

erlebte, eine Blüte, die mit der Hilfe von Textforschung und Ausgrabungen nunmehr immer deutlicher ersichtlich wird; und auf dieser Grundlage bleibt die mittelalterliche Entwicklung in Spanien zu würdigen. Auf diesem Wege stellt die Publikation der Kaufmann Haggadah einen bedeutenden Beitrag und Ausgangspunkt dar.

Helen Rosenau

ENZO CARLI, *Dipinti Senesi del Contado e della Maremma*. 110 SS., 65 Abb., 3 Farbtafeln. Milano 1955. – *La Pittura Senese*. 315 SS. mit 195 Abb., davon 110 farbig. Milano 1955. – *Die großen Maler von Siena*. 80 SS., 137 Abb., davon 62 farbig. Wien/München (Paris) 1956.

Die Malerei von Siena, die durch Jahrzehnte hindurch fast nur noch die Domäne einiger Spezialisten zu sein schien, ist neuerdings wieder nachdrücklich in den Bereich des allgemeinen Interesses gerückt. Dies mag zum Teil äußere Gründe haben, wie die überraschenden Entdeckungen, durch die uns eine Reihe von Meisterwerken ersten Ranges wiedergeschenkt worden sind, oder bedeutsame Restaurierungen, unter denen die der „Maestà“ von Duccio an erster Stelle steht. Vor allem aber ist es das innere Wesen dieser Kunst, das heute wieder sehr eindringlich zu uns spricht: ihre bewundernswerte geistige Geschlossenheit, die ihr im 14. Jahrhundert ihre europäische Geltung verlieh und die sie auch im Jahrhundert der Frührenaissance – bei aller provinziellen Erstarrung, der sie nun anheimfiel – noch liebenswert und charaktervoll erscheinen läßt.

Nach einer Periode intensiver Einzelforschung auf archivalischem und stilkritischem Gebiet scheint nun die Zeit reif geworden zu sein für eine neue Gesamtdarstellung der sienesischen Malerei. Diese müßte allerdings – nach den ergebnisreichen Forschungen der letzten Jahrzehnte – eine fast unübersehbare Menge von Einzelerkenntnissen verarbeiten und zugleich weit in die Verflechtungen der gesamteuropäischen Entwicklung ausgreifen: eine Aufgabe, die wohl nur in langjähriger, entsagungsvoller Arbeit wirklich zu bewältigen wäre.

Um so dankenswerter ist es, daß *Enzo Carli* den Versuch unternommen hat, in relativ knapper Form einen Überblick über das zu geben, was wir heute wissen. Er hat in rascher Folge drei gehaltvolle Publikationen zur Geschichte der sienesischen Malerei erscheinen lassen. Als Soprintendente von Siena verbindet Carli das Amt des Denkmalpflegers mit dem des Leiters der Pinakothek. Seine Betrachtungsweise gründet also auf genauester Denkmälerkenntnis, praktisch-konservatorischer Arbeit und konkreter Sachforschung, und zugleich ist sie getragen von einer lebhaften künstlerischen Sensibilität und einer schriftstellerischen Begabung, die mühelos den Weg von der wissenschaftlichen Diskussion zu einer farbenreichen, allgemeinverständlichen Darstellung findet.

Die erste der hier angezeigten Veröffentlichungen („Dipinti Senesi“) ist unmittelbar aus der Praxis des Denkmalpflegers herausgewachsen. Sie gibt einen Überblick über die wichtigsten, etwa seit Kriegsende in der Provinz Siena entdeckten oder durch glückliche Restaurierung wiedergewonnenen Malereien. Soweit es sich dabei um Ta-

