

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

23. Jahrgang

Dezember 1970

Heft 12

PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XVII

Zur Jubiläumsausstellung des Prado im Casón del Buen Retiro in Madrid

(Mit 10 Abbildungen)

Die Ausstellung italienischer Malerei des 17. Jahrhunderts, die vom 15. April bis 30. Mai im Casón del Buen Retiro in Madrid zu sehen war, verdankte ihre Entstehung nicht wie etwa die Mostren in Bologna oder Venedig einem bestimmten Programm, einer wissenschaftlichen Zielsetzung. Der äußere Anlaß war das 150jährige Jubiläum des Prado. In Wahrheit aber handelte es sich sozusagen um einen visuellen Rechenschaftsbericht des Prado und im besonderen seines unermüdlichen, wahre Pioniertaten vollbringenden Konservators Alfonso E. Perez Sanchez: ein Rechenschaftsbericht, oder vielmehr eine Zwischenbilanz – über die seit einigen Jahren im Gange befindlichen Arbeiten der Rückführung von Bildern des Prado aus den Exilen der Provinz, wohin sie der Exodus der 1870er und 80er Jahre verschlagen hatte, der Reinigung und Restaurierung, der Erforschung unter Berücksichtigung der alten Schloßinventare (Alcazar, Pardo usw.). Die Arbeit von Perez Sanchez, wie sie in der Ausstellung ihren sichtbaren Ausdruck gefunden hat, greift aber über die Bestände des Prado bzw. der ehemaligen königlichen Sammlungen weit hinaus und erfaßt – zum ersten Mal – alle erreichbaren Werke des Seicento in Spanien, also auch diejenigen der anderen Museen in und außerhalb Madrids, der Kirchen und Klöster sowie der Privatsammlungen. Diese Inventur des gesamten zugänglichen Bestandes hatte ihren Niederschlag gefunden in Perez Sanchez großangelegtem, 1965 erschienenem Buch (Pintura Italiana del Siglo XVII en España), einem reich illustrierten Kompendium von unschätzbarem Nutzen für jeden Seicentoforscher. Die Ausstellung nun breitet gewissermaßen eine repräsentative Auswahl aus dem riesigen, im Buch verarbeiteten Material vor den Augen eines größeren Publikums aus. Doch ist Perez Sanchez keineswegs auf dem 1965 erreichten Stand stehengeblieben. Neues ist hinzugekommen: Neuerwerbungen des Prado, Neuentdeckungen, Identifizierungen von Bildern, die seit je in spanischen Kirchen hingen, aber unbeachtet geblieben waren.

Zu den wichtigsten dieser Neuentdeckungen zählen neben einer prachtvollen „Assunta“ von Gregorio de Ferrari aus S. Francisco el Grande in Madrid, einem Haupt-

werk des genuesischen Spätbarock (*Abb. 1a*), drei Altarbilder mit Darstellungen toledanischer Heiliger, die Carlo Saraceni 1613 – 14 in Rom für die Kathedrale in Toledo gemalt hat. Perez Sanchez hat über sie auf dem Budapester Kongreß im letzten Jahr berichtet und wird sie in den Kongreßakten veröffentlichen. Vicente Carducho und Eugenio Caxés verpflichteten sich im Oktober 1614, die drei Bilder in Altarnischen der Capilla del Sagrario einzufügen und das Altarbild für die vierte Nische zu schaffen. Seltsamerweise paßten die Bilder Saracenis in den Maßen nicht ganz, so daß Carducho sie entsprechend anstücken mußte. Diese Anstückungen sind noch heute deutlich zu erkennen. Die drei Bilder, die das bisher relativ schmale Oeuvre Saracenis bedeutend erweitern, fehlen noch in der jüngst erschienenen Monographie Anna Ottanis. Die auffallende stilistische Ähnlichkeit der Engelgruppen in dem Ildefonsobild (169) mit den Engeln in den jüngst, ebenfalls erst nach Erscheinen von Ottanis Buch, von späteren Übermalungen befreiten Deckenmalereien der Cappella Ferrari in S. Maria in Aquiro in Rom scheint Ottanis Vermutung zu bestätigen, daß die Fresken einige Jahre früher entstanden seien, als die Inschriften in der Kapelle (1617) zunächst vermuten lassen.

