

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

21. Jahrgang

Oktober 1968

Heft 10

FILIPPO PALADINI

Zur Ausstellung in Palermo

(Mit 4 Abbildungen)

Das zwanzigjährige Bestehen der Autonomie Siziliens als "regione" diente als Anlaß einer Ausstellung in Palermo, die von Mai bis September 1967 dauerte und in mehrfacher Hinsicht Beachtung verdiente. Sie galt dem Florentiner Maler Filippo Paladini, dessen Tätigkeit und Lebenswerk in der Zeit um 1600 zum größten Teil mit Sizilien und Malta verbunden ist. Auf den ersten Blick als die Würdigung eines immerhin bedeutenden Malers des späten florentiner Manierismus erscheinend, handelte es sich bei dieser Ausstellung doch um mehr: nämlich um die erstmalige Herausstellung eines für das künstlerische Geschehen auf Sizilien bedeutsamen Lebenswerks. Damit verbunden war die restauratorische Betreuung, ja Wiedergewinnung und oftmals gradezu Rettung meist großformatiger Altarbilder, welche diese Ausstellung überhaupt erst möglich machte. Zusammengebracht aus zum Teil entlegenen Orten konnte diese Ausstellung beispielhaft die besonderen Schwierigkeiten, aber auch die besonderen Aufgaben denkmalpflegerischer Betreuung und kunstgeschichtlicher Forschung in Sizilien vor Augen führen: einerseits stärkere Gefährdung der Objekte bei erschwelter Zugänglichkeit, geringeren Mitteln und kleinerem Personalbestand, verglichen mit den anderen Landschaften Italiens; andererseits oftmals die Notwendigkeit, die kunsthistorischen Tatbestände überhaupt erst zu ermitteln, praktische Betreuung und erstmalige Erschließung sehr viel direkter, ohne Vorstufen und Vorarbeiten miteinander zu verbinden, als es in anderen Kunstlandschaften Italiens geschieht. So kommt dem vorzüglich gearbeiteten Katalog der Ausstellung eine besondere Bedeutung zu: erstmalige zusammenfassende Dokumentation und Grundlage für alle weitere Beschäftigung mit dem Künstler (*Mostra di Filippo Paladini. Catalogo a cura di Maria Grazia Paolini e Dante Bernini con una nota sui restauri di Vincenzo Scuderi. Saggio introduttivo di Cesare Brandi.* Palermo, Palazzo dei Normanni, Maggio - Settembre 1967. 139 Seiten, 4 Farbtafeln, 4 und 71 Tafeln.)

Der Band enthält außer einer Einleitung von Cesare Brandi mit wichtigen Gedanken zu einer historischen Wertung des Künstlers eine willkommene Übersicht aller Daten

in Regestenform und den Katalog mit ausführlichen Erörterungen zu jedem einzelnen ausgestellten Werk. Die kurzen Bemerkungen zu den Restaurierungsarbeiten von Vincenzo Scuderi, dem Soprintendente alle gallerie della Sicilia, geben eine Andeutung vom Umfang der geleisteten Arbeit, aber auch von den bisherigen Verlusten an Werken Paladinis („mindestens zwölf“). Man bedauert das Fehlen genauer Angaben hierüber ebenso wie über die wenigen weiteren, nicht auf der Ausstellung vertretenen Werke des Künstlers; auch vermißt man sehr ein eigenes Ortsverzeichnis seiner Werke (alphabetisch etwa von Butera bis Vizzini reichend). Die so dankenswerte, der Vollständigkeit nahekommende Katalog-Publikation über Paladini, als Gelegenheit so bald nicht wiederkehrend, läßt solche Desiderata fühlbar werden. Eine chronologisch geordnete Bibliographie macht den Beschluß; in ihr hätten die älteren Historiographen F. Susinno (1724) sowie F. Hackert und G. Grano (1792) ein Anrecht darauf, schon unter den Ursprungsdaten zitiert zu werden und nicht erst unter den Neudruckdaten. Die erstmalige Veröffentlichung und Kommentierung von F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (Florenz 1960) durch Valentino Martinelli muß dabei als besonderes Verdienst bezeichnet werden, denn eine Auswertung dieser Quelle läßt noch manche Ergebnisse erwarten.

