

das *Sehen* bald überhaupt kein Recht mehr, diesen Zweig der Wissenschaft als einen eigentümlichen am Leben zu erhalten. Das Abzählen von Motiven allein, ohne diese in die sinnliche Ganzheit des Werks zu integrieren, mag bald von Maschinen geleistet werden, das Zurechtdenken der Werke auf ihre Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Prozessen wird Sache des Soziologen – hoffentlich nicht bloß der Statistiker unter ihnen – sein, und all das wird auf der breiten Straße geschehen. Wer den schmalen Weg geht, wie Keller, das Sehen zu verfeinern und es unermüdlich durch Stilbegriffe zu filtern, ist der Kunst näher und gibt dem *Menschen* mehr.

So ist das Schöne an dem Buch, daß es aus dem Sinn für *Schönheit* entstanden, diesen wieder lebendig erhält. Es ist eine einzige Danksagung an das Land, das so oft schon dem Menschen vom Norden die Schönheit begegnen ließ, die lebensprägend werden kann. Wir brauchen nicht an die Tradition zu erinnern, in der das Buch damit steht. Aber der Dank ist auch uns aus dem Herzen gesprochen.

Martin Gosebruch

POUNCEY, PHILIP & J. A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle*. London, Trustees of the British Museum, 1962. I, pp. 189 (Katalog); II, pp. 281; 278 Abbildungen. £ 4.10.0.

Das Wort von Richardson, demzufolge man England als das eigentliche „Handzeichnungskabinett der Welt“ anzusehen hat (Traité de la peinture, III, 1 p. 9), ist durch das in Text- und Tafelband aufgeteilte Katalogwerk von Philip Pouncey und J. A. Gere, welches die Zeichnungen Raphaels und der vornehmlich in seinem römischen Umkreis tätigen Künstler aus dem Besitz des Britischen Museums umfaßt, wieder einmal auf ebenso eindrucksvolle wie angemessene Weise bestätigt worden.

Zu den Voraussetzungen für ein solches Ergebnis gehört in diesem Sinne nicht nur die erstaunliche Anzahl von Zeichnungen Raphaels und seines Kreises in der Londoner Sammlung, sondern ebensowohl die Vorbildliche Art ihre Bearbeitung. Gegründet ist die letztere ganz unverkennbar auf einer bereits im 19. Jahrhundert ausgebildeten Tradition der englischen Forschung, die von den unvergleichlichen Schätzen originaler Handzeichnungen Raphaels im eigenen Lande ihren Ausgang genommen hatte.

Die Größe der hier zu bewältigenden Aufgabe wird bereits daraus deutlich, daß sich allein das zeichnerische Studienmaterial Raphaels in Windsor und dem Britischen Museum zusammengenommen neben den entsprechenden Beständen in Lille, Paris oder der Albertina als ebenbürtig zu behaupten vermag. Den Ausschlag aber gibt in diesem Zusammenhang die alles übertreffende Gruppe von nahezu hundert Blättern Raphaels im Ashmolean Museum zu Oxford, von deren eingehendem Studium jede Beurteilung des Künstlers als Zeichner stets abhängig bleiben wird; ein Tatbestand, dem auch die Bearbeiter des Londoner Kataloges in vollem Umfang Rechnung trugen.

Als grundlegender Beitrag ist hier vor allem J. C. Robinsons „Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries“ aus dem Jahre 1870 zu nennen, in dem schon Oskar Fischel sein „erstrebenswertes Vorbild“ gesehen hatte. Des letzteren leider noch immer unvollendetes Corpus der Zeichnungen

