

DIE „MOSTRA DEL SEICENTO EUROPEO“ IN ROM

Dezember 1956 - Januar 1957

(Mit 2 Abbildungen)

Nicht weniger als 365 Gemälde und Skulpturen und nicht weniger als 5 verschiedene Ehren- und Arbeitskomitees mit insgesamt 45 Namen zählt der in seiner definitiven Ausgabe 284 Seiten und 96 Tafeln umfassende Katalog dieses Mammutunternehmens auf - eine imponierende Menge, die um so größere Erwartungen erwecken mußte, als zwei Veranstalter wie der Europarat und das italienische Unterrichtsministerium zusammengewirkt haben, um dem weitgespannten Programm Genüge zu tun. Welches Ziel ihnen vorschwebte, bezeugen die Worte, die im Vestibül der Ausstellung in monumentalen Lettern prangten und aus denen wir zitieren:

„... porre in rilievo l'unità dello spirito europeo nei diversi secoli. Da questa solenne realtà dobbiamo trarre ispirazione per una più stretta unione fra i popoli europei.“

Kein Wunder also, wenn der Beschauer mit besonders hochgespannten Erwartungen an die Veranstaltung herantrat! Allein, um es gleich vorwegzunehmen: den erweckten Hoffnungen entsprach die tatsächliche Leistung nur in begrenztem Maße. Wir wollen hier nicht im einzelnen auf die Gründe dafür eingehen, die in der italienischen Öffentlichkeit und in Fachkreisen nicht ohne eine gewisse Leidenschaftlichkeit erörtert worden sind, sondern uns auf die sachliche Feststellung des Tatbestandes beschränken. Was vor allem auffällt, ist die ungleiche Vertretung der einzelnen Länder, die sich z. T. aus der Schwierigkeit erklären dürfte, die nicht immer gleichartigen Gesichtspunkte, die jeweils für die historische und qualitative Auswahl maßgebend waren, in Übereinstimmung zu bringen.

Betrachten wir zunächst die Vertretung der italienischen Kunst des Seicento. In den Mittelpunkt hatte man begrifflicherweise wiederum Caravaggio und den Caravaggismus gerückt. Hierbei kam den Veranstaltern zugute, daß die seinerzeit in Mailand nicht gezeigte „Enthauptung des Täufers“ aus der Kathedrale von La Valletta, Malta sich zu Restaurierungszwecken in Rom befand und, gewissenhaft wiederhergestellt, als imposanter zentraler Blickpunkt verwandt werden konnte (das Bild mißt 3.60 x 5.20 m!). Es ist schwerlich zuviel gesagt, wenn man dies nicht allein dank seiner Überdimensionierung gewaltige Kirchenstück als das Großartigste und Pakkendste bezeichnet, das der Künstler hervorgebracht hat, ja als eine der Hauptleistungen der späteren italienischen Kunst überhaupt (Abb. 1).

Einige weitere allbekannte Werke Caravaggios gesellten sich zu der sie alle im buchstäblichsten Sinne „weit in den Schatten stellenden“ Malteser Enthauptung, darunter der ebenfalls in Rom restaurierte hl. Hieronymus gleicher Provenienz. Unter den sonstigen caravagesken Stücken, die im wesentlichen eine gekürzte Wiederholung der Ausstellungen von Mailand und Utrecht darstellen, verdient eine Neuentdeckung hervorgehoben zu werden, die eindrucksvolle „Madonna col Bambino e

Santi ed Anime purganti“ von Caracciolo aus S. Chiara zu Nola, deren Neubestimmung Cesare Brandi verdankt wird (Abb. 4).

Wenig erfreulich wirkt dagegen in seiner trockenen Buntheit das große Altarbild von Saraceni „Martirio di S. Agapito“ aus dem Dom von Palestrina, das übrigens keineswegs, wie der Katalog behauptet, „quasi sconosciuto alla critica“ ist, sondern sowohl von R. Longhi in „Vita artistica“ (giugno 1927) wie von A. Porcella in seinem „Carlo Saraceni“ (Rom 1928) gewürdigt wurde. Von den weiteren italienischen Caravagesken waren Borgianni nur mit dem „Hl. Karl Borromäus unter den Pestkranken“ (aus S. Adriano), Manfredi mit dem allbekannten „Konzert“ der Uffizien, Serodine, Riminaldi und Artemisia Gentileschi ebenfalls mit je einem Beispiel zur Stelle. Von Orazio Gentileschi war die berühmte, öfter variierte „Ruhe auf der Flucht“, und zwar in dem Exemplar der Wiener Galerie, ausgestellt, während der „David“ aus römischem Privatbesitz nicht ganz zu überzeugen vermochte, zumal er dem bekannten Bilde gleichen Gegenstandes in der National Gallery zu Dublin erheblich unterlegen war.