felbilder handelt, hält der sorgfältig ausgestattete Band zugleich die Ergebnisse einer Ausstellung fest, die 1955 in der Pinakothek von Siena stattfand. Kaum eine andere unter den zahlreichen Ausstellungen ähnlicher Art, die in den letzten Jahren in Italien gezeigt worden sind, war so reich an überraschenden Neuentdeckungen und Wiederbegegnungen wie diese. Nur der bedeutendste dieser Funde sei hier erwähnt: eine Madonnentafel aus San Gimignano, die von Carli – wahrscheinlich mit Recht – als eigenhändige Vorstufe zu der vieldiskutierten „Maestà“ des Guido da Siena angesprochen wird. Sie kam in beschädigtem, aber immer noch höchst eindrucksvollem Zustand unter einer bäuerlichen Übermalung aus späterer Zeit zutage. Die ausgedehnten Fehlstellen, die das Bild aufwies, sind überall da, wo die Rekonstruktion als gesichert gelten konnte, mit Takt und Zurückhaltung ergänzt worden. Carli benutzt diesen Anlaß, um sich eingehend mit dem Problem von Guidos „Maestà“ und ihrer so heiß umstrittenen Jahreszahl 1221 auseinanderzusetzen. Die Lösung, die er vorschlägt, ist überraschend und erscheint auf den ersten Blick durchaus geeignet, endlich den Widerspruch zu überbrücken, der zwischen diesem frühen Datum und der tatsächlichen, stilgeschichtlich zu erschließenden Entstehungszeit des Bildes besteht. Die Jahreszahl, so vermutet Carli, sei von einem älteren Madonnenbilde übernommen worden, dessen kultische Tradition auf das jüngere, um 1280 geschaffene Werk übergehen sollte. Ein solcher Vorgang wäre nach allem, was wir von der Denkweise jener Epoche wissen, durchaus nicht unwahrscheinlich. Schwer erklärlich bleibt es allerdings, warum diese Jahreszahl in eine ausführliche, persönlich gefärbte Künstlerinschrift aufgenommen wurde – eine Inschrift, die bekanntlich mit gleichem Wortlaut auch auf dem Dossale Nr. 7 der Pinakothek von Siena wiederkehrt. Diese zweite Inschrift enthält das zwar unvollständige, aber zweifellos echte Datum „127.“ – und dieses entspricht genau dem stilistischen Erscheinungsbilde der Malerei. Die Lösung des Rätsels ist vielleicht doch noch in anderer Richtung zu suchen. Es scheint zwar seit der letzten Restaurierung der „Maestà“ festzustehen, daß die Inschrift einschließlich der Jahreszahl authentisch ist. Aber vielleicht ist auch dieser technische Befund noch einmal zu überprüfen. Die Anbringung der Inschrift auf der Bildfläche selbst – an der Kante des Fußbrettes am Thron der Madonna – ist höchst ungewöhnlich. Der übliche Platz wäre der auf der unteren Rahmenleiste (wie bei dem Dossale Nr. 7). Sollte man also nicht doch noch einmal die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß die Inschrift in ihrer heutigen Form erst angebracht wurde, als die Gesichter der Madonna und des Kindes sowie der Thron übermalt wurden, d. h. zu Anfang des Trecento? Der Schriftcharakter scheint uns durchaus für diese Annahme zu sprechen, und in diesem Falle wäre ein Lesefehler oder eine bewußte Korrektur bei der Übertragung der Jahreszahl sehr wohl denkbar. – Was die Bilder als solche angeht, so datiert Carli die „Maestà“ im Palazzo Pubblico um 1275–80 und die Tafel in San Gimignano nur wenig früher.

Ähnlich ausführlich wie die Guido-Frage diskutiert Carli auch die Probleme, die sich an die übrigen, von ihm behandelten Werke knüpfen. Zu diesen gehört u. a. die Madonna aus Badia a Isola, die sich nach glücklich gelungener Restaurierung als

nahezu intaktes Meisterwerk präsentiert (wenn auch die von C. vorgeschlagene Zuschreibung an den jungen Duccio uns nicht zu überzeugen vermag); ferner die eindrucksvolle, ebenfalls wohlherhaltene „Schutzmantelmadonna“ von Niccolò di Segna aus Vertine, und mehrere Tafeln von der Hand oder aus der Werkstatt des Ambrogio Lorenzetti. Auch einige Wandmalereien oder Fragmente von solchen werden bekanntgemacht, und endlich auch eines der frühesten, in Italien erhaltenen Glasgemälde, eine Thronende Madonna, die etwa um 1270 bis 1280 entstanden ist. – Im Ganzen also eine erstaunliche Reihe von neuentdeckten oder einer unverdienten Vergessenheit entrissenen Werken, die unser Gesamtbild der sienesischen Malerei nach den verschiedensten Richtungen hin erweitern.

Dieses Gesamtbild, von den Anfängen bis hin zu Sodoma und Beccafumi, hat Carli in dem zweiten, hier zu besprechenden Bande („La Pittura Senese“) sachkundig und gehaltvoll dargestellt. Zwar hat er auf Einzelnachweise verzichtet (erst am Schluß bringt er einen bibliographischen Überblick), aber er vermittelt dem Leser nicht nur eine Fülle von Tatsachenwissen, sondern auch ein reiches und vielgestaltiges Bild der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, das über die knappen Umrisse einer popularisierenden Darstellung weit hinausgeht. Zugleich beschwört er die faszinierende geistige und künstlerische Atmosphäre Sienas, die als tragender Grund überall sichtbar wird. Die zahlreichen Abbildungen, von denen mehr als die Hälfte farbig ist, zeigen neben bekannten Hauptwerken mancherlei selten reproduzierte oder noch unveröffentlichte Dinge. Leider ist die Qualität der Farbwiedergaben sehr ungleichwertig; der Verlag – Electa Editrice – hätte besser daran getan, auf die weniger gelungenen Farbtafeln zu verzichten, um dafür den übrigen um so größere Sorgfalt zu widmen.