Raphaels bezeichnen die Bearbeiter des Londoner Katalogs hinwiederum mit Recht als „basis for the greater part of our Raphael entries“. Noch deutlicher wird die enge Verflochtenheit der auf diesem Felde stetig voranschreitenden Forschung, wenn wir sehen, in welchem Maße sowohl Fischel als auch Pouncey und Gere ihre Verpflichtung gegenüber Carl Rulands von der gegenwärtigen Forschung zu Unrecht vernachlässigtem Kompendium „The work of Raphael Santi da Urbino etc.“ (1876) betonen. In beiden Fällen wird diese auf Veranlassung des Prinzgemahls Albert in Windsor zusammengetragene Sammlung von Reproduktionen, die außer sämtlichen gesicherten Werken Raphaels auch alle weiteren, irgendwann mit dem Künstler in Verbindung gebrachten Arbeiten umfaßt, als unabdingbares Fundament der wissenschaftlichen Raphael-Forschung gewürdigt und benutzt. Schließlich fehlt bei keinem der genannten Autoren ein gebührender Hinweis auf den ersten „catalogue raisonné“ aller bis dahin bekannten Raphaelzeichnungen in J. D. Passavants 1839 zuerst erschienenem „Raffael von Urbino“.

Die unmittelbaren Vorstufen für die Herausgabe der Londoner Zeichnungen finden sich wiederum in England selbst. Hier ist zunächst an den Katalog der italienischen Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts in Windsor Castle von A. E. Popham und Johannes Wilde aus dem Jahre 1949 zu erinnern, an dem auch Philip Pouncey maßgeblich beteiligt war. Inzwischen hatte Karl Parker die in der oben erwähnten Schrift Robinsons so großartig eingeleitete Auseinandersetzung mit den Oxforder Raphaelzeichnungen fortgesetzt und seine Ergebnisse in dem 1956 erschienenen zweiten Band des „Catalogue of the Drawings in the Ashmolean Museum“ (Italian Schools) vorgelegt. Der durch Parkers erschöpfende Katalogbehandlung gebotene Überblick zum gegenwärtigen Stand der Diskussion um das Werk Raphaels, soweit sich dieses mit Hilfe der Oxforder Bestände erfassen läßt, ist aufgrund seiner Zuverlässigkeit zu einem Maßstab geworden, dem seither allein jene den italienischen Zeichnungen des Britischen Museums gewidmete Katalogserie gerecht zu werden vermochte, in deren Reihe die hier zu besprechenden Bände an dritter Stelle erschienen sind.

Den Auftakt zu der genannten Serie bildet die im Jahre 1950 gemeinsam von Popham und Pouncey bearbeitete zweibändige Edition der Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts, auf die drei Jahre später der von Johannes Wilde betreute Katalog der Michelangelozeichnungen folgte. Für den nunmehr vorliegenden Katalog der Zeichnungen Raphaels und seines Kreises konnte Pouncey zunächst auf Vorarbeiten zurückgreifen, zu denen Popham als Leiter des Londoner Kabinetts in den Jahren 1945 bis 1954 noch die Zeit gefunden hatte. Für die spezielle Technik des Katalogisierens wurde von Pouncey die in den beiden vorausgegangenen Publikationen angewandte Methode beibehalten; eine genaue Beschreibung derselben findet sich im Vorwort (p. VI/VII) zu dem Textband, der die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts behandelt. Vor allem durch die von Fischel sowohl in seinem Raphaelcorpus als auch in der Untersuchung „Raffaels Zeichnungen: Versuch einer Kritik“ (erschienen 1898) geleistete Literaturkritik konnte sich Pouncey schließlich der Verpflichtung entöhnen fühlen, die unübersehbare Masse veralteter Raphaelliteratur jeweils in extenso zu zitieren.