Unter den nordischen Caravagesken hob sich Simon Vouet mit den beiden kürzlich gereinigten Franciscusbildern aus S. Lorenzo in Lucina nachdrücklich heraus. Valentin kam in drei Stücken aus dem Louvre, der Münchener Pinakothek und aus dem Althorp House gut zur Geltung; Renieri war durch die „Morte di Sofonisba“ aus Kassel etwas knapp, aber angemessen vertreten. Zu bedauern war, daß von Honthorst, dem wichtigsten der holländischen Caravagesken, nur ein Beispiel der späteren, „hellen“ Periode gezeigt wurde; ebenso war von Terbruggen nichts weiter als der „Unglaube des Thomas“ aus dem Rijksmuseum zu sehen, während sowohl Baburen wie Stomer „durch Abwesenheit glänzten“.

Für die Repräsentation der „Gegenspieler“ Caravaggios, die Carracci und ihre Nachfolger, hatten die beiden Ausstellungen von Bologna (1954 und 1956) den Weg gewiesen, und die römische Mostra hielt sich denn auch getreulich an dies Vorbild, abgesehen von zwei unerheblichen Carracci-Nachträgen (Nr. 46 und 51), wovon namentlich der letztere besser fortgeblieben wäre. Von Reni, Domenichino und Guercino wurden je drei bzw. vier Proben, darunter die schöne Domenichino-Landschaft aus dem Besitz von Denis Mahon, geboten, von Albani nur das große, aber ziemlich leere Bild „Toilette der Venus“ aus römischem Besitz, das im letzten Augenblick als „Lückenbüßer“ einzuspringen hatte.

Was die übrigen Lokalschulen angeht, so war die Auswahl hier derart unzulänglich und zufällig, daß man sich fragt, warum denn nicht die fast überall vorhandenen Spezialkenner konsultiert wurden. Von den Mailändern und Lombarden nichts weiter als je ein Werk von G. C. Procaccini und von Cerano zu zeigen, aber weder Morazzone noch Daniele Crespi (dessen berühmte „Cena di S. Carlo“ in einer der 6 Einleitungen dem erstaunten Leser als „Capolavoro del Cerano“ vorgestellt wird), weder Nuvolone noch Francesco del Cairo, weder Tanzio da Varallo noch Miradori zu repräsentieren, ist gegenüber einer so produktiven und interessanten Schule

nicht zu rechtfertigen. Nicht viel besser stand es um die Venezianer: kein einziges Werk von Padovanino, Pietro della Vecchia, Liberi, Farabosco, Molinari, Zanchi usw. war zu erblicken, lediglich je zwei Bilder des Vicentiners Maffei, je eines des Friaulaners Carneo (das entbehrlich gewesen wäre), des Veronesen Orbetto, und zwei des geborenen Florentiners Mazzoni – also mit anderen Worten: überhaupt kein wirklich authentischer Repräsentant des ganzen stadt-venezianischen Seicento! Ungefähr das gleiche galt für Florenz: weder Cigoli noch Biliverti (das unter diesem Namen ausgestellte Bild „Tarquinius und Lucretia“ aus der römischen Galleria di San Luca ist ein unzweifelhafter Cagnacci und hat – trotz Corrado Ricci – nicht das geringste mit Florenz zu tun), weder Matteo Rosselli noch Giovanni da San Giovanni, weder Vannini noch Cristofano Allori (der im Katalog aufgeführte „San Giovanni nel deserto“ aus dem Palazzo Pitti wurde zwar geschickt, aber als „zu schwach“ nicht ausgestellt) waren vertreten; nichts weiter als je ein Carlo Dolci, ein Lorenzo Lippi und ein Furini (die beiden letzteren aus der gründlich ausgeschöpften römischen Sammlung Busiri-Vici) sowie – als nachträgliches, im Katalog nicht verzeichnetes Trostpflaster – die schon so oft reproduzierte „Burla del Piovano Arlotto“ von Baldassare Franceschini.

