

Man wird die geäußerten Bedenken gern zurückstellen und anerkennen, daß wir hier eine handliche Monographie eines der größten deutschen Baudenkmäler erhalten haben.

H. E. Kubach

WALTER FRIEDLÄNDER, *Caravaggio Studies*. Princeton University Press. Princeton New Jersey, 1955. - 1 Bl., XXVIII, 320 S. - 117 Text- u. 150 Tafelillustrationen. - 30,5 x 23 cm.

Unter den seit der Mailänder Caravaggio-Ausstellung, deren Ergebnis Baumgart in einem ausgezeichneten Forschungsbericht (Z. f. Kg. 17, 1954) herausgestellt hat, erschienenen Werken verdienen F.'s „Caravaggio Studies“ zuvörderst als unentbehrliches Handbuch betrachtet zu werden. Diese Schlüsselstellung in der Fachliteratur verdanken sie nicht nur der sauberen Arbeitsmethode - es ist ein Musterbeispiel sorgsamer Quellenforschung -, sondern vor allem ihrem Inhalt: die das gesamte Oeuvre umfassenden *ikonographischen* und *bildgenetischen* Studien, der aus den Quellen entwickelte und daher grundlegende *Catalogue Raisonné*, schließlich die vollständige *Quellen-sammlung* und das reiche Bildmaterial formen ein historisches Material- und Tatsachenfundament, das den „1. Teil“ einer „definitiven“ Monographie Caravaggios darstellt.

Die Grundtendenz F.'s ist, Caravaggios Kunst stärker als bisher historisch zu verklammern: er zeigt einerseits die rückbindenden, der Tradition verhafteten Elemente auf, andererseits sucht er die Gehalte aus den geistigen Zügen der Periode zu verstehen. Damit stellt er sich in scharfen Gegensatz zur formal-ästhetischen Betrachtung insbesondere Longhis, die den Künstler weitgehend als überzeitliches Phänomen isolierte. F. arbeitet mit ikonographischer, geistesgeschichtlicher und psychologischer Fragestellung, während die für die Sicht der Neuerungen Caravaggios nicht minder wichtigen Formprobleme stark zurücktreten.

Was die Deutung von Caravaggios Kunst anlangt, stellt F. den religiösen Gehalt der Werke betont in den Vordergrund und weiß - erster geglückter Versuch dieser Richtung - den religiösen Geist aus Zeitströmungen zu erklären.

Der 1. Teil des Buches umfaßt 6 als einzelne Essays gedachte Kapitel.

Im 1. Kapitel erläutert F. an der „Bekehrung Pauli“ das Wesen der caravaggischen Kunst. Er definiert diese treffend als „magischen Realismus“ und sieht die besondere Fähigkeit des Künstlers darin, daß er in einer lediglich menschlichen Sphäre eine neue und tiefe Auslegung des Wunders zu geben vermochte. Dagegen genügt die Kennzeichnung des Caravaggio-Lichtes als „magisches Licht“, die Feststellung seiner „fast geometrischen Regelung“ und der „nicht geoffenbarten Lichtquelle“, überhaupt die Analyse des Lichtes nicht, um die Lichtphänomene des Künstlers wesensmäßig zu erfassen: hier sind die neuesten Untersuchungen von Schöne (Über das Licht in der Malerei, 1954) und Soehner (Velazquez und Italien, in Z. f. Kg. 18, 1955) zu vergleichen, die, von verschiedenen Standpunkten ausgehend, genauere Definitionen geben.

Auch F.'s allgemeine Bemerkungen zum Wesen der Farbe bei Caravaggio erweitern unsere Sicht nicht sehr; sie fußen auf dem bis heute besten und sehr lesenswerten



Essay von Hetzer (Tizian, 1935). Die bisherigen Beobachtungen der Forschung beschränken sich zu sehr auf die Früh- und römische Reifezeit, während die Spätwerke kaum beachtet sind. Die Tatsache, daß Caravaggio das Braun „entdeckt“ und zu ganz neuer Bedeutung im Bildganzen geführt hat, daß er den Auftakt zur „Braunmalerei“ bildet, ist bisher kaum berücksichtigt.

Einer Klärung bedürfen u. E. F.'s Bemerkungen zu Caravaggios stofflicher Materialerfassung: diese läßt sich farblich durchaus nicht, wohl aber in der Handhabung des Lichtes mit Velazquez vergleichen; letzterer fühlt mit Pinselstrich und Auftragsart dem substanziellen Wesen, dem Aggregatzustand der Dinge nach, während Caravaggio die Objekte lediglich von ihrem Oberflächenbau her begreift. Auch der Schlußfolgerung F.'s, daß die Farbe bei Caravaggio die Objektwelt „realisiere“, während das wunderbare Licht dieselbe ins Heilige hebe, vermag sich der Rez. nicht anzuschließen. In der „Bekehrung Pauli“ ist es gerade die Einzigartigkeit der Farbwahl und -komposition (Korallenrot und Falb!), in der „Kreuzigung Petri“ die geniale Ordnung der Farben (nach kurzer Betrachtung wird durch sie der Eindruck eines um den Heiligen rotierenden Rades hervorgerufen), die die Darstellung in den Wunderbereich hebt.