Wenn man nun im vorliegenden Falle davon absah, die Zeichnungen Raphaels im Britischen Museum zum alleinigen Gegenstand eines gesonderten Katalogbandes zu machen, so geschah dies weniger der relativ begrenzten Anzahl von 39 hier zu Gebote stehenden Blättern wegen, als vielmehr aus der überzeugenden Einsicht, daß die künstlerische Verhaltensweise Raphaels, besonders während seiner letzten römischen Jahre, im Gegensatz zu dem vorzugsweise unabhängig schaffenden Michelangelo, vor allem durch seine unmittelbare Ausstrahlung auf einen zu enger Mitarbeit herangezogenen Werkstattbetrieb zu charakterisieren sei. Eine Einbeziehung des Raphaelkreises mußte um so mehr geboten erscheinen, als das Fehlen eigenhändiger Entwurfsskizzen für zahlreiche, von Schülern ausgeführte „modelli“, welche uns vor allem die Genese später Schöpfungen Raphaels zu verdeutlichen vermögen, besonders innerhalb der uns vorausgegangenen Forschergeneration dazu geführt hatte, die persönliche Beteiligung des Meisters auf ein Mindestmaß zu beschränken und schon dort mit der Feststellung stilistischer Eigentümlichkeiten von bloßen Mitarbeitern einzusetzen, wo wir es viel eher mit Errungenschaften aus Raphaels letzter Entwicklungsphase zu tun haben.

Eine entsprechende Beurteilung der Stanza dell'Incendio oder der Loggienmalereien ist heute geradezu üblich geworden und man geht daraufhin vielfach soweit, in der künstlerischen Oberleitung Raphaels nicht mehr als die Voraussetzung für ganz allgemeine Direktiven zu sehen. Dagegen wird im Londoner Katalog die persönliche Verantwortlichkeit Raphaels für jede der hier in Frage stehenden Entwurfsserien auch dann ausdrücklich betont, wenn sich ein direktes Eingreifen des Künstlers aufgrund lückenhafter Überlieferung nicht mehr unmittelbar belegen läßt.

Mit wieviel Berechtigung Philip Pouncey die wiederholt geäußerte Behauptung anzweifelt, Raphael habe, durch anderweitige Inanspruchnahme während der letzten römischen Jahre allzu überlastet, die Durchführung seiner damals entstandenen Freskenzyklen weitgehend den Schülern überlassen und selbst nicht einmal die Gelegenheit für vorbereitende bzw. korrigierende Skizzen gefunden, wird auf schönste Weise durch den eben erschienenen Aufsatz von Konrad Oberhuber über die Stanza dell'Incendio bestätigt (vgl. im Jahrb. d. Kunsthist. Slgn. in Wien, 58/1962, p. 23 ff.). Die hier angewandte Methode, Raphaels wiederholtes Eingreifen in den Entwicklungsgang eines Bildgedankens mit Hilfe von Schülerarbeiten (sog. „modelli“) zu rekonstruieren, welche die jeweiligen Zwischenstufen, ins Reine gezeichnet, überliefern, erweist ihre Brauchbarkeit auch in einer weiteren Untersuchung Oberhubers über die Transfiguration Raphaels (Berliner Jahrbuch, N. F. Bd. IV/1962, p. 116 ff.).

Ebenso fruchtbar wie für die hier gewonnenen Einsichten in den Spätstil Raphaels wirkte sich die im Londoner Katalog vollzogene Neuorientierung des Raphaelstudiums auch anläßlich eines persönlichen Gedankenaustausches zwischen Oberhuber und Pouncey aus, welcher seinen Niederschlag in den kurz vor der Drucklegung des Katalogs eingefügten „Addenda and Corrigenda“ (Bd. 1, p. XVI/XVII) gefunden hat. Diese auch von anderen Gelehrten, wie L. D. Ettlinger, M. Hirst oder J. Shearman, im letzten Augenblick beigeordneten und mit beispielhafter Freimütigkeit berücksichtigten Ergänzungsvorschläge vervollständigen die Summe der im Katalog insgesamt ausgetretenen

Ergebnisse in einem Maße, daß darüber die Möglichkeiten für weitere Zusätze oder anderslautende Zuschreibungen vorerst im wesentlichen erschöpft sein dürften. Zu erwähnen bleiben die wenig ins Gewicht fallenden Korrekturen, die K. Oberhuber seiner demnächst in den „Master Drawings“ erscheinenden Würdigung des Londoner Katalogs anfügen wird, zusammen mit der ausführlichen Darlegung seiner in den „Addenda“ nur andeutungsweise skizzierten Beiträge.