Etwas mehr Liebe hatte man der genuesischen Schule entgegengebracht: Giovanni Andrea De Ferrari, Assereto, Castiglione und Gregorio de Ferrari waren (wenn auch dem Wert nach sehr unterschiedlich) zur Stelle, dafür aber Strozzi, das unzweifelhafteste Schulhaupt, mit dem Bozzetto „Parabola del Convitato a Nozze“ unzureichend repräsentiert und wesentliche Meister wie Fiasella, Ansaldo und Piola überhaupt nicht. Magnasco, wiewohl noch im Seicento geboren und in dessen letztem Jahrzehnt bereits tätig – wie das eine von ihm ausgestellte datierte Bild beweist –, gehört doch dem Wesen seiner Kunst nach ins Settecento und hätte darum grundsätzlich ganz fortbleiben müssen, ebenso übrigens, wie hier kurz angemerkt werden möge, Giuseppe Crespi.

Ähnliches wie von den Genuesen wäre von den Neapolitanern zu sagen: Stanzioni, Falcone, Sálvator Rosa, Preti und Luca Giordano wurden in mehr oder minder glücklicher Auswahl gezeigt (bei Stanzioni trat an die Stelle der im Katalog verzeichneten Sant'Agata ein großes Altarbild); das als „Cavallino“ katalogisierte Bild aus Verona (Nr. 57) besitzt mit dem Meister überhaupt keinerlei Verwandtschaft, und an den sympathischen Palermitaner Pietro Novelli hatte anscheinend niemand gedacht, so daß Sizilien – da auch der hier lange tätige Stomer fehlte – innerhalb der italienischen Schulen völlig leer ausging.

Im Gegensatz zu den ober- und süditalienischen Schulen – unter denen übrigens ebenfalls einige kleinere Zentren (so Ferrara mit Scarsellino und Bonone) übergangen waren – wurde Rom in seiner zentralen Bedeutung für das Jahrhundert aufs stärkste hervorgehoben, wohl mehr als sachlich berechtigt und der Ökonomie des Ganzen zuträglich war. Gewiß entbehrte es nicht des Reizes, schwer zugängliche Monumentalarbeiten wie die großen Kartons von Lanfranco, Sacchi und Carlo Pellegrini zu

den Mosaiken in St. Peter kennen zu lernen oder an ein paar bemalten Holzmodellen zu sehen, auf welche Weise den römischen Auftraggebern die Wirkung einer malerischen Dekoration innerhalb des architektonischen Rahmens veranschaulicht wurde. Sonst aber geschah mit der Vertretung von Meistern des Hochbarock wie Gaulli, Mola, Pozzo, Cerquozzi, Angeluccio und Kleineren des gleichen Kreises im Vergleich zu den nichtrömischen Schulen des Guten entschieden zuviel, während andererseits der volkstümliche Sassoferrato zwar unter Nr. 276 im Verzeichnis, nicht aber in der Ausstellung zu finden war. Was Carlo Maratti angeht, so läßt ihn der Katalog in beiden Ausgaben fälschlich in Rom geboren sein und nimmt ihm das Bild Nr. 113 der Sammlung Busiri-Vici, um es Gaulli zuzuschreiben, obwohl es sich offenkundig um eine verkleinerte Replik einer der wohlbekanntesten (übrigens auch in Stichen verbreiteten) Prophetinnen der Maratti-Kapelle von St. Peter handelt. Derartige Versehen sollten bei einer in Rom stattfindenden Ausstellung doch wohl nicht unterlaufen!

Ungleich wie die Auswahl innerhalb der Schulen Italiens muß auch jene der übrigen europäischen Schulen genannt werden. Bei weitem am überlegtesten und kompetentesten wurde die Aufgabe für Frankreich von Charles Sterling gelöst. Man vermißt hier kaum irgend einen wesentlichen Namen noch eine wesentliche Kunstrichtung, und alles war unter sich in sorgfältiger Weise ausgewogen. Sowohl die mehr klassische Richtung (Poussin, Claude Lorrain, Lesueur, Champagne usw.) wie die „barocke“ Strömung (Perrier, Lebrun, Jouvenet) und die „Peinture de la Réalité“ (Le Nain, La Tour, Le Clerc, Tournier) kamen nach Gebühr zur Geltung. Wollte man überhaupt eine kritische Einwendung erheben, so höchstens die, daß das Bestreben, alles Wesentliche vorzuführen, dem Gesamteindruck eine etwas didaktische Note gegeben habe, was indessen weniger aufgefallen wäre, wenn der Abstand von der gänzlich „unpädagogischen“ italienischen Auswahl sich nicht so überwältigend aufgedrängt hätte.

