenfragment (Nr. 103, Taf. 64 c) scheint m. E. eher in der Werkstatt des Botticelli als in der des Filippino Lippi entstanden zu sein.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels, das der umbrischen Schule gewidmet ist, steht die Rekonstruktion des doppelseitigen Hochaltarbildes der SS. Annunziata in Florenz, das 1503 von Filippino Lippi mit dem Mittelbild der Vorderseite, der Kreuzabnahme (heute Uffizien), begonnen und nach seinem Tode von Perugino 1506 vollendet wurde. In demselben Jahr liefert Perugino das Mittelbild der Rückseite, die Himmelfahrt Mariä (heute noch in der SS. Annunziata) und sicherlich ungefähr gleichzeitig die sechs von Vasari erwähnten Tafeln mit Nischenfiguren, von denen zwei – ein Heiliger des Serviten-Ordens und die hl. Helena in die Altenburger Sammlung gelangten (Nr. 114,

115, Taf. 68 a, b, 69). Zwei weitere Heilige, der Täufer und die hl. Lucia, waren ehemals im Besitz der Herzöge von Sachsen-Meiningen; sie befinden sich übrigens heute in gereinigtem Zustand in der Sammlung von Jack und Belle Linsky in New York. Der nur als Halbfigur erhaltene Heilige des Serviten-Ordens in der Galleria Nazionale in Rom (Inv. Nr. F. N. 1212; Abb. 67) wurde kürzlich von Zeri als zugehörig erkannt. Oertel konnte nachträglich (mündliche Mitteilung) noch das Fragment einer hl. Katharina (Fig. 4) in der Sammlung von Sir Joseph Robinson, heute im Besitz seiner Enkel Count Natale Labia und Dr. Joseph Labia und magaziniert im Kunsthaus, Zürich, hinzufügen (siehe National Gallery of South Africa, The Sir Joseph Robinson Collection, Lent by the Princess Labia, Cape Town, 1959, 5, Nr. 12: School of Perugino . . . 0,787 x 0,635 m). Das Bild der Heiligen ist oben in derselben Höhe beschnitten wie die übrigen Figuren und unten an der gleichen Stelle abgesägt wie die Tafel des Mönchsheiligen in Rom, mit der es in den Maßen übereinstimmt. (Da mir das Bild in der Sammlung Robinson nicht im Original bekannt ist, kann zu der Frage der Eigenhändigkeit, die der Katalog ablehnt, keine Stellung genommen werden.) Nach Oertels Meinung haben der Täufer und die hl. Katharina ursprünglich zu seiten der Kreuzabnahme gestanden; die hl. Helena und die hl. Lucia waren rechts und links von der Himmelfahrt Mariä angeordnet, während die beiden Ordensheiligen die Schmalseiten des Altaraufbaus schmückten, womit Oertel zugleich die geringere Qualität in der Ausführung dieser beiden Tafeln erklären möchte.

Die Betrachtung der Altenburger Gemälde schließt mit dem Kapitel „Verschiedene Schulen“, das noch einmal die Vielfältigkeit der Sammlung beleuchtet, die fast alle Schulen Nord- und Mittelitaliens umfaßt. Besonderes Interesse verdient die Halbfigur des Evangelisten Johannes (Nr. 12, Taf. 78 b), für die Oertel die Zuschreibung von E. Sandberg-Valalà an den Meister von S. Torpè akzeptiert und die mit der Madonna in S. Francesco in Pisa (Abb. 83) zu einem Polyptychon gehört hat. Gegen diese Attribution haben kürzlich sowohl M. Bucci als auch R. Longhi und G. Previtali berechtigte Bedenken geäußert (s. Paragone, XIII, 1962, September, 5 ff., 11 ff. und November, 5 ff.). Die Eingliederung der Tafeln in das von Previtali nicht ganz einheitlich rekonstruierte Oeuvre des „possibile Memmo di Filippuccio“ ist zwar richtungweisend (vgl. das Fresko in S. Jacopo in San Gimignano), aber ebenfalls nicht restlos überzeugend. Die lucchesische Schule wird durch eine Tafel der thronenden Madonna von Angelo Puccinelli repräsentiert (Nr. 49, Taf. 79 – 81). Nicht nur das ikonographische Motiv der zu Füßen der Madonna liegenden Eva weist auf Beziehungen zu Ambrogio Lorenzetti, sondern auch der Stil der Tafel liegt ganz in der Tradition dieses Meisters (zur Ikonographie siehe den interessanten, nachträglich erschienenen Aufsatz von Gertrude Coor in Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, II, 1962, 154 ff., 168 n. 29, 169 n. 31). – Nachdrücklich und mit vollem Recht schreibt Oertel die Hl. Familie (Nr. 156, Taf. 85, Abb. 93), die mit florentiner Künstlern wie Masaccio und Fra Filippo Lippi in Zusammenhang gebracht worden ist, der paduanischen Schule um 1460 zu. – Bei der signierten Halbfigur der Madonna mit Kind von Marco Zoppo (Nr. 189, Taf. 89) erwägt der Autor die durchaus wahrscheinliche Identifizierung mit einem von Malvasia