Die bedeutsame Rolle, welche die persönlichen Anregungen und Hinweise Pounceys neben seiner reinen Katalogarbeit für fast alle seit dem letzten Kriege erschienenen Raphaelstudien spielen, wird auch angesichts der im selben Zeitraum erschienenen Untersuchungen zu Raphaels Schülerkreis offenkundig. Zum Beispiel läßt sich in vielen Fällen beobachten, wie die von Pouncey schrittweise erzielten Ergebnisse in den Büchern von F. Hartt über Giulio Romano (erschienen 1958) oder von S. J. Freedberg über die Malerei der Hochrenaissance in Rom und Florenz (erschienen 1961) Eingang gefunden haben, bevor es zu ihrer endgültigen Formulierung im Londoner Katalog kam. Auf diese Weise wird der Katalog, statt in die Isolation sich selbst genügender Spezialforschung zu geraten, auch dem künftigen Verlauf der Diskussion überall Wege weisen, ganz abgesehen davon, daß die staunenswerte Materialfülle, die sich hinter den zwangsläufig nur andeutungsweise formulierten Angaben der meisten Katalogtitel verbirgt, zunächst durch weiter ausholende Einzeluntersuchungen erschlossen werden muß.

Ist dies im Falle von Giulio Romano aufgrund der intensiven Bemühungen von F. Hartt schon weitgehend geschehen, so steht dasselbe z. B. für Perino del Vaga oder Peruzzi zu einem guten Teil noch aus. Gerade hinsichtlich der beiden zuletzt genannten Künstler sind jedoch entsprechende Auswertungen der durch den Londoner Katalog geschaffenen Voraussetzungen bereits in allernächster Zeit zu erwarten. Bernice Davidson, die z. Z. eine Monographie über Perino del Vaga vorbereitet und daraufhin von Pouncey schon mehrfach herangezogen wurde, dürfte u. a. einen neuen Beitrag zur Klärung der Datierungsschwierigkeiten liefern, die sich bei der Aufstellung eines Gesamtverzeichnisses der Werke Perinos ergeben, für dessen Skizzierung sich Pouncey und Gere noch vor allem auf die richtungweisende Arbeit Pophams im Burlington Magazine (86/1945, p. 56 ff. und 85 ff.) stützen.

Die von den Katalogbearbeitern vorgezeichneten Bahnen wird auch eine schon seit längerem als dringlich empfundene Gesamtdarstellung der Tätigkeit Peruzzis als Maler zu berücksichtigen haben, wie sie C. L. Frommel für den XI. Band des Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte plant. Ein erster Versuch, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Bildwerke dieses Künstlers, der sich neben Raphael als dessen Zeitgenosse und gelegentlicher Mitarbeiter in einer auffälligen Unabhängigkeit zu behaupten vermochte, auf breiterer Grundlage herauszuarbeiten, wurde bereits von Wickhoff im Wiener Jahrbuch (XI/1899, p. 184 ff.) unternommen. Im Londoner Katalog sind die durch eine Reihe späterer Einzeluntersuchungen erweiteren Ergebnisse Wickhoffs vollständig berücksichtigt und soweit ergänzt worden, daß damit nicht nur die Voraussetzungen für eine präzisierte Chronologie der bislang am meisten umstrittenen frühen Malereien

Peruzzis geschaffen sind, vor allem werden sich dieselben nun auch entschiedener von der Kunst Ripandas und Aspertinis absetzen lassen.

