

werden konnte. – Das Werk Jacopos di Casentino wird durch zwei von Procacci zugeschriebene Tafeln erweitert, die 1965 aus einem Quattrocento-Altar der Kirche Sta. Maria in Ughi bei Florenz herausgenommen wurden (vgl. U. Procacci in Festschrift Edoardo Arslan, 1967). – Ein 1964 in San Francesco di Paola in Florenz abgenommenes Freskofragment einer Madonna del Parto ist von Procacci überzeugend Taddeo Gaddi zugeschrieben worden und gehört wohl der Spätzeit des Künstlers an. – Das Werk des Maestro di Figline wird durch ein in Sant' Ambrogio in Florenz aufgedecktes Fresko mit dem Hl. Onophrius erweitert, dessen Zuschreibung auf Millard Meiss zurückgeht. – Von Andrea Orcagna sind drei der 1940 freigelegten Prophetenhalbfiguren aus dem Chor von Sta. Maria Novella sowie die Fragmente des 1966 völlig überfluteten Jüngsten Gerichtes aus Sta. Croce ausgestellt. – Zum Schluß sei das von Millard Meiss in seinem Vortrag behandelte Jüngste Gericht aus dem Ospedale della Misericordia in Prato erwähnt, das gleichzeitig von ihm und Procacci Alesso d'Andria zugeschrieben wurde.

Zur Ausstellung erschien ein vorzüglicher, von Paolo dal Poggetto bearbeiteter Katalog (61 S., 56 Taf.), in dem alle auf der Mostra ausgestellten Werke abgebildet sind.

Kongreß und Ausstellung brachten eine Fülle von Material zu Randproblemen bei Giotto. Die zentralen Fragen nach dem Kern des Werkes und dem Wesen seiner Kunst wurden nur gestreift. Das Giotto-Jahr 1967 vertiefte die Kenntnis der Giotto-Zeit, eine 'Wende der Giotto-Forschung' brachte es nicht.

Hanno-Walter Krufft

MOSTRA DI POMPEO BATONI

Ausstellung in Lucca, Sommer 1967

(Mit 4 Abbildungen)

In einem für Ausstellungen nicht gerade prädestinierten Raum im Obergeschoß des Palazzo della Prefettura in Lucca wurde im vergangenen Sommer eine repräsentative Auswahl von Werken des lucchesischen, in Rom tätigen Malers Pompeo Batoni (1708 – 1787) gezeigt. 61 Gemälde, 18 Zeichnungsstudien und ein sehr informativer Katalog, von Isa Belli Barsali redigiert, gaben Aufschluß über die anstehenden Probleme.

Batoni war von ungefähr 1740 bis zu seinem Tod im Jahre 1787 der bedeutendste und mit Recht der berühmteste römische Maler seiner Zeit. Sein Wirken umfaßt die Spanne vom Ende des römischen Hochbarock bis zum Klassizismus. Seine Kunst liegt auf der Linie der klassischen Kunst Raffaels und des „klassischen“ Frühbarock des Annibale Caracci; er setzte die Tradition Carlo Marattas fort und führte die römische Malerei, seinem auf ruhige Repräsentation gegründeten Naturell entsprechend, behutsam zum Klassizismus hin.

Batoni war ein Maler par excellence, nicht wie Anton Raffael Mengs, der sein großer Konkurrent war, zu sehr von des Gedankens Blässe angekränkt. Seine Malweise ist solide, die Farbgebung prächtig und angenehm. Von den spätbarocken Zügen der Solimena-Schule und den Rokokotendenzen eines Pannini oder Michele Rocca hielt er sich fern. Er malte große Altäre, Hausandachtsbilder, Allegorien, Darstellungen aus der