in der Sammlung Foschi in Bologna erwähnten Bild mit gleichlautender Inschrift.

Aus der Fülle der über 180 Bilder der Altenburger Galerie konnten nur wenige Beispiele hervorgehoben werden; aber diese lassen die Vielfalt der Probleme erkennen, die in dem Katalog behandelt werden, und sie beweisen zugleich, daß es sich um ein Werk handelt, das den höchsten Anforderungen wissenschaftlicher Forschung entspricht.

Klara Steinweg

W. G. CONSTABLE, *Canaletto*. Oxford Clarendon Press 1962. Vol. I: Life and Work. 184 S., 184 Taf. mit Abb. Vol. II: Catalogue Raisonné. 662 S.

Über ein Menschenalter war der Verfasser mit seinem Thema beschäftigt, und nach manchen aufschlußreichen Einzelstudien hat er nun die Ergebnisse seines enormen Wissens über Canaletto in zwei Bänden zusammengefaßt, die auf lange hinaus das fundamentale Werk über den großen Vedutenmaler bleiben werden.

Der erste, auf 184 Tafeln das gesamte Abbildungsmaterial wiedergebende Band beginnt mit einem sorgfältig aufgestellten Stammbaum des im wahren Sinne des Wortes ortseingewachsenen Verherrlichers der Schönheit seiner Vaterstadt, dessen Vorfahren seit vielen Generationen „cives originarii“ von Venedig waren und zu einer bestimmten Klasse der venezianischen Gesellschaft zählten, „near to but distinct from the patrician nobility“. Canalettos Vater Bernardo, bekannt vor allem als Theatermaler, gehörte dem „Collegio dei Pittori“ an, das ihn am 28. Dezember 1739 zum Prior wählte. Wie es kam, daß sein Sohn Giovanni Antonio allgemein unter dem Beinamen „Canaletto“ – anstelle des korrekten Familiennamens Canal – bekannt wurde, mit dem er sogar gelegentlich seine Werke signierte, bleibt ungeklärt. Auf alle Fälle erhielt er ihn bereits in jugendlichen Jahren und führte sich mit ihm in London in aller Form als „Signor Canaletto“ ein.

Nach dem Beispiel seines Vaters ergriff Antonio zunächst den Beruf des Theatermalers, den er aber bald wegen der „indiscretezza dei poeti drammatici“ aufgeben sollte. Als er 1719, damals ein Zweiundzwanzigjähriger, als Gehilfe seines Vaters die Reise nach Rom antrat, war er noch für die Bühne tätig, wie aus den gedruckten Libretti zweier Opern von Alessandro Scarlatti hervorgeht, die 1720 in Rom aufgeführt wurden. Aber schon während des längeren römischen Aufenthaltes begann Antonio sich auf das lebhafteste für „le belle antiche fabbriche“ zu interessieren, die er mit einer bis dahin kaum gekannten Akribie abzuzeichnen verstand. Hier also, und nicht in Venedig, sind paradoxerweise die Anfänge von Canalettos lebenslänglicher Beschäftigung mit der Vedutenmalerei zu suchen, wenn sich auch sichere künstlerische Dokumente dieser von Orlandi und Zanetti bezeugten Tatsache nicht mehr nachweisen lassen.

Bald nach seiner Rückkehr in die Heimat (1720) wurde Canaletto mit dem bankrotten Theaterdirektor Owen McSwiney bekannt, in dessen Auftrag er Phantasiearchitekturen für eine Serie von eigenartigen allegorischen Gemälden schuf, bei denen er Pit-