

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

22. Jahrgang

November 1969

Heft 11

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

Auf dem XII. Deutschen Kunsthistorikertag in Köln soll am 6. 4. nachmittags und am 9. 4. ganztägig eine Reformdiskussion stattfinden.

Um zu gewährleisten, daß den Teilnehmern möglichst umfassende Informationen über alle Reformbestrebungen innerhalb der Kunstwissenschaft und ihrer Institutionen zur Verfügung stehen, beabsichtigt der Vorstand, eine Materialsammlung vorzulegen und allen Interessenten zum Kölner Kunsthistorikertag zugänglich zu machen. Wir bitten, spätestens zum 1. Januar 1970 möglichst kurzgefaßte Programme, Entwürfe, Protokolle, Satzungsmodelle und Arbeitspläne, – auch kritische Stellungnahmen zu bisherigen Reformmodellen –, denen für die Weiterführung dieser Diskussion Bedeutung beigemessen wird, der Geschäftsstelle des Verbandes, 1 Berlin 33, Altensteinstraße 15, zu übersenden.

Diese Mitteilung wird auch als Rundschreiben an die Universitätsinstitute, Forschungsinstitute, Museen, Landesämter für Denkmalpflege, Kunsthistorischen Fachschaften und Kunstvereine verschickt werden.

Tilmann Buddensieg

PITTORI GENOVESI A GENOVA NEL '600 E NEL '700

Zur Ausstellung im Palazzo Bianco in Genua 6. 9. – 9. 11. 1969

(Mit 2 Abbildungen)

Die Renovierung der Innenräume des Palazzo Bianco – die Wände wurden hell, die Böden hellgrau bespannt und die Beleuchtung auf Mischlicht umgestellt – war der Anlaß, vor der Wiedereinrichtung des Museums eine Ausstellung genuesischer Barockmalerei aus Genueser Besitz zu veranstalten. Da mehr als zwei Drittel der ausgestellten Gemälde aus Privatbesitz stammen und auf die Hereinnahme der in Genueser Kirchen befindlichen Hauptwerke verzichtet wurde, kann man weniger von einer repräsentativen als von einer zufälligen Auswahl sprechen. Gezeigt wurden viele „Staffeleibilder“ und einige schöne Dekorationsstücke, während die Landschafts- und Stillebenmalerei sowie besonders die Portraits spärlicher vertreten waren. Die Werke des

Bernardo Strozzi und des Valerio Castelli bildeten die künstlerischen Höhepunkte, die Gartenpartie des Alessandro Magnasco (Kat. Nr. 146) das Schlußfeuerwerk der Ausstellung. Ungefähr 30 der aus Privatbesitz ausgestellten Werke sind eine Bereicherung des Gesamtbildes der genuesischen Barockmalerei, während auf ein gutes Dutzend hätte verzichtet werden können.

Den unteren Saal links vom Eingang beherrschten drei Werke des *Giov. Batt. Langetti*, von denen der schon in Venedig entstandene Milo von Croton (Kat. Nr. 124) durch seine malerische Qualität hervorragte. Im Vorraum der Ausstellungssäle des Piano Nobile beanspruchten die beiden Gemälde des *Pellegrino Piola* (Kat. Nr. 41, 42), die sich durch ihre geschlossene Malweise und warme Farbgebung auszeichneten, besonderes Interesse. Der folgende Mittelsaal war mit Recht den Werken *Bernardo Strozzi*s vorbehalten. Die frühe Pietà (Kat. Nr. 1), ganz modern in ihrer Maltechnik, zeigt den Künstler schon auf der Höhe seines Könnens. Die schöne "Madonna della Pappa" (Kat. Nr. 5) verrät in der Behandlung der Hände und des Kindes den starken Einfluß der in Italien entstandenen Werke des Rubens. Ganz frei gemalt ist die wichtige Skizze für das 1820 zerstörte Paradiesfresko in S. Domenico (Kat. Nr. 7). Die bekannte, Ende der zwanziger Jahre entstandene Darstellung der „Köchin“ (Kat. Nr. 11) war unstreitig der qualitative Höhepunkt der ausgestellten Bilder des Künstlers, von denen außerdem das Tobiasbild (Kat. Nr. 8) und die Traumdeutung Josephs (Kat. Nr. 9) wegen ihrer farbigen und kompositionellen Schönheit und die Halbfigur eines älteren Kriegers (Kat. Nr. 10) wegen ihrer malerischen Qualität hervorgehoben werden müssen. Die allerdings stark verputzte „Immacolata“ (Kat. Nr. 12) ist wegen ihrer Beziehung zur spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem zu Zurbaran und Escalante, wichtig.