antiken Mythologie und Geschichte; erst in neuerer Zeit ist seine wichtige Tätigkeit als Bildnismaler besser gewürdigt worden; wichtig, weil der Typus seiner reifen Bildnisse nicht nur – durch Vermittlung von Mengs – den Bildnisstil Goyas (vgl. Kat. Nr. 37), sondern auch den Bildtypus der klassischen englischen Bildnismaler des 18. Jahrhunderts geprägt hat (vgl. Kat. Nr. 52, 53, 56). Die von ihm gemalten, in Rom durchreisenden Engländer brachten ihre Portraits nach Hause zurück; die ältere Generation der englischen Portraitmaler – der beste von ihnen war Allan Ramsay – malte in der französischen Tradition des frühen 18. Jahrhunderts. Die natürliche Auffassung und gelöste Haltung der von Batoni portraitierten meist jungen Menschen lenkte die englische Bildnismalerei in neue Bahnen; vor allem waren es die in die Landschaft gestellte Ganzfigur (Kat. Nr. 52) und die in zwangloser Konversation vereinigten Gruppen, die von Gainsborough und Reynolds übernommen wurden; George Romney hat ebenso wie Reynolds (vgl. *Abb. 1*) Bildnisse in der Art des römischen Meisters geschaffen.

Um 1732 war Batonis Lehrzeit beendet. Der große Altar mit der von vier Heiligen verehrten Madonna aus SS. Andrea e Gregorio in Rom (Kat. Nr. 1) aus dem folgenden Jahre zeigt die ausgereifte klassische Auffassung des Künstlers; nur die Assistenzfiguren, der in Anbetung versunkene Camaldulenser Petrus Gabrielli und der zu ihm aufblickende Putto mit Totenkopf können barock sowohl in der allerdings gehemmt wirkenden Bewegung wie in der Empfindung genannt werden; der Putto läßt die Einwirkung Rubens' erkennen. Das stark von Maratta beeinflusste Bild mit dem hl. Filippo Neri, der die Madonna anbetet (Kat. Nr. 4), ist schon sehr flüssig gemalt und eines der Meisterwerke aus dieser Zeit. Der ebenfalls in den dreißiger Jahren entstandene Altar aus SS. Celso e Giuliano in Rom „Christus in Gloria von vier Heiligen und Engeln verehrt“ (Kat. Nr. 2) ist weniger einheitlich in der Typik: ein stark raffaelesker Christus ist von corregiesken Engeln umgeben und unter anderen von einer nach oben blickenden jungen Heiligen verehrt, die in Typus und Ausdruck für die später in Rom wirkenden Nazarener beispielhaft geworden sein muß! Da schon in dieser frühen Zeit ein starker Corregio-Einfluß erkennbar ist, ist anzunehmen, daß Batoni diese Stilelemente durch Vermittlung des in Rom tätigen parmeser Malers Michele Rocca kennengelernt hat. Interessant war die Einbeziehung von Ideenskizzen (Kat. Nr. 10, *Abb. 3*) und Modellskizzen (Kat. Nr. 6) des Künstlers in die Ausstellung; sie sind in hellen Farben gehalten und zeigen deutlich eine breite Pinselführung, wie wir sie von den Skizzen der französischen Künstler dieser Zeit kennen; kein Wunder, da Batoni mit dem von 1738 bis 1751 amtierenden Präsidenten der französischen Akademie in Rom Jean François de Troy befreundet war; auf dessen Einfluß ist wohl auch die höfisch-repräsentative Form mancher Bildnisse (Kat. Nr. 32, 40, 46, Karl Eugen von Württemberg, Stuttgart, Landesbibliothek, leider nicht ausgestellt) zurückzuführen. – Anfangs der vierziger Jahre wird das Kolorit wärmer, ausgeglichener, die Komposition beruhigter (Kat. Nr. 20, 21); als charakteristisches Beispiel sei die schöne Darstellung der drei Frauen am Grabe Christi in der Stuttgarter Galerie (Kat. Nr. 23) hier reproduziert (*Abb. 2*). Das Martyrium des Hl. Bartholomäus (Kat. Nr. 29, *Abb. 4*) ist ein Meisterwerk vom Ende dieses Jahrzehnts. In den vierziger Jahren begann auch Batonis umfangreiche Tätigkeit als Bildnis-

