

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

24. Jahrgang

April 1971

Heft 4

CARAVAGGIO E CARAVAGGESCHI NELLE GALLERIE DI FIRENZE

Zur Ausstellung im Palazzo Pitti, Sommer 1970

(Mit 11 Abbildungen)

Als nach dem zweiten Weltkrieg die Hängung der Bilder in den Uffizien grundlegend revidiert wurde, entsprachen die Präsentation der Räume mit ihren hellgestrichenen Wänden, die lockere, sparsame, einreihige Anbringung der Bilder und die Beschränkung auf die Meisterwerke der damals „modernen“ Auffassung; die Auswahl der Bilder dagegen, in der einseitigen Bevorzugung der früheren Jahrhunderte, war rückwärtsgewandt, folgte dem Geschmack der verflossenen ersten Jahrhunderthälfte. Der Besucher konnte nun die Meisterwerke Cimabues, Giotto's, Duccio's, der Früh- und Hochrenaissance, befreit aus dem Zwang der dichten Hängung und inadäquaten Ausstattung der Räume im Geschmack des späten 19. Jahrhunderts, zudem in besserer Beleuchtung, sehen, doch mußte er dafür starke Einbußen in der Zahl und Mannigfaltigkeit der vordem angebotenen Werke der späteren Jahrhunderte in Kauf nehmen. Zahlreiche Bilder des späteren 16. bis 18. Jahrhunderts wanderten in die Depots. Ein Blick in die älteren Uffizienkataloge zeigt, welche Fülle von Werken einst ausgestellt war und dann in die Magazine verbannt wurde, die heute für eine veränderte Akzentuierung des Interesses, für einen gewandelten Geschmack wieder interessant geworden sind und vermißt werden.

Die Seicentofili, vor zwanzig Jahren noch eine rare Spezies, sahen sich auf die Galleria Palatina im Palazzo Pitti verwiesen, wo die traditionelle Hängung der überwiegend aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammenden Bestände bis heute weitgehend unangetastet geblieben ist, – wie sonst nur noch in den letzten erhaltenen fürstlichen Sammlungen des Barock, Doria und Colonna in Rom, Durazzo-Pallavicini in Genua, Schönborn in Pommersfelden. Inzwischen trugen viele Museen dem gewandelten Geschmack, dem erweiterten Interesse Rechnung, indem sie nicht nur die weißgetünchten Wände wieder farbig bespannten, sondern vor allem auch Studiensammlungen eröffneten, ja – wie vorbildlicher Weise in London – ihr gesamtes Depot öffentlich zugänglich machten.

Die Florentiner Galerien wählten einen anderen Weg, – den der Ausstellung, was angesichts der schwierigen räumlichen Verhältnisse vernünftig ist. Offenbar ist vorgesehen, einmal jährlich im Sommer Teilbestände sowohl der Uffizien wie der Galleria Palatina, die jeweils einer bestimmten Zielsetzung entsprechend ausgewählt werden, dem Publikum in einer zeitlich begrenzten Schau vorzuführen. Sieht man von einigen kleineren Ausstellungen wie derjenigen über die Bamboccianten im Palazzo Pitti (1967) ab, die als Vorläufer dieses Programms angesehen werden können, wurde die Reihe im vorletzten Jahr mit der von Marco Chiarini, dem Direktor der Galleria Palatina, organisierten Ausstellung „Artisti alla Corte Granducale“ eingeleitet und im letzten Sommer mit der Präsentation von Werken der „Caravaggeschi“ in den medicäischen Sammlungen fortgesetzt, einer Ausstellung, für die Evelina Borea verantwortlich war. Zu beiden Ausstellungen erschienen Kataloge, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden, doch ist der Katalog der letzten Ausstellung umfangreicher und besser ausgestattet. Die Texte sind ausführlicher, jedes Werk ist ganzseitig abgebildet; dem Abbildungsteil ist außerdem ein Bericht des Leiters der Restaurierungsarbeiten, Dr. Paolo Dal Poggetto, vorangestellt.