Was die Zuschreibungs- und Datierungsfragen angeht, so gibt es nur wenige Punkte, an denen der Rezensent mit der Auffassung Carlis nicht übereinzustimmen vermag. Von der Zuschreibung der Madonna aus Badia a Isola an den jungen Duccio war schon oben die Rede; Carli selbst versieht sie in seiner „Pittura Senese“ mit einem Fragezeichen. Bei dem Altarwerk der „Beata Umiltà“ von Pietro Lorenzetti (in den Uffizien und in Berlin) entscheidet er sich für das – unseres Erachtens zu frühe – Datum 1316, während er für die ebenfalls in den Uffizien hängende Thronende Madonna mit Engeln die Lesung „1340“ anerkennt. Die in der Forschung herrschende Unsicherheit ergab sich aus der Schreibweise der lateinischen Ziffern, bei denen das L wegen seiner ornamentalen Form mit einem V verwechselt werden konnte. Für die Madonnentafel ist diese Schwierigkeit inzwischen durch die Freilegung der originalen Inschrift aus dem Wege geräumt; das Datum lautet hier eindeutig MCCCXL. Dagegen ist die Inschrift der „Beata Umiltà“ eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert (sie wurde vom Originalrahmen auf den jetzigen übertragen). Hier kann also nur die Stilkritik entscheiden, ob der Kopist richtig gelesen hat oder einem Irrtum erlegen ist. Uns scheint, daß die beiden, heute in den Uffizien bewahrten Werke stilistisch nicht von einander zu trennen sind. Beide repräsentieren nach unserer Auffassung den Spätstil des Pietro Lorenzetti, dessen Merkmal die kristallini-

sche Erstarrung aller Linien ist, deren gewollte und raffinierte Sprödigkeit sich von der frei strömenden Linienmelodie der Frühwerke Pietros unverwechselbar abhebt. Carli bildet nebeneinander die Madonna von Arezzo und die in den Uffizien ab, wobei die Stilwandlung der dazwischenliegenden 20 Jahre schlagend zum Ausdruck kommt. Der Gegensatz wäre um nichts geringer, wenn man an die Stelle der Madonna von 1340 die Gestalt der Beata Umiltà von 1341 – das Mittelbild des Altarwerkes – stellen würde. Was die Legendenszenen angeht, von denen dieses letztere umgeben ist, so begegnen wir auch da den charakteristischen, spröden Linien der Spätzeit Pietros, und die absichtsvoll schlichte, in Wahrheit erstaunlich sicher beherrschte Perspektive gibt sich als wohlbewußtes, archaisierendes Kunstmittel zu erkennen, das den „Legendenton“ der Erzählung unvergeßlich einprägsam herausarbeitet. – Für das Quattrocento hat Carli durch seine Veröffentlichung der Mittel tafeln von Sassetas großem Altarwerk aus Borgo San Sepolcro (im Burlington Magazine 1951, S. 145 ff.) einen Beitrag geleistet, dessen Bedeutung kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Sassetta, Giovanni di Paolo und ihre Zeitgenossen, darunter vor allem der originelle Pietro di Giovanni d'Ambrogio, stehen heute wieder im Mittelpunkt des Interesses, nicht nur für die Spezialforschung, nachdem das Vorurteil gegen ihre „gotische“, im Sinne der florentinischen Kunst rückständige Empfindungsweise gewichen ist. Carli sieht auch in dem sogenannten „Osservanza-Meister“ noch einen selbständigen Weggefährten Sassetas: wir möchten demgegenüber mit Brandi glauben, daß die unter dieser Benennung zusammengefaßten Bilder – darunter die köstliche „Geburt Marias“ in Asciano – in Wahrheit als die Frühwerke des Sano di Pietro zu betrachten sind.

