

Ludger, der Bruder, ist der Porträtist dieser Malerfamilie, seine Bildnisse zählen zu den bedeutendsten im niederdeutschen Raum der Zeit. Die Sammlung besitzt das schönste Bildnispaar, das uns von Ludger überkommen ist. Es stellt einen Braunschweiger Großkaufmann mit Gattin dar; in das protestantische Braunschweig war der Maler, der dem neuen Glauben anhing, im Jahre 1569 übergesiedelt. Der Referent konnte feststellen, daß es sich um den begüterten Heinrich von Peine und seine Frau Magdalene, geborene Prutze handelt. Von dem Reichtum an Gold und Silber, den das im Braunschweiger Archiv erhaltene Inventar seines Vermögens spiegelt, gibt das Bildnis der Frau einiges wieder. Vor der Sachlichkeit und Gegenstandstreue dieser Bilder mag man sich an die Bildnisgesinnung Holbeins erinnern fühlen.

Erwähnt mag werden, daß in Cappenberg gleichzeitig der Kruzifixus aus Benninghausen (Kr. Lippstadt) gezeigt wird. Nach einer sorgfältigen Wiederherstellung stellt sich der ganz ungewöhnliche Rang dieses Werkes heraus. Rolf Fritz vermutet mit Recht, daß er, entgegen der bisherigen Ansetzung, in das 11. Jahrhundert, und zwar in die Zeit um 1070 gehört. Eine sparsame Fassung mit dem königlichen Purpur des Lententuchs kam zutage.

Paul Pieper

## DIE CARAVAGGIO-AUSSTELLUNG IN MAILAND

(mit 4 Abbildungen)

Der Gedanke, eine zusammenfassende Ausstellung des Schaffens Caravaggios und seiner Nachfolger zu veranstalten, um die bahnbrechende Bedeutung des Meisters für die europäische Malerei zu veranschaulichen, dem die Mostra del Caravaggio im Palazzo Reale zu Mailand ihren Ursprung verdankt, hat sich als überaus fruchtbar erwiesen. Als die erste Kunde davon durchsickerte, fragten sich Skeptiker, ob für ein so spezifisch kunsthistorisches Projekt ein genügendes, dem finanziellen Aufwand entsprechendes Interesse vorhanden sein werde. Aber die Erfahrung schon der ersten Wochen sollte zeigen, daß Anteilnahme und Zahl der Besucher alles bei retrospektiven Ausstellungen Uebliche hinter sich ließ. Wer insbesondere die in Scharen herbeieilende italienische Jugend beobachtete, mußte feststellen, daß die von der ernststen und tragischen Persönlichkeit des lombardischen Meisters ausstrahlende Wirkung von geradezu faszinierender Gewalt war.

„Losgelöst von dem Parteihader, der die klaren, großen Umriss seiner Gestalt einstellte, und entlastet von der Bürde vieler ihm fälschlich beigelegter Werke, steht der Künstler heute als eine der seltenen Persönlichkeiten vor uns, die sich über zeitliche Bedingtheiten zu bleibender Größe emporgehoben haben und in der Reinheit und Konsequenz ihres künstlerischen Gestaltens wie ein Ausdruck geformter Naturkraft erscheinen“ — diese vor einem guten Vierteljahrhundert geschriebenen Worte sei mir heute verstattet, in Erinnerung zu bringen, da sie auch jetzt noch,

wie ich glaube, die Bedeutung Caravaggios zutreffend umschreiben. Freilich hat die Erforschung seines Schaffens und seiner Lebensumstände weiterhin beträchtliche Fortschritte gemacht, nicht minder die Kenntnis seiner Nachfolger. Und der sich in den neuhergestellten monumentalen Räumen des Palazzo Reale entwickelnde lebhaft Gedankenaustausch zwischen Fachgenossen aus aller Welt beweist, daß nach wie vor Alles in fortwährendem Fluß begriffen und das letzte Wort über Gesamtwerk und stilgeschichtliche Ausdeutung des Meisters noch lange nicht gesprochen ist.

Nachdem als das Geburtsjahr mit größter Wahrscheinlichkeit 1573 festgestellt werden konnte und als Mailänder Lehrzeit die Jahre von 1584 bis 1588, nachdem also nunmehr davon auszugehen ist, daß der Künstler bei seiner Uebersiedlung nach Rom nicht älter war als etwa 15 Jahre, ist nicht nur die quellenmäßig ohnehin schwach begründete Annahme einer venezianischen Lehrzeit, sondern auch die longhische These eines rein lombardischen Ursprungs und Charakters seiner Kunst stark erschüttert worden. Wohl darf man annehmen, daß der mit 11 Jahren bei Simone Peterzano in die Lehre tretende Knabe gewisse handwerkliche und künstlerische Grundlagen mitbekommen hat, die spezifisch lombardischen Gepräges waren. Auch ist zu vermuten, daß die Gemälde in den Kirchen seiner Heimat (im weiteren Sinn) als früheste Kunsteindrücke dem werdenden Kunstjünger mancherlei Anregungen boten. Was aber von Longhi an verschiedenen Stellen in diesem Sinne angeführt und in Mailand als sogenannte „präcaravaggeske“ Malerei ausgestellt worden ist, besitzt keine große Ueberzeugungskraft. Dies gilt sowohl von dem im Katalog der Mostra zu Unrecht als „Anticipation“ caravaggesker Strebungen bezeichneten Marienbild des Antonio Campi wie von dem hl. Matthäus des Vincenzo Campi und der Grablegung des Peterzano — alles Bilder, in denen man bestenfalls gewisse ikonographische Analogien, schwerlich aber irgendeinen greifbaren stilistischen Zusammenhang mit Caravaggio entdecken kann. Besäße das lombardische Cinquecento wirklich jene entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, die ihm Longhi beimessen möchte, so bliebe unverständlich, warum sich der Fünfzehnjährige, kaum der Obhut seines Lehrers entwachsen, sogleich nach Rom wandte, wo er naturgemäß mit den widrigsten äußeren Umständen zu ringen hatte. Schwer erklären ließe sich ferner, warum er später, bei seiner Flucht aus Rom, nicht den Weg nach seiner Heimat, statt nach dem ihm fremden Süden, eingeschlagen hat. Was aber noch entscheidender ist: Sieht man in Caravaggio tatsächlich den Gipfel einer spezifisch lombardischen Ueberlieferung, wie wäre dann denkbar, daß gerade in dieser Schule ein erstaunlich schwacher Nachhall seiner künstlerischen Revolution zu konstatieren ist, gemessen z. B. an der neapolitanischen Malerei, die von Caracciolo über Ribera, Fracanzano, Falcone, Stanzioni, Cavallino bis Preti einen wahrhaft überschwenglichen Reichtum fruchtbarer Betätigung in den Spuren Caravaggios aufzuweisen hat? (Einen Reichtum, von dem, am Rande vermerkt, die Mailänder Mostra nur eine schwache Vorstellung gibt, da sie von den genannten Meistern, außer dem gut vertretenen Caracciolo, die einen unzulänglich, die anderen überhaupt nicht vergegenwärtigt). Die

Folgerung aus all diesen Tatsachen und Erwägungen ist offensichtlich die, daß Caravaggio, als er, noch ein halber Knabe, den dornenvollen Weg nach Rom wählte, seine Kritik an dem zum Ausdruck brachte, was ihm die eigene Heimat bieten konnte, verbunden mit der Erwartung, in dem damaligen Zentrum des künstlerischen Italien den lebendigen Ausdruck der eigenen Zeit zu finden sowie ein Forum, auf dem er sein werdendes Können an dem der berühmtesten unter den Zeitgenossen messen könnte.

Bevor er indessen diesen ehrgeizigen Plan zu verwirklichen vermochte, führte er zunächst eine Reihe von Bildern bescheidenen Formats aus, in denen Einzelfiguren oder Halbfiguren in genrehafter Auffassung und mit stillebenartigem Beiwerk mit einer neuartigen, verblüffenden Naturtreue geschildert waren. Der erste Saal der Ausstellung vereinigt die wichtigsten unter ihnen: den Florentiner Bacchus (Abb. 6), den Knaben mit Fruchtkorb der Galerie Borghese, die Magdalena der Galerie Doria und den von einer Eidechse gebissenen Knaben (letzteren leider nur in der Replik der Sammlung Longhi, der gegenüber die Fassung bei Vincent Korda in London, wie ich auf Grund zahlreicher genauer Detailaufnahmen vergleichend feststellen konnte, entschiedene Vorzüge besitzt).

Es folgt nun eine Periode des Experimentierens und langsamen Sichheranwagens, bei der die Einwirkung der römischen Vorbilder in einer ausgesprochenen Komplizierung der Bewegungsmotive, der Ueberschneidungen und Verkürzungen, in fortschreitender dramatischer Spannung und wachsender Zahl und Größe der Figuren deutlich sichtbar wird. So geht der (nicht ausgestellte) Johannes der Galerie Doria auf Michelangelos sixtinische Decke (Jünglingsfigur links von der Sibylla Persica) zurück, die Ruhe auf der Flucht zeigt in der zentralen Engelfigur und in den zahlreichen kunstvollen Ueberschneidungen den Einfluß der Manieristen, der dann in dem Martyrium des hl. Matthäus zum offenen Wettstreit mit ihrer rhetorischen Gestik und Dramatik fortschreitet. Am überraschendsten aber tritt das Streben nach kompositioneller Verschachtelung in der Bekehrung Pauli der Sammlung Odescalchi — Balbi hervor (Abb. 5), die im „Cicerone“ von 1910 noch voller Anerkennung zitiert, seither in Vergessenheit geriet und erst anlässlich des letzten Krieges neu entdeckt wurde. Charakteristisch ist, daß Longhi sich damals entschieden gegen die Zuschreibung dieses bedeutsamen Werkes an Caravaggio aussprach (vgl. „Proporzioni“ I, S. 101), indem er es eine „opera spuria“ nannte und als „cosa fiamminga“ um 1620 datierte. In der Tat ist die den römischen Einfluß so außerordentlich stark widerspiegelnde Komposition ein harter Schlag gegen seine lombardische These. Morassi, der sie in dem Katalog der Ausstellung aus ligurischem Besitz (Genua 1947) würdigte, sieht darin hypothetisch die erste Fassung der Bekehrung Pauli in S. Maria del Popolo, eine Vermutung, der das beinahe gleiche Format noch mehr Wahrscheinlichkeit gibt. Wenn Longhi, der s. Zt. auf Grund einer guten Photographie das Bild für flämisch um 1620 hielt, es heute als „cosa molto giovanile“ Caravaggios gelten läßt, die Entstehungszeit also mit einem Schlage um reichliche 30 Jahre ver-

schiebt und wenn es Argan sogar „gegen 1588“ an das Ende der Mailänder Lehrzeit ansetzen will, so verkennen m. E. beide seinen entwicklungsgeschichtlichen Platz. Die Bekehrung Pauli, ob nun die erste Version des bekannten Bildes von ca. 1601 oder nicht, gehört in jedem Falle zu denjenigen Arbeiten des Meisters, die von den Existenzbildern der römischen Frühzeit zu der dramatischen Phase der großen Kirchenbilder hinüberführen, sie kann folglich *frühestens* zu Beginn der neunziger Jahre entstanden sein.

Eine besondere Stärke der Mostra ist die reichhaltige Repräsentierung der Spätzeit (nur die Malteser Bilder fehlen). Man kann sich freilich bei Vergleich dieser zwar monumental und groß gestalteten, aber doch mit einer gewissen dekorativen Oberflächlichkeit behandelten Bilder mit denjenigen der reifen römischen Zeit nicht ganz dem Eindruck verschließen, daß die abenteuerlichen Schicksale seit dem Unglücksjahr 1606 für die normale und konsequente Entwicklung des Meisters eine schwere Beeinträchtigung gewesen sind.

Da zu eingehender Würdigung dieses Schaffensabschnittes der Raum fehlt, sei hier nur kurz einiges Kritische angemerkt. Zweifelhaft ist m. E. der sogenannte „Bacchino malato“ (Nr. 3), nicht völlig gesichert die (einer schonenden Reinigung bedürftige) wahrsagende Zigeunerin der Kapitulgalerie (Nr. 9), ebenso die Hartforder Ekstase des hl. Franz (Nr. 17), die, ähnlich wie die hl. Familie (Nr. 47) vielleicht eine alte Replik des verlorengegangenen Originals ist, zweifelhaft der Narziss (Nr. 18), unzweifelhaft *nicht* von Caravaggio der (ihm von Longhi zugeschriebene) Münchener Lautenspieler, *nicht* von Caravaggio ebenfalls die beiden Messineser Breitbilder (Nr. 24 und 25), zweifelhaft der hl. Franz der Cappuccini (Nr. 28) und noch mehr der hl. Hieronymus aus Montserrat (Nr. 34).

Von den Bildern des Caravaggio-Kreises muß man sagen, daß sie in zu willkürlicher und fragmentarischer Weise ausgewählt wurden, um die europäische Bedeutung des Meisters voll zur Geltung zu bringen. Daß die Neapler Nachfolge unzureichend vertreten ist, wurde bereits angemerkt. Dagegen sind von Gentileschi (Abb. 8), Borgianni und Saraceni zahlreiche und eindrucksvolle Proben vorhanden, gegen die die kleineren römischen Caravagesken, wie Caroselli, Cavarozzi, Grammatica, Spadarino und der mysteriöse „Pensionante del Saraceni“ merklich abfallen. Wenig Erfreuliches sieht man von den Spaniern. Von Ribera, diesem so ungemein wichtigen und selbständigen Fortsetzer Caravaggios, nur ein nicht besonders typisches Porträt, von Velazquez drei z. T. problematische Frühwerke, von Zurbaran überhaupt nichts. Besser kommen die Utrechter zu ihrem Recht, mit Honthorst (5 Bilder, von denen die kleine Anbetung der Hirten (Nr. 121) trotz Monogrammes G. H. nichts mit dem Meister zu tun hat), Baburen (4 Bilder, darunter die bekannte Grablegung und ein interessanter Loth mit Töchtern von 1622) und Terbruggen (5 Bilder in sehr glücklicher Auswahl). Unter den Franzosen dominieren Valentin mit figurenreichen Kompositionen meist religiösen Inhalts, Vouet mit zwei wichtigen Stücken der römi-

schen Frühzeit und G. de La Tour mit 3 charakteristischen Proben. Renieri ist dagegen mit einem einzigen, ziemlich schwachen Beispiel so gut wie garnicht vertreten, was angesichts der großen Caravaggionähe seiner Frühwerke befremdet.

Ein Saal ist den kleineren Formaten vorbehalten, besonders den Bambocciatenmalern, über deren Zugehörigkeit zum Thema man verschiedener Meinung sein kann. Gentileschi lernt man hier auch als sorgfältigen, mit Elsheimer wetteifernden Feinmaler kennen. Der entzückende Berliner hl. Christophorus (Nr. 105) ging früher unter dem Namen des Frankfurter Meisters und wird auch heute noch gelegentlich für diesen in Anspruch genommen. Daß aber Gentileschi elsheimerartig durchgeführte Bildchen mit intimmem landschaftlichen Detail tatsächlich geschaffen hat, belegt u. a. der in Mailand gezeigte Christus mit dem hl. Franz (Nr. 103), sowie das kleine Bild auf Marmor in der Darmstädter Galerie, das wir hier erstmalig publizieren und dem Gentileschi zuweisen, mit der Darstellung der dem hl. Franz erscheinenden Madonna (Abb. 7). Ursprünglich dem Sebastiano Conca zugeschrieben, ist es in dem Katalog von 1914 als Orbetto bestimmt (n i c h t in Mailand ausgestellt).

Abschließend sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die in der notgedrungenen Kürze dieses Berichtes vielleicht allzu stark hervortretenden Einwände gegen Einzelheiten nicht als Kritik an der Ausstellung in ihrer Gesamtheit gewertet werden dürfen. Die Organisatoren haben mit der Zusammenbringung und wohlüberlegten Aufstellung von nahezu 200 Gemälden eine große, eindrucksvolle Leistung vollbracht, für die wir ihnen Anerkennung und Dank schulden. Besonders hervorgehoben sei abschließend der von C. Baroni, G. A. dell'Acqua und M. Gregori bearbeitete und illustrativ glänzend ausgestattete wissenschaftliche Katalog, der durch Longhis Einführung und die von dem gleichen Autor besorgten Regesten zum Leben Caravaggios eine für jeden Benutzer wertvolle Bereicherung erfahren hat.

Hermann Voss

## HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

(Fortsetzung; vgl. Juni-Heft)

### BRAUNSCHWEIG

LEHRSTUHL FÜR BAUGESCHICHTE, KUNSTGESCHICHTE UND STADTBAUKUNST DER  
TECHNISCHEN HOCHSCHULE

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

Eugen Daecke: Braunschweiger Möbel der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Siegfried Vogel: St. Trinitatis, ein kleiner Beitrag zur Baugeschichte Wolfenbüttels. — Klaus Fesche: Die Kemenaten der Stadt Braunschweig. — Rolf Romero: Die Tore Peter Josef Krahe's in Braunschweig als Ausdruck klassizistischen Zeitgeistes. — Walter Sommer: Romanische Granitquaderkirchen. Gestaltung und Verarbeitung des Bautyps im Jeverland. — Erwin Hein: Braunschweiger Möbel des 18. Jahrhunderts.

#### *In Arbeit befindliche Dissertationen*

Alfred Müller: Untersuchungen zur Baugeschichte von St. Aegidien zu Braunschweig.