Dagegen bleibt abzuwarten, ob sich schon jetzt eine genügende Erklärung finden läßt für jenes eigentümliche, die Errungenschaften der Hochrenaissance gleichsam abschließende Umschlagen von Peruzzis ganz aus der Tradition des späten Quattrocento erwachsenem Frühstil in die ausgesprochen manieristisch wirkende Darstellungsweise seiner letzten Entwicklungsphase, oder ob wir es hier nicht vielmehr mit einem allgemeineren zu fassenden Stilphänomen zu tun haben, für dessen Klärung es zunächst einer genaueren Durchleuchtung der gesamten römischen Kunsttätigkeit im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts bedarf.

Ausreichende Veranlassung für die letztere Vermutung besteht jedenfalls aufgrund ganz ähnlicher Tendenzen im Werk von Perino del Vaga oder Polidoro da Caravaggio, die es bereits genügend deutlich machen, daß neben den die Höhen letzter Vollkommenheit erreichenden Hauptleistungen dieser Epoche auch in Rom vergleichsweise untergeordnete Kunstströmungen verlaufen, deren Bedeutung für die Zukunft darin besteht, durch formelhafte Vereinfachung und eine entsprechend systematisierte Vortragsweise jenen an sich unwiederholbaren Vorbildern einen in aller Breite fortwirkenden Einfluß zu sichern.

Der den Blättern Polidoros eingeräumte Teil des Londoner Katalogs beansprucht jedoch nicht nur daraufhin unser besonderes Interesse, er verdient es vor allem auch insofern, als wir es hier mit einer der eigenständigsten Leistungen Pounceys im Rahmen des Ganzen zu tun haben. Ebenso wie nämlich der Künstler an dieser Stelle zum ersten Male recht eigentlich als Zeichner greifbare Gestalt gewinnt, entstehen auch über Polidoros Tätigkeit als Tafelbildmaler sehr viel klarere Vorstellungen, als sie uns bislang zu Gebote standen.

Dabei ist es gleichgültig, ob man fürs erste mehr durch den beträchtlichen Zuwachs an hier registrierten Tafelbildern des Künstlers beeindruckt wird, die sich übrigens hauptsächlich um die in Messina entstandene Kreuztragung (jetzt Neapel, Capodimonte) zu gruppieren scheinen, oder ob man seine Aufmerksamkeit zunächst mehr jener überwiegend in Rötel ausgeführten Serie von Zeichnungen mit figürlichen Motiven aus dem täglichen Leben (Nr. 212, 213) zuwendet, die, mit einer Reihe gleichartiger Blätter in der Albertina (Inv. Nr. 400), in Paris (Inv. Nr. 6084, 6094/95) und in den Uffizien (Nr. 1376 F und 6482 F) zusammengehörig, unserem Blick eine Besonderheit aus Polidoros Schaffen eröffnen, über die wir weiteres freilich bislang nicht wissen.

Allerdings wird man in diesem Falle mit der Vermutung kaum fehlgehen, daß es sich hier um Erscheinungen aus der nachrömischen Zeit Polidoros handelt, zumal sich sowohl in der obengenannten Neapeler Kreuztragung als auch in jenen vorbereitenden Skizzen für den Festapparat zum Einzug Karls V. in Messina im Jahre 1535 (vgl. im Preuß. Jahrb., 41/1920, pp. 344 ff.) ähnlich realistische Züge nachweisen lassen.

Da uns die durchgehend überzeugende Bestimmung der eigenhändigen Blätter Polidoros im Londoner Katalog – abgesehen vielleicht von der soeben erst durch Oberhuber (mündl. Mittlg.) wohl zu Recht angezweifelten Landschaft mit Eremiten (Nr. 211)

– von einer weiteren Auseinandersetzung mit den Problemen der Zuschreibung vorerst enthebt, seien stattdessen wenigstens einige der noch offenen Fragen kurz gestreift.