maler; nicht nur die durchreisenden Fremden, sondern auch die Päpste und ihr Hofstaat, die italienische Aristokratie und die Fürstlichkeiten Europas bestellten ihre Bildnisse; außer den schon oben genannten ist das Bildnis der Contessa di S. Martino (Kat. Nr. 61) ein besonders schönes Exemplar dieser Bildgattung. Das unvollendet gebliebene Selbstbildnis des Künstlers in den Uffizien (Kat. Nr. 49) beweist seine Meisterschaft der Menschenschilderung. – Von den später entstandenen ausgestellten Kompositionen Batonis soll nur die 1776 entstandene Darstellung von Hagar in der Wüste (Kat. Nr. 55) erwähnt werden; diese etwas sentimental wirkende Komposition ist das Hauptwerk der römischen Malerei des 18. Jahrhunderts, sie steht aber Boucher und Greuze näher als den Werken des Klassizismus. Charakteristisch für einen Maler des ancien régime!

Erfreulicherweise hat die Ausstellung über die Arbeitsweise Pompeo Batonis Aufschlüsse gegeben. Die drei Fassungen der Flucht von Troja waren in dieser Beziehung äußerst interessant: die qualitativ beste Fassung aus Turin (Kat. Nr. 25), kleiner als die beiden anderen, ist weder signiert noch datiert; die andere Fassung aus lucchesischem Privatbesitz (Kat. Nr. 26), monogrammiert und 1748 datiert, variiert sowohl die Komposition als auch den Hintergrund, wo statt des brennenden Troja nur ein Stadttor gezeigt wird. Die dritte, aus Florentiner Privatbesitz stammende Fassung (Kat. Nr. 27), ebenfalls monogrammiert und datiert, wiederholt die zweite Fassung, unterscheidet sich jedoch sowohl durch ein trockeneres und dickeres Impasto als auch durch einen derberen Pinselstrich von allen übrigen eigenhändigen Werken des Künstlers. Nun ist bekannt, daß Batoni nicht nur drei seiner malenden Söhne, sondern auch andere Schüler und Gehilfen in seiner Werkstatt beschäftigte; in seinen Preisforderungen macht er Unterschiede zwischen Original, Replik, Replik der besten Schüler und einer einfachen Kopie. Daraus geht hervor, daß in der Werkstatt Batonis, wie allgemein üblich, vom Meister signierte oder monogrammierte Schülerkopien angefertigt wurden und eine Signatur oder ein Monogramm nichts über die Eigenhändigkeit eines Bildes aussagt. – So ist auch die Allegorie der Milde und Gerechtigkeit (Kat. Nr. 39) eine akademisch geführte Werkstattkopie, auf der man auch die Präzision der Buchstaben Batonis vermißt. – Auch das signierte und 1775 datierte Bildnis des Papstes Pius VI. (Kat. Nr. 54) ist nur eine der vielen in der Werkstatt ausgeführten Kopien.

Zweifel an der Autorschaft Batonis und seiner Werkstatt bestehen bei zwei weiteren Bildnissen: das allerdings schlecht erhaltene Portrait eines Kardinals (Kat. Nr. 38) unterscheidet sich in der Plastik der Kopfform und in der Zeichnung der Augenpartie von den sicheren Werken Batonis; im Vergleich mit dem Bildnis des Erzbischofs Mansi (Kat. Nr. 41) von Batoni fällt die Qualität des Kardinal-Portraits deutlich ab. Als Autor kommt vielleicht Agostino Masucci in Frage, mit dessen Bildnis des Kardinals Antonio Banchieri im Palazzo Rospigliosi in Rom (Voss, Malerei des Barock in Rom, Abb. 368 links) eine große Ähnlichkeit besteht. – Auch das schöne männliche Bildnis aus Florentiner Privatbesitz (Kat. Nr. 60) scheint dem Rez. nicht von der Hand Batonis zu stammen: weder die Ausführung des grünen Rockes noch die ganz dicke und pastose Malerei der Weste finden sich auf einem sicheren Werke des Meisters; ein Vergleich

der Ausführung der Weste mit der der Corsage auf dem Portrait der Duchessa Sforza Cesarini (Kat. Nr. 45) macht deutlich, daß diese dick gemalten Stickereien von einer anderen Hand ausgeführt sein müssen. Auch die Ausführung der Perückenhaare ist gänzlich von der Batonis verschieden: letzterer malt die Haare schematisch in verhältnismäßig breiten parallelen Strichen; auf diesem Bilde sind sie mit einem feinen Haarpinsel hauchdünn aufgesetzt.

Die ausgestellten Zeichnungen Batonis lassen erkennen, daß der Künstler die römische Tradition der klassischen Zeichnung weitergeführt hat. Fritz Heinemann

REZENSIONEN

LASZLÓ GEREVICH, *A budai vár feltárása (Die Freilegung der Burg von Buda)*. Budapest (Akadémiai Kiadó) 1966. 352 S., 423 Textabb., XXXII Taf. auf S. 321 – 352, 3 Falttaf.

Das Buch von G. sollte eigentlich „die Freilegung der königlichen Burg“ heißen, denn sowohl im alltäglichen wie auch im amtlichen Sprachgebrauch wird die Bezeichnung „Burg“ auf den ganzen Berg mit der Altstadt von Buda und der am schmalen Süden gelegenen Residenz bezogen. Der Verf. hat sich die ziemlich genau umgrenzte Aufgabe gestellt, auf Grund der auf dem Areal des ehem. königlichen Palastes nach dem 2. Weltkrieg durchgeführten Grabungen die bauliche Entwicklung und kunstgeschichtliche Bedeutung der mittelalterlichen Residenz zu klären. Dazu mußte er eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes in verschiedenen Perioden versuchen. G. ist der berufene Fachmann, eine derart umfassende Auswertung der bisherigen Funde vorzunehmen. Während seiner Tätigkeit als Generaldirektor des Historischen Museums der Stadt Budapest konnte er die Arbeiten vom Anfang an genau verfolgen.

Im Vorwort weist er auf die besonderen, unvorhergesehenen Schwierigkeiten hin, die nur zu oft Improvisationen oder gar die Entwicklung neuer Methoden notwendig machten. Denn die eigentliche Aufgabe war der Wiederaufbau des 1944/45 schwer beschädigten monumentalen Baukomplexes, dessen Kern im 18. Jahrhundert, der größte Teil aber um die letzte Jahrhundertwende entstanden war. Ihm fielen auch die Reste der mittelalterlichen Palastbauten zum Opfer; sie wurden abgetragen oder verschüttet. Die Grabungen, die parallel mit der Planung und Ausführung des Wiederaufbaus der neubarocken Residenz durchgeführt wurden, konnten daher nur Teile der mittelalterlichen Anlage freilegen, auch diese mußten z. T. wieder zugeschüttet werden. Aufgehendes Mauerwerk ist über dem Kellergeschoß kaum erhalten geblieben, die Fragmente im Schuttmaterial erlaubten jedoch die Rekonstruktion mancher charakteristischen Bauformen wie Fenster, Türe, Gewölbe u. ä. Um den ursprünglichen Platz dieser Teile bestimmen zu können, suchte der Verf. freilich auch die Herkunft des Schuttes und den Hergang der Zerstörung möglichst zu klären.

Im ersten umfangreicheren Teil seines Buches bespricht G. alle Grabungsstätten der Jahre 1948 – 1962 in topographischer Ordnung, von Norden nach Süden gehend. Der