Auch von der holländischen Abteilung könnte ähnlich Günstiges wie von der französischen gesagt werden, wenn hier nicht die unbefriedigende Vergegenwärtigung der beiden Größten, Rembrandt und Frans Hals, das sonst wohlgelungene Ganze seiner eigentlichen Krönung beraubt hätte. Als Grund dafür wird angegeben, daß man nicht Werke zum zweiten Mal habe zeigen wollen, die in Rom bereits vor einigen Jahren in anderem Zusammenhange zu sehen waren, eine Argumentation, die als stichhaltig gelten könnte, wenn man für einen ungefähr gleichwertigen Ersatz gesorgt hätte, was jedoch leider keineswegs der Fall war. Die von Gerard Knutzel verfaßte Einleitung über den „Charakter der holländischen Malerei“ unterstreicht ausdrücklich: „Hals si diverte ad alternare il suo impegno di ritrattista . . . con il piacere di dipingere i suoi figliuoli, dei giovani pescatori oppure dei vivaci tipi di popolari.“ Sehr treffend gesagt! Aber was hilft dem Ausstellungsbesucher die literarische Kontrastierung zwischen dem „offiziellen“ und „inoffiziellen“ Hals, wenn ihm der letztere nicht in einem einzigen Beispiel zur Anschauung gebracht wird?

Weniger befriedigend war bedauerlicherweise die Auswahl der vlämischen Bilder ausgefallen. Hätten nicht der Palazzo Pitti seine herrliche Landschaft „Il ritorno dal lavoro“ und die Münchner Pinakothek die prachtvolle „Entführung der Töchter des Leukipp“ entsandt, wäre es um die Repräsentation von Rubens kaum besser bestellt gewesen als um jene van Dycks, den das ziemlich konventionelle religiöse Gemälde der Brera zusammen mit dem durchschnittlichen Bildnis aus der Ca' d'Oro in Venedig beinahe nur nominell zu vertreten vermochte. Auch was von Jordaens, Cornelis de Vos, Teniers, Brouwer, Siberechts, Snyders, Jacques d'Arthois usw. zu sehen war, rundete sich zu keinem Bilde der vlämischen Schule ab, das an Überzeugungskraft mit den französischen oder holländischen Sälen irgendwie zu vergleichen gewesen wäre.

Daß England und Deutschland in dem allgemeinen Bilde des Seicento keine sonderlich glanzvolle Figur machen würden, ließ sich bis zu einem gewissen Grade voraussehen. Für England war die Zeit der Reynolds, Gainsborough und Hogarth noch nicht gekommen, und wenn die Werke von schwächlichen van Dyck-Nachfolgern wie Dobson oder von Nachahmern der Holländer wie Kneller und Lely neben denen ihrer Vorbilder keinen besonders günstigen Eindruck hervorriefen, so kann dies kaum überraschen. Was jedoch die deutsche Abteilung betrifft, so war es immerhin etwas enttäuschend, zu erleben, wie wenig sie sich neben allen übrigen Schulen, die englische einbezogen, zu behaupten vermochte. Gewiß ist das 17. Jahrhundert auch für Deutschland keine sonderlich glückliche Epoche, aber mit Persönlichkeiten wie Elsheimer, mit dem phantasievollen Schönfeld, dem malerisch genial begabten Johann Liss und dem sehr zu Unrecht übergangenen, zu seiner Zeit hochberühmten Bayern Carl Johann Loth wäre m. E. eine wesentlich eindrucksvollere Repräsentation möglich gewesen als die in Rom verwirklichte, bei der – im Gegensatz zu allen übrigen Ländern – nicht einmal ein eigener Raum zustande kam! Von Elsheimer zwei kleine Bildchen (die bekannte „Flucht nach Ägypten“ der Münchener Pinakothek und die intime „Landschaft mit Schäfer“ der Uffizien), von Liss statt der im Katalog aufgeführten vier Gemälde deren bloß drei (der im Katalog fälschlich „S. Giuseppe“ genannte „S. Gerolamo“ der Tolentini in Venedig, ein Hauptwerk des Meisters, war ausgeblieben), von Schönfeld statt der Idyllen und Pastoralen, die man erwartete, zwei kleine, wenig charakteristische Passionsszenen, außerdem noch ein schwächerer, von Rembrandt kompositionell abgeleiteter Wagenfeld, den man begreiflicherweise (zusammen mit einem ebenfalls unbedeutenden Heimbach) in einen der dunkelsten Winkel der Ausstellung verbannt hatte – mit dieser Auswahl ließ sich in der Tat nicht viel Ehre einlegen!

Daß die Vertretung Deutschlands so mager ausfiel, daß insbesondere der in Italien fast mehr als bei uns geschätzte Schönfeld so wenig zu seinem Recht kam, ist in Rom von vielen Seiten beklagt worden, am beredtesten von Longhi in seinem vieldiskutierten Referat („Europeo“ vom 20. Januar 1957), über dessen manchmal überspitzten und sarkastischen Formulierungen man nicht den sachlichen, berechtigten Kern

übersehen sollte. Longhi beanstandet an den ausgewählten Werken, daß sie, insbesondere jene von „Sandrart, amico di Galileo, o lo Schönfeld, operosissimo a Napoli, sembrano scelti distrattamente; per non parlare dello Heimbach presente con un quadro che gli si può perdonare soltanto rammentando, ciò che il catalogo dimentica, ch'egli era muto . . . “. Er findet ferner, gelegentlich der Besprechung der holländischen Abteilung, daß die Landschaftsgruppe um Elsheimer, Uytenbroeck, Breenbergh und andere (wobei natürlich nicht der das Verbindungsglied zu Rembrandt bildende Lastman zu übergehen wäre) zu Unrecht beiseite gelassen worden seien – ein Einwand, den man gewiß nicht als unbegründet bezeichnen kann.

Was kritischen Erwägungen dieser Art zugrunde liegen dürfte, ist das vielleicht mehr instinktive Gefühl, daß die Ausstellungsleitung neben den drei Hauptströmungen des Seicento, die sie ausdrücklich auf ihrem Titel proklamiert: Realismo, Classicismo, Barocco, eine vierte übersehen hat, die am besten mit dem geläufigen Terminus „Arcadia“ zu bezeichnen wäre, und die, wie bekannt, in der Literatur jener Zeit eine erhebliche Rolle gespielt hat. Auch in der bildenden Kunst ist sie, wiewohl in geringerem Grade und fast nur in Bildern kleineren Formates, in Erscheinung getreten. Nicht immer ist der Inhalt dieser äußerlich (wie bei Elsheimer) unauffälligen Stücke ein rein „arkadischer“ (wie dies am deutlichsten bei Poelenburgh und seinem engeren Kreise der Fall ist), vielmehr tendieren sie gelegentlich nach der mythologischen oder realistischen Seite hinüber – aber latent vorhanden ist das arkadische Moment bei nicht wenigen Meistern, sei es in dieser, sei es in jener schulmäßig besonderen Form; es wäre daher die Aufgabe der zentralen Organisation gewesen, dieser Tatsache gebührend Rechnung zu tragen. Den einzelnen Abteilungen darf das Manko weniger angerechnet werden, da nur ein enges, wahrhaft „europäisches“ Zusammenarbeiten verschiedener nationaler Gruppen unter einer verantwortungsbewußten Gesamtleitung imstande gewesen wäre, den erstrebten Eindruck der geistigen Einheit zu erzielen.

Wie sehr es aber gerade an diesem so laut proklamierten europäischen Geist in Rom gefehlt hat, lehrt in beklagenswerter Weise das Fiasko der spanischen Abteilung. Im Gegensatz zu England und Deutschland handelt es sich hier gerade im 17. Jahrhundert um ein an bedeutenden Individualitäten besonders reiches Land, jedoch – Spanien ist aus politischen Gründen nicht im Europarat vertreten, und der Versuch, seine Mitwirkung gleichwohl „unter der Hand“ herbeizuführen, mußte nach Lage der Dinge scheitern. Die Folge war, daß man nach spanischen Bildern außerhalb des Ursprungslandes Ausschau hielt; und das negative Resultat solcher Bemühungen beweist, daß der Versuch entweder mit unzureichenden Mitteln unternommen wurde – oder überhaupt unlösbar war. Was soll man dazu sagen, daß von Velázquez drei Gemälde aufgetrieben wurden, von denen der Katalog selber eines, das Bildnis der Pinacoteca Capitolina, als „non affatto certo“ preisgibt? Was blieb also übrig? Nichts weiter als eine aus irischem Privatbesitz beigesteuerte ganz frühe Arbeit „La serva con la cena in Emmaus“ und das Brustbild des Francesco d'Este der Modeneser

Galerie, das vielleicht ein bloßes Fragment ist – eine wahrhaftig höchst bescheidene Ausbeute!

Schlimmer noch war es um die Vertretung der übrigen führenden Meister bestellt. Von Murillo sah man als einziges Stück die schwächliche Madonna der Galleria Nazionale zu Rom, die freilich bequem zur Hand war, von Zurbaran das öfter ausgestellte, zwar interessante, aber für den Meister alles andere als repräsentative Stillleben der Florentiner Sammlung Contini, von Valdes Leal überhaupt nichts und von Alonso Cano eine kompositionell von Bloemaert abgeleitete große Leinwand „Adam und Eva nach dem Sündenfall“.

Was sich sonst noch um diese „Vertretung“ einiger der hauptsächlichsten spanischen Meister zusammengefounden hatte, ist so zufällig und seiner Qualität nach so ungleich, daß eine Aufzählung im einzelnen nicht lohnen würde.

Zieht man das Fazit der ganzen Veranstaltung, so wird man es zwar als ein allzu hartes Urteil bezeichnen, wenn Longhi in der Überschrift seines Berichtes von einer „Antologia alla rovescia“ spricht, kann aber schwerlich umhin, festzustellen, daß zwischen dem Gewollten und dem Erreichten eine unüberbrückbare Kluft besteht. Es sei ohne weiteres eingeräumt, daß sich manche Schwierigkeiten in der Beschaffung der Kunstwerke aus besonderen Umständen ergeben haben, mit denen ursprünglich nicht gerechnet werden konnte. In den meisten Fällen indessen liegt das Versagen offenkundig nicht an den äußeren Verhältnissen, sondern daran, daß nicht immer die rechten Männer am rechten Platz standen und daß man es mit der Vorbereitung nicht gründlich genug nahm. Es genügt, den Katalog mit seinen zahllosen Druckfehlern, Ungenauigkeiten und Lücken, der Ungleichwertigkeit der von den verschiedensten Mitarbeitern herrührenden Bildangaben und Literaturnachweise durchzusehen, um zu erkennen, wie überstürzt und flüchtig gearbeitet und wie wenig Sorgfalt auf gleichmäßige Behandlung und wissenschaftliche Zuverlässigkeit gelegt wurde. In der ersten Auflage fehlen z. B. bei vielen Bildern, selbst bei solchen, die sich an leicht erreichbaren Stellen in Rom befanden, die Maßangaben, in der ersten wie in der zweiten Auflage kommt es vor, daß das gleiche Museum mit verschiedenen Namen bezeichnet wird, z. B. „Herzoglichen (!) Museum, Braunschweig“ und ein paar Seiten vorher „Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig“; die bekannte Galerie in Salzdahlum wird in den beiden Fällen fälschlich „Galleria Granducale“ genannt – Kleinigkeiten gewiß, aber für die Ungenauigkeit der Arbeitsweise charakteristisch.

Als Kuriosum sei endlich erwähnt, daß außer dem italienischen Katalog den Bestimmungen des Europarates gemäß auch eine französische Ausgabe erscheinen sollte; allein weder am 31. Januar, dem offiziellen Schlußtermin, noch Mitte Februar, ein paar Tage vor dem definitiven Schluß, lag sie fertig vor. Wäre es, wenn die Tätigkeit des Übersetzers so viel Zeit erforderte, nicht zweckmäßiger gewesen, den französischen Katalog gekürzt, aber wenigstens „in tempo utile“ herauszubringen?

Hermann Voss