So wäre z. B. in Erwägung zu ziehen, ob nicht die von Placido Samperi (*Iconologia della gloriosa Vergine . . .*, Messina 1644, p. 182) in S. Maria del Carmine zu Messina beschriebene und seither verschollene Transfiguration Polidoros, mit der Pouncey zwei Londoner Studienblätter (Nr. 217 recto; 218 recto und verso) in Zusammenhang bringt, möglicherweise mit jenem gleichnamigen Bild aus dem Besitz der Königin Christine von Schweden identisch ist, worüber es bei einem Mr. Guilbert („*Mémoire ou remarques concernant les tableaux du célèbre cabinet de la feue reine Christine de Suède*“ [1720]) heißt: „Le grand tableau de la Transfiguration, fait par le Caravage, est dans un grand désordre; il est surtout fort endommagé du côté droit et par le bas; mais, comme rien d’essentiel n’est gâté, on pourra très aisément le réparer“ (vgl. in: „*Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome*“, Bd. V [1716 – 1720]; hrsg. von A. de Montaignon, Paris 1905, p. 343).

Noch einmal zur Diskussion gestellt sei die bereits von Pouncey aufgeworfene Frage nach dem dargestellten Gegenstand einer im ausgeführten Zustand nicht nachweisbaren Komposition Polidoros, die auf dem Studienblatt Nr. 217 verso in mehreren Versionen erscheint und einen auf einer niedrigen Böschung hingestreckten Toten zeigt, dem zwei Hunde zu Leibe rücken. Dasselbe Motiv, welches augenscheinlich weder als das Ende des Aktäon noch als Tod des Adonis zu deuten ist, kehrt in einer fortgeschrittenen Fassung auf einem eigenhändigen Blatt des Künstlers im Louvre (Nr. 10703) wieder, das auch der Katalog erwähnt und von uns erstmalig im Foto vorgeführt werden kann (Abb. 2). Eine Gegenüberstellung der beiden Blätter ist nicht nur insofern interessant, als sie uns die intensive Art der hier stattgefundenen Auseinandersetzung mit einer bestimmten Bildidee veranschaulicht, sie macht uns darüber hinaus deutlich, wie Polidoro sich nach einer sorgfältigen Erprobung verschiedener Ansichtsmöglichkeiten schließlich für eine nahezu flächenparallel entwickelte Figurenanordnung entscheidet, eine Darstellungsweise, wie sie auch in seinen reliefhaft geschlossenen Fassadenmalereien ganz allgemein vorherrscht.

Die unmittelbare Verwendung von Vorlagen Raphaels durch Polidoro, dessen persönliche Beteiligung an den Loggienmalereien ebenfalls zunehmend an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wird auch durch ein originales Skizzenblatt in den Uffizien (Nr. 13377 F) nahegelegt (Abb. 3), das möglicherweise ebenso auf eine inzwischen verlorengegangene Studie von der Hand Raphaels für die Ostiaschlacht zurückgeht, wie es Pouncey angesichts einer schwachen Kopie nach demselben Gegenstand im Londoner Kabinett (Nr. 49) mit einigem Vorbehalt vermutet. Jedenfalls wirken die in der Mitte des Blattes von Polidoro aneinandergereihten Kämpferfiguren wie Variationen nach denselben Motiven, welche im oberen Teil der Londoner Wiederholung an einer Stelle erscheinen, wo sie im ausgeführten Fresko offenbar unterdrückt wurden. – Übrigens scheint die in der Zeichnung Polidoros zuoberst rasch hingeworfene Eberjagdszene einen der ersten Entwürfe für jene nicht erhaltene Komposition des Künstlers darzustellen, von der uns heute nur noch eine Reihe späterer Nachzeichnungen etwa in Frankfurt (Staedel Nr.

4030), in den Uffizien (Nr. 13390) oder im Louvre (Nr. 6204) eine annähernde Vorstellung vermitteln.

