

Kat. 99 Van der Pluym, *Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg*, Slg. Russell, Amsterdam. – Eines der schönsten beglaubigten Bilder des Künstlers.

Kat. 102, 103 Jacob Pynas. – Siehe oben.

Kat. 104 Jan Pynas, *Grablegung*, Louvre, Paris. – Siehe oben.

Kat. 105 Jan Pynas, *Hagars Abschied*, Slg. Daan Cevat. – Obwohl signiert doch eher Alte Kopie.

Kat. 106 Van Renesse, *Christus vor Pilatus*, Bob Jones University, Greenville. – Die Zuschreibung an Van Renesse stützt sich auf ein angebliches Monogramm, das jedoch ein Teil einer Inschrift ist, die der Künstler (doch Cornelis Bisschop?) als eine hebräische Aufschrift verstanden sehen wollte.

Kat. 107 – 111 Roghman, Saffleven, Tengnagel, Van Troyen. – Siehe oben.

Kat. 112 – 117 Jan Victors. Nie waren so viele Gemälde dieses Künstlers zusammengebracht. In seinen religiösen Bildern erwies er sich als ein begabter, tüchtiger, obwohl wenig origineller Rembrandt-Nachfolger, in seinen Genredarstellungen als ein begabter und nonkonformistischer Dilettant. Die *Pastoral-Szene* (Kat. 117) befindet sich jetzt in der Art Gallery of Hamilton, Canada (der Himmel ist in der oberen Hälfte übermalt).

Keine Ausstellung kann das einzigartige Phänomen der Schule Rembrandts endgültig definieren. Die Komplexität der Wirkung Rembrandts auf seine Umgebung wurde in Canada jedenfalls deutlich, und das verpflichtet zu Dank.

Egbert Haverkamp Begemann

REZENSIONEN

ALFRED MOIR, *The Italian Followers of Caravaggio*. Cambridge, Mass. Havard University Press, 1967. Bd. 1: 345 S.; Bd. 2: 136 S., 403 Abb. 30 \$.

Neben der Auseinandersetzung mit der Kunst des Michelangelo da Caravaggio ist stets auch das Interesse für die Schar seiner Schüler und Nachfolger einhergegangen. Lange bevor diese Bemühungen mit der Caravaggio-Ausstellung des Jahres 1951 in Mailand ihrem einstweiligen Höhepunkt zustrebten, lieferte Arthur von Schneider im Jahre 1933 einen grundlegenden Beitrag zum Problem der Ausstrahlung Caravaggios auf die holländische und flämische Malerei. A. v. Schneiders damalige Feststellungen sind bis heute soweit maßgeblich geblieben, daß sich der im Jahre 1967 unternommene, unveränderte Neudruck seiner Untersuchung durchaus rechtfertigen läßt.

Nachdem die Überlegungen v. Schneiders zunächst in Horst Gersons Haarlemer Preisschrift von 1942, „Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, eingehende Berücksichtigung gefunden hatten, wurden sie vertieft und fortgeführt in den monographischen Bearbeitungen Hendrick Terbrugghens durch B. Nicolson (1958), Gerrit Honthorst's durch R. Judson (1959), Dirck van Barburens durch L. J. Slatkes (1965) und schließlich durch die Untersuchungen über Matthias Stomer und Gerard Zegers von H. Pauwels und D. Roggen in den Gentse Bijdragen von 1954 und 1955/56.

Gegenüber der weithin geklärten Forschungslage im niederländischen Bereich blieb unsere Kenntnis der italienischen Nachfolger Caravaggios bislang auf mehr oder weniger fruchtbare Ansätze beschränkt. Grundlegende Hinweise lieferte zunächst Hermann Voss in seinem 1924 erschienenen Buch über die Malerei des Barock in Rom. Besondere Hervorhebung verdienen daneben die bereits vor dem ersten Weltkrieg begonnenen Spezialuntersuchungen von Roberto Longhi über Orazio Borgianni (1914), Artemisia und Orazio Gentileschi (1916) und Giov. B. Caracciolo (1915), die schließlich in einer 1943 veröffentlichten, umfangreichen Studie (Proporzioni, I. S. 5 ff) und im Katalog der Mailänder Caravaggio-Ausstellung von 1951 ihren eindrucksvollen Niederschlag fanden.

Spürbar angeregt durch die damit neu belebte Diskussion über die schulbildende Wirkung Caravaggios, liefert Moirs Buch ein vorerst erschöpfendes Bild von den verschiedenartigen Erscheinungen des Caravaggismus in Italien. Bei seiner Erläuterung jener zahlreichen Abwandlungen von Caravaggios persönlichem Stil kann sich Moir nicht nur auf eine Fülle historischer und stilkritischer Feststellungen stützen, seine Vertrautheit mit den spezifischen Bedingungen der einzelnen Kunstlandschaften und ihrer jeweiligen Vertreter erlaubt es ihm ebenso, deren vielfach sehr selbständig verlaufene Weiterentwicklung in ihren Besonderheiten genau zu verfolgen und zu beschreiben. Besonders aufschlußreich sind die dabei erzielten Ergebnisse auch insofern, als es oftmals gerade die vom Vorbild Caravaggios abgeleiteten Stilformen waren, welche den ultramontanen Nachfolgern übermittelt wurden. Als unschätzbares Hilfsmittel für die Veranschaulichung der geschilderten Vorgänge erweist sich schließlich der Tafelband mit seiner beispielhaften Bereitstellung des diskutierten Materials, das zugleich die Grundlage für jede künftige Ausweitung der angeschnittenen Fragenkomplexe liefert.

Nach einer kurzen Charakterisierung der künstlerischen Eigenart Caravaggios wendet sich Moir sogleich seinem eigentlichen Thema zu, indem er zunächst die allgemeine Verbreitung caravaggesker Kompositionsformen durch Kopien und Varianten grundsätzlich unterscheidet von der stilbildenden Auseinandersetzung mit der Kunst des Lombarden durch die verschiedensten Malerpersönlichkeiten. Der letztere Vorgang, für den vor allem die Stilleben und Porträts eine auslösende Rolle zu spielen scheinen, setzt in seiner ganzen Breite erst nach der Flucht Caravaggios aus Rom im Jahre 1606 ein. Tatsächlich ist uns über persönliche Mitarbeiter des Künstlers in den vorausgegangenen Jahren kaum etwas bekannt, doch fällt durch die Vorgänge während des Beleidigungsprozesses, den sein erster Nachahmer Baglione im Jahre 1603 wegen eines Spottgedichtes gegen ihn anstregte, einiges Licht auf die römische Umgebung Caravaggios und läßt zahlreiche Verbindungen zu den meisten der damals in der Stadt tätigen Maler erkennen. Gleichwohl beginnen Manfredi, Gentileschi und auch Borgianni erst um 1608 deutlich erkennbar in Caravaggios Stil zu arbeiten. Mit diesen zusammen bilden dann Saraceni und Honthorst seit Beginn des zweiten Jahrzehnts das eigentliche Zentrum des Caravaggismus in Rom. Hier wäre auch Cecco del Caravaggio zu nennen, dessen bislang nicht völlig gesicherte, französische Herkunft angesichts der kühlen Farbigkeit einer kürzlich in Privatbesitz aufgetauchten, halbfigürlichen Darstellung einer prägnant charakterisierten Magdalena als Büberin (*Fig. 8a*) weiter an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Durch den gleichzeitig einsetzenden Zuzug aus dem Norden und dem übrigen Italien kommt es in der Folge zu einer ausgeprägten Schulbildung in Rom, an der besonders Künstler wie Turchi, Bassetti, Manetti, Tanzio da Varallo und Caracciolo beteiligt sind. Aber noch im 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts überschreitet dieser Vorgang daselbst seinen Höhepunkt: bereits im Jahre 1616 stirbt Orazio Borgianni, während Orazio Gentileschi, der die Stadt 1622 endgültig verläßt, sich schon vorher meist andernorts aufgehalten hatte. 1619 kehrt Saraceni nach Venedig zurück, wo er im folgenden Jahre stirbt. In Rom scheidet nur wenig später auch Manfredi aus dem Leben, und nachdem Honthorst die Stadt im Frühling 1621, bald nach dem Tode Pauls V., ebenfalls verläßt, findet man dort keinen der wichtigeren Vertreter der ersten Nachfolgenergeneration mehr. Eben zu dieser Zeit wird durch die Erhebung Gregors XV. auf den päpstlichen Thron der Vorrang der bolognesischen Schule endgültig besiegelt, woraufhin die meisten der noch übrigen Anhänger Caravaggios die Stadt verlassen. Ausnahmen bilden lediglich der wenig erfolgreiche Serodine, sowie Valentin und Pietro Paolini. Im Verlaufe des darauffolgenden Jahrzehnts tritt der Caravaggismus in Rom völlig in den Hintergrund. Nur der vom neapolitanischen Caravaggismus angeregte Mattia Preti reagiert jetzt noch nachhaltig auf die in Rom vorhandenen Werke Serodines, Manfredis und Valentins, allerdings ohne sich dadurch den gleichzeitigen Einflüssen der bolognesischen Künstler entziehen zu können. Die daraus resultierende Zwiespältigkeit im künstlerischen Schaffen Pretis, das während der Malteser Spätzeit von 1662 – 1699 völlig im Stereotypen erstickt, ist übrigens von einem ersten Versuch R. Causas (in: *Emporium*, vol. 116, Jg. 58/1952, Nr. 11, S. 201 – 211) abgesehen, bislang nicht wirklich gründlich untersucht worden.

Seinen Erörterungen über die anfängliche Ausbildung des caravaggesken Stils in Rom läßt Moir Beobachtungen zur regionalen Abwandlung desselben innerhalb der verschiedenen Schulen Italiens folgen. Neapels stets erkannter Vorrangstellung auf diesem Felde entspricht Moir durch die eingehende Würdigung Caracciolos, Massimo Stanziones sowie Bernardino Cavallinos und hebt im Falle von Aniello Falcone mit Recht dessen Bedeutung für die Bambocciade hervor. Zu neuen Ergebnissen kommt Moir dagegen hinsichtlich der Verhältnisse in Sizilien, wo sich der bislang stark überschätzte Einfluß Caravaggios weder als sehr tiefgreifend noch als lang anhaltend erweist. Jedenfalls liefern Künstler wie Mario Minniti oder Alonzo Rodriguez dafür schon auf Grund ihres geringen Ranges keinen Gegenbeweis. Nähere Beachtung verdient hier am ehesten das Reagieren des späten Pietro Novelli auf den hauptsächlich durch neapolitanische Künstler vermittelten Caravaggismus, wobei vor allem Ribera zu nennen wäre. Allerdings erscheint dessen Hell-Dunkel-Manier vornehmlich als das Resultat eines selbständigen künstlerischen Verhaltens, das neben der Auseinandersetzung mit Caravaggio ebenso sehr diejenige mit Reni und der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts – besonders mit Veronese – verrät. Von untergeordneter Bedeutung bleiben gelegentliche Berührungen Novellis mit Stomer, der überhaupt eine isolierte Position in Sizilien eingenommen zu haben scheint und dort jedenfalls keine schulbildende

Wirkung ausgeübt hat. Schließlich treten auf der gesamten Insel carraceske Vorbilder immer mehr in den Vordergrund und beherrschen neben van Dyck völlig das Feld.

Während Rom und Neapel als städtische Kunstzentren den Caravaggismus weiter entwickeln, beruht dessen Auswirkung in der Toskana eher auf der Tätigkeit einzelner Künstlerpersönlichkeiten. So ruft etwa die ohnehin sehr eigenwillige Auseinandersetzung Rutilio Manettis mit der Kunst des Lombarden innerhalb der zeitgenössischen Sieneser Schule keine kontinuierliche caravageske Stilbildung hervor. Dasselbe gilt für Orazio Riminaldi in Pisa, und auch der vergleichsweise spät durch Caravaggios Manier beeindruckte Pietro Paolini in Lucca wirkt in diesem Sinne am ehesten in der Stillebenmalerei fort. Ebenso besitzen die gelegentlich feststellbaren Reaktionen Cigolis und Bilivertis auf die Kunst Caravaggios keinerlei entscheidende Bedeutung für die Ausbildung florentinischer Werkstatttraditionen, ein Umstand übrigens, der die Bestimmung von Gemälden caravagesker Prägung, soweit sie vereinzelt innerhalb dieser Region auftreten, bedeutend erschwert. Ein Beispiel dafür stellt die wohl als Sibylle zu deutende Darstellung einer weiblichen Halbfigur in süddeutschem Privatbesitz dar (Fig. 8b). Die versuchsweise vorgenommene Zuschreibung dieses Gemäldes an Cesare Dandini überzeugt jedenfalls nicht angesichts des Flötenspielers im Los Angeles County Museum, der erst kürzlich von Mina Gregori an Dandini gegeben wurde (siehe Kat. d. Ausstellg. "Pittura e Sculture del '600 e '700 Fiorentino", Florenz, Pal. Strozzi 1965, 14 - 15), nachdem Moir das Stück vorher in das Oeuvre Manfredis einzureihen versucht hatte (siehe Bull. of the Los Angeles County Museum, XIII/1961, S. 3 ff.).

In Genua bediente sich in den Jahren zwischen 1620 und 1630 eine ganze Gruppe von Künstlern caravagesker Darstellungsmittel. Die entscheidende Vermittlerrolle dürfte hier Orazio Gentileschi und Simon Vouet zugefallen sein, die beide zu Beginn des zweiten Jahrzehnts für kurze Zeit in der Stadt tätig waren. Für Domenico Fiasella, einen der Hauptvertreter jener genannten Gruppe, kommen die im Verlaufe eines bis 1618 währenden Romaufenthaltes gewonnenen Eindrücke maßgeblich hinzu. Ob ein solcher Aufenthalt auch für Domenico Strozzi anzunehmen ist, läßt sich zwar mit Sicherheit nicht nachweisen, erscheint jedoch angesichts seiner um 1617 entstandenen Berufung des Matthäus in Worcester sehr wohl denkbar. Jedenfalls ist hier die Beziehung zu Caravaggios gleichnamigem Gemälde in der Contarelli-Kapelle so eng, daß man daraufhin mit Moir einen unmittelbaren Originaleindruck bei Strozzi zu vermuten geneigt ist. Übrigens verlieren sich derartige Züge in der Kunst Strozzi seit seiner Übersiedlung nach Venedig im Jahre 1630 vollständig. Die seitdem fortgesetzte Ausbildung eines pathetischen Naturalismus führt bei Strozzi schließlich zu einer vollständigen Absorption caravagesker Elemente, befördert durch die zunehmend dekorative Auffassung in seinen nunmehr entstehenden Kompositionen, die den venezianischen Barock so tiefgreifend bestimmten. Mit Recht verweist Moir endlich auf die entscheidende Bedeutung Strozzi für die caravageske Phase bei Giovanni Andrea De'Ferrari wie auch bei Gioacchino Assereto, die beide in den zwanziger Jahren einen kurzfristigen Nachhall der Manier des Lombarden verraten, bis auch sie dem alles beherrschenden Einfluß van Dycks unterliegen.



Abb. 1 Pieter Lastman: St. Matthäus mit dem Engel. ProvidencelRhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Painting



Abb. 2a Jan Tegnager: Vertumnus und Pomona (1617). Guernsey, Slg. Daan Cevat.

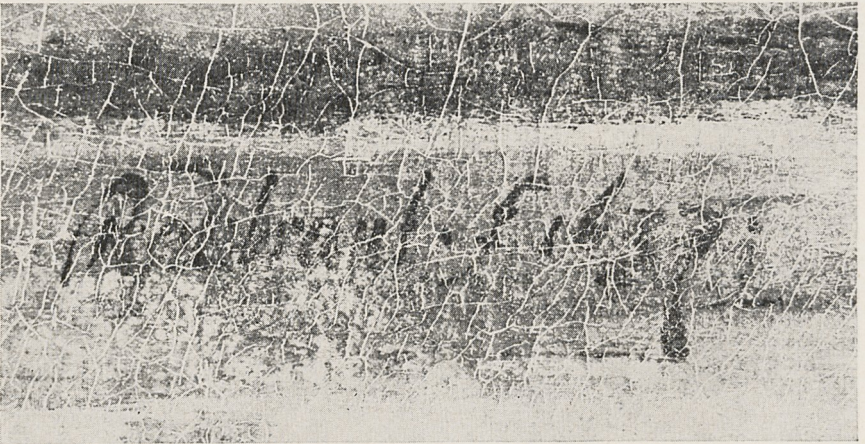


Abb. 2b Rembrandt: Esther. Ottawa, The National Gallery of Canada (Ausschnitt: Infrarotaufnahme der Signatur)



Abb. 3 Jan Lievens: Hiob im Elend (1631). Ottawa, The National Gallery of Canada

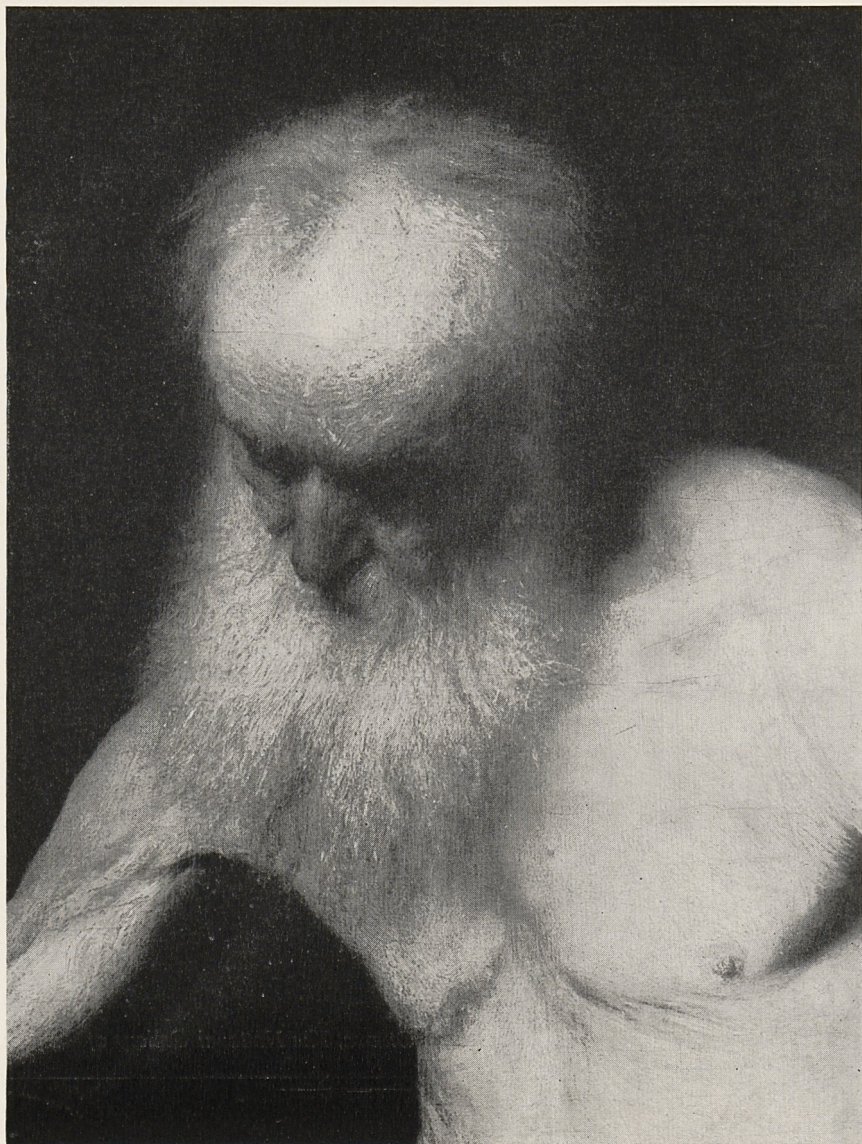


Abb. 4 Jan Lievens: *Hiob im Elend* (1631). Ottawa, The National Gallery of Canada
(Ausschnitt)



Abb. 5 Jan Lievens: *Hiob im Elend* (1631). Ottawa, The National Gallery of Canada
(Ausschnitt)



Abb. 6 Roeland Roghman: Felsige Landschaft mit Wasserfall. Guernsey, Slg. Daan Cevat

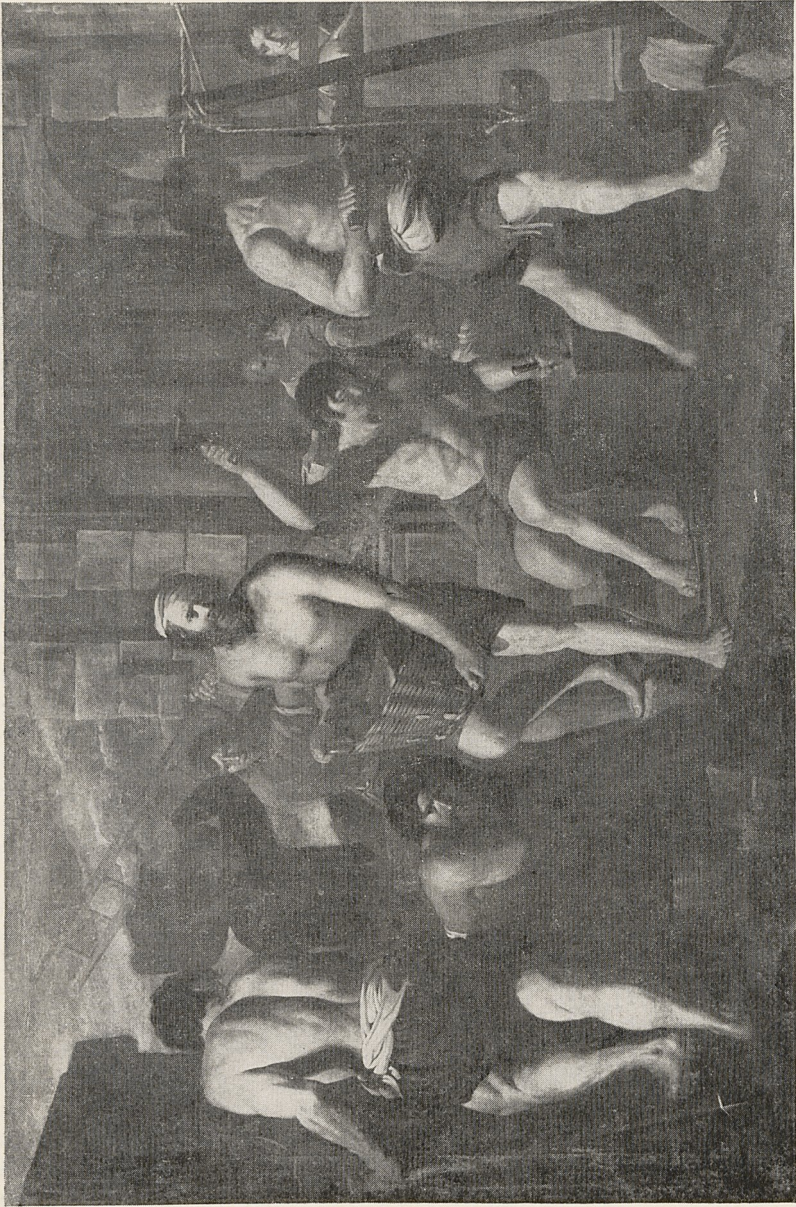


Abb. 7 Andrea Vaccaro (Werkstatt?): *Legende des heiligen Hugo*. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Abb. 8a Cecco del Caravaggio: Magdalena als Büßerin.
München, Privatbesitz



Abb. 8b Toskanisch, 2. Drittel 17. Jh.: Sibylle (?).
München, Privatbesitz

Angesichts der Verhältnisse in der Emilia und Romagna sowie in den Marken konstatiert Moir einen überraschend virulenten Einfluß Caravaggios auf die an der adriatischen Küste tätigen Künstler. Dagegen erscheinen derartige Reaktionen in den übrigen Regionen dieser Landschaften eher zufällig und jedenfalls nirgendwo von wirklich nachhaltiger Wirkung. Innerhalb jener zuerst genannten Gruppe der Romagnoli hält sich die Anwendung caravaggesker Stilmittel indessen drei Generationen hindurch. An erster Stelle ist hier Gian Francesco Guerrieri zu nennen, der die entscheidenden Eindrücke in Rom selbst empfangt, wo er im Jahre 1617 mit Orazio Gentileschi im Palazzo Borghese zusammenarbeitete. Auch der eine Generation später auftretende, allerdings durch einen ungleich höheren künstlerischen Rang ausgezeichnete Riminese Guido Cagnacci zeigt sich, obwohl in Bologna ausgebildet, zunächst stark von Caravaggio beeindruckt und gleicht sich erst späterhin den Gepflogenheiten der Bologneser Schule an. Sein Verhältnis zu Caravaggio, von Moir mit demjenigen Orazio Gentileschis zu Vermeer verglichen, ist von Arcangeli treffend als ein „Caravaggismo in chiaro“ bezeichnet worden. Die letzten Ausläufer einer Auseinandersetzung mit der Kunst Caravaggios an der Adria lassen sich schließlich bei Künstlern wie Biagio Manzoni und Giovanni Francesco Nagli, genannt Centino nachweisen. Während dieser in der Werkstatt Guercinos tätig war, bevor er sich in Rimini der Manier Cagnaccis anschloß, ohne dabei viel Eigenart zu zeigen, brachte es auch Manzoni trotz eines römischen Aufenthaltes nicht über den provinziellen Nachahmer hinaus.

Wie schon angedeutet, begegnet man in den übrigen Teilen der hier betrachteten Regionen sehr viel mehr Zurückhaltung gegenüber der Kunst Caravaggios, wobei vor allem der Vorrang Bolognas und insbesondere der Carracci deutlich wird. Nur ganz gelegentlich duldet der allgemein dominierende Stil der Bologneser Schule Einwirkungen von außen. So sind beispielsweise die caravaggesk anmutenden Züge bei Lorenzo Garbieri nur scheinbar auf Caravaggio zurückzuführen. Vielmehr verbinden sich bei diesem Künstler eher luminaristische Merkmale der oberitalienischen Malerei mit dem Figurenstil von Ludovico Carracci. Völlige Souveränität bei seiner Auseinandersetzung mit Caravaggio bewahrt Guido Reni, der Anregungen in diesem Falle nur soweit verarbeitet, als sich diese seinen eigenen Stilvorstellungen unterordnen lassen.

Ebenfalls schwer bestimmbar bleibt der Anteil caravaggesker Elemente bei Bartolomeo Schedoni, dessen primär emilianisch bestimmter Malstil sich in seiner ganz persönlichen Ausprägung als nahezu unabhängig erweist. Die Frage, ob Guercino von Caravaggio direkt beeinflusst wurde – Gegenstand einer anhaltenden Auseinandersetzung zwischen Longhi und Marangoni – wird man auch nach der Guercino-Ausstellung vom Herbst vergangenen Jahres ebenso wie Moir eher negativ beantworten.

Cavedone, der sich nur einen Monat in Rom aufhielt, um Reni bei der Ausmalung der Quirinalskapelle zu helfen, kopierte zwar die Grablegung Caravaggios im Vatikan, doch blieb diese Art der Auseinandersetzung hinsichtlich seiner nachher verbindlich vollzogenen Ausrichtung auf die Bolognesische Schule ohne erkennbare Folgen. Im Werk des Leonello Spada, der Caravaggio selbst weder in Rom noch in Malta persönlich mehr angetroffen haben dürfte, konstatiert Moir im Gegensatz zu Malvasia und Hess erst

nach der Rückkehr des Künstlers in seine Heimatstadt einen vorübergehenden Einfluß des Lombarden, so etwa angesichts der Bücherverbrennung durch den Hl. Dominikus in S. Domenico zu Bologna. Bei Tiarini schließlich fehlt jedes Anzeichen eines direkten Einflusses von Seiten Caravaggios.

Selbst innerhalb des eng zusammengehörigen Landschaftsbereiches von Lombardei und Piemont, aus dem Caravaggio seinen persönlichen Ausgang genommen hatte und wo man billig einen starken Einfluß seiner Kunst erwarten würde, wirkt der bodenständige Luminarismus, wie ihn Daniele Crespi, Francesco del Cairo und Morazzone entwickelten, so durchgreifend nach, daß Caravaggio dagegen nirgendwo entscheidend aufzukommen vermochte. Ausnahmen wie Manfredi, Serodine und Pierfrancesco Mola vollziehen über ihrer Auseinandersetzung mit Caravaggio geradezu den Anschluß an die römische Schule und spielen jedenfalls späterhin als schulbildende Faktoren in der eigenen Heimat keine nennenswerte Rolle. Vermiglio, Nicolo Musso und Tanzio da Varallo indessen, die in Rom dem Einfluß Caravaggios zeitweise unterliegen, greifen nach der Rückkehr die Manier ihrer Lokalschule erneut auf. Im Falle von Luigi Miradori, gen. il Genovesino schließlich, dessen Werk um 1645 caravaggeske Züge verrät, ist an Stelle eines nicht belegten Romaufenthaltes wahrscheinlich ein gelegentlicher Eindruck von Bildern Caravaggios anzunehmen, jedenfalls auch dies ein Beispiel für flüchtiges Reagieren, das letzten Endes ohne nachhaltige Wirkung bleibt.

Venedigs unabhängiges Verhalten gegenüber Caravaggio wird am Beispiel Saracenis besonders deutlich, wenn dieser im Augenblick der Rückkehr in die Heimat ungeachtet seines in Rom zur Reife gelangten caravaggesken Stils alsbald dem an der Lagune stets dominierenden Kolorismus erneut huldigt und damit spontan einer dauernd bewahrten Vorliebe nachgibt. Vornehmlich daraus erklären sich auch seine Beziehungen zu gleichgearteten Bestrebungen bei Fetti, Strozzi u. Jan Liss. Ein ähnliches Verhalten zeigen Marcantonio Bassetti, Pasquale Ottino u. Alessandro Turchi aus Verona, alle sicher während des 2. Jahrzehntes in Rom, wo sie in mehr oder weniger enger Beziehung zu Saraceni standen. Bassetti und Ottino kehrten bereits um 1620 nach Verona zurück und vertraten seitdem einen höchst gemäßigten Caravaggismus, während Turchi etwa um die gleiche Zeit entschieden zu den Bolognesen überschwenkte. Auch in Venedig selbst kommt damals der Caravaggismus fast völlig zum Erliegen und findet allein in dem Werk des inzwischen aus Rom eingetroffenen Francesco Ruschi sowie bei dem zumeist durch die großen Vorbilder des venezianische Cinquecento angeregten Pietro della Vecchia einen wengleich schwachen Nachhall. Letzte Impulse verbinden sich schließlich bei Giovanni Battista Langetti, Antonio Zanchi und vor allem bei Karl Loth mit einem durch Ribera inspirierten Naturalismus, den man bei Sebastiano Ricci und Piazzetta da und dort noch zu spüren vermeint, während er bei Antonio Carneio und dem Ticinesen Paolo Pagani endgültig verklingt.

Das in Italien um 1650 allgemein zu beobachtende Verlöschen des Caravaggismus setzte zunächst in Rom ein, während die den Provinzen mitgeteilten Impulse noch eine Weile fortwirkten. Zumeist glichen sich die aus Rom kommenden Caravaggisten den jeweiligen örtlichen Gepflogenheiten sehr rasch an und verloren darüber dann bald ihr

ursprüngliches Gepräge. Den Hauptgrund für diesen Vorgang sieht Moir in einem gleichzeitig sich vollziehenden, allgemeinen Stilwandel, als dessen Folge die naturalistische Komponente Caravaggios durch die Darstellung gesteigerter Wirklichkeiten mittels einer an der Antike geschulten Formensprache verdrängt wurde. An die Stelle jener von Caravaggio vertretenen, frühbarocken Auffassung, der es vornehmlich um die statuarische Gruppierung gedrängt angeordneter Figurenstellungen ging, trat nunmehr eine auf großräumige Verhältnisse übertragene, dynamisch bewegte Vortragsweise, die dem stark massierten Figurenaufgebot ein Moment von pathetischer Schwerelosigkeit mitzuteilen trachtete. Ein entsprechender Wandel vollzog sich auch hinsichtlich der Farbgebung. Der intensiven Geschlossenheit kräftiger Farben bei Caravaggio stand alsbald die lockere Entfaltung eines lichten Kolorits gegenüber, dem eine flüssige, rasche Malweise entsprach. Nach allem muß die Beibehaltung caravaggesker Eigenarten bis zur Jahrhundertmitte hin als geradezu rückständig empfunden worden sein.

Deutlicher noch wird dieser Kontrast durch einen vergleichenden Blick auf die Bolognesische Schule, deren akademisch regulierte Verfahrensweisen von vornherein zur Weitergabe besser geeignet erschienen und dadurch zwanglos in die weitere Entwicklung einzumünden vermochten; sie waren, mit anderen Worten, wandelbarer auf Grund ihrer vom Individuellen unabhängigen Regelmäßigkeit. Dagegen erwies sich die ausgesprochen persönliche Manier Caravaggios schon wegen der Abneigung des Künstlers gegen Schüler und jeglichen akademischen Betrieb sowie durch seinen Verzicht auf systematisch betriebenes Zeichnen der eigenen Epoche stärker verhaftet. Hinzu kommt das Überwiegen des in sich isolierten Tafelbildes bei Caravaggio, das sich der allgemeinen Entwicklung einer untrennbaren Vereinigung von Architektur, Plastik und Malerei zwangsläufig entziehen mußte. Allein in Holland war dieser Bildgattung schließlich noch eine fortdauernde Existenzmöglichkeit beschieden. In Italien selbst erwies sich deren „demokratisierende“ Tendenz gegenüber dem allgemein subordinierenden Verhalten des fortschreitenden Jahrhunderts auf die Dauer als unhaltbar.

Seine Unabhängigkeit gegenüber dem Caravaggismus bewahrt nun selbst das in Rom arbeitende Künstlervolk der niederländischen Bamboccianti. Entsprechend heißt es bei Horst Gerson: „ – nach der Mitte des dritten Jahrzehnts hat Caravaggios Kunst keine Macht mehr über die nordischen Künstler, die nach Rom kommen.“ („Ausbreitung etc.“, Haarlem 1942, S. 147). Von künstlerischem Selbstbewußtsein erfüllt, vermögen sich diese jetzt nicht nur frei zu behaupten, sie bewahren auch bei der Auseinandersetzung mit dem italienischen Ambiente eine durchaus nationale Eigenart.

Der besseren Übersichtlichkeit dieser von Moir insgesamt geschilderten Vorgänge dienen neben einer ausführlichen Bibliographie (Textband S. 319 ff.) sorgfältig gearbeitete Register, die nach Orten und Künstlernamen aufgeschlüsselt sind und zugleich auch die jeweils behandelten Denkmäler berücksichtigen, so daß im Falle der wichtigsten Künstler stets ein kurz skizziertes Werkverzeichnis zu Gebote steht. Vereinzelt Berichtigungen zum Text liefern endlich die am 15. April 1966 abgeschlossenen Addenda (Tafelband S. 135/36), denen hier einige Feststellungen hinzugefügt seien.

Anzumerken wäre beispielsweise, daß die unter den verlorenen Werken von Gio-

vanni Baglione verzeichnete Darstellung des „Amor sacro“ (II, S. 15, Nr. 1), welche in den letzten Kriegstagen aus der italienischen Botschaft in Berlin abhanden gekommen war, kürzlich wieder aufgetaucht ist und inzwischen an den italienischen Staat zurückgegeben wurde. Bei der im Ortsregister (II, S. 5) unter Augsburg (Museum) als Arbeit Asseretos angeführten Darstellung „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ (Inv. Nr. 4881) handelt es sich um eine Kopie nach dem gleichnamigen Gemälde in der Eremitage (Nr. 1457; 130,5 x 177,5 cm). Das fragliche Bild hängt derzeit im Depot der Alten Pinakothek in München. Angesichts des häufigen Ortswechsels der in bayerischem Staatsbesitz befindlichen Bilderbestände wäre übrigens anzuregen, als Ortsangabe stets nur „Bayerische Staatsgemäldesammlungen“ unter Hinzufügung der jeweiligen Inventarnummer zu zitieren. Der Jakobus Maior (II, S. 6; vgl. Abb. 244) aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. L 257) wurde von Soehner im Gegensatz zu Moir – der hier eine Kopie von der Hand Pietro Novellis annimmt – wohl zu Recht als eine Arbeit aus dem Atelier Riberas bezeichnet (siehe Kat. „Spanische Meister“, Alte Pinakothek, München 1963, S. 158 f und Fig. 36, 37, 128). – Neben dem ursprünglich für die Münchner Augustinerkirche vorgesehenen Altargemälde von Saraceni mit den Heiligen Hieronymus, Maria Magdalena, Antonius und Franciscus (Abbildung 372) wäre noch die 162 x 162 cm große Kopie in der Kammerkapelle zu Schleißheim (Inv. Nr. 1725) zu erwähnen, die dort seit 1748 nachweisbar ist (vgl. dazu die von Moir unerwähnte Studie R. A. Peltzers in: Alte Kunstschatze in Bayern; Festschr. d. Münchner Altertumsvereins, 1934, S. 63 f.: „Sebastian Füll, ein vergessener Münchner Kunstmäzen.“). Die von Moir dem Bartolommeo Manfredi zugeschriebene „Dornenkrönung Christi“ der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 570), von L. J. Slatkes (siehe Oud Holland, 81/1966, S. 178) als eine Arbeit David de Haens bezeichnet, dürfte jedenfalls von der Hand eines niederländischen Künstlers herrühren. Nachdrücklich in Frage zu stellen ist die von Moir selbst mit Vorbehalt ausgesprochene Zuschreibung zweier Gemälde (Abb. 64 u. 65) in der Galleria Spada an Angelo Caroselli. Ein deutliches Fragezeichen gehört auch hinter den Künstlernamen des von Moir der Artemisia Gentileschi zugewiesenen Porträts einer Malerin (Abb. 162) in der Galleria Corsini. Angesichts der „Pieta“ von Massimo Stanzione (Abbildung 202) – ebenfalls in der Galleria Corsini – überrascht die Nähe der künstlerischen Auffassung zu Arbeiten von Michael Sweerts aus dessen römischer Zeit nach 1650, wann gelegentliche Berührungen dieses Künstlers mit neapolitanischen Zeitgenossen – etwa auch mit Bernardo Cavallino – anklingen. Einen Hinweis verdient die in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 2280) aufbewahrte Version des Gemäldes von A. Vaccaro in S. Martino zu Neapel mit einer Darstellung des Wiederaufbaus der Kathedrale in Lincoln durch den Hl. Hugo (Fig. 7). Schließlich bleiben Zweifel anzumelden hinsichtlich der Zuschreibung einer Grablegung Christi aus dem Besitz der Bayer. Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 905) an Ludovico Carracci (Abb. 293), statt dessen man sich hier eher an den frühen Alessandro Tiarini erinnert fühlt.

Die Reihe derartiger Anmerkungen ließe sich zweifellos fortsetzen. Der von Moir gewonnene Ansatz wird dadurch jedenfalls nicht in Frage gestellt und es darf als sicher

gelten, daß bei jedem künftigen Versuch, das Phänomen des Caravaggismus in Italien weiter aufzuhellen, ohne diesen Ansatz schwerlich auszukommen sein wird.

Rolf Kultzen

RUDIGER BECKSMANN, *Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250 bis 1350*. Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, Bd. IX/X, hrsg. in Freiburg im Breisgau von Kurt Bauch. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1967. 182 Seiten, 94 Abbildungen, 20 Textfiguren, davon 1 Übersichtskarte.

Das vorliegende, aus einer Freiburger Dissertation hervorgegangene Werk ist dem sogenannten Architekturfenster, jenem speziellen Bildtypus der mittelalterlichen Glasmalerei, der am Oberrhein eine besonders reiche Ausprägung erfahren hat, gewidmet und stellt eine erste Untersuchung größeren Umfanges zu diesem Thema dar. Eine Studie dieser Art, die ein mehr oder weniger formales Problem im Rahmen eines größeren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhanges zum Gegenstand hat, läßt sich naturgemäß nur auf der Basis eines weitgehend erarbeiteten Denkmälerbestandes vornehmen. Diese Voraussetzung war für Becksmann keineswegs gegeben. Vom CORPUS VITREARUM MEDII Aevi liegen bis jetzt bekanntermaßen erst wenige Bände vor und die ältere Literatur weist abgesehen von ihrer Lückenhaftigkeit in der Regel den großen Mangel auf, daß sie den Erhaltungszustand der Bildfenster kaum berücksichtigt, also kein verlässliches Bild von den Denkmälern vermittelt. Becksmann war daher vor die Notwendigkeit gestellt, sich die Voraussetzungen für seine Untersuchung weitgehendst selbst zu schaffen. Die enorme Arbeitsleistung, die damit verbunden war, spiegelt das Kapitel IV (Einzeluntersuchungen) des vorliegenden Werkes wider, worin die einzelnen Denkmäler in einem außerordentlich ausführlichen, nach den Richtlinien des CVMA aufgebauten Katalog zusammengestellt sind. Besonders hervorgehoben muß dabei werden, daß in diesem Katalog auch eine ganze Reihe von kaum- bzw. unbekanntem Scheiben enthalten sind, deren ursprünglicher Zusammenhang erst von Becksmann rekonstruiert wurde.

Der eigentlichen Untersuchung im Sinne der eingangs genannten Aufgabenstellung sind die Kapitel I und III gewidmet. Daß diese umfangmäßig hinter dem Katalog stark zurücktreten, war – wie der Autor ausführt – zunächst nicht beabsichtigt, da ursprünglich die Behandlung der allgemeinen, mit den Architekturdarstellungen verbundenen Fragen und Probleme in ihren Voraussetzungen und Zusammenhängen in den Vordergrund gestellt werden sollte, ein Plan, der sich jedoch – bedingt durch die schon erwähnte mangelhafte Forschungslage – nicht realisieren ließ. Trotz des knappen Raumes enthalten diese einleitenden Kapitel aber sowohl eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Thema, als auch eine ausführliche Behandlung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge des Architekturfensters am Oberrhein innerhalb des gesteckten zeitlichen Rahmens.

An den Ausgangspunkt der Entwicklung des architektonisch gerahmten Bildfensters am Oberrhein stellt Becksmann die Langhausverglasung des Straßburger Münsters. Hier