Giov. Andrea Ansaldo war mit seiner bekannten Grablegung aus dem Pal. Bianco (Kat. Nr. 13) gut, aber nicht ausreichend repräsentiert, während der zuerst von Caravaggio (Kat. Nr. 14) und dann von Strozzi (Kat. Nr. 15) beeinflusste *Domenico Fiasella* in allen seinen Stilphasen erkennbar gemacht war; in seiner späten Zeit wird das Impasto trockener, im Andreasmartyrium (Kat. Nr. 17) ist ein Nachlassen seiner künstlerischen Kräfte erkennbar. Dem Schulkreis des Bernardo Strozzi ist *Orazio de Ferrari* zuzuzählen, dessen bekannte Darstellungen der Adultera (Kat. Nr. 20) und der Blindenheilung (Kat. Nr. 21), beide aus dem Palazzo Bianco, und dessen später, bisher unbekannter Ecce Homo (Kat. Nr. 22) zum Besten der genuesischen Barockmalerei gehören; von Strozzi unterscheidet er sich durch seine subtilere, in der Spätzeit wie verblasen wirkende Malweise. In seiner Frühzeit ist auch *Antonio Travi* von Strozzi beeinflusst, von dem unter anderen eine schöne Allegorie der „Musik“ (Kat. Nr. 26) zu sehen war. Von größerem Interesse war die Repräsentation des *Ant. Maria Vassallo*, dessen frühe, von van Dyck inspirierten Puttenbilder (Kat. Nr. 35 – 37, *Abb. 1b*), wohl Teile einer größeren Dekoration, eine außerordentliche Freiheit des Pinselstrichs zeigten; qualitativ geringer sind seine späten, arkadischen Kompositionen (Kat. Nr. 38 – 40). *Gioacchino Assereto* war, seiner Bedeutung entsprechend, gut vertreten; von Caravaggio (Hl. Franziskus, Kat. Nr. 46, Rebekka, Kat. Nr. 50) und von Rubens (Hl. Bischof, Kat. Nr. 47) beeinflusst, transponiert er in seiner Verspottung Christi (Kat. Nr. 48)

ein Vorbild des van Dyck ins Genuesische; der Tod des Hl. Joseph (Kat. Nr. 52) und die Skizze zur Schindung des Marsyas (Kat. Nr. 53) zeigten die Kunst seiner Spätzeit in besten Beispielen. *Giov. Ant. de Ferrari* ist der letzte Vertreter der ersten Stilphase des Hochbarocks in Genua. Die frühe Anbetung der Hirten (Kat. Nr. 56) läßt den Einfluß Bernardo Strozzi erkennen; im übrigen sind seine Werke unterschiedlicher Qualität; besonders hervorzuheben sind der Verkauf des jugendlichen Joseph (Kat. Nr. 58) und Noahs Trunkenheit (Kat. Nr. 59), beide aus dem Pal. Bianco, und die Hl. Magdalena aus Privatbesitz (Kat. Nr. 63). Die geschlossene Malweise und die warme Tonalität des schönen Frauenkopfes (Kat. Nr. 64) geht qualitativ vielleicht über das hinaus, was *Giov. Andrea de Ferrari* möglich war; der Vergleich mit dem Kopf des Joseph der Hl. Familie des *Pellegro Piola* (Kat. Nr. 42) läßt an letzteren als Autor denken.

Obwohl hauptsächlich noch in der ersten Jahrhunderthälfte tätig, bilden *Giov. Benedetto Castiglione* und *Valerio Castello* stilistisch den Übergang zur Spätphase des Hochbarock. Ersterer, sehr unterschiedlich in der Qualität seiner Malerei, ist wichtig wegen des Einfallsreichtums seiner Kompositionen; Kain und Abel (Kat. Nr. 77) ist das sowohl kompositionell wie auch malerisch und technisch hervorragendste unter den ausgestellten Werken, während die Circe (Kat. Nr. 75) kompositionell interessant ist, malerisch und technisch jedoch nicht befriedigt. Ungewöhnlich sind die drei *Magnasco* vorausahnenden Skizzen (Kat. Nr. 78 – 80) des Künstlers; die Ekstase des Hl. Franziskus (Kat. Nr. 78) unterscheidet sich auch farbig von den beiden Kreuzigungsskizzen (Kat. Nr. 79, 80) und läßt an die Arbeiten des *Stefano Magnasco* in der Pinakothek von Savona denken. Die Werke des *Valerio Castello* bildeten, wie eingangs erwähnt, den malerischen Höhepunkt der Ausstellung. Die sterbende *Lukretia* (Kat. Nr. 81), die Anbetung der Könige (Kat. Nr. 84), die *Susanna* (Kat. Nr. 87), der modello zu einem Parisurteil (Kat. Nr. 88), die Hl. Familie mit den Kirschen (Kat. Nr. 89, *Abb. 1a*) und die noch von *Strozzi* beeinflussten Putten (Kat. Nr. 90, 91) sind ein Beweis, daß auch in der Abgeschlossenheit einer Kunstprovinz ein außerordentliches malerisches Talent gedeihen kann. Der modello der Taufe des Hl. *Jacobus* durch den Hl. *Petrus* (Kat. Nr. 83) ist ebenfalls eines der *Magnasco* vorwegnehmenden Werke des Seicento.