Einen wichtigen Beitrag liefert der Londoner Katalog schließlich zum Thema der Fassadenmalereien Polidoros. Ganz besondere Beachtung verdient hier die friesartige Darstellung einer Prozession zu Ehren der Kybele (Nr. 214), handelt es sich hier doch um den bisher einzig bekannten Fall, wo man an einen eigenhändigen Entwurf des Künstlers für eine seiner zahlreichen Palastdekorationen denken könnte, obwohl sich vorerst nichts Bestimmtes darüber ermitteln läßt. Die entscheidende Bedeutung, welche der Betätigung Polidoros auf dem Gebiet der Fassadenmalerei überhaupt zukommt, ist von den Katalogbearbeitern durch eine sorgfältige Bestimmung der in London reichlich vorhandenen Nachzeichnungen, unter denen die dem Ambrogio Figino zugeschriebenen Blätter (Nr. 219 – 223) hervorragen, ebenfalls gebührend berücksichtigt worden.

Als höchst nützlich erweisen sich die dabei zusammengetragenen Ergebnisse auch für den vom Rez. inzwischen abgeschlossenen Versuch einer Gesamtdarstellung der römischen Fassadenmalereien Polidoros, an dessen Zustandekommen Ph. Pouncey, abgesehen von seinen Katalogangaben, durch zahlreiche persönliche Anregungen wiederum ein wesentlicher Anteil gebührt. Ohne dieser Untersuchung im Moment weiter vorgreifen zu wollen, sei jedoch wenigstens darauf hingewiesen, daß zwei jener Kopien, nämlich Nr. 227 und 228, die Pouncey nur vorbehaltlich mit Polidoro in Zusammenhang bringt, inzwischen mit Sicherheit auf verlorene Kompositionen Polidoros bezogen werden können. Ermöglicht wird dies an Hand einer von Oberhuber erst nach der Drucklegung des Katalogs an verborgener Stelle in der Albertina (unter „Großformat. Diverse Schulen“) aufgefundenen anonymen Nachzeichnung des späten 16. Jahrhunderts (Inv. Nr. 15462), welche den seither vollständig verschwundenen Freskenzyklus an der Fassade des ehem. Palazzo Gaddi an der Via della maschera d'oro in Rom vor dessen baulicher Veränderung überliefert (Abb. 4). Hier kehren die Darstellungen auf den beiden genannten Londoner Kopien jeweils zwischen zwei Fenstern des ersten bzw. zweiten Geschosses als Teilstück einer umfangreichen Bilderfolge wieder, welche als Ganzes in der oben erwähnten Untersuchung ausführlich behandelt wird.

Alles in allem bestätigen auch unsere etwas weiter ausholenden Bemerkungen zu Polidoro schließlich nur die schon oben getroffene Feststellung, daß eine gründliche Durchsicht der Ergebnisse des Londoner Katalogs weniger Anlaß für berichtigende Zusätze oder gar erneute Revisionen der hier grundsätzlich vertretenen Standpunkte bietet, als vielmehr eine Fülle von neuartigen Ansatzmöglichkeiten und Hinweisen, deren Ergiebigkeit für die Forschung noch garnicht abzusehen ist.

Leider fehlt es uns hier an Raum, um diesen Tatbestand noch eindringlicher herauszustellen, obwohl sich dafür eine ganze Reihe Gelegenheiten ohne weiteres anbietet. So verlangen insbesondere jene Katalogabschnitte nach einer eingehenderen Würdigung, in denen es Pouncey gelingt, uns erstmals eine klare Vorstellung von dem Zeichenstil Giovanni Francesco Pennis zu vermitteln oder unser Wissen über Timoteo Viti zu vervollständigen, dessen Name aufgrund einer alten Tradition mit dem Schaffen Raphaels in Zusammenhang gebracht wird und der dadurch mehrfach zum Anlaß für

Verwechslungen wurde. Dasselbe gilt aber beispielsweise auch für das Kapitel über Giovanni da Udine, in dem zwar viele der auftauchenden Fragen offen bleiben, jedoch die weiterhin bestehenden Probleme mit aller nur wünschenswerten Schärfe herausgearbeitet sind. – Nicht zuletzt liefert der Londoner Katalog wichtige Voraussetzungen für eine künftige Beurteilung der Zeichnungsweise des mittelitalienischen Manierismus, und zwar gilt dies vor allem insofern, als dessen Bestrebungen in erster Linie auf eine nicht leicht zu umschreibende Synthese zwischen den von Raphael und seinen Schülern ausgebildeten Formvorstellungen und denjenigen des späten Michelangelo gerichtet sind – ein Problem, das gerade in jüngster Zeit die Forschung wieder in zunehmendem Maße beschäftigt.