Geburts- und Todesdatum Filippo Paladinis sind leider nicht als gesichert anzusehen. Susinno überliefert, der Maler sei 1614 in Mazzarino gestorben und zwar im Alter von über 70 Jahren. Wenn danach bisher als mutmaßliches Geburtsdatum „etwa 1544“ angenommen wird, so besteht die Schwierigkeit, folgende biographischen Fakten mit diesem Datum in Einklang zu bringen. Als einziges nachweisbares toskanisches Frühwerk darf die Tafel der thronenden Madonna mit zwei stehenden Heiligen in Streda (Vinci) gelten, signiert „Philippus Palatinus faciebat 1573“ (obwohl letzte Zweifel wegen einer möglichen Identifizierung mit einem namensgleichen Maler aus Pistoia bestehen bleiben). Im Jahre 1586 wird Paladini wegen eines versuchten bewaffneten Überfalls zu drei Jahren Galeeren-Strafe verurteilt. Von Pisa aus tritt er 1587 diese Strafe an und gelangt nach Malta, wo seit 1589 Werke seiner Hand erhalten sind: vier Fresken mit der Geschichte des Täufers in der Kapelle des Hochmeister-Palastes (im Katalog dankenswert abgebildet) sowie das Altarbild für die gleiche Kapelle (1589 datiert) in La Valletta; ferner die malerische Ausstattung der Kastell-Villa von Monte Verdala. Schon 1588 hatte sich Wilhelm II. von Bayern beim Großherzog von Toscana für die Begnadigung des Malers verwendet, wenn auch vergeblich. 1595 geschah dies erneut von Malta aus mit dem Hinweis auf die hervorragenden Dienste des Malers, diesmal mit Erfolg.

Erst vom 14. Januar 1601 datiert die nächste dokumentierte Nachricht über den Maler, der in Mazzarino ein Grundstück erwirbt (dasselbe nochmals 1612), der Stadt, für die er 1606 und 1608 zwei Altarbilder malte, in der er laut Nachricht von Susinno heiratete und am 15. Dezember 1614 starb. In diese Jahre von 1601 bis 1614 drängen sich in dichter Folge die fast stets datierten Werke, überwiegend großformatige Altarbilder für sizilianische Kirchen, darunter weiterhin Werke für Malta (von 1611 und

1612) und das Altarbild mit der Enthauptung des Täufers für die Kirche S. Jacopo in Campo Corbolini in Florenz, das gleichfalls der Spätzeit angehören dürfte und dorthin wohl durch Vermittlung des Malteser-Ordens gelangte, dem die Kirche unterstellt war.

Die Lebensumstände Paladinis machen es wahrscheinlich, daß er in den Jahren zwischen 1595 und 1601 nach Florenz zurückgekehrt ist und auch in Rom war; vollends aber sein seit 1601 sich so reich entfaltendes malerisches Werk ist schwer denkbar ohne den erneuten Kontakt mit den Zentren des künstlerischen Geschehens. Überblickt man die gesicherten Lebensdaten und Lebensumstände des Malers, so möchte man ein Geburtsdatum bis zu 10 Jahren später, also „um 1554“, für wahrscheinlicher halten als das wenig glaubhafte nach Susinno's Angaben errechnete. Denn weder ist die Straftat von 1586 glaubhaft als die eines angeblich mehr als 42-jährigen, noch ist die erst 1601 einsetzende reiche sizilische Produktion wahrscheinlich als die eines mehr als 57-jährigen.

Das Altarbild mit dem hl. Lukas, der die Madonna malt, bestimmt für die cappella di S. Luca der Kirche S. Giorgio dei Genovesi in Palermo (*Abb. 5*), ist mit dem weiteren Palermitaner Altarbild des Erzengels Michael das früheste in der Reihe der sizilianischen Werke; beide sind 1601 datiert. Mit Recht wurde der sehr komplexe Charakter des Bildes betont, was ergänzt werden könnte durch den Hinweis auf das ergebnisreiche Buch von Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Madonna*. *Ikono-graphie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933 (eine Hamburger Dissertation bei Erwin Panofsky). Das Thema tritt in Italien erst im 16. Jahrhundert neu auf und nunmehr in derjenigen Form, die sich im Norden zuletzt ausgebildet hatte: die Lukas-Madonna mit der Maria als Erscheinung. Raffaels in der Forschung umstrittenes Altarbild für Ss. Luca e Martina in Rom, seit 1577 in der Accademia di S. Luca, war von weitreichender Wirkung. Giorgio Vasaris Altarbild gleichen Themas für die Maler-Kapelle an der Ss. Annunziata in Florenz folgt der durch Raffaels Bild geprägten Fassung. Paladini seinerseits suchte mit dem Reichtum seiner Motive, mit den Stilleben im Vordergrund und der Tiefenwirkung der Hintergrundsszenen Vasari noch zu über-treffen.