Die letzte der drei Publikationen („Die großen Maler von Siena“) ist nochmals eine – etwas knapper gefaßte – Gesamtdarstellung. Die Auswahl der Tafeln folgt hier weniger dem Gesichtspunkt systematischer Vollständigkeit als dem der künstlerischen Wirkung. Schon das sehr viel größere Format kommt dieser Absicht entgegen, und die Qualität der Tafeln, die von Braun u. Cie. in Paris hergestellt wurden, erfüllt alle Ansprüche, die im Rahmen der heutigen technischen Möglichkeiten gestellt werden können. Die Farbdrucke, mit matter Oberfläche und meist etwas gedämpfter, eher zurückhaltender Farbskala, unterscheiden sich erfreulich von der grellen Buntheit und dem fälschenden Hochglanz der heute leider noch vorherrschenden Farbproduktionen. Auch die persönlichen Nuancen im Farbstil der einzelnen Meister sind im allgemeinen recht gut erfaßt, und das heikle Problem der Goldgründe und Nimben ist glücklich gelöst. Auch die Schwarzweißtafeln sind hervorragend gut gedruckt, darunter eine Anzahl von etwa originalgroßen Ausschnitten, die auch für wissenschaftliche Zwecke von besonderem Wert sind – etwa der Christuskopf aus dem Giebelfeld der „Maestà“ von Guido oder der Apostelkopf von Ugolino di Nerio aus der Sammlung Lehman. – Der Verlag Schroll hat die deutsche Ausgabe des Werkes in ein untadeliges äußeres Gewand gekleidet und für eine Übersetzung gesorgt, die die besondere Färbung und den Nuancenreichtum des italienischen Originaltextes spürbar durchklingen läßt. Für den wissenschaftlich inter-

essierten Leser sind vor allem die sehr ausführlichen Erläuterungen zu den Bildern, die sich allein über mehr als 30 Seiten erstrecken, eine Fundgrube sachlicher Unter-
richtung.

Robert Oertel

PERSONALIA

Karlsruhe

Privatdozent Dr. Klaus Lankheit, Heidelberg, wurde auf den außerordentlichen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe berufen.

Koblenz

Dr. Othmar Metzger wurde zum Direktor des Mittelrheinischen Museums auf Ehrenbreitstein ernannt.

München

Dr. Christian Altgraf Salm wurde zum Konservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ernannt.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Altenburg/Thür.

Eberhard Paul: Griechische Plastik. Zu Gipsabgüssen im Staatl. Lindenau-Museum. Veröffentlichungen aus den Sammlungen der Stadt Altenburg, 8. Altenburg 1957. 108 S., 24 S. Taf. m. 41 Abb.

Berlin

Antoine Pesne. 23. Mai 1683 bis 5. August 1757. Gedächtnisausst. im Schloß Charlottenburg zum 200. Todestag, veranstaltet vom Senator für Volksbildung, Berlin, Verw. d. ehem. Staatl. Schlösser u. Gärten. Vorw. v. Margarete Kühn, Text v. Georg Poensgen. Berlin 1957. 47 S., 8 S. Taf.

Deutsche Landschaftsmalerei 1800 - 1914. Ausst. Nationalgalerie 14. 9. - 31. 10. 1957, veranst. v. d. Lucas Cranach-Kommission beim Ministerium f. Kultur. Kat.-Bearbtg. v. Marianne Prause, Einl. von Wolfg. Balzer. Berlin 1957. 102 S., 1 Bl.

Braunschweig

Ikonen. Ausst. Kunstverein Braunschweig 8. 12. 1957 - 12. 1. 1958. Vorw. v. Peter Luft, Text v. H. P. Gerhardt. Braun-

schweig 1958. 18 Bl. m. 2 Abb., 2 Farbtaf., 12 S. Taf.

Dresden

Moderne Graphik 1900 - 1925. Ausst. Staatl. Kunstsammlungen, Graph. Sammlungen 8. 12. 1957 - 31. 1. 1958. Einf. v. H. Menz. Dresden 1957. 7 Bl., 15 S. Taf., 1 Umschl.-Taf.

Düsseldorf

Joris Minne. Ausst. Kunstmuseum 30. 11. 1957 - 5. 1. 1958. Einl. v. Heinz Peters. Düsseldorf 1957. 8 Bl. m. 7 Abb.
Reg Butler. Ausst. Galerie Alex Vömel. Düsseldorf 1958. 4 Bl. m. 5 Abb., 1 Umschl.-Abb.

Frankfurt a. M.

Gedächtnisausstellung zum hundertjähr. Bestehen der Frankfurter Künstlergesellschaft. Ausst. Städelsches Kunstinstitut 26. 10. - 24. 11. 1957. Einf. v. Ernst Holzinger. Frankfurt 1957. 32 S., 12 S. Taf.
Heinz Battke. Zeichnungen. Ausst. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath 16. 11. - 21. 12. 1957. Vorw. von