Das Bestreben, die enormen Depotbestände mit diesen Ausstellungen zu erschließen, und zwar vor allem die Werke (aller italienischen Schulen) vom Manierismus bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, verband sich gleichzeitig mit der Wiederentdeckung und Neubewertung der toskanischen Barockmalerei, einer Entwicklung, die vor etwa zehn bis fünfzehn Jahren in Florenz mit den grundlegenden Arbeiten von Gerhard Ewald, Carlo Del Bravo und Mina Gregori mit ihrem Schülerkreis einsetzte, in den letzten Jahren sich beschleunigte und intensivierte und auch außerhalb Italiens sich fortsetzte, wie allein schon der große Erfolg der 1968 von der Columbia University (unter Howard Hibbards Leitung) im New Yorker Metropolitan Museum veranstalteten, überschauartigen Ausstellung von Florentiner Werken des Seicento in amerikanischen Sammlungen zeigt, ein Ereignis, das in den amerikanischen Universitäten die Inangriffnahme verschiedener einschlägiger Themen als Dissertationen nach sich zog. Auch in der Ankaufspolitik der Museen wirkte sich die Tendenz aus, wie etwa der Erwerb von Werken des Rokokomalers Gian Domenico Ferretti durch das Minneapolis Institute of Arts und die Berliner Gemäldegalerie zeigt, eines Malers, von dem noch vor wenigen Jahrzehnten kaum ein Mensch gesprochen hätte. Andererseits gab es hierzulande noch in allerjüngster Zeit Stimmen, welche, der Sichtweise und dem Geschmack zurückliegender Jahrzehnte verhaftet, die florentinische Barockmalerei bedauerlicherweise pauschal abqualifizierten (Harald Keller in Propyläen Kunstgeschichte Bd. 9, Berlin 1970, S. 116).

Was nun die hier zu besprechende Ausstellung der Caravaggisten betrifft, so war die Einbeziehung der toskanischen bzw. speziell florentinischen Seicentisten in die Thematik der Ausstellung, die Ausweitung des Geltungsbereichs des Begriffs ‚Caravaggeschi‘ oder ‚caravaggesker ‚Naturalismus‘ auf die Florentiner sehr problematisch und insgesamt eher irreführend, worauf später noch kurz eingegangen werden soll.

Bevor wir uns der Thematik der Ausstellung und den Bildern selbst zuwenden, sei ein Wort über die technischen Bedingungen vorausgeschickt. Die Ausstellung des Jahres 1970 fand in den gleichen Räumen der *Appartamenti Monumentali* im rechten Flügel des *Palazzo Pitti* statt wie diejenige des Jahres zuvor. Man wird billigerweise zugeben müssen, daß die Säle, deren Wände zum Teil mit Spiegeln, zum Teil mit Fresken bedeckt sind, keine sehr geeigneten Ausstellungsräume sind. Doch selbst wenn man dies in Rechnung stellt, kann man die Bemühungen des Innenarchitekten nicht als sehr geglückt bezeichnen. Die viel zu niedrigen Stellwände, marineblau bespannt und mit glänzenden Chromprofilen gerahmt, überstrahlten unangenehm die durchweg zurückhaltendere Tonalität der Bilder. Die ungünstige Platzierung der zahlenmäßig nicht ausreichenden Scheinwerfer bewirkte, daß der Betrachter entweder durch das direkte Licht geblendet wurde oder daß Bilder so gut wie unbeleuchtet blieben. Leider hatte man diese Präsentation von der Vorjahrsausstellung praktisch unverändert übernommen, und es steht zu befürchten, daß sich dieselbe Einrichtung auch noch in künftigen Ausstellungen der gleichen Serie amortisieren muß. Auch der Entschluß, die Ausstellungen in jährlicher Folge zu veranstalten (im Gegensatz zu den längerfristig vorbereiteten Ausstellungen in Bologna und Venedig), hatte für die „Caravaggeschi“-Ausstellung mißliche Konsequenzen: die Zeit, die für die Restaurierung der Bilder zur Verfügung stand, war angesichts der relativ kurzfristigen Planung viel zu kurz. Evelina Borea selbst nannte die Restaurierungsarbeiten im Katalog „tempestivo“, stürmisch. Mehrere Monate („*vari mesi*“) konnten selbst bei einem so großen Team von Restauratoren, wie auf S. 127 des Katalogs aufgeführt, nicht ausreichen. Nicht, daß etwa schlecht und zu schnell gereinigt worden wäre. Im Gegenteil: diejenigen Bilder, die gereinigt worden sind, wie z. B. zwei der fünf Manfredis oder etwa der wunderbare Cavarozzi, sind hervorragend restauriert worden. Einen erheblichen Teil der Exponate aber, soweit sie ungereinigt und durch dicke Schichten von Schmutz und vergilbtem Firnis entstellt waren, wie etwa die anderen drei Manfredis, hat man in der Eile einfach mit einer neuen, dicken, glänzenden Firnissschicht optisch etwas aufgefrischt, was aber angesichts der ungünstigen, grellen Beleuchtung die Ablesbarkeit wegen der Spiegelung eher noch erschwerte. Hätte man sich zu einem Zweijahresrhythmus für die sommerlichen Ausstellungen entschlossen und die Caravaggisten erst im kommenden Sommer gezeigt, wäre das Resultat sicher sehr viel befriedigender geworden.