Das folgende Werk eines anderen Caravaggesken der ersten Generation, Orazio Gentileschi, dürfte nach Ansicht des Rez. entweder fast gleichzeitig mit den Bildern Saracenis, etwa in der Zeit der bizarren Fresken Gentileschi in der Loggia delle Muse auf dem Quirinal in Rom (1611 – 12; ursprünglich Borghese, heute Rospigliosi-Pallavicini) oder aber am Anfang der römischen Zeit, in den neunziger Jahren, entstanden sein: „Der Henker mit dem Haupt des Täufers“, ein noch als Orazio Lomi signiertes, bisher völlig unbekanntes Bild, das der Prado kürzlich erworben hat. Die bizarre Häßlichkeit der Figur des Henkers, die unvoluminöse Flachheit und die helle Palette, ganz uncaravaggeske Charakteristika, erinnern stark an die Figuren der erwähnten Loggia. Sie schließen jedenfalls eine Entstehung im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts aus.

Von Gentileschi ist ferner zum ersten Mal das bedeutendere, von Perez Sanchez vor einigen Jahren in Gerona entdeckte und in seinem Buch publizierte Bild des „Franziskus mit dem Engel“ (*Abb. 1b*) zu sehen, das nach 84jährigem Exil 1966 in den Prado zurückkehrte. Die Ähnlichkeit mit dem Bild gleichen Themas der Galleria Nazionale in Rom (nach Longhi ca. 1605) fällt sofort auf, doch dürfte Perez Sanchez recht haben, wenn er das Bild in Gerona einige Jahre später ansetzt. Leider war das Bild mit „Loth und den Töchtern“ aus dem Museum in Bilbao, das sicher nur wenige im Original gesehen haben und das kompositionell von der bekannten Version in Ottawa (ehemals Sammlung Spencer Churchill) stark abweicht, nicht auf der Ausstellung, doch war der spätere Gentileschi mit zwei Bildern des Prado vertreten: dem „schlafenden Christuskind“ und der großen „Findung Mosis“, die Gentileschi in England malte und 1633 an Philipp IV. von Spanien schickte. Das Bild, das leider nicht gereinigt war, zeigt alle Vorzüge und Schwächen des späten Gentileschi: eine sehr kunstvoll arrangierte Komposition, Raffinement und Eleganz in der Formung der Figuren, in ihren Posen und Gesten, vor allem aber in den Gewändern, die Longhi's Wort vom „più

maraviglioso sarto e tessitore che mai abbia lavorato fra i pittori" ins Gedächtnis ruft, – doch zugleich eine gewisse Leere und Stereotypie der Gesichter und Gesten, Zeichen der künstlerischen Ermüdung im fremden englischen Milieu. Erstaunlich jedoch und ganz singular ist der Landschaftshintergrund. Während Gentileschi in seiner römischen Zeit Landschaften in der Art Elsheimers und Tassis bevorzugte (übrigens auch in der anderen Version der „Findung Mosis“ in Howard Castle), hat er hier eine englische Parklandschaft dargestellt, eine räumliche Weite suggerierend und eine Großzügigkeit der Konzeption verratend, wie sie eigentlich erst das 19. Jahrhundert realisiert hat. In der italienischen Malerei gibt es, was das malerische Detail betrifft, einigermäßen Vergleichbares erst in der römischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, bei Locatelli und van Bloemen.

