

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

18. Jahrgang

Juni 1965

Heft 6

ZWISCHEN RENAISSANCE UND BAROCK

Ausstellung in der City Art Gallery, Manchester, März-April 1965.

(Mit 4 Abbildungen)

Von Hans Holbein d. J. bis zu Federigo Barocci spannt sich der Bogen der in Manchester gezeigten Kunstwerke. Die Ausstellung läßt die europäische Kunst der Zeit zwischen 1520 und 1600, des sogenannten Manierismus, der Zwischenzeit zwischen dem Höhepunkt der „Klassischen Kunst“ und dem Beginn des Barock, in ihrer ganzen Vielfalt sichtbar werden. Sie ist nicht einseitig „manieristisch“ ausgerichtet, alle Kunstströmungen kommen zu Wort, und ganz besonders in dieser Ausstellung drängt sich wieder die Frage auf, ob die Kunsttheorie der letzten Jahrzehnte tatsächlich auf dem richtigen Wege war, die Kunstübung zwischen 1520 und 1600 mit dem Stilbegriff des Manierismus zu charakterisieren.

Es war auch nicht geplant, eine repräsentative Ausstellung von oft gezeigten Hauptwerken dieser Epoche zu veranstalten. Aus zum Teil schwer zugänglichen alten und neuen Privatsammlungen und aus dem über ganz England und Schottland verteilten Museumsbesitz wurden selten gezeigte und vor allem in ihrer Zuschreibung problematische Objekte ausgewählt und zur Diskussion gestellt: eine wahre Fundgrube für die Wissenschaft, deren Ergebnisse befruchtend auf die weitere Entwicklung einwirken werden. Last not least erfüllt der mit seltener Akribie von Dr. F. G. Grossmann zusammengestellte Katalog die höchsten wissenschaftlichen Ansprüche; bedauerlich ist nur die geringe Anzahl der Abbildungen, die der Wichtigkeit der Ausstellung nicht gerecht wird.

Ihrer Bedeutung für die allgemeine Entwicklung entsprechend liegt der Hauptakzent auf den in drei Sälen gezeigten Werken der italienischen und der in Italien tätigen ausländischen Künstler. Freedbergs Zweifel an der Authentizität des späten Bildnisses von Andrea del Sarto der Sammlung Oliver Watney (Kat. Nr. 210) erscheinen, wie auch der Katalogkommentar feststellt, unbegründet; möglicherweise sind die Früchte im Vordergrund nicht ursprünglich, was aber nur eine technische Untersuchung des Bildes aufklären könnte. Sehr bedeutend und charakteristisch sind das Jünglingsbildnis

von Domenico Puligo des Earl of Plymouth (Kat. Nr. 195. Berenson, Florentine School Abb. 1403) und das bekannte Bildnis von Rosso Fiorentino aus Liverpool (Kat. Nr. 200). Während die Zuschreibung der Ölbergsszene aus York an Bacchiacca (Kat. Nr. 16) nicht überzeugt – das Bild ist von der Hand eines jüngeren Meisters – ist Domenico Beccafumi mit sechs Werken (Kat. Nr. 25 – 30) hervorragend vertreten; die beiden in York dem Künstler zugeschriebenen Altarflügel (Kat. Nr. 31, 32) wurden inzwischen (Burl. Mag., April 1965, 92 ff.) Maso da San Friano zugeschrieben. Die spätere Florentiner Malerei ist schwächer vertreten; das in Glasgow dem Salviati zugeschriebene Bildnis (Kat. Nr. 205) ist wohl von der Hand des Michele di Ridolfo. Ganz ausgezeichnet ist die Fassung der Versuchung des hl. Hieronymus aus Leeds (Kat. Nr. 232) von der Hand des Giorgio Vasari. – Die Nachfolge Raffaels ist mit den in Giulio Romanos Mantuaner Werkstatt entstandenen Bildern mit Darstellungen antiker Götter und Heroen (Kat. Nr. 119 – 124) ausgezeichnet repräsentiert; die Serie wurde für Federigo Gonzaga gemalt, für Karl I. erworben und während der Periode des Commonwealth verkauft; zum ersten Male konnten alle bekannten Stücke hier wiedervereinigt werden; das Bild der Sammlung Schapiro (Kat. Nr. 123) war inzwischen gereinigt worden und zeigte zusammen mit dem Bilde der Londoner Nationalgalerie (Kat. Nr. 120) die ursprüngliche satte Farbigekeit; es wäre zu wünschen, daß auch die unansehnlich gewordenen, im Besitz der britischen Krone befindlichen Bilder gereinigt würden. Auch Baldassare Peruzzi und Polidoro da Caravaggio waren mit den beiden Bildern der Sammlung Philip Pouncey (Kat. Nr. 185, 186) in guten Beispielen vertreten.

