

KUNST'CHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

4. Jahrgang

Juni 1951

Heft 6

DIE AUSSTELLUNG CAMPANISCHER HOLZPLASTIK IN NEAPEL

Unter den Ausstellungen älterer Kunst, die zur Zeit auch in Italien an der Tagesordnung sind, bedeutet die im Herbst eröffnete, bis zu diesem Frühjahr verlängerte Mostra della scultura lignea nella Campania, die im ehem. königlichen Palast in Neapel zu sehen ist, wohl die größte Ueberraschung. Das Verdienst der Veranstaltung kommt dem Soprintendente alle Gallerie, Bruno Molajoli, sowie seinen beiden Mitarbeitern, Dr. Ferdinando Bologna und Dr. Raffaello Causa zu. Die letzteren haben sich vor allem auch in die Herstellung des Katalogs geteilt, der jetzt als fertiger Band von 217 Seiten und 100 Tafeln vorliegt. Der ausführlichen kritischen Beschreibung der 97 ausgestellten Bildwerke, unter denen auch die Steinskulptur mit einigen wichtigen Arbeiten vertreten ist, geht jeweils eine zusammenfassende Würdigung des plastischen Schaffens der einzelnen Epochen voraus, in der mit umfassender Literatur- und Sachkenntnis zu den durch die Ausstellung angeregten Problemen Stellung genommen wird. Auch auf das sehr ausführliche Verzeichnis der lokalen wissenschaftlichen Literatur darf als verdienstvolle Beigabe verwiesen werden.

Gleich die in den ersten Räumen vereinigten, in der Mehrzahl lebensgroßen holzgeschnitzten Kruzifixe, die aus Kirchen Neapels und des übrigen Campanien zusammengebracht werden konnten, bieten durch die Zahl, den hohen künstlerischen Wert und ihre ausgesprochene Eigenart eine bedeutsame Bereicherung unseres Wissens. Neben dem byzantinischen Einfluß und anderen sich kreuzenden Elementen scheint verhältnismäßig früh, zum mindesten seit den Anfängen des 13. Jhs., eine mehr realistische, intensiver den Ausdruckgehalt betonende Richtung hervorzutreten, wie sie vor allem durch die beiden großen Kruzifixe aus dem Dom und aus

S. Maria a Piazza in Neapel vertreten wird. Den sehr subtilen Versuchen des Katalogs, im Anschluß an Francovich und Quintavalle eine Fülle internationaler Beziehungen herzustellen und namentlich der Ableitung jenes doch vielleicht stark einheimisch gefärbten Realismus aus Spanien vermag ich nicht ganz zu folgen. Etwas vorschnell will mir eine derartige Verknüpfung oft weit auseinanderliegender Arbeiten dünken angesichts der Spärlichkeit der uns bisher bekannten Werke und der Fülle des Unbekannten, das, wie gerade die Ausstellung zeigt, noch erschlossen werden müßte. Von der Vorstellung ausgehend, daß alles von irgendwelchen auswärtigen Vorbildern herzuleiten sei, scheint mir fast durchwegs auch die Neigung zu einem etwas zu späten zeitlichen Ansatz zu bestehen.

In ununterbrochener Kontinuität findet jene realistische, wie ich glauben möchte mehr einheimische Richtung in der Zeit der Aufnahme und der Vorherrschaft der Gotik ihre Fortsetzung. Daß Neapel im 14. Jh., unter dem angiovinischen Königshaus, wie gegenüber anders lautenden Ansichten der Katalog mit Recht betont und durch eine wertvolle Zusammenfassung der urkundlichen Nachrichten stützt, ein Hauptzentrum höfischer Kultur und des internationalen Stils der Hochgotik gewesen ist, können im Bereiche der Holzplastik Werke wie die aus S. Chiara und aus S. Restituta in Neapel stammenden Kruzifixe oder die wohl auch zu spät datierte, bereits dem Stilstadium um 1330 entsprechende Standmadonna des Domes zu Salerno veranschaulichen. Daneben begegnet eine Fülle von Arbeiten, in denen der gotische Grundcharakter mit dem Fortleben älterer Gewohnheiten und mit einem ausgesprochen einheimischen Einschlag verbunden erscheint, Arbeiten, die gelegentlich auch an Giovanni Pisano und seine freiere, realistisch-ausdrucksbetonte Interpretation der neuen gotischen Formelemente erinnern können. Allzu sehr scheint mir die Betrachtung des Katalogs auf die Steinplastik und auf das Problem der Beziehungen zu Tino di Camaino und den anderen, in Neapel durch Grabmäler vertretenen Meistern ausgerichtet, zu deren Wirken im übrigen wertvolle neue kritische Beobachtungen gegeben werden. Der Eigenart und Selbständigkeit der Holzskulptur (Andachtsbildnerei), unter deren Schöpfungen sich Arbeiten von außerordentlich starkem künstlerischem Gehalt finden, wird diese Stellungnahme nicht ganz gerecht. In nicht ganz seltenen Fällen auch (vgl. Katalog Nr. 48, 49, 51, 53) hat das Abweichen von der internationalen Stilnorm und die Eigenart der Gestaltung die Datierung erschwert und zu einer viel zu späten chronologischen Einordnung geführt. Eines der großartigsten der ausgestellten Werke und zugleich wohl auch das am schwersten zu bestimmende bleibt der aus S. Gregorio Armeno in Neapel stammende Kruzifix, der wohl kaum mit „2. Hälfte des 15. Jhs.“ richtig angesetzt sein dürfte.