Im Ganzen von Paladinis Schaffen herrscht die manieristische Form ungebrochen bis zu den letzten Werken. Vertikalität des Bildaufbaus, Schlankheit der Figuren, zarte Biegung und weiche S-Schwingung sind durchgängige Merkmale, und damit vielfache Beziehungen zur Florentiner Malerei von Andrea del Sarto und Pontormo bis zu Allori. Doch ist damit über den Reichtum verschiedener Möglichkeiten im Werk Paladinis, vor allem über die Intensität realistischer Bildelemente innerhalb einer als manieristisch zu bezeichnenden Gesamtform noch nichts ausgesagt. Eben dies aber ist das überraschende, bedeutende und nach der herrschenden Vorstellung geradezu als paradox zu bezeichnende Phänomen an diesem Lebenswerk, das Cesare Brandi mehrfach zu beschreiben, vor allem aber durch den wichtigen Hinweis auf Caravaggio zu erklären versuchte. Ein solcher Hinweis lag von vornherein nahe, nicht nur durch die zeitliche Nähe der beiden Maler (Caravaggio starb 1610), sondern auch durch die eigentümliche Parallelität ihrer Lebensläufe: durch eine Straftat aus dem angestammten

Lebensbereich gerissen, gelangen beide nach Malta und Sizilien, wo jeder bedeutende Werke hinterlassen hat.

Man wird jedoch in jedem Einzelfalle sehr vorsichtig sein müssen in der Annahme direkter Einflüsse, zumal glaubhafte Kontakte keineswegs leicht zu erweisen sind. Paladini's „Rosenkranz-Madonna“ von 1608 für S. Domenico in Mazzarino legt den Vergleich nahe mit Caravaggios 1606/7 in Neapel gemaltem Altarbild gleichen Themas (heute in Wien). Das Ergebnis kann nur die Feststellung einer völligen Unabhängigkeit sein; Paladini hat die feierliche symmetrische Komposition bewahrt, in welcher die beiden Gruppen kniender und die Rosenkränze empfangender Ordensleute in ihren Gebärden nur maßvoll differenziert erscheinen.

In dem Bild der „Immacolata mit dem hl. Franz als Fürbitter für die Seelen im Fegefeuer“ aus dem Jahre 1606 (für die Chiesa dell'Immacolata zu Mazzarino, *Abb. 3*) hat Paladini eine bedeutsame Verbindung gegenreformatorischer Themen gegeben, deren Quellen zumal für die Landschaft mit ihren marianischen Symbolen von M. G. Paolini im Katalog erörtert werden, wobei vor allem der Hinweis auf das Altarbild von Scipione Pulzone in der Kirche S. Maria della Concezione in Rom interessiert. Die *Abb.* der Altartafel vor der Restaurierung (*Abb. 2*) mag zugleich eine Vorstellung vermitteln von dem Ausmaß der Arbeit, das anlässlich der Ausstellung geleistet worden ist.

Ein Höhepunkt im Schaffen des Malers ist der Zyklus der fünf hohen und schmalen Tafeln mit Themen der Mariengeschichte für den Chor des Domes zu Enna (1612/3), von Brandi mit Recht als „orthodox manieristisch“ bezeichnet. In seinem Textbeitrag zur „Darstellung im Tempel“ erörtert D. Bernini (dessen wichtiger Aufsatz „Sull'attività siciliana di Filippo Paladini“, *Commentari*, 12, 1961, 203 – 220 ausdrücklich erwähnt sei) die Beziehung zu Dürers gleichnamigem Holzschnitt aus dem „Marienleben“ und zu seinem Blatt der Mariengeburt. Es ist die Gestalt des Engels mit dem Weihrauchfaß im Scheitel des Bildes, die an gleicher Stelle im Bilde bei Paladini wiederkehrt, zugleich aber auch an den Engel in Caravaggios „sieben Werke der Barmherzigkeit“ in Neapel denken läßt, sowie an den Engel in seiner „Anbetung der Hirten“ in Messina. Gerade in solchem Falle ist bei den unleugbaren Verbindungen die souveräne Umformung der Anregungen und ihre Einschmelzung in den eigenen Stil entscheidende Tatsache. Der ganze Zyklus muß als bedeutende Manifestation manieristischer Kunst und gegenreformatorischer Thematik (Immacolata, Assunta) angesehen werden, eindrucksvoll in der steilen Komposition, der geheimnisvollen Lichtführung und der raffinierten, öfter changierenden Farbgebung.