Ferrara, Mantua und Parma bilden zu Beginn des 16. Jahrhunderts das künstlerisch bedeutsame Dreieck in Oberitalien. Während Mantegna trotz seines Meisterschülers Correggio nicht schulbildend wirkte und der Mantuaner Hof deshalb weiterhin gezwungen war, auswärtige Kräfte zu beschäftigen, weist Ferrara, auf eine eigenständige künstlerische Entwicklung aufbauend, zu Beginn des 16. Jahrhunderts zwei bedeutende Malerpersönlichkeiten auf: Garofalo, bekannt als Maler religiöser Bilder, war in Manchester mit einer „Frau bei der Toilette“ (Kat. Nr. 112) mit einem weltlichen Sujet von ganz hervorragender Qualität vertreten. Bei der hl. Familie mit der hl. Elisabeth von Dosso Dossi (Kat. Nr. 81) ist Werkstattbeteiligung anzunehmen. Longhis Zuschreibung der palette in Glasgow (Kat. Nr. 80) an denselben Meister erscheint verständlich, aber nicht überzeugend; die Auffassung der Figur des Täufers erscheint für den Klassiker Dosso zu manieristisch, die Farbgebung zu changierend, die Malweise zu flüssig; nur die landschaftlichen Teile sind wirklich drossesk. In der Zeit vor 1520 erscheint es unmöglich, daß ein solches Bild in Oberitalien entstanden sein könnte; die fleckige Malweise läßt an eine spätere Entstehungszeit denken. Gerolamo da Capri, der andere für die Höfe dieses Gebietes tätige Künstler war nicht mit einem seiner ausgezeichneten Bildnisse, sondern mit zwei kleinen religiösen Darstellungen (Kat. Nr. 116, 117) vertreten. – Trotz aller geäußerten Zweifel scheint mir das schöne männliche Bildnis aus York (Kat. Nr. 179) ein charakteristisches und sicheres Werk des Parmigianino, ebenso die Verlobung der hl. Katharina des Earl of Normanton (Kat. Nr. 178); die trockene Ausführung der „Ruhe auf der Flucht“ dagegen (Kat. Nr. 177) spricht nur für eine Kopie

nach einem verschollenen Original. Das Parmigianinos Nachfolger Gerolamo Mazzola Bedoli zugeschriebene Bildnis eines Philosophen (Kat. Nr. 152) ist eine Kopie des 17. Jahrhunderts nach einem früheren Werk; Malweise und Materie entsprechen nicht der des 16. Jahrhunderts. Die beiden Niccolò dell'Abbate genannten Gemälde (Kat. Nr. 1, 2) sind doch wohl bestenfalls Erzeugnisse der Werkstatt, während der ihm zugeschriebene „Christus und die Ehebrecherin“ (Kat. Nr. 3) nichts mit ihm zu tun hat. Erwähnenswerte Bilder dieses Kunstkreises sind die von Bertoja (Kat. Nr. 34), Bernardino Gatti (Kat. Nr. 113) und das Fragment eines Bildnisses (Kat. Nr. 168), für das vielleicht Antonio Campi als Autor in Frage kommt.