Diese kritischen Einschränkungen, die das Organisatorische und Konservatorische betreffen, sollen indes keineswegs die große Leistung schmälern, die Evelina Boreas entdeckende Taten und ihre wissenschaftliche Bearbeitung des Materials im Katalog darstellen. Die wichtigsten Aspekte des Themas und Ergebnisse, die sich aus seiner Bearbeitung ergaben, hat die Autorin in der Einführung zusammengefaßt, in der die „fortuna“ des Caravaggismus am Hofe der Medici nachgezeichnet ist. Noch zu Lebzeiten Caravaggios schenkte der Kardinal Del Monte dem Großherzog Ferdinando I. das „Medusenhaupt“, welches Caravaggio in seiner Frühzeit für den Kardinal auf einen Turnierschild gemalt hatte, wohl das erste Werk Caravaggios, das in die groß-

herzogliche Sammlung, ja vielleicht überhaupt nach Florenz gelangte. Das andere Frühwerk, der „Bacchus“, läßt sich in den Inventaren und Zahlungsdokumenten des Medici-Archivs nicht nachweisen, während die „Opferung Isaaks“, ebenfalls ein frühes Werk, aus der römischen Sammlung Sciarra stammend, erst 1917 in die Uffizien gelangte. Alle diese Originale waren auf der Ausstellung nicht zu sehen. Man hatte sie an ihrem Platz in der Uffiziengalerie belassen. Caravaggios Werk war lediglich durch den „Schlafenden Amor“ (2) aus dem Palazzo Pitti vertreten, ein spätes, laut Inschrift auf der Rückseite 1608 in Malta entstandenes, schlecht erhaltenes Werk, von dem man nicht weiß, wie und wann es nach Florenz gekommen ist. Es wurde bereits 1620 von Giovanni da San Giovanni in einer Fassadenmalerei adaptiert. Daneben waren aber zwei rätselhafte Bilder zu sehen, die sich von der Produktion der eigenständigen, unverwechselbaren Nachfolger unterscheiden durch ihre ganz erstaunliche Nähe zu Caravaggios spätem Malteser Stil: das Halbfigurenportrait eines Malteserritters (23), das ehemals Zuschreibungen an Bassano und Cassana trug und das Mina Gregori offenbar mit einem der beiden von Bellori erwähnten Portraits des Maltesergrößmeisters Aloff de Wignacourt von Caravaggio identifizieren will. Bei dem anderen Bild, dem „Zahnauszieher“ (6), kürzlich von Briganti nicht überzeugend als Caracciolo publiziert, könnte es sich tatsächlich um das Bild handeln, das schon im Inventar des Palazzo Pitti von 1637 (1) als Caravaggio verzeichnet ist und auch von Scannelli zwanzig Jahre später als sein Werk beschrieben wird. Handelt es sich hier etwa auch um ein Werk Caravaggios selbst? Carlo Volpe (in seiner Rezension, *Paragone* 249 November 1970, S. 110 – 111) nimmt das Bild, mit Recht, sehr viel ernster als Evelina Borea, die zwar durchaus die offensichtliche Nähe zum späten Caravaggio sieht, dies Bild wie auch das Malteserportrait aber in der Nähe des „gruppo Manfrediano“ ansiedelt, obwohl Manfredi keineswegs vom späten, sondern vom mittleren Stil Caravaggios ausgeht. Volpe kommt seinerseits zu der höchst befremdlichen und uns vollkommen abwegig erscheinenden Ansicht, in dem Bild seien zwei verschieden datierbare und lokalisierbare Teile zu unterscheiden (also offenbar zwei Hände), ein älterer, römischer, Caravaggio sehr nahestehender, nämlich die fünf zuschauenden Figuren, und ein anderer, nämlich die mittlere Zweifigurengruppe, die Volpe vage mit dem „Pseudocaravaggismus“ Paolinis, also mit der Toscana, in Verbindung bringt. Gewiß ist diese Gruppe drastischer, doch Paolini ist Caravaggio sicher nie so nahe gekommen wie der Maler dieses stilistisch ganz einheitlichen Bildes.