Was aber die Kenntnis und Wertschätzung Dürers in Sizilien um 1600 betrifft, so gibt es ein Zeugnis, das besondere Beachtung verdient. Der Erzbischof von Monreale und spätere Kardinal Ludovico II de Torres (1588 – 1608), eine kirchlich und künstlerisch bedeutende und aktive Persönlichkeit, gründete 1589 das erzbischöfliche Seminar, das er in dem zu diesem Zwecke umgebauten normannischen Königspalast des 12. Jahrhunderts neben dem Dom einrichtete. Die noch heute vorhandene Bibliothek schmückte er mit einer Serie von Bildnissen berühmter Männer, eine große Humanisten-Tradition fortsetzend (Paolo Giovio!). Unter den 168 Dargestellten befinden sich

nur zwei Künstler; es sind – einander benachbart – Michelangelo und Dürer (siehe den Exkurs über die Bildnis-Serie in dem weiter unten genannten Monreale-Buch des Rezensenten, S. 260 ff.).

Durchaus verschieden von den bisher genannten Werken ist eine Gruppe von Bildern, die zeitlich unmittelbar vorangeht und die vor allem durch die beiden für und wahrscheinlich auch in Malta gemalten Altarbilder bezeichnet ist: die überlebensgroße, monumentale Gestalt des stehenden hl. Jakobus für S. Giacomo in La Valletta von 1611 und die Krankenheilung der hl. Cosmas und Damian für S. Francesco am gleichen Ort von 1612. In diesen Bildern ist eine Monumentalität des Figürlichen verwirklicht, verbunden mit plastischer Kraft und einem Farbcharakter, der sich dieser einfachen Größe anpaßt durch den Verzicht auf chromatische Töne und leuchtende Farben und der eine feine Tonigkeit an die Stelle setzt, mit zarten aus dem Dunkel sich abhebenden Lichttönen. Hier am ehesten ist ein selbständiges Verarbeiten von Anregungen der Spätwerke Caravaggios anzunehmen.

Die außerordentliche Steigerung der künstlerischen Leistung bis zum Ende seines Lebens kann das große Altarbild mit dem Martyrium des hl. Ignatius veranschaulichen, 1613 für die Kirche S. Ignazio all'Olivella in Palermo gemalt. Es ist ein reifes, kühnes, überaus wirkungsvolles Werk; reich in seinen Mitteln, in Komposition und in Farbe (Abb. 4). In der Bildmitte kniet der Heilige mit betend erhobenen Händen, von den Löwen angefallen. Die in einem buchstäblichen Sinn erfolgende „Vergitterung“ des Hintergrundes in der Mitte gibt (ähnlich Raffaels „Befreiung Petri“ in den Stanzen des Vatikans) die Möglichkeit einer bildparallelen Relief-Anordnung. Dazu tritt die stark plastisch vortretende figürliche „Rahmung“ der Mittelszene an den Rändern des Bildfeldes, die räumlich nur so weit realisierbar ist, wie es die Wirkung des Bildes erforderte; sie steht damit im Dienste der Hauptszene in der Bildmitte, zumal alle seitlichen Figuren nur von hinten oder von der Seite zu sehen sind, nur hinweisenden Charakter haben.

Aus dem letzten Lebensjahr Paladinis stammt die 1614 datierte Altartafel mit dem Martyrium des hl. Placidus in der ehemaligen Benediktinerabtei Monreale. Das Bild ist sehr beschädigt und nachträglich oben halbrund verkürzt. Es war bestimmt für die Cappella di S. Placido, welche Erzbischof Luigi II de Torres 1599 durch Umbau des Kapitelsaals aus dem 12. Jahrhundert erstellt hatte. Dort beschreibt Paladinis Tafel das Buch von Michele del Giudice, *Descrizione del Real tempio e monasterio di Santa Maria la Nuova di Monreale . . .*, Palermo 1702, I p. 49 (siehe W. Krönig, *Il duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1966, 25 und Abb. 235; dergleichen in der englischen Ausgabe des Buches), welche Angaben hier ergänzend zum Katalog gegeben seien. Es muß leider offen bleiben, ob die halbrunde obere Verkürzung der Tafel etwa schon gleich zu Anfang erfolgte in Anpassung an die halbrunde romanische Apsis der Kapelle.

Es kann zum Schluß nur kurz hingewiesen werden auf den reichen Bestand an Vorzeichnungen zu vielen Altarbildern, den die beiden im Museum zu Syrakus bewahrten Skizzenbücher enthalten, welche Paladini als einen bedeutenden Zeichner erweisen.

Die Streuung seiner meist großformatigen Altarbilder über den weiten Raum fast ganz Siziliens von Palermo und Monreale im Westen bis Catania und Messina im Osten ist Bestätigung eines schnell erworbenen außerordentlichen Rufes als Maler. Die "Mostra del Cinquecento toscano" in Florenz von 1940 hatte bereits die Aufmerksamkeit auf Filippo Paladini gelenkt, dessen Werk und Bedeutung nunmehr mit Recht eine erste zusammenfassende Würdigung erfahren haben. Es ist zu hoffen, daß das Land Sizilien die Möglichkeit erhält, weiteren Malern zumal des 17. Jahrhunderts zu der verdienten bewahrenden Restaurierung, Sammlung und Wertung ihres Lebenswerks zu verhelfen, wobei außer an Pietro Novelli etwa an Matthias Stomer zu denken wäre.

Wolfgang Krönig

REZENSIONEN

WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Von Sens bis Straßburg, Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhauskulpturen*. Walter de Gruyter & Co. Berlin 1966, 152 S., 232 Abb.

Willibald Sauerländers hier anzuzeigendes Buch, dessen Grundgedanken der Autor bereits in zwei Anmerkungen seines Aufsatzes über die Skulpturen der Westportale von Notre-Dame in Paris angedeutet (Die kunstgesch. Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris, Ein Beitrag zur Genesis des hochgot. Stiles in der franz. Skulptur, Marburger Jb. 17, 1959, Anm. 45, S. 11 – 12 u. Anm. 109, S. 42) und in einem Vortrag auf dem deutschen Kunsthistorikertag in Basel 1960 bekannt gemacht hatte (Kunstchronik 13, 1960, S. 279 – 281), rollt die Frage nach der künstlerischen Ableitung der Skulpturen am Südquerhaus des Straßburger Münsters erneut auf und zeigt, wieviel auch für Straßburg noch durch eine intime Kenntnis der französischen Skulptur vor, um und nach 1200 zu gewinnen ist.

Der Verlag hat das Buch mit einem sehr reichen Abbildungsteil ausgestattet (nicht vermerkt ist, daß einige Fotos Gipsabgüsse wiedergeben: Abb. 11, 87, 178; ob auch 170?; auf Abb. 150, Chartres Nordvorhalle, Hiems, ist die Konsole leider so abgeschnitten, daß die Flammen des Feuers gerade noch zu ahnen sind), der es möglich macht, die Ausführungen und Beobachtungen des Autors Satz für Satz an den entsprechenden Fotografien nachzuvollziehen und nachzuprüfen. Der Fähigkeit des Verfs. zu genauer Charakteristik selbst feinsten stilistischer Abtönungen verdankt das Buch seine Anschaulichkeit. Wie beinahe alle seine Arbeiten über gotische Skulpturen beginnt S. auch dieses Buch, das Catherine und Louis Grodecki gewidmet ist, mit einem Aphorismus Wilhelm Vöges.

Die engen Beziehungen zwischen Straßburg und den Skulpturen der Chartreser Querhäuser sind eine Entdeckung von Franck-Oberaspach, der beide Gruppen für Werke der gleichen Schule hielt. Vöge, der zunächst die stilistischen Unterschiede stärker betonte und in Straßburg byzantinische Vorbilder und lokale Züge wirksam sah, akzeptierte später Francks These. Vöge und Jantzen verdankt die weitere Forschung