Die Malerei Venedigs und seines Gebietes konnte in ihrer Entwicklung ziemlich lückenlos abgelesen werden. Das farbenprächtige Bildnis einer Dame als hl. Lucia (Kat. Nr. 218, Dussler Abb. 83, Pallucchini Abb. 56) entpuppte sich allerdings bei näherem Hinsehen als eine Kopie des 18. Jahrhunderts nach Sebastiano del Piombo! Die zarte Farbgebung und vor allem die Sprungbildung sind typisch für ein Bild des 18. Jahrhunderts. Die bekannte Anbetung der Hirten von Gerolamo da Treviso d. J. aus Oxford (Kat. Nr. 118) charakterisierte sehr gut die erste nachgiorgioneske Stufe der venezianischen religiösen Malerei. Von den beiden Lorenzo Lotto zugeschriebenen Bildnissen ist nur die Zuweisung des aus dem Anfang der 40er Jahre stammenden Bildes in der Sammlung des Earl of Harewood (Kat. Nr. 146, Berenson, Lotto, Abb. 355) aufrecht zu erhalten, während das Bildnis der Sammlung des Earl of Spencer (Kat. Nr. 147, Berenson, op. cit. Abb. 321) ein charakteristisches, nicht gut erhaltenes Spätwerk des Bernardino Licinio ist. Eine Novität war das inzwischen von John Shearman publizierte (Burl. Mag. April 1965, 172 ff.) Bildnis des Giulio Romano von Tizian (Kat. Nr. 229), sicher eigenhändig, wenn auch die Erhaltung sehr zu wünschen übrig läßt; einigermaßen gut erhalten ist nur noch die Farbe des Inkarnats des Gesichtes mit Ausnahme der noch übermalten Lippen. Das Bild zeigt sowohl im Ausdruck als auch in der Bewegtheit der Figur die Energie der Bilder der zweiten Hälfte der 20er Jahre; zu vergleichen sind die Bildnisse des Baldassare Castiglione in Dublin und des Federigo Gonzaga im Prado; in diesem Bildnis des Giulio Romano sind die Farben etwas gedeckter, so daß anzunehmen ist, daß es 1529 gemalt wurde, als sich Tizian und Giulio Romano gleichzeitig in Mantua aufhielten. Von den Schülern und Zeitgenossen Tizians war Paris Bordone sehr repräsentativ mit der frühen, stark palmesk beeinflussten, wohl noch vor 1520 entstandenen Sacra Conversazione aus Glasgow (Kat. Nr. 40) und der großen reifen Komposition des Duke of Sutherland (Kat. Nr. 41) vertreten. Stark von Tizian beeinflusst und bemerkenswert war die Darstellung von Christus und der Ehebrecherin des Andrea Schiavone aus der Sammlung Schapiro (Kat. Nr. 214), wohl in den 50er Jahren entstanden. Sehr aufschlußreich waren die vier Lambert Sustris zugeschriebenen Arbeiten: die Johannespredigt aus Chatsworth (Kat. Nr. 223), ein derb gezeichnetes und schlecht gemaltes Bild der Schiavone-Werkstatt müßte schon eine ganz frühe und kindliche Arbeit des Sustris sein, was mir unwahrscheinlich dünkt; die zweite Fassung des Themas aus dem Besitz des Marquess of Lothian (Kat. Nr. 224) ist eine Kopie des 17. Jahrhunderts; einige bassaneske Figurentypen auf dem Bild machen die Autorschaft des Giovanni

Volpato wahrscheinlich; beide Exemplare gehen wohl auf ein verschollenes Original des Andrea Schiavone zurück. Das Bild aus Oxford, Diana und Aktäon (Kat. Nr. 225), müßte einer vortizianesken Periode des Lambert Sustris angehören und eine erste Schulung Mitte der 40er Jahre bei Andrea Schiavone voraussetzen. Dieses und einige andere verwandte Bilder, die vielleicht mit Recht Sustris zugeschrieben werden, schließen an die Arbeiten Schiavones der ersten Hälfte der vierziger Jahre an und nicht an die der zweiten Hälfte der 50er Jahre, wie Ballarin (*Arte Veneta*, 1962, 61 ff.) meint. Eine sichere und von Tintoretto beeinflusste spätere Arbeit des Sustris ist „Mars und Venus in Wolken über einer Landschaft schwebend“ aus der Sammlung Schapiro (Kat. Nr. 222), eine Zweitfassung in kleinerem Format nach dem großen Bilde, von dem sich ein Fragment in amerikanischem Privatbesitz befindet (*Arte Veneta* 1956, fig. 104 als Tintoretto). Jacopo Tintoretto war in Manchester repräsentativ mit drei Werken vertreten: das modello für die Entführung des Leichnams des hl. Markus aus dem Besitz des Earl of Crawford and Balcarres (Kat. Nr. 226, Berenson, *Venetian School*, fig. 1294) stammt aus dem Anfang der 60er Jahre; die Auferstehung Christi aus Oxford (Kat. Nr. 227, v. d. Bercken Abb. 156) ist gleichzeitig mit der Heimsuchung in Bologna (v. d. Bercken Abb. 7) und dem Wunder des hl. Augustinus in Vicenza (v. d. Bercken Abb. 152) Ende der 40er Jahre entstanden; die zu Unrecht geäußerten Zweifel an dem männlichen Bildnis des Earl of Harewood (Kat. Nr. 228) gehen wohl auf den andersartigen Charakter des Hintergrundes zurück, der von Sustris ausgeführt scheint (Abb. 4); zu vergleichen sind dessen Hintergrundfiguren auf der Kasseler Dido (*Arte Veneta* 1962, fig. 75). Der Raub der Sabinerinnen von Giuseppe Porta aus Barnard Castle (Kat. Nr. 207) gehört zu den stark von Tintoretto beeinflussten Werken des Künstlers. Von Paolo Veronese sah man die derb gemalte späte Auferstehung aus Westminster Hospital (Kat. Nr. 238); die beiden kleineren dekorativen Arbeiten mit Darstellungen aus der Judith-Geschichte aus dem Ashmolean Museum in Oxford (Kat. Nr. 236, 237) sind jedoch nur Erzeugnisse der Werkstatt; die gedrunghenen Figurenproportionen auf ersterem Bild sprechen für die Ausführung durch Carletto. Von Jacopo Bassano war ein sicheres Spätwerk, die Ländliche Szene aus Liverpool (Kat. Nr. 22), zu sehen; die Speisung der Fünftausend aus dem Besitz des Earl of Spencer (Kat. Nr. 23) ist jedoch eher ein Frühwerk des Gerolamo; Leandro war mit dem frühen Bildnis einer Dame mit dem Rosenkranz aus dem Besitz des Earl of Crawford and Balcarres (Kat. Nr. 24, Berenson, op. cit. fig. 1229) charakteristisch vertreten. Von Palma Giovane, dem letzten der Großen des „goldenen“ Zeitalters der venezianischen Malerei, war die ausgezeichnete, wohl Ende der 70er Jahre entstandene signierte Kreuzabnahme der Sammlung Campbell (Kat. Nr. 174) zu sehen. Die Meister der venezianischen Terraferma waren nur mit dem sogenannten Bildnis des Gaston de Foix aus Hampton Court (Kat. Nr. 211) von Savoldo und dem Bildnis eines Rechtsgelehrten von Moroni aus der Londoner Nationalgalerie (Kat. Nr. 158) der Zahl nach schwach, aber gut vertreten. – Von den Meistern des Übergangs zum Barock müssen die ausgestellten Werke von Federigo Barocci (Kat. Nr. 20, 21) und die Bildnisse von Sofonisba Anguissola (Kat. Nr. 9, 10, 11 nur eine Kopie), Tiburzio Passarotti (Kat. Nr. 180) und Annibale Carracci (Kat. Nr. 60) erwähnt werden.

Es ist immer wieder erstaunlich, wieviele unbekannte oder wenig bekannte Meisterwerke der englische Privatbesitz birgt. Auch diese Ausstellung erbrachte dafür den Beweis. Das hier abgebildete männliche Bildnis von Joos van Cleve aus dem Besitz des Lord Margadale (Kat. Nr. 63, Abb. 1) war bisher nur in Kopien bekannt; das Exemplar der Geldwechsler von Marinus van Roymerswaele des Viscount Cobham (Kat. Nr. 198) ist eines der besten Werke des Künstlers überhaupt! Jan van Scorel war mit der frühen Kopie nach Raffaels Hl. Familie unter der Eiche aus Glasgow (Kat. Nr. 215), dem späten Triptychon aus Birmingham (Kat. Nr. 216) und dem ihm zumindest sehr nahestehenden männlichen Bildnis aus York (Kat. Nr. 217) ausgezeichnet vertreten. Das schöne Bildnis des Jan Mostaert aus Liverpool (Kat. Nr. 160) ergänzte würdig die Reihe der Meisterwerke dieser Periode. Weniger überzeugend wirkten dagegen die Zuschreibungen Willem Key (Kat. Nr. 143) und Antonis Mor (Kat. Nr. 156). Eine Überraschung bildeten das allegorische Portrait des Jan Govertsen von Cornelisz van Haarlem aus Knoke (Kat. Nr. 72, Abb. im Katalog) aus dem Jahre 1607 und die große Landschaft mit der Hl. Familie und anderen Figuren (Kat. Nr. 217, farb. Abb. auf der Vorderseite des Kat.), die, von Bottari dem in Rom und Parma tätigen Niederländer Jan Soens (Abb. 2) zugeschrieben, kürzlich vom Museum in Manchester erworben wurde. Qualitativ an den frühen Rubens heranreichend ist das 1610 datierte ganzfigurige Bildnis des Claude de Lorraine von Frans Pourbus d. J. in der Sammlung des Earl of Spencer (Kat. Nr. 191).

Dank der Sammeltätigkeit der Familie Stirling-Maxwell war die spanische Malerei der Epoche in wenigen, aber hervorragenden Beispielen vertreten: die Pietà von Luis de Morales (Kat. Nr. 157), das Bildnis Philipps II. von Alonso Sanchez Coello (Kat. Nr. 209), die „Dame im Pelz“ von 1577/78 und das männliche Bildnis von Greco (Kat. Nr. 129, 131) zusammen mit dem tiefempfundenen hl. Petrus desselben Meisters aus Barnard Castle (Kat. Nr. 130) bildeten den spanischen Beitrag zur Kunst dieser Epoche auf der Ausstellung.

Von den Bildern der französischen Schule genügte nur das männliche Bildnis von Corneille de Lyon aus Chatsworth (Kat. Nr. 70) den höchsten Ansprüchen. Die beiden Reiterbildnisse Franz I. und Heinrichs II. aus der Clouet-Werkstatt (Kat. Nr. 67, 68) repräsentierten den Stil der höfischen Bildnismalerei. Die Schule von Fontainebleau war nur in Werken mittlerer Qualität zu sehen.

Die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts war durch zwei sehr gute Bildnisse von Amberger aus Glasgow und York (Kat. Nr. 6 und 7), durch ein allerdings schlecht erhaltenes, aber noch im Familienbesitz des Dargestellten befindliches Portrait von Hermann tom Ring (Kat. Nr. 199) und die Quellnympe von Cranach aus Liverpool (Kat. Nr. 77) gut vertreten; das demselben Meister zugeschriebene, 1534 datierte Goldene Zeitalter (Kat. Nr. 78) macht wegen der Ausführung der Landschaft den Eindruck einer flämischen Kopie. Elsheimer (Kat. Nr. 84–93) und Rottenhammer (Kat. Nr. 202) beschließen den deutschen Beitrag; das dem letzteren zugeschriebene große Bild mit dem auferstandenen Christus mit Heiligen (Kat. Nr. 203) ist jedoch abzulehnen; der vom Katalogverfasser im Kommentar ausgesprochenen Vermutung einer spanischen Provenienz ist der Vorzug zu geben. – Hans Holbein d. J., vertreten mit dem Bildnis des Thomas

Howard aus Windsor Castle (Kat. Nr. 140), wird in England als einheimischer Künstler gewertet; verständlich, da die gesamte englische Malerei des 16. Jahrhunderts auf Holbeins schulbildendem Beispiel aufbaut; auch der Niederländer Hans Eworth kann sich seinem Einfluß nicht entziehen. Ein Meisterwerk nicht nur der englischen, sondern der höfischen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts überhaupt war das selten gezeigte, 1546 datierte lebensgroße, ganzfigurige Portrait des Henry Howard Earl of Surrey von Guillim Stretes (Scrotes) aus dem Besitz des Herzogs von Norfolk (Kat. Nr. 221, Abb. 3).

Die in zwei Räumen ausgestellten Zeichnungen konnten naturgemäß einen vollständigeren Überblick über die Kunst der Epoche vermitteln. Höhepunkte bildeten die Blätter von Pieter Breughel d. Alt. (10 Stück), Jacques Callot (6), Correggio (3), Hendrik Goltzius (7), Hans Holbein d. J. (4), Michelangelo (5), Rosso Fiorentino (5), Tizian (1) und Paolo Veronese (2). Stiche, Plastiken, hauptsächlich kleineren Formats, und zwei Wandteppiche vervollständigten die interessante Ausstellung.

Fritz Heinemann

CLAUDE UND SEIN UMKREIS

Vom 16. November 1964 bis zum 15. Februar zeigte die Albertina Zeichnungen, Radierungen und Stiche von Claude Lorrain und den Meistern der römischen Landschaft im 17. Jahrhundert. Kaum zuvor dürfte in Wien ein ähnlich detailliertes Panorama einer geschlossenen Epoche der Graphik vorgeführt worden sein. Es wurden 140 Künstler präsentiert und in einem Katalog behandelt, dessen gediegene Kennerschaft (mit viel Sinn für exakte Lokalisierung der Schauplätze) an ein Meisterstück wie Reznicks „Mostra di Disegni fiamminghi e olandesi“ der Uffizien von 1964 heranreicht. Er ist das Werk von Eckhart Knab.

Eckhart Knab hat bereits in mehreren eindrucksvollen Arbeiten die Grenzen unseres Wissens über Claude Lorrain verschoben und wer jetzt seine Ausstellung besuchte, sah bis ins Einzelne mit Augen, was vorher doch in erster Linie literarischer Besitz war. So trägt das Ganze einen persönlichen Zug. Deuten wir die Tendenz richtig, folgt sie dem Bestreben, Claudes zeichnerisches Oeuvre nicht zu eng zu fassen. Knab ist durchaus kein „Purist“ und hat – wie er zudem ausdrücklich auf dem New Yorker Kongreß von 1961 zu verstehen gab – einen offenen Sinn für die Varietät des Zeichenstiles, dessen volle Weite Claude seiner Meinung nach (und hierin stimmen wir ihm zu) schon in den frühen 30er Jahren erreichte. Wenn auch eine dezidierte Stellungnahme erst nach Publikation des demnächst von Röthlisberger zu erwartenden Kataloges der Claude'schen Handzeichnungen geraten scheint, möchte man sich doch schon jetzt die vielfältigen Möglichkeiten zwischen dem Hingeworfenen und dem Sorgsam-Ausgeführten als Merkmal einprägen, auch wie er sich in den 50er Jahren Tizian und den Carracci nähert.

So betrachtet verwächst Claude ganz organisch mit einer künstlerischen Umwelt, die einer leuchtenden Aura gleich das große Gestirn umgibt. Die Ausstellung gliederte Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger. Ihrer Struktur nach war sie international; vier Gruppen treffen aufeinander: Italiener, Franzosen, Deutsche und Niederländer (es