Im 2. Kapitel untersucht F. die Jugendeinflüsse; er neigt dazu, die Theorie der künstlerischen Herkunft aus der Lombardei (Peterzano, Campi etc.) mit der der Abkunft aus Venedig, Savoldo, Romanino, Lotto, Moretto, Veronese, Bassano, zu verbinden und vertieft durch seine genetischen Untersuchungen unsere bisherige Sicht (vgl. neuerdings zu diesen Problemen Calvesi: Simone Peterzano. Maestro del Caravaggio, in Bol. d'Arte 1954, S. 114 f.). Nicht genügend ausgeschöpft scheinen uns die Beziehungen zu Bassano, wie sie etwa in der Einführung von knieenden Rückenfiguren an bildwichtiger Stelle im Vordergrund zum Ausdruck kommen (vgl. zur „Madonna di Loreto“ und „Kreuzigung Petri“ J. Bassanos Werke in Hampton Court, Mailand, Budapest, Bassano. – Die Orthogonalverkürzung der „Bekehrung Pauli“ auch bei J. Bassano: Samson und die Philister, Dresden). – Im Rahmen der Einflüsse des oberitalienischen Genrebildes wäre bei den „Falschspielern“ eine Ableitung aus den Niederlanden (Lucas van Leyden) und den venezianischen Umsetzungen aufschlußreich gewesen, insbesondere unter Berücksichtigung der möglichen Einwirkung von flämischen Betrugsszenen (z. B. Massays, Paris, Slg. Pourtalès).

Im 3. Kapitel stellt F. in Erweiterung einer früheren Arbeit (Gaz. d. B. – A. 1948) die geschichtlichen Gegebenheiten, die literarischen Strömungen und das künstlerische Milieu (Muziano, Zuccari, Roncalli, Pomarancio, Pulzone, Cesare d'Arpino, Baglione, Caracci) dar, in dem sich die Kunst Caravaggios entwickelt. Diese wichtige geistesgeschichtliche Studie rollt das Problem der „historischen Situation“ und des „Zeitgeistes“ auf und bildet so die Voraussetzung zur Beurteilung von Caravaggios historischer Stellung und Leistung.

Im 4. und 5. Kapitel beschäftigt sich F. mit der Genese einzelner Werke und leuchtet durch die aufgedeckten Beziehungen den Schaffens- und Bildungsprozeß des Meisters bedeutsam aus. Jedoch können die bei den meisten Künstlern nachzuweisenden



genetischen Rückgriffe nicht als persönlicher „Eklektizismus“ (Einleitung, S. VIII) gedeutet werden. – Bedenklich erscheint der Versuch, auf Grund der Übernahme zweier Stellungsmotive (bei Joh. d. T. und Amor als Sieger) von Michelangelo einen gegen diesen gerichteten „Fall von Persiflage“ zu konstruieren. – Bei der „Magdalena“ knüpfen sich die besonderen Ausdruckswerte an den ungewöhnlich hohen Blickpunkt. Genetisch ist solche Perspektivform von Aertsen herzuleiten (Pfannkuchenbäckerei, Rotterdam). – Sehr beeindruckend sind die Genesen zum Bilderzyklus der Contarelli-Kapelle. Zur szenischen Deutung der „Berufung Matthäi“ ist die Auffassung Schönes (a. a. O.) zu vergleichen. In Behandlung der Geschichte dieser Kapelle nimmt F. die Mahon'schen Datierungen der Seitengemälde an.

Im 6. Kapitel analysiert F. Caravaggios Charakter auf Grund sorgfältigen Quellenstudiums und der Aussage der Werke. Vielleicht würde das Wesen des Künstlers komplexer hervortreten, wenn die Analyse von den wirkenden Grundkräften ausginge: ein Hinweis auf die bäuerliche Vitalität und – im Gegensatz zum Akademismus – „primitive“ Weltsicht ließe die „Schelmenstücke“ der Frühzeit wie den „sozialen Realismus“ der Reife vom gleichen Nenner aus begreifen: freilich wären dann Formulierungen wie „etwas verderbt“ zur Kennzeichnung des jungen Caravaggio zu revidieren.

In der Untersuchung über Caravaggios Religiosität gelingt F. erstmals eine einleuchtende Deutung seines „Naturalismus“. Er setzt Caravaggios „realistischen Mystizismus“ in Beziehung zu den Ideen des Ignatius von Loyola und sieht in ihm den Ausdruck der populär-religiösen Bewegungen der Periode. Loyolas Lehre sei Caravaggio durch Filippo Neri vermittelt worden; dieser führte in Rom eine sehr populäre „niedere Kirche“, deren Grundgesetze Schlichtheit des Glaubens und mystische Andacht waren. Die direkte und oft grobe Behandlung religiöser Dinge durch Filippo sei engst verwandt mit Caravaggios vulgärer Themenauffassung. Auch konnte F. einige Beziehungen Caravaggios zu den Filippinern nachweisen.

Im 2. Teil stellt F. den ausführlichsten Catalogue Raisonné auf, über den die Forschung verfügt: deshalb eine Fundamentalarbeit, weil die *Quellen* den Modus der Aufstellung und Gliederung bilden; zu jedem Werk werden die Texte zitiert und ausführlich diskutiert. Genaue ikonographische Erklärungen und motivgenetische Ableitungen (in Ergänzung des 1. Teils) werden gegeben. In der Geschichte der Bilder zeigen sich zuweilen mir auf Richtigkeit nicht überprüfbare Abweichungen von den Angaben Hinks' 1953 (z. B. Kartenspieler). Bei letzterem sind die Hinweise auf die wissenschaftliche Literatur vollständiger. F. glaubt, daß fast jedes Caravaggio zugeschriebene, aber in den Quellen nicht erwähnte Werk eliminiert werden könne. Damit folgt er dem von Venturi 1951 vertretenen Standpunkt. Dessen Oeuvre-Verzeichnis wird um die seither aufgefundenen, in den Quellen belegten Werke „Konzert“ (New York) und „Judith und Holofernes“ (Rom, Casa Coppi) vermehrt. Mit Venturi hält er die New Yorker „Falschspieler“ für eigenhändig. Gegen Venturi erwägt F. folgende Bilder als Originale: den vorzüglichen „Johannes d. T.“ in Kansas City, die Zweitfassungen von „Johannes d. T.“ im Capitol. Museum, vom „Schlafenden Amor“



in Indianapolis (neu aufgefunden) und – nicht ganz verständlich – die flau Wiederholung der „Wahrsagerin“ im Capitol. Museum. Abgelehnt werden: der recht fragwürdige „Hieronymus“ in Montserrat (als Imitation), der Wiener „David“ und die „Opferung Isaaks“ (merkwürdigerweise als „Nachahmung“). Im Falle des „von einer Eidechse gebissenen Knaben“, der „Ekstase des hl. Franz“ behält sich F. die Entscheidung, welche der Fassungen eigenhändig ist, vor; ebenso läßt er die Frage der Eigenhändigkeit bei der „Bekehrung Pauli“ (Slg. Odescalchi-Balbi) offen (in der Leningrader „Kreuzigung Petri“ vermutet er eine abgewandelte Imitation der 1. Fassung dieses Themas). – Außer den von Venturi akzeptierten Kopien führt er den „Gang nach Emmaus“ (Hampton Court), die „Reuige Magdalena“ und die „Kreuzigung des hl. Andreas“ an. Von letzterer wurde neuerdings ein 2. Exemplar in Wien entdeckt, das Voss und Fiocco als Original in Anspruch nehmen (vgl. Katalog: L'âge d'or eagnol. Bordeaux 1955).

Bei der Datierung will F. weniger die rigorose Abfolge der Werke bestimmen als saubere Phasengruppen gewinnen: seine Einteilung in Frühwerke (1590 – 95), Frühe Reife (1595 – 1600), Römischer Monumentalstil (1600 – 06) und Nachrömische Phase (1606 – 10) eröffnet einen Entwicklungsverlauf, der viel überzeugender ist, als der von Hinks vorgestellte. Methodisch überbetont F. dabei manchmal den Wert der oft vagen Quellenaussagen; die stilistischen Argumente beschränken sich zu sehr auf typologische und physiognomische Ähnlichkeiten unter Vernachlässigung der Formensprache. „Judith und Holofernes“ setzt F. mit der „Hl. Katharina“ an den Endpunkt der Frühphase; die frühe Reife läßt er mit der „Opferung Isaaks“ beginnen und mit dem Matthäuszyklus schließen, wobei er die Seitengemälde nach Mahon datiert, die 2. Martyriumsfassung nach 1599, die 2. Evangelistenfassung um 1602 entstanden annimmt. Die Datierung des Berliner „Matthäus“ hält er für „problematisch“. Den „Amor als Sieger“ versucht er auf dokumentarischer Basis überraschend spät, kurz vor 1603 zu plazieren. Sehr überzeugend ist die „Rosenkranz-Madonna“ auf dokumentarischer und stilistischer Basis 1605 gesetzt; sie wurde nach F. von anderer Hand vollendet (Vorhang, Stifterportrait). Die schöne „Salome“ des Escorial gilt ihm als Caravagios letztes Werk.

Der 3. Teil umfaßt eine vorbildlich angelegte, vollständige Sammlung der Quellschriften, im Original- und Übersetzungstext, die dem Verf. nicht genug gedankt werden kann: 5 Biographien, 35 Dokumente zu Caravaggios Leben und 35 zu seinem Werk werden vorgestellt.

Im Abbildungsteil sind die 117 Textfotos, die die genetischen und ikonographischen Untersuchungen illustrieren, hervorzuheben. Der rauhe Matt-Druck der Tafelbilder enttäuscht und verfälscht den originalen Bildeindruck: einmal wird der glatte und durch die Lasurverfahren oft glasige Oberflächencharakter der Bilder völlig unterschlagen, dann geht jede feinere Differenzierung der gerade bei Caravaggio so wichtigen Lichtgestaltung (Glanz, Schimmer, Mattigkeit) verloren (vgl. etwa den Körper Petri bei Hinks, T. 48 mit F., T. 34!). – Der Versuch, dem Problem des „Bild-Aus-



schnittes“ durch randlose Detail-Aufnahmen gerecht zu werden, ist ebenso interessant wie im Tafelzusammenhang unschön. Halldor Soehner

HEINRICH KREISEL, *Wohnkunst und Hausrat – einst und jetzt*. Franz Schneekluth Verlag, Darmstadt. – Je Bändchen 32 – 40 Textseiten und 20 Abbildungsseiten.

In der „Kunstchronik“ VII, 1954, S. 22, habe ich auf die Erstlinge dieser Serie aufmerksam gemacht. Sie ist seitdem auf 22 Bändchen angewachsen und wird fortgesetzt, ein Erfolg, zu dem wir Herausgeber und Verleger beglückwünschen. In diesen handlichen Monographien wird die Summe des Wissens und der Ertrag neuer Forschungen in knapper Zusammenfassung treffend dargeboten. Aus den letzten Neuerscheinungen heben wir folgende Bändchen hervor:

(Band 12) *Pierre Verlet*, Möbel von J. H. Riesener.

Schon im 17. Jahrhundert war das Möbel Attribut der höfischen Zeremonie geworden. Paris war der Mittelpunkt der europäischen Feudalkultur. Daher der Zuzug von Kräften aus ganz Europa. Die deutschen und vlämischen Kunstschreiner bildeten im Faubourg Saint-Antoine fast eine Art Kolonie. Führend war zuerst Franz Oeben. Dann im Louis XVI. Franz Riesener. Seine besondere Gönnerin scheint Marie Antoinette gewesen zu sein. Verlet beschreibt ausgezeichnet die merkwürdige Verflochtenheit des Schaffens von Riesener mit der letzten Blüte des Königtums. In der Revolution kaufte Riesener seine kostspieligen Möbel zurück und stapelte sie, bis er gezwungen war, sie zu verschleudern. Verlet hat die Lebensgeschichte der berühmtesten dieser Möbel mit Scharfsinn erforscht und ihre gegenwärtigen Standorte in den berühmtesten Sammlungen aller Welt ermittelt. Denn bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts werden diese Objekte wie Kleinodien gesucht und deshalb auch imitiert. So spiegelt sich in dieser Monographie nicht nur der Wandel des Geschmacks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern auch sein Nachruhm.

(Band 13) *Martin Boyken*, Fliesen und gekachelte Räume des 17. und 18. Jahrhunderts.

Boyken definiert die unterscheidenden Merkmale von Fliesen und Kacheln, muß dann aber selbst die Grenzen wieder verwischen, da es ihm nicht nur auf die Darstellung der künstlerischen und technischen Besonderheiten in der Blütezeit dieser Produktionen ankommt, sondern zugleich auch auf ihre Bedeutung für die Raumkunst des Barock und des Rokoko. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Wirksamkeit italienischer Majolikakünstler in den Niederlanden und in Nürnberg. Zentrum der nordländischen Produktion ist dann Rotterdam geworden. Hier bildete sich zuerst jener Typus aus, den man „Delfter Fliesen“ zu nennen pflegt. Hier ist jene unvorstellbar große Produktion beheimatet, die auch die Konkurrenz friesischer Manufakturen ausgelöst hat und Filiationen auf deutschem Boden (z. B. in Frankfurt, Braunschweig, Ansbach) gefunden hat, die bisher formal immer noch schwer unterscheidbar geblieben sind. Boyken betont den chinesischen Einfluß, der sich auf die typisch Delfter Blau-Weiß-Malerei ausgewirkt hat. Die scheinbar nur miniaturartige