Die in dem Bereiche der Steinskulptur in Neapel durch Baboccio und die sich um ihn gruppierenden zahlreichen Arbeiten des früheren 15. Jhs. vertretene Nachblüte der Hochgotik hat zu der Ausstellung nichts Wesentliches beigesteuert. Dagegen ist

höchst bedeutsam die Fülle der Skulpturen, in deren Mitte die heute nur noch aus 18 Figuren bestehende Krippe aus S. Giovanni a Carbonara, das 1478 in Auftrag gegebene, 1484 vollendete urkundlich gesicherte Werk des Pietro Alamanno und seines Sohnes Giovanni steht. Eine ganze Anzahl verwandter Arbeiten, vornehmlich Madonnen, reiht sich dieser aus fast lebensgroßen Figuren bestehenden Krippe an. Der Stilcharakter weist deutlich auf Zusammenhänge mit dem Norden, mit den Ausstrahlungen burgundisch-niederländischer Kunst, unter denen freilich noch eine genauere Sonderung und lokale Bestimmung nötig wäre. An die Skulpturen der Schranken der Kathedrale von Albi scheint manches zu erinnern. Aber auch zu süddeutschen Werken bieten sich Parallelen. Nach den Angaben des Katalogs müssen noch zahlreiche ähnliche Schnitzwerke in Campanien zu finden sein. An keinem anderen Ort Italiens hat jedenfalls der Einfluß nördlicher spätgotischer Plastik eine solche Bedeutung besessen wie hier in Neapel. Der von Rossellino und Benedetto da Maiano ausgehenden Einwirkung der Florentiner Renaissance hält er in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. die Waage, um mit Belverto, Moccia und anderen Vertretern einer mehr volkstümlichen Holzschnitzkunst eine Fortsetzung bis in die Frühzeit des Cinquecento zu finden.

Dem starken gotischen Einschlag, der in Neapel im späteren 15. Jh. zu beobachten ist, wird man Rechnung tragen müssen, wenn es gilt, die eigenartige kunstgeschichtliche Situation zu klären, die die dortige Plastik zu Beginn des 16. Jhs. bietet. In dem mannigfachen Schaffen, das Tradition und urkundliche Ueberlieferung mit dem um 1488 geborenen, bis 1558 wirkenden Giovanni da Nola in Verbindung bringen, hat Neapel seinen eigenen, höchst bedeutenden Beitrag zu der Skulptur der Renaissance gegeben. Die Vorstellung von der Kunst des Nolaners kann die Ausstellung allerdings mehr bereichernd verwirren. Ersichtlich hängen allzu viele Werke von geringerem Rang und mehr handwerklicher Art an seinem Namen; es müßte erst einmal der Versuch der Herausarbeitung seiner persönlichen künstlerischen Eigenart aus dem Umkreis der anscheinend sehr ausgebreiteten Tätigkeit der Werkstatt unternommen werden. Als festen Ausgangspunkt macht die Ausstellung mit der für das Jahr 1519 gesicherten Marmorfigur eines hl. Matthäus aus der Neapler Kirche S. Pietro Martire bekannt, der sich nur noch die wohl gleichzeitige, aus Holz geschnitzte Büste des Schmerzensmannes aus S. Chiara als Leistung von entsprechendem Wert an die Seite stellt. Bezeichnend für beide Werke ist das Mitsprechen eines Elementes gotisierender Bewegtheit, feingliedriger Zartheit und intensiverer Ausdruckscharakterisierung, durch das verhältnismäßig früh eine zum Manierismus führende, auch in der weiteren Tätigkeit der Werkstatt fortwirkende Note vorausgenommen wird.

Eine besondere Bedeutung kommt unter den genannten Umständen dem durch die Ausstellung erneut in den Vordergrund gerückten Problem der Zusammenhänge mit Spanien und mit der Kunst des Bartolomé Ordoñez zu. Von dessen, freilich nur vorübergehender Tätigkeit in Neapel, die zu 1517 bezeugt ist und während derer der

Altar — oder nur das Mittelrelief der Anbetung der Könige ? — der Kapelle der Caracciolo de Vico in S. Giovanni a Carbonara von dem Künstler ausgeführt wurde, leitet der Katalog den entscheidenden Anstoß für die künstlerische Entwicklung Giovanni da Nolas, ja für die weitere Grundrichtung der gesamten Neapler Plastik her. Mit Recht wird, im Anschluß an Gómez-Moreno, die Identifizierung des als Mitarbeiter des Ordoñez genannten Diego mit dessen damals kaum wenige Jahre altem gleichnamigen unehelichen Sohn abgelehnt, und dafür in Diego de Siloe, dem 1520 das Testament des Künstlers dessen Arbeitsgerät vermachte und der zu Beginn der 20er Jahre in Burgos als einer der Hauptmeister der Renaissanceplastik Spaniens auftritt, jener spanische Werkgenosse gesehen. Neben dem hl. Sebastian des Altares der Caracciolo de Vico, der zweifellos den späteren spanischen Arbeiten Siloes sehr nahe steht, wird versucht, — worin ich weniger zu folgen vermag — noch einige andere Neapler Werke für die dortige Frühzeit Siloes in Anspruch zu nehmen. Nicht nur dadurch kompliziert sich das Problem außerordentlich, daß später, noch in den 30er und 40er Jahren, in Neapel ein bald mit Diego Ordoñez identifizierter, bald Pietro della Plata genannter Bildhauer tätig gewesen ist, der einen ausgesprochenen Zusammenhang mit der spanischen Skulptur der Renaissance und ihrer malerisch-ekstatischen Grundrichtung erkennen läßt. Die Schwierigkeit besteht vor allem in der richtigen Einschätzung des Verhältnisses zu Giovanni da Nola. Der Künstler, der den hl. Matthäus von 1519 geschaffen hat, überragt die beiden Spanier weitaus an Können und persönlicher Eigenart und muß zu den Großen der italienischen Plastik des früheren 16. Jhs. gerechnet werden. Andererseits bietet Spanien vor dem Ende des zweiten Jahrzehnts, vor der Rückkehr der Ordoñez, Diego de Siloe und Berruguete, die in Italien gelernt hatten, nichts, was auch nur entfernt auf den kommenden Durchbruch jener seit den 20er Jahren sich durchsetzenden Vehemenz einer antiklassischen Umdeutung der Renaissance weisen könnte. Aus ihrer Heimat konnten die beiden Spanier, deren Aufenthalt in Neapel offenbar auch nur auf wenige Monate beschränkt geblieben ist, nichts von Bedeutung mitbringen. Der führende Meister scheint mir Giovanni da Nola gewesen zu sein, dessen Tätigkeit und persönliches Künstlertum allerdings erst aus der Fülle der Zuschreibungen und der werkstattmäßigen Breite der Produktion herausgeschält werden müßten und dessen Schaffen vor 1519 sich vorläufig noch unserer Kenntnis entzieht. Auch die Zusammenarbeit mit dem jedenfalls jüngeren Girolamo da Santacroce, dem Vasari den gleichfalls auf der Ausstellung gezeigten Johannes Bapt. der Kapelle in S. Giovanni a Carbonara zuschreibt, und die Frage der gegenseitigen Einwirkung der beiden Künstler wäre noch zu klären. Indem sie so zahlreiche eindrucksvolle Schöpfungen vereinigte und indem sie sich nicht scheute, in dem Katalog Probleme von weittragender Bedeutung anzuschneiden, hat die Mostra jedenfalls das von den Veranstaltern gewünschte Verdienst, auf die Wichtigkeit der bisher allzu sehr vernachlässigten Kunst Neapels hinzuweisen und künftiger Forschung eine entscheidende Anregung zu geben.

Georg Weise