Was nun die uns bekannten Nachfolger Caravaggios betrifft, so fällt zunächst auf, daß nur ein Teil von ihnen, in einer uns willkürlich und nicht ohne weiteres verständlichen Auswahl, von den Medici berücksichtigt wurde, sei es durch direkte Aufträge, sei es durch indirekte Ankäufe ihrer Werke aus zweiter Hand wie im Falle Manfredis. Dies gilt sowohl für die lokalen Caravaggisten der Toscana wie auch für die in Rom (und Neapel) wirkenden Hauptmeister der ersten Nachfolgegeneration. Was die ersteren betrifft, so sind wohl die Sienesen Manetti und Rustici und der Pisaner Riminaldi vertreten, nicht aber der Lucchese Paolini. Und was die in Rom tätigen Maler anbelangt, so fehlt der prominente, vielbeschäftigte Saraceni ganz und auch die

große Einzelgestalt, Orazio Borgianni, der allerdings nur mit Einschränkungen überhaupt unter die Caravaggisten zu zählen ist. Daß der sie beide überragende Orazio Gentileschi, der zudem aus der Toscana, aus Pisa, stammte, ebenfalls fehlt, lag offenbar an der persönlichen Animosität des medicäischen Botschafters in Rom, Guiccardini, der die Bestrebungen der Großherzoginmutter Cristina im Jahre 1615, Gentileschi nach Florenz zu holen, vereitelte. Erst 18 Jahre später schickte Gentileschi ein Bild aus England an Ferdinando II., wie er in einem Brief aus London versicherte. Warum sollte das Bild nicht in Florenz erhalten geblieben sein können? Es drängt sich die Frage auf, ob es nicht mit der bisher Gentileschi zugeschriebenen „Mansuetudo“ (53) im Palazzo Pitti zu identifizieren ist, die Evelina Borea nun Caroselli zuschreibt, eine Attribution, die den Rezensenten – anders als Benedict Nicolson (The Burlington Magazine CXII 1970, S. 641) – nicht überzeugt.

Dagegen hat seine Tochter Artemisia, die – nach der Affäre mit Tassi (1611) und ihrer Heirat mit einem Florentiner (1612) – seit 1614 als selbständige Malerin in Florenz arbeitete, zahlreiche Werke für die Medici geschaffen. Von März 1618 bis 1620 kommen immer wieder Zahlungen an sie in den Rechnungsbüchern vor, und in der Tat ist ihr als einziger auf der Ausstellung ein Raum ganz für ihre Werke reserviert. In diesen verschmilzt sie den Caravaggismus ihres Vaters (der seinerseits eine florentinische, durch Santi di Tito vermittelte, letztlich auf Bronzino zurückgehende Komponente nie verleugnete) und vor allem seine höchst raffinierte Gewandbehandlung mit dem Einfluß der zeitgenössischen offiziellen, akademischen Malerei in Florenz (Cr. Allori, Biliverti, Fontebuoni etc.), besonders etwa in der „Magdalena“ (47), weniger in dem Bild mit „Judith und Holofernes“ (49). Diese beiden Werke bilden zusammen mit der anderen „Judith“ (48) die Hauptