

sterhofes in ihrer Vorzeichnung (Kat.-Nr. 58) wie auch im Fresko. Die Vorzeichnungen zu den Passionsszenen, auf Rauputz in situ verblieben, wurden in Photographien den in die Mostra übertragenen Fresken konfrontiert. Somit kann der Besucher den Entwurf einerseits mit der Ausführung auf einer 10 m breiten, 4,5 m hohen Wand andererseits vergleichen. Zu den auffälligsten Resultaten der 1953 durchgeführten Restaurierung gehört das Sichtbarmachen der vielverschränkten Bewegung in der Drei-Frauen-Gruppe unter dem Kreuze und der Komposition der Grablegung, die, wie man heute erkennt, durch eine Rücken- und eine Profilfigur seitlich abgeriegelt wird; ferner das Freilegen des jungen Kriegerkopfes hinter dem Auferstandenen (Abb. 3). Insgesamt beruht die Gewalt des Ausdrucks in diesen Fresken auf der Geschlossenheit ihrer Komposition und den sparsamen Mitteln einer grandios gehandhabten Linienführung. Von hier nimmt der junge Verrocchio seine fliegenden Engelsgestalten; von hier — so vermerkt der Katalog S. 146 — nimmt Piero den Ausgang seiner Fresken in S. Francesco und seine „Auferstehung“ in S. Sepolcro.

Die Einzelfiguren der neun „Uomini Illustri“, geordnet in der Trias dreier Florentiner Kriegshelden, dreier Frauen und dreier Dichter Florentiner Geblüts, scheinen aus der gemalten Nischenarchitektur eines Frührenaissance-Saales hervorzutreten. Ihre ehemalige Anordnung in der Villa Pandolfini (s. H. Keller, Kunstchronik, Januar 1953, S. 3) und das sich daraus neu gestaltende Programm der Neuf Preux wird an anderer Stelle besprochen werden. Hier ermöglichen die Codices aus Rom (Kat.-Nr. 32) und Turin (Kat.-Nr. 33), sowie der Mailänder Codex mit den „Imagines Pictae Virorum Illustrium“ (Kat.-Nr. 34) das nähere Bekanntwerden mit Serierdarstellungen berühmter Männer und Frauen in Handschriften der 1. Hälfte des Quattrocento.

Die zum ersten Male im Palazzo Strozzi versuchte Begegnung der Quattro Maestri umreißt die einzelnen Meister mit schärferen Konturen. Sie verbindet alle vier mit den Anfängen gemeinsamen Ringens um die Ziele der Frührenaissance, in dem Jahrzehnt, als 1439—1442 Domenico Veneziano mit dem jungen Piero an den Fresken der kleinen Chorkapelle von S. Egidio malte, als Paolo Uccello, der Älteste der vier, in der Dombauhütte (1433/58) schon einen Namen hatte, und als Castagno, der Jüngste, sich anschickte, mit 19 Jahren seine ersten Fresken in Venedig zu malen.

Marita Horster

## EUROPÄISCHE MALEREI AUS SÜDAMERIKA

*Zur Ausstellung des Museums São Paulo*

*(Mit 1 Abbildung)*

Im Oktober des Jahres 1947 begründet der Senator Assis Chateaubriand ein Museum in der Stadt seiner Wirksamkeit, in der Zweimillionenstadt São Paulo. Der Stifter, ursprünglich Professor der Rechte, beherrscht Presse und Rundfunk seines Landes. Sammlungen sind nicht vorhanden, nur der Wille, auf jungfräulichem Boden ein Museum fern aller Tradition aufzubauen, und — große Mittel. Zur Verfügung steht ein etwa 1000 qm messender Saal. Er wird viergeteilt, um vier Zwecken zu dienen: der Gemäldegalerie, didaktischen Ausstellungen mit Nachbildungen von Meister-

werken, der lebenden Kunst und Vortrags- und Konzert-Veranstaltungen. In kurzer Zeit breitet sich das Museum über drei weitere Stockwerke des Gebäudes aus und umfaßt heute bereits einen Flächenraum von 4500 qm.

Und dann das Erstaunliche: sechs Jahre später schon, im Herbst 1953, kann die neue Sammlung, bis dahin nur wenigen Menschen in Europa auch nur dem Namen nach bekannt, eine Auswahl von 64 ihrer wichtigsten Bilder nach Europa senden, um sie in den Zentren des alten Erdteils, in Paris, Brüssel, Utrecht, Bern, London vorzuführen. Nachdem sie in diesem Spätsommer noch im Kunstverein zu Düsseldorf gezeigt wird, kehrt die Ausstellung nach Brasilien zurück.

Der Erfolg ist groß, wovon der Berichterstatter in Utrecht sich überzeugen konnte. Zehntausende von Menschen strömen zu den Bildern, die doch als Ganzes mit keiner der bedeutenden Sammlungen Europas in Vergleich treten können. Neben gewöhnlicher Neugier treibt die Menschen wohl das Gefühl, hier Kunstwerken zu begegnen, die bald wieder in ein unerreichbar fernes Land entschwinden.

Es sind nicht nur Bilder ersten Ranges, die der tatkräftige Brasilianer, unterstützt von einer Vielzahl weiterer Stifter und sachkundig beraten von dem Direktor des Museums, P. M. Bardi, in so kurzer Frist zusammengetragen hat. Auch in Brasilien kann man nicht zaubern, und der Vorsprung etwa der Sammlungen Nordamerikas wird sich wohl nicht mehr aufholen lassen. Wichtig aber doch, zu wissen, daß man nunmehr auch mit Südamerika als Magneten für große Kunst ernsthaft rechnen muß.

Von den 64 Bildern stammen nur 25 aus der Zeit vor 1800. Das zeigt schon, daß der Schwerpunkt bei der Moderne liegt, insbesondere bei den Franzosen des vorigen und unseres Jahrhunderts. Viermal erscheint in der Ausstellung der Name Corots, darunter das frischfarbige Bildnis der Sängerin Christine Nilsson als Zigeunerin von 1874, viermal der Cézannes — meisterlich die Felsenlandschaft bei L'Estaque aus der klassischen Periode kurz nach 1880, sechsmal der Renoirs — das Kinderbildnis der Marthe Bérard von 1879, viermal der van Goghs — eines der Bildnisse der Arlésienne aus dem Besitz von Tilla Durieux, viermal der des Toulouse-Lautrec — das Bildnis seiner Mutter von 1883. Manet ist mit dem eindringlichen Bildnis des Löwenjägers Pertuiset von 1881 und der unvollendeten, in kühlem, blondem Inkarnat schimmernden Darstellung zweier Badender vorzüglich vertreten. Beide Manets stammen wie manch neueres Bild der Ausstellung nach Zeugnis des von Mme. Jean Adhémar und Germain Bazin vom Louvre sorgfältig bearbeiteten Katalogs aus deutschen, z. T. jüdischen Sammlungen. Ein außerordentliches Dokument der Eigenkenntnis ist das Selbstbildnis Gauguins im Gewande Christi (1896) mit der Aufschrift: *Près du Golgotha*.

Während die neuere Malerei im Besitz des Museums São Paulo schon deutlich auf einen größeren Zusammenhang hinweist, die Erwerbungen sich sinnvoll ergänzen und sichtlich Akzente gesetzt sind, hat die Kunst zwischen Mantegna und Goya, um zwei Namen zu nennen, die in der Ausstellung erscheinen, vorläufig noch das Zufällige eines mit Geschmack und Aufwand zusammengebrachten Privatbesitzes. Man begegnet manchen Bekannten aus dem Handelsbestand der letzten Jahre. Mehreres aber, und dies ist noch hervorzuheben, gehört in den Bereich des großen Kunstwerks.

Holbeins in seinen letzten Lebensjahren entstandenes Porträt des Henry Howard, Earl of Surrey, einer der wahrhaft geistigen Persönlichkeiten aus dem Umkreis Heinrichs VIII., stammt aus dem Besitz von Wildenstein, New York. Unter den Windsor-Zeichnungen befindet sich eine des gleichen Kopfes in strenger Vorderansicht (Parker, Nr. 29). Der Vergleich ergibt, daß sie sicherlich früher entstand, die Zeichnung umschreibt das ovale Gesicht eines Jünglings. Das Bild steigert diesen reinen Kontur in eine geistige Männlichkeit, die unter den Menschen, die Holbein uns überliefert — den Herren und Damen des Hofes, den Kaufleuten, den Diplomaten und Geistlichen — wenn auch wohl nicht den Dichter, der Howard war, so doch einen in unbedingter Weise geistbestimmten Mann sichtbar macht.

Das Selbstbildnis Rembrandts kommt aus der Wiener Sammlung des Barons von Gutmann. Offensichtlich steht es in nahem Zusammenhang mit dem Louvrebilde von 1634 und doch scheint im Vergleich eine tiefere Schicht der Selbstdeutung innerhalb des Optimismus der Saskia-Zeit erreicht. Unter den Bildnispaaren des Franz Hals gehören die des Andries van der Horn und seiner Gattin von 1638 zu den wahrhaft lebensprühenden (ehemals in der Morgan-Sammlung).

Das Porträt des Herzogs von Olivares von 1624, das früher im Metropolitan Museum ausgestellt war, wird man nur unter die Kopien nach Velasquez einordnen, auch im Frühwerk ist es kaum als eigenhändig denkbar. Der Katalog meldet die Bedenken ebenfalls an. Von wichtigen Bildern sei noch Tizians Bildnis des Kardinals Madruzzo von 1542, Poussins Tanz der Nymphen (früher in der Cook-Sammlung) und Goyas Bildnis der Gräfin von Casa Flores genannt. Jean Baptiste Paters Gesellschaft im Park gehört zu den Erwerbungen Friedrichs des Großen für Sanssouci (Abb. 1). Später im Neuen Palais ausgestellt, wurde das Bild von der Reichsregierung 1932 an Wilhelm II. abgegeben, um nun nach Südamerika zu gelangen — ein Weg, der uns nachdenklich machen sollte.

Paul Pieper

## HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

*Mit den nachfolgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den vorangehenden Jahrgängen der Kunstchronik weitergeführt.*

### AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

*Ordinarius und Direktor des Instituts:* Prof. Dr. W. Braunfels

*Assistenten:* Dr. W. Pfeiffer, Dr. E. Vetter

### BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT

*Gastvorlesungen:* Prof. Dr. F. Winkler, Prof. Dr. A. Neumeyer (SS 54)

*Assistent:* Dr. H. Schröter

*Abgeschlossene Dissertationen*

H. Schröter: Maler und Galerie. Das Verhältnis der Maler zu den öffentl. Galerien Deutschlands im 19. Jhd.