Die andere bedeutende Neuerwerbung des Prado auf der Ausstellung neben Gentileschis „Henker mit dem Täuferhaupt“ war ein wunderbares, bisher unbekanntes Allerheiligenbild Mattia Pretis, ein großes Leinwandbild von fast quadratischem Format, mit starken Verkürzungen, die darauf deuten, daß das Werk ehemals als Deckenbild einer Flachdecke fungiert hat, ähnlich den Malereien in S. Pietro a Majella in Neapel, in deren zeitliche Nähe Perez Sanchez das neue Bild auch setzt (ca. 1661), während Vitzthum (Burlington Magazine 1970, p. 423) es früher, in die Zeit des Modeneser Aufenthaltes oder kurz danach datiert, was auch überzeugender ist. Das Bild nahm auf der Ausstellung einen bevorzugten Platz ein. Unangefochten beherrschte es die eine Schmalwand des Salone, wo es sehr geschickt hoch angebracht und effektiv angestrahlt war. Überhaupt war die Hängung der großformatigen Bilder im Salone bei weitem am besten gelungen, während die Bilder in den angrenzenden kleineren und niedrigeren Räumen zum Teil zu schwach beleuchtet waren. Einige großformatige Bilder, etwa Annibale Carraccis „Venus und Adonis“, konnten in diesen Räumen ihre Wirkung nicht voll entfalten. Die Ausstrahlungskraft der beiden großen Salomonhistorien Luca Giordanos im Salone war umso stärker. Sie waren an der einen der beiden Hauptwände hoch angebracht und stellten so eine Verbindung her zwischen den Bildern der Ausstellung und dem großen Deckenfresko Giordanos. Man hatte die beiden Hauptwände im wesentlichen einer Anzahl von Bildern aus dem Zyklus römischer Historien gewidmet, die verschiedene Maler in Rom (und Neapel) im Auftrag des Vizekönigs von Neapel für das königliche Schloß Buen Retiro (allerdings nicht für das Casón) in den dreißiger (und vierziger) Jahren schufen. Die Bilder waren in zwei Reihen übereinandergehängt, was ihrer Wirkung keinen Abbruch tat, im Gegenteil, und sich auf den Gesamteindruck des Salone durchaus positiv auswirkte.

Ausgewählt waren vier der fünf Historien Lanfrancos sowie die erst in neuester Zeit eingehend studierten Bilder Camasseis und Domenichinos, dessen durch Bellori bezeugte Autorschaft Richard Spear kürzlich mit einer imponierenden Reihe von Vorzeichnungen (in Windsor Castle) belegen konnte. Gleichwohl gab es noch jüngst kritische Stimmen, die die Eigenhändigkeit trotz der Vorzeichnungen – nach Ansicht des Rez. zu Unrecht – bezweifelten (Gemma di Domenico Cortese in *Commentari* 1968, S. 291 und Maurizio Fagiolo Dell'Arco in *Storia dell'Arte* 1969, 1 – 2, S. 212).

Hinsichtlich der Zuschreibung des „Luperkalienfestes“ an Camassei (früher Sacchi zugeschrieben) durch Gemma di Domenico Cortese (Commentari 1968, S. 290–91) und Ann Harris (Art Bulletin 1970, S. 63, Nr. 1) herrscht heute unter den Spezialisten Einmütigkeit. Diesen jüngst studierten Bildern waren zentrale Plätze in der unteren Bildreihe zugewiesen, während die vier Lanfranco-Historien in der oberen Reihe hingen. Alle vier waren gereinigt, und der Rez. gesteht, daß das „Gastmahl mit fechtenden Gladiatoren“, von Perez Sanchez erst vor wenigen Jahren aus Granada in den Prado zurückgeholt, ein kühn komponiertes, in leuchtenden Farben gemaltes Bild, zu den überraschendsten und stärksten Eindrücken der Ausstellung gehörte, neben dem Preti und der herrlichen „Immacolata“ des Cavalier d'Arpino. Die Entstehungsgeschichte dieser römischen Historien und vor allem die Gründe für die Wahl der eigentümlichen Themen blieben bisher ziemlich dunkel. Doch hat Perez Sanchez im Katalog eine fast zeitgenössische Quelle namhaft gemacht, die wahrscheinlich die rätselhafte Themenwahl erhellen hilft. Leider waren nicht alle im Katalog verzeichneten und abgebildeten Werke der Serie zu sehen, weder der große Lanfranco (110) noch das Bild Romanellis (157).

Es war überhaupt eine Anzahl von Bildern, die im Katalog enthalten sind, nicht zu sehen. Aus Platzmangel hatte man sie nicht im Casón zeigen können. Einige wurden auf Wunsch in einigen sonst geschlossenen Sälen des Prado zugänglich gemacht, darunter die Serie Stanziones mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, andere dagegen, so die beiden genannten Historien, waren überhaupt nicht zu sehen.

Die beiden wichtigsten Bilder der Ausstellung – nimmt man einmal längst bekannte Meisterwerke wie Caravaggios späte „Salome“ aus – waren wohl die beiden großen Bilder Guido Renis und Annibale Carraccis, Repliken berühmter, als Hauptwerke geltender Bilder dieser Maler in Neapel und Wien, die Perez Sanchez in seinem Buch 1965 bekannt gemacht hatte, die man aber erst jetzt mit Muße im Original studieren konnte: Renis „Hippomenes und Atalante“ und Annibales „Venus und Adonis“. Der freilich unerfüllbare Wunsch eines jeden, der an diesen beiden großen Meistern der bolognesischen Barockmalerei interessiert ist, wäre natürlich gewesen, die beiden Replikenpaare im Original zu vergleichen. Beide spanischen Bilder haben den Vorzug der besseren, weiter zurückreichenden Provenienz, und ihr Entdecker Perez Sanchez beansprucht, daß sie die Originale, die Exemplare in Neapel bzw. Wien dagegen Repliken – nicht notwendigerweise eigenhändige – seien. Was die Komposition Renis betrifft, so waren die Reaktionen der Fachleute, die sich auf der Ausstellung trafen oder das Bild schon vorher gesehen hatten, durchaus unterschiedlich. Einige von ihnen lehnten das Madrider Bild als dem Neapler Exemplar unterlegen und als nicht eigenhändig ab. Andere bevorzugten das Madrider Bild, andere wiederum lassen beide Versionen als eigenhändig gelten. Eine fundierte Entscheidung wird wohl tatsächlich erst bei unmittelbarem Vergleich der beiden Originale möglich sein. Der Rez. neigt zu der letzten der drei angedeuteten Meinungen, hält das Madrider Bild, das sich durch eine reichere Textur von dem Neapler unterscheidet, jedenfalls für eigenhändig. Bei Annibale Carraccis „Venus und Adonis“ (Abb. 2b) ist der Qualitätsunterschied so

eindeutig, daß kein Zweifel daran besteht, daß das Madrider Bild *das* Original und das Wiener nur eine – allerdings zeitgenössische – Kopie, wohl aus der Werkstatt, ist. Dies ist auch die Meinung Donald Posners, der im nächsten Jahr die langerwartete Monographie über Annibale Carracci vorlegen wird. Der Kopist des Wiener Bildes hat übrigens den einen der beiden schwarzen Jagdhunde des Adonis, ganz rechts außen, weggelassen. Im Gegensatz zu dem ausgezeichnet erhaltenen Bild Renis hat dasjenige Annibale Carraccis erheblich gelitten.

Neben „Hippomenes und Atalante“, einem Werk, für das doch wohl eher Kurz' Datierung um 1625 als diejenige Perez Sanchez um 1612 vorzuziehen ist – sicher für die Madrider Fassung –, waren auch mehrere andere Bilder Renis ausgestellt, darunter die beiden sicher eigenhändigen Apostelköpfe (Nr. 150 – 151, nach Perez Sanchez um 1617, wohl aber doch erheblich später), das späte Bild des Mädchens mit der Rose, vor allem aber drei Werke aus den ersten römischen Jahren: die von Stephen Pepper kürzlich neu gewürdigte „Assunta mit Engeln“ von ca. 1602 (siehe Apollo 1970, S. 458) sowie zwei von Pepper merkwürdigerweise nicht herangezogene kleine Kupfertafelchen mit Darstellungen der Hl. Apollonia, dem „Gebet“ (Baglione nicht unähnlich) und ihrer „Marter“, ebenfalls aus der allerersten römischen Zeit, als Reni für den Kardinal Sfondrato arbeitete (Rom, S. Cecilia). Das große (Altar-)Bild hingegen, „Christus mit dem Kreuz“ darstellend, in dem Perez Sanchez ein Original von ca. 1610 – 16 sehen wollte, ein Bild, das schon 1666 im Alcazar verzeichnet ist, gibt sich eindeutig als neapolitanische Kopie der Mitte des Jahrhunderts zu erkennen, vermutlich von Luca Giordano unter dem Einfluß Riberas gemalt. Eine sicher originale, wenn auch stark beschädigte, ungefähr gleich große Fassung Renis, die offenbar weitgehend unbeachtet blieb (nicht im Thieme-Becker, nicht bei Kurz 1937, Gnudi-Cavalli 1955), befindet sich im Nationalmuseum in Valetta auf Malta (*Abb. 4a*). Während sie kürzlich von Vitzthum (Burlington Magazine 1970, p. 423) zu Unrecht als weitere nicht eigenhändige Replik abgetan wurde, wird sie auch von Pierre Rosenberg und Denis Mahon (mündl. Mitteilung) als Original angesehen, und zwar als *das* Original, das der reduzierten Fassung aus San Salvatore in Bologna, heute in Toulouse, zeitlich vorausgegangen sein muß. Es ist später zu datieren, als Perez Sanchez es für die Madrider Version vermutete (kurz vor 1620). Übrigens hat auch Mattia Preti an der Authentizität des Malteser Bildes keinen Zweifel gelassen, denn in seinem Brief an Don Antonio Ruffo vom 23. April 1669, auf welchen den Rezensenten freundlicherweise Denis Mahon hingewiesen hat, heißt es: „Nella sala d'inverno del Gran Maestro ci è un bellissimo Cristo che tiene la croce tutto nudo della prima maniera di Guido Reni assai bello“ (Bollettino d'Arte 1916, S. 286).

Die problematischste Zuschreibung der Ausstellung ist sicher die des „jugendlichen Johannes des Täufers“ an Caravaggio, eines Bildes aus der Kathedrale in Toledo, dessen Herkunft man nicht kennt. Die schon mehrfach früher, vor allem von spanischen Forschern geäußerte Zuschreibung fand bei den sachverständigen Besuchern der Ausstellung ein sehr geteiltes Echo, Ablehnung, aber auch volle Zustimmung. Einerseits ist sicher richtig, daß das Bild Caravaggio selbst äußerst nahesteht – so

nahe wie sonst kaum eines der ihm nicht direkt zuschreibbaren Bilder, und zwar nicht seinem Neapler oder Malteser Spätstil, sondern den Bildern der mittleren römischen Zeit, etwa dem „Täufer“ in Kansas City. Es ist kaum vorzustellen, daß das Bild wesentlich später als ca. 1600 bzw. in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts entstanden sein sollte. Jeder der Nachfolger Caravaggios, die wir kennen, hat sich von Anfang an durch eine persönlich gefärbte Manier von Caravaggios Stil deutlich unterschieden. Longhis an sich verständliche Zuschreibung an Cavarozzi (1943) stößt auf die Schwierigkeit, daß Cavarozzi noch 1608, in seinem Bild der Hl. Ursula in S. Marco in Rom, ganz uncaravagesk und dem Spätmanierismus Roncallis verhaftet ist. Andererseits spricht mehreres gegen eine Zuschreibung an Caravaggio selbst: der (fast etwas an Savonanzi erinnernde) Gesichtstypus mit den zarten, feinen, etwas femininen Zügen und der etwas müde, schlaffe Zug, der der Erscheinungsweise des eigentlich eingesunkenen Kopfes eigen ist – Fehler im „disegno“, in der Proportionierung, wie der zu kurz geratene Hals, wären Caravaggio kaum zuzutrauen –, ferner die für Caravaggio ungewohnt vielgliedrige Detailliertheit des wuchernden Pflanzenwerks, dessen Blätter eigentümlich überscharf modelliert und beleuchtet sind, und schließlich das plumpe Lamm: all dies läßt nach Meinung des Rez. auf einen Imitator, nicht auf Caravaggio selbst, schließen.

Beim „David mit dem Haupt des Goliath“ dürfte sich die Problematik nur noch auf die Entscheidung der Frage Original oder Kopie zuspitzen. Leider ist das Bild nicht gereinigt, was die Beurteilung erschwert. Der Rezensent gesteht, daß die malerische Faktur, eine nicht zu übersehende Stumpfheit der Modellierung, einen etwas unbefriedigenden Eindruck hinterläßt und in der Tat auf Kopie hinzudeuten scheint. Als solche scheint auch noch jüngst Angela Ottino della Chiesa, die die früheren Äußerungen der Forschung registriert, das Bild angesehen zu haben (*L'opera completa del Caravaggio*, Mailand 1967, S. 92, Nr. 38). Bei dem ergreifenden Spätwerk der „Salome“ aus dem Palacio Real in Madrid (ehemals Escorial) ist nur noch die Datierung innerhalb der Spätzeit Caravaggios (erster oder zweiter Neapler Aufenthalt) strittig.

Neben der römischen und bolognesischen Schule, von denen wir einige besonders erwähnenswerte Beispiele in den Vordergrund gestellt haben, waren alle anderen Lokalschulen durchaus vertreten, vor allem natürlich, in Anbetracht der Herkunft der Bilder aus den königlichen Sammlungen, die neapolitanische Schule, daneben auch Genua und die Lombardei. Wenn sich dennoch der Eindruck einer ausgewogenen Repräsentation des italienischen Seicento nicht einstellte – Hauptmeister wie etwa Gaulli fehlten ganz –, so lag das an den Bedingtheiten des zur Verfügung stehenden Materials, das eben zum großen Teil aus einer Quelle, den königlichen Sammlungen, stammte. Es bildeten sich zwar kohärente Kerngruppen, Caravaggio und die Caravagesken, die frühen Bolognesen (die Carracci, Reni, Albani und Guercino), die Neapolitaner und vor allem der römische Historienzyklus im Salone, doch weite Bereiche waren unterrepräsentiert, so etwa die bolognesische Lokalschule, die abgesehen von den schon genannten Meistern durch je ein Bild Cavedonis und Cantarinis nur andeutungsweise repräsentiert war, und auch Florenz, das nur durch Alessandro Allori,

Biliverti und einen vorzüglichen Furini vertreten war. Wenn die Madrider Ausstellung so zwar bis zu einem gewissen Grade eine zu Gruppen locker geordnete Zusammenstellung von – vielfach hochinteressanten – Einzelwerken war, so bot sie doch jedem, der sich für die Seicentomalerei interessiert, die Gelegenheit, zahlreiche bedeutende und kaum bekannte Werke, die der Fachmann bestenfalls von den Abbildungen in Perez Sanchez' Buch kannte, im Original zu studieren, bevor diese Bilder wieder an ihre Plätze in schlecht beleuchteten Kapellen und Sakristeien von Kirchen, in schwer zugänglichen Palasträumen, in entlegenen Provinzmuseen, in Privatsammlungen oder gar in die Depots des Prado zurückwandern. Die dem Seicento vorbehaltenen Säle des Prado befinden sich zur Zeit in Neuordnung, doch dürften sie kaum in der Lage sein, mehr als einen Bruchteil der Werke, die eigentlich eine dauernde Zugänglichmachung verdienten, zu zeigen.

Im folgenden seien noch einige Bemerkungen zu einzelnen Bildern von weniger zentralem Interesse angefügt, in der Reihenfolge, wie sie in dem übrigens vorzüglich gearbeiteten und voll illustrierten, mit einigen recht guten Farbtafeln ausgestatteten Katalog erscheinen, mit dem Perez Sanchez ein Handbuch von bleibendem Nutzen geschaffen hat.

