

Der schöne Erfolg dieser mit größter Achtung vor dem historischen Bestand und mit klug abwägender Behutsamkeit durchgeführten Restaurierung beweist die Fruchtbarkeit des Zusammenwirkens von Kunsthistorikern, Naturwissenschaftlern und Restauratoren ebenso eindringlich wie die Richtigkeit des von der ICOM-Kommission eingeschlagenen Weges rückhaltloser internationaler Zusammenarbeit.

Christian Wolters

## ZUR AUSSTELLUNG „I FIAMMINGHI E L'ITALIA“

(mit 1 Abbildung)

Im vergangenen Sommer wurden die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Italien und Belgien, die den zweiten Weltkrieg überdauert haben, durch eine Kunstausstellung dokumentiert, die zuerst in Brügge und später mit einigen Varianten in Venedig und Rom gezeigt worden ist. (Über die Ausstellung in Brügge vgl. Burlington Magazine 93, 1951, S. 324.) Die Ausstellung, die nur einen Beitrag zu dem anspruchsvollen Thema liefern wollte, umfaßte den Zeitraum von den van Eyck und Antonello da Messina bis zu Jordaens. Man vermißte allerdings manches bedeutende Musterbeispiel, u. a. den zur Zeit auch in Florenz nicht ausgestellten Portinari-Altar des Hugo van der Goes. Die Florentiner Grablegung Christi des Rogier van der Weyden war nur in Brügge zu sehen. Der Nichtitaliener konnte aber in der sorgfältig zusammengestellten Schau auch weniger beachtete flämische Gemälde aus italienischen öffentlichen Sammlungen, Kirchen und einigen Privatsammlungen kennen lernen; zwei Drittel der Gemälde und fast die gesamte in Venedig dargebotene Graphik kamen aus belgischem öffentlichen Besitz. Chatsworth hatte das italienische Skizzenbuch des van Dyck und eine Zeichnung des Pieter Bruegel beige-steuert, die Bundesrepublik zwei Gemälde, Paris van Dycks Zeichnung des Kardinal Bentivoglio und fünf Zeichnungen des Rubens nach Correggio, Raffael und den Propheten der Sixtina. Paul Fierens, der Verfasser der vorzüglichen Einleitung des 179 Nummern und 98 Tafeln umfassenden Katalogs, konnte sich auf die Mitarbeit von Lucie Ninane, Ferdinand Bologna und Dr. Ronci stützen.

Das bedeutendste und qualitativste der im Dogenpalast ausgestellten italienischen Bilder des 15. Jahrhunderts war das Kreuzigungsbild des Antonello da Messina (Antwerpen, Museum), während Bildnisse seiner Hand vermißt wurden. Zwei heterogene Gemälde, seinem angeblichen Lehrer Colantonio (Museum Neapel) zugeschrieben, ergänzten den unteritalienischen Kreis. War die Frühzeit des Jahrhunderts in Flandern nur durch Bilder aus dem Kreise der van Eyck (Kreuzigung aus Cà d'Oro, Venedig) und des Rogier v. d. Weyden (Triptychon Sforza aus Brüssel und eine Verkündigung aus Antwerpen Burl. Mag. a. a. O.) vertreten, so wurde die darauf folgende Generation durch den Altar des Justus van Gent (Urbino, Palazzo Ducale) charakterisiert, unter dessen Namen mit Recht auch die beiden Idealbildnisse des Euklid und Duns Scotus aus der Reihe der 28 Gelehrten für das Studio des Federico

di Montefeltre (Urbino, Museum) ausgestellt waren. Hugo van der Goes kam nur in einer Madonna des Museums von Pavia (neue Zuschreibung) und der Kreuzigung eines Nachfolgers (Correr Museum, Venedig) zur Geltung, während Memlings vorzügliches Jünglingsbildnis (Venedig, Akademie, datiert 1487) den zeitgenössischen internationalen Bildnisstil flandrischer Prägung vertrat. Unter den fünf ausgestellten Werken des Gerard David war die im italienischen Sinne monumentale Kreuzigung aus dem Palazzo Bianco in Genua und das Exemplar der Madonna mit dem Brie aus der gleichen Sammlung. Seine Gerechtigkeitsbilder aus dem Museum in Brügge weisen nur äußerlich italienische Züge auf, wie etwa Putten und Fruchtgirlanden. Die ihm bedingt zuerkannte lahme Transfiguration (Notre Dame, Brügge) wurde wegen ihrer Verwandtschaft mit italienischen Fassungen dieses Themas gezeigt. Warum aber hat man Bellinis Neapler Bild dem Ausstellungsbesucher in Venedig vorenthalten? — Das dem F. Hendricks gegebene Triptychon Costa aus einer Kirche in S. Margherita (Ligure) ist wohl hier zum erstenmal einem größeren Publikum vorgeführt worden. Eine Überraschung bedeuteten nach ihrer Reinigung die vier Tafeln des Hieronymus Bosch aus dem Besitz des Dogenpalastes (Höllenstein, Hölle, Aufstieg der Seligen, Paradies), die auch der ikonographischen Forschung neues Material bieten.

Von den Werken des frühen 16. Jahrhunderts gehörten die Arbeiten des Quinten Massys und Jan Gossart zu den Perlen der Ausstellung. Die aus Lyon kommende liebliche weißgewandete Madonna von Massys zeigt in der gemalten architektonischen Rahmung das Eindringen italienischer Formen. Sein nicht im ursprünglichen Zusammenhang erhaltenes Diptychon des Erasmus und Pierre Gilles ließ sich aus der vorzüglichen alten Kopie (Gall. Naz. d'Arte Antica, Rom) und dem Gilles des Museums in Antwerpen rekonstruieren. Jan Gossart hätte in diesem Rahmen kaum besser als durch das köstliche Triptychon Malvagna vertreten sein können (Palermo, Museum). Orleys pathetische Beweinung Christi (Triptychon Haneton, Brüssel, nach M. I. Friedländer um 1522) weist bereits manieristische Züge auf. Aus der Zeit um 1530 stammten als vorzügliche Beispiele die Bildnisse des Bernard Clesio, Bischofs von Trient (vgl. Burl. Mag. a. a. O.) und eines Mitglieds der Familie Bentivoglio (Lyon), beide dem Joos van Cleve zugeschrieben, dessen „Ruhe auf der Flucht“ (Brüssel) das Beispiel einer patinierschen Landschaft gibt. Die weitere Entwicklung des flämischen Landschaftsstiles wurde durch Herry met de Bles' Kupferbergwerk (Uffizien) und seine Landschaft mit Moses und dem feurigen Busch (Neapel) verdeutlicht.

Den zweiten Höhepunkt der Ausstellung bildete Pieter Bruegels „Misanthrop“ (Neapel), der sich trotz Jedlickas Einschränkungen in dieser Umgebung als ein Meisterwerk ersten Ranges erwies. Mit Bruegel schließt die Reihe der in ihrem nordischen Habitus trotz italienischer Einflüsse unveränderten Kunstwerke des 16. Jahrhunderts. Die 1552 datierte und signierte Madonna des Jan Massys (Neu-

erwerbung des Pal. Bianco, Genua) hat dagegen ausgesprochen italienischen Charakter.

Versuchsweise wurde diesem Meister auch das in Anlehnung an Raffaels Julius II. konzipierte Bildnis des hochbetagten Andrea Doria (ebd. — Abb. Burl. Mag. a. a. O.) zugewiesen. Das Porträt des Alessandro Farnese (Parma, Pinakothek) von Antonio Moro gehörte zu den qualitativvollsten Stücken der Ausstellung.

Von den um die Jahrhundertmitte in Rom tätigen Flamen war Floris schwach vertreten (Turin, Pinakothek, Abb. Burl. Mag. a. a. O.). Die gedämpfte Farbigkeit der „Immacolata Concezione“ aus S. Francesco a Ripa in Rom von Marten de Vos unterschied sich stark von den hellen leuchtenden Tönen seines „Apollo mit den Musen“ (Brüssel). Die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei ließ sich an den Hieronymus-Darstellungen des Girolamo Muziano (Bologna, Pinakothek) studieren, über den hinaus der ihm verpflichtete Paul Bril in der schönen, Claude Lorrain vorausnehmenden Campagna-Landschaft (Gall. Naz. d'Arte Antica, Rom) eigene Wege gefunden hat. Das reizende kleine Bild des Franziskaner-Museums in Assisi (Abb. 1), das laut der von Puyvelde entdeckten Signatur und Datierung (1583) Brils frühestes, uns bekanntes Werk darstellt, ist stilistisch ohne Gegenstück (L. van Puyvelde, La Peinture Flamande à Rome, 1950. — Signatur angezweifelt von van Gelder, Burl. Mag. a. a. O.). Eine Besonderheit bildete die Landschaft des Gilles van Coninxloo mit dem Propheten Hosea, (Mme. Neuray, Brüssel), die in dem gleichfalls ausgestellten kolorierten Stich des Nikolaus Bruyn ihre Bestätigung fand (vgl. Pletzsch, Frankenthaler Maler, 1910).

Die von Longhi als Werk des Denis Calvaert erkannte Anbetung der Könige (Turin, Gall. Sabauda), ein charakteristisches Bindeglied zwischen Correggio und den Carracci, wurde in der Ausstellung zum erstenmal öffentlich gezeigt (Abb. Les Arts Plastiques II, 1951, p. 155).

Ein Raum mit der „Köchin“ des Pieter Aertsen, (Brüssel, Museum), den „Geflügelverkäufern“ des Joachim Beuckelaer (ebd.) und Vincenzo Campis prachtvoller „Obstverkäuferin“ (Brera) war dem Stilleben vor Caravaggio vorbehalten.

Die Lücken in der Reihe der ausgestellten Gemälde wurden weniger fühlbar durch die Darbietung von 27 Handzeichnungen und 74 graphischen Blättern, die zumeist aus den Beständen des Brüsseler Kabinetts stammten. Die Markus-Bibliothek hatte außerdem den Codex Grimani beige-steuert. Unter den Handzeichnungen waren neben italienischen Landschaften von Matth. Cock, Herry van Cleef und den Brüdern Bril sechs Ansichten aus Brüssel und Umgebung des Florentiners Cantagallina zu sehen. Für Italien von dokumentarischem Wert war die aquarellierte Federzeichnung von Rubens nach Tizians vernichteter Schlacht von Cadore (Antwerpen, Graph. Sammlg.).

Die Gemäldeabteilung des 17. Jahrhunderts bestand zwar nur aus 22 Bildern, wirkte aber doch eindrucksvoll durch van Dycks Bildnisse des Duquesnoy (Brüssel), eines Edelmannes (Cà d'Oro) und einer vornehmen Genueserin mit ihrer Tochter am

Spinett (Brüssel), einst im Palazzo Cambiaso in Genua. Seine Madonna mit dem Granatapfel (Casa Balbi, Genua) war bereits 1947 dort ausgestellt. Es bleibt unverständlich, warum Rubens, ebenso wie auf der Caravaggio-Ausstellung in Mailand, vollkommen unzureichend vertreten war. (Anbetung der Hirten aus Fermo, Sebastian, Rom, Gall. Naz. d'Arte Antica.) Von Jordaens, der in Mailand gefehlt hatte, sah man in Venedig den „Satyr und Bauer“, „Pan und Syrinx“ (Brüssel) und die hl. Familie aus Schleißheim (vgl. Arts plastiques a. a. O.). Die Verkündigung Mariä von Jan Janssens (Gent) war bereits in Mailand gezeigt worden. Aus Brüssel stammten auch die beiden Altarbilder des Theodor van Loon, aus Antwerpen zwei caravaggeske Gemälde des Rombouts.

Von den flämisch beeinflussten Italienern gaben Strozzi's Jugendwerk, der Johannes Ev. des Castello Sforzesco und seine Parzen (Slg. Bonomi, Mailand) ein Beispiel. Der heilige Christophorus des unter van Dycks Einfluß stehenden Pietro Novelli (Catania, Benediktinerkloster) mag vielen Ausstellungsbesuchern unbekannt gewesen sein. Ebenfalls aus Catania stammte auch der durch Drastik und Naturalistik bemerkenswerte „Tod des Cato“ von Matthias Stomer. Dorothee Westphal

## NEUERWERBUNGEN DER KUNSTHALLE IN KIEL

(mit 2 Abbildungen)

Die Kieler Kunsthalle konnte kürzlich zwei Gemälde von Friedrich Nerly erwerben, die als Kunstbesitz für das Land Schleswig-Holstein aus verschiedenen Gründen eine bemerkenswerte Bedeutung haben. Einmal sind es die ersten großen Landschaftsgemälde aus Ostholstein, zum anderen erhöhen die Zusammenhänge, unter denen sie geschaffen worden sind, ihren Wert für die Kunsthalle. Verbindet sich doch ihre Entstehung aufs engste mit dem Namen des Barons Carl Friedrich von Rumohr, ja man kann sie als das glücklichste Ergebnis seiner Bemühungen um die Ausbildung heranwachsender Künstler bezeichnen. Unter den jungen Hamburgern, den Speckter, Vollmer, Morgenstern, die sich zwischen 1823 und 1828 zeitweise auf seinen Gütern im Lauenburgischen aufhielten, war auch Friedrich Nerly, bei dem sich die Auswirkung der Unterweisungen Rumohr's am sinnfälligsten verfolgen läßt. Nerly scheint auch derjenige gewesen zu sein, der die Wunderlichkeiten des Mentors leichter als die anderen ertragen konnte.

Die beiden Bilder, 1827 vollendet, „Landschaft mit Hirt und Melkerin“ und „Landschaft mit schlafendem Hirt“ (je H. 93 cm, Br. 124 cm; vgl. auch Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte XXXVIII (1939) S. 211 ff. und „Die Kunst“ 89 (1944) S. 34 ff.) zeigen manche Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Hamburger Malerei, z. B. mit einer Reihe großer Steindrucke von S. Bendixen, übertreffen diese aber wesentlich in Kompositionskunst und Lichtführung. Die Landschaft mit dem schlafenden Hirten ist das reifere Bild, bei dem der niederländische