Die überall gleichmäßig aufgewendete Sorgfalt der Katalogbearbeitung kommt schließlich auch den drei angefügten Appendices uneingeschränkt zugute, wo zunächst – nämlich im Appendix I und damit von Raphael und seinem Umkreis ausdrücklich abgesetzt – fünf Zeichnungen von Sebastiano del Piombo aus dessen römischer Zeit abgehandelt werden, zusammen mit einem weiteren, vorübergehend ebenfalls für Sebastiano beanspruchten Blatt, das hier seiner traditionellen Benennung gemäß und im Einverständnis mit Wilde an Michelangelo zurückgegeben wird. Daran anschließend erscheint eine Gruppe von anonymen Nachzeichnungen, welche zumeist erst vor kurzem in den Besitz des Britischen Museums gelangten und endlich eine Liste von 60 weiteren Kopien ohne nennenswerte Qualität, welche den Bodensatz eines jeden Kabinetts zu bilden pflegen, die jedoch für die Spezialforschung insofern von einigem Nutzen sind, als man aus den ihnen beigegebenen Verweisen ihre jeweilige Erwähnung bei Ruland, Robinson oder in Pophams Katalog der Fenwick-Collection entnehmen kann.

Vorzüglich gearbeitete Indices und Konkordanzen, welche die rasche Erschließbarkeit des Ganzen unter den verschiedensten Gesichtspunkten garantieren, vervollständigen den Londoner Katalog als wissenschaftliches Instrument, das uns eines der wichtigsten Kapitel römischer Hochrenaissancekunst auf die unmittelbarste Weise zu erschließen vermag und das allein aufgrund seiner vorbildlich gehandhabten Arbeitsmethode in keiner kunsthistorischen Bibliothek vermißt werden sollte. Rolf Kultzen

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG Staatl. Lindenau-Museum, Grafisches Kabinett. Dezember 1963; C. Felixmüller, Holzschnitte aus dem letzten Jahrzehnt.

ANTWERPEN Hessenhuis. 14. 12. 1963 – 19. 1. 1964: Die abstrakte Malerei in Flandern.

BERLIN Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Bis Ende Februar 1964: Edvard Munch, Druckgraphik. Ausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers.

Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum im Köpenicker Schloß. Bis Dezember 1963: Berliner Porzellan des 18. Jahrhunderts.

Akademie der Künste. Bis 29. 12. 1963: Rückblick und Gegenwart. Werke von F. Ahlers-Hestemann, Ernst Fritsch, Max Kaus, Heinrich Graf Luckner, Gerhard Marcks, Richard Scheibe.

Kunstkabinett Platanenallee. Bis 14. 12. 1963: Gedächtnisausstellung Eugen Schmidt. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen.

Rathaus Charlottenburg. Bis 21. 12. 1963: Weihnachts-Verkaufsausstellung 1963 der Charlottenburger Künstler.

Galerie am Hansaviertel. Bis 8. 12. 1963: Malerei und Grafik von Ed. Dickmann.

Galerie Nierendorf. Bis 22. 1. 1964: Arbeiten von Georg Tappert.

Rathaus Kreuzberg. Bis 18. 12. 1963: Isländische Graphik.

Kunstamt Tempelhof. Bis 15. 12. 1963: Ölbilder von Helmut Koniarsky.

Laden-Galerie. Bis 5. 1. 1964: Grafik von Orest Dubay.