Von *Stefano*, dem Vater des *Alessandro Magnasco*, waren zwei monogrammierte Werke, die frühe, noch in der genuesischen Tradition verwurzelte Verlobung der Hl. *Katharina* (Kat. Nr. 94) und der Triumph *Dauids* (Kat. Nr. 93) ausgestellt; letzterer gehört in seinem den römischen Klassizismus widerspiegelnden Stil den römischen Jahren des Künstlers an. Ein ebenfalls stark römisch beeinflusster Maler dekorativer Gemälde, der auch Anklänge an *Correggio* (Kat. Nr. 100, 102) zeigt, ist *Domenico Piola*; seine kleine Skizze für eine *Carità*-Darstellung (Kat. Nr. 101) zeigt ihn von einer ganz anderen und impressionistischeren Seite. Bei *Gregorio de Ferrari* macht sich der Einfluß der Werke *Corregios*, die er bei seinem Aufenthalt in Parma studiert und kopiert hat, stark geltend; die *Moses*-Darstellung (Kat. Nr. 105) war wohl das stärkste seiner auf der Ausstellung gezeigten Bilder; der jugendliche *Johannes* in der Landschaft (Kat. Nr. 109) und der modello zur „*Madonna von Lepanto*“ (Kat. Nr. 114) aus der

Spätzeit sind besonders wichtige Zeugnisse seiner künstlerischen Entwicklung, während „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (Kat. Nr. 111) und das „Noli me Tangere“ (Kat. Nr. 115) den Einfluß Correggios verdeutlichen. Auch *Giov. Batt. Gaulli* (il Baciccio) ist stark von Correggio beeinflusst, besonders die *Natività* (Kat. Nr. 118), das *Quo Vadis* (Kat. Nr. 119) und die schöne kleine Tobiasdarstellung (Kat. Nr. 120); von bedeutenden Werken des Künstlers war nur Noahs Dankopfer (Kat. Nr. 121) zu verzeichnen. Einer der sympathischsten Künstler der zweiten Jahrhunderthälfte, der nicht nur ein malerisches, sondern auch ein kompositorisches Talent war, ist *Bartolommeo Guidobono*, der in etwa die Stilstufe des Michele Rocca vertritt. Von den sieben ausgestellten Werken, die die Spannweite seiner künstlerischen Persönlichkeit gut repräsentierten, sind vor allem drei mythologische Gemälde zu erwähnen, *Rinaldo und Armida* (Kat. Nr. 126), *Jupiter und Callisto* (Kat. Nr. 127) und *Semele und Endymion* (Kat. Nr. 128), die ihn von seiner besten Seite zeigten. Die Werke des *Alessandro Magnasco* beschlossen die Reihe der figuralen Kompositionen. Die eigenhändigen Werke unterscheiden sich von denen seiner Nachahmer und Fälscher durch die kräftigere plastische Durchbildung der Figuren (z. B. Kat. Nr. 139), deren Ausdruck (wie in Kat. Nr. 141) weniger karikiert erscheint, und durch eine größere Tiefenwirkung der landschaftlichen Gründe (Kat. Nr. 143). Darum sind bei folgenden Bildern Zweifel anzumelden: Die sich am Feuer erwärmenden Mönche (Kat. Nr. 142) sind wohl sehr pastos, aber doch zu artistisch gemalt und zu karikiert im Ausdruck; der „Carro Matto“ (Kat. Nr. 145) ist im Vergleich mit der büßenden Magdalena (Kat. Nr. 144) zu dünn in der Behandlung der Muskelpartien und muß nicht im geringsten mit dem 1729 erwähnten Gemälde, wie die Katalogverfasser meinen, identisch, sondern kann ebenso gut die Arbeit eines Nachahmers sein; die Skizze zu einer Grablegung (Kat. Nr. 137) ist ein zeitgenössisches Werk, das nichts mit *Alessandro Magnasco* zu tun hat. Zur Datierungsfrage der Gartenpartie (Kat. Nr. 146) ist zu bemerken, daß es sich wegen der Kleidung der Figuren, besonders jener rechts im Vordergrund, um ein ganz spätes Werk des Meisters handeln muß.