7. Eine wahrscheinlich originale Replik, ehemals im Bologneser Kunsthandel, hat Carlo Volpe (mündl. Mitt.) namhaft gemacht.
24. Es wäre zu überlegen, ob das Bild angesichts der für del Cairo eigentlich zu weichen, wattigen Malweise nicht schon Carlo Francesco Nuvolone zuzuschreiben ist.
28. Kopie des Berliner Bildes.
39. Das Bild ist der größeren Fassung in der Sammlung Denis Mahon, London, erheblich unterlegen.
41. Die Version bei G. Algranti, Mailand, ist eine Kopie des spanischen Bildes. Siehe den Katalog „Seicento Arte ‚Moderna‘, Arte di Domani“, Mailand 1969, unter Castello mit Farbabbildung; sowie die Rezension der Ausstellung durch Mina Gregori in *Arte Illustrata* II, 22/23/24 1969, S. 105.
49. Die Version bei G. Algranti, Mailand, in dem unter Nr. 41 genannten Katalog und in der Rezension Mina Gregoris (*Arte Illustrata* 1969, S. 103 u. 106, Abb. 1 u. 2) sowie von Italo Faldi (*Pittori Viterbesi di Cinque Secoli*, Rom 1970, S. 281, Abb. 225) als Original abgebildet, ist eine Kopie des Madrider Bildes.
50. Das Bild hat mit Cavarozzi direkt nichts zu tun, sondern ist ein selbständiges, originales Werk eines offenbar florentinischen (in Spanien tätigen?) Malers des frühen 17. Jahrhunderts, der noch zu identifizieren ist. Sollte das Bild in Spanien entstanden sein, wäre allenfalls eine kompositionelle Abhängigkeit von Cavarozzis Bild (Nr. 49) denkbar.
63. Kopie.
67. Kopie.
126. Das Bild der Ausstellung (heute in Vigo) ist eindeutig eine stark verkleinerte

- Kopie des Originals in der Sammlung Gasparrini in Rom (*Abb. 4b*). Vgl. auch Ellis Waterhouse, A note on Giovanni Maria Morandi, *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London - New York 1967, S. 119, Anm. 18.
154. Kopie.
161. Wohl tatsächlich eher von einem französischen (Bigot?) oder niederländischen Caravagesken.
173. Die schon im Inventar der Sammlung Carlo Marattas als „Carlo Napoletano“ genannte Kopie nach Lanfrancos früher, für Kardinal Montalto gemalter „Ent-rückung der Magdalena“ (heute im Puschkin-Museum in Moskau) stammt aus dem späten 17. Jahrhundert. Der Kopist kann keineswegs, wie Perez Sanchez möchte, mit dem Neapler Maler Carlo Sellitto (1581 - 1614!) identifiziert werden. Wer Carlo Napolitano war, ist noch ungeklärt. Man kennt von ihm noch eine Kopie der Konstantinsschlacht Giulio Romanos in der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom. Zu den Repliken von Lanfrancos Komposition vgl. Paragone 177 September 1964, S. 13 - 14, Anm. 21 und 179 November 1964, S. 63.
195. Für das Problem dieses Bildes und der angeblichen Teilreplik in der Galleria Spada in Rom glaubt der Rez. einen Lösungsvorschlag anbieten zu können. Sicher ist, daß beide Bilder nicht von der gleichen Hand sind. Sicher ist auch, daß die Figur des Knaben mit dem Federhut im spanischen Bild nach dem (Original-) Bild der Spada-Galerie kopiert ist. Das Bild in Zaragoza ist mithin, und auch aus stilistischen Gründen, sicher später als das römische. Es weist zudem ein Qualitätsgefälle in der malerischen Substanz auf. Während die malerische Fak-tur der Figur des Knaben die für eine Kopie typische summarische Modellierung und stumpfe, flache Schatten aufweist, ist die Malweise bei den anderen beiden Figuren viel kräftiger, saftiger, kurzum die eines Originals. Es handelt sich um die originale Komposition eines Malers, der eine Einzelfigur eines fremden Vor-bilds kopierend in sein Bild integriert hat. Der Stil der beiden Figuren rechts, der Kopftypus des Vaters, vor allem die sehr breite, derbe Malweise, auch die Gewandbehandlung und Details wie die Formung der ausgestreckten Hand, - all dies weist nach Meinung des Rez. eindeutig auf den vor allem in Rom, aber auch z. B. in Gaeta (Zeri dachte 1954 an einen „pittore meridionale“) tätigen Giacinto Brandi (Poli 1623 - Rom 1691), den Nachfolger Lanfrancos (*Abb. 2a*). Dies zu erkennen, war in der Tat die Autopsie des Bildes nötig. Es fügt sich nun, daß dem Rez. das Knabenbildnis der Galleria Spada schon seit langem als Lanfranco nahestehend erschienen ist. Das Bild in Zaragoza, in dem der Lan-franconachfolger Brandi die Figur des Spadabildes kopierend übernimmt, be-kräftigt diese Vermutung, die hier zu dem Vorschlag verdichtet sei, das Knaben-bild Lanfranco selbst zuzuschreiben (*Abb. 3a*). Es dürfte um 1620 entstanden sein und gehört sicher zu dem Typus von Bildern Lanfrancos, die auf den späteren Battistello Eindruck machten (auf die Entlehnungen Battistellos von Lanfranco ist von Longhi, Bologna und anderen wiederholt hingewiesen worden).

196. Zugehörig zu diesem Bild (*Abb. 3b*) sind dasjenige des „Petrus“ (Nr. 197) und zehn weitere Bilder des Apostolado in der Academia de San Fernando in Madrid. Ursprünglich „Schule des Ribera“ genannt, hält Perez Sanchez diese Serie für neapolitanisch um 1630–40 und Francesco Francanzano nahestehend. Letzteres überzeugt nicht ganz. Auch fragt sich, ob er die Serie nicht etwas zu früh datiert. Der derbe, summarische Gewandstil mit den eigentümlich breit hingestrichenen und duff vertrieben modellierten Gewandbahnen (im Gegensatz zu den markant geformten und kräftig modellierten Gesichtern und Händen) deutet auf etwas spätere Entstehung um 1650 und ist für Neapel ungewöhnlich. Der Autor wird wohl in Neapel gearbeitet haben, weist aber gewisse Affinitäten, eben im Gewandstil, zu Rom auf. Er bewegt sich gewissermaßen halbwegs zwischen Ribera (und Novelli) und Brandi. Zweifellos von der gleichen Hand ist der auch ehemals zu einer Apostelserie gehörige „Jacobus“, der 1958 als Schenkung in die Münchner Pinakothek gelangte (Inv. Nr. 12779, als „Römisch, 1. Viertel 17. Jh.“; die Kenntnis des Bildes verdankt der Rez. Dr. Jutta Held) (*Abb. 3c*), und offenbar auch das Bild des „Täufers“, ehemals in der Sammlung Gasparrini in Rom und heute im Elvehjem Art Center in Madison, Wisconsin (*Abb. 3d*), dort bezeichnenderweise als Werk Francesco Cozzas, also eines in Rom tätigen Meisters (siehe *Art Journal* Fall 67 XXVII/1, S. 70 mit *Abb.*), und als solches auch publiziert von Luigi Cunsolo (Francesco Cozza, *Pittore e Acquarellista*, Cosenza 1966, S. 90–92, fig. 12). Möglicherweise stammen von diesem noch unidentifizierten Maler auch das Halbfigurenbild des „Stephanus“ im Nationalmuseum in Valletta, Malta (als spanische Schule), und das Bild eines „Franziskanermönchs“ in der Sammlung der Queens University in Kingston, Ontario (frdl. Hinweis von Anthony Clark).

Erich Schleier

REZENSIONEN

GRETE LESKY, *Schloß Eggenberg. Das Programm für den Bildschmuck*. Graz Wien Köln, Verlag Styria, 1970. 308 Seiten, 62 *Abb.* und 55 *Tafeln*. DM 30, –.

Für das westlich vor Graz gelegene Eggenberg (erbaut seit 1625 unter den Fürsten Hanns Ulrich † 1634, Johann Anton † 1649 und Johann Seyfried † 1713) liegen einige Arbeiten vor, auch aus den letzten Jahren, die sich mit der Architektur dieses barocken Prachtschlusses befassen und an der Beschreibung und Erklärung seines ‚Bildschmucks‘ versuchen. Die zahlreichen emblematischen Darstellungen freilich, die neben den Freskogemälden größeren Formats an Decken und Wänden der Prunkräume des zweiten Stockwerks sich befinden, blieben dabei nahezu völlig außer Betracht – obgleich man doch, durch Erfahrungen mittlerweile klüger geworden, nicht nur vermuten dürfte, daß diese Sinnbilder integrierende Bestandteile einer Bildfolge darstellen, sondern geradezu von der Hypothese ausgehen müßte, daß sie die Schlüsselworte eines ikonographischen Textes abgeben, deren Entzifferung allererst zu belehren vermöchte über einen Sinnzusammenhang der Bilder und den Stellenwert des einzelnen Bildes in solchem Kontext.