Die übrigen Bildgattungen waren nur am Rande vertreten. Von *Bernardo Strozzi* und *Giov. Batt. Gaulli*, Portraitisten von großer Bedeutung, waren keine *Bildnisse* ausgestellt. Von *Giov. Bernardo Carbone* und dem *Mulinaretto* waren nur je eines (Kat. Nr. 43, 148) der beiden Gemälde von annehmbarer Qualität. *Castiglione* überzeugte als Portraitmaler nicht, wenn auch das *Bernini-Bildnis* (Kat. Nr. 70) von ikonographischem Interesse war. Das eindrucksvolle männliche Portrait des *Gioacchino Assereto* (Kat. Nr. 54) und das an *van Dyck* erinnernde, malerisch bewegte Bildnis von *Valerio Castello* (Kat. Nr. 92) waren die einzigen Zeugnisse für den hohen Stand der genuesischen Portraitmalerei der Barockzeit. – Die *Landschaftsmalerei* vertraten *Antonio Travi* mit seinen in eine leere Landschaft hineingestellten Ruinen, von denen besonders eine in kräftigem Blau erstrahlende Landschaft (Kat. Nr. 28) zu erwähnen ist, sowie *Carlo Antonio Tavella*, von dem die *Joseph Vernet* vorwegnehmende Küstenlandschaft (Kat. Nr. 132) überraschte. *Sinibaldo Scorza* schließt sich in Thematik und Komposition einerseits an *Roelandt Savery* (Kat. Nr. 31, 32) an, überrascht anderer-

seits mit den beiden Ansichten aus Livorno (Kat. Nr. 33, 34) nicht nur durch malerische Qualität sondern auch in Thematik und Aufbau als Vorläufer des Antonio Canaletto. – Über die ausgestellten Stilleben und Tierbilder ist nur zu bemerken, daß Giov. Benedetto Castiglione in seinen Tierdarstellungen (Kat. Nr. 69 und besonders Nr. 76) qualitativ das Beste gegeben hat, wenn man von seinen unübertrefflichen Zeichnungen absieht.

Die von der Direktorin Catarina Marcenaro veranstaltete Mostra ist im Gegensatz zu so vielen anderen italienischen Ausstellungen beispielhaft gehängt und beleuchtet; wohlthuenderweise wird nicht versucht à tout prix eine „moderne“ Ausstellung zu machen; die Bilder hängen in Augenhöhe, nicht zu niedrig und nicht zu hoch, jedem Objekt ist seine alleinige Wirkungsmöglichkeit gegeben. Leider wurde versäumt, an den in der Ausstellung angebrachten Schildchen die Katalognummern aufzudrucken, was den Gebrauch des Katalogs unnötig kompliziert. Jedes der wissenschaftlich einwandfrei beschriebenen Bilder ist, allerdings nur in etwas verwischenden Lichtdrucken, abgebildet; von den 12 Farbtafeln geben zwei (Kat. Nr. 6 und 11) die Farbwerte zu dunkel wieder.

Fritz Heinemann

JOHANN HEINRICH FÜSSLI 1741-1823 – GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

Zu der Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17. Mai bis 3. August 1969

(Mit 4 Abbildungen)

Nach den Füssli-Ausstellungen von 1926 und 1941 in Zürich widmete die Stadt ihrem großen Sohn in diesem Sommer die dritte Ausstellung. Der Katalog verzeichnet 109 Gemälde und rund 200 Zeichnungen. Der beachtliche Umfang dieser Ausstellung ist einerseits dem Umstand zu danken, daß sich inzwischen wieder viele und bedeutende Werke Füsslis in Schweizer Besitz befinden, andererseits, daß es möglich war, einzelne Werke aus englischem Besitz sowie aus Auckland (New Zealand) nach Zürich zu bringen.

Das Zustandekommen der Ausstellung, die vom Kunsthaus Zürich und vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft veranstaltet wurde, geht vornehmlich auf die langjährigen Forschungen Gert Schiffs zurück, der in seinem nun voraussichtlich Anfang 1970 erscheinenden Oeuvre-Katalog über 2000 Nummern zusammengetragen hat. Der Katalog der Ausstellung (mit 5 in zu warmen Grundtönen reproduzierten Farbtafeln und 31 Schwarzweißabbildungen) nimmt bereits auf die Nummern des Schiffschens Oeuvre-Verzeichnisses Bezug und schränkt seine Angaben infolgedessen jeweils auf Titel, literarische Quellen, Entstehungszeit, Technik und Maße ein. Ein solches Verfahren ist freilich nicht sehr glücklich. Ist es schon anfechtbar, eine große und für die Öffentlichkeit bestimmte Ausstellung von einer wissenschaftlichen Publikation abhängig zu machen, so muß es widersinnig erscheinen, wenn diese Publikation noch nicht einmal vorliegt. Diese Situation führt selbst den Kenner oft zu Ratlosigkeit, und viele Probleme oder Fragen über Zuschreibungen und Titel können nun erst nach Erscheinen des Oeuvre-Kataloges zu klären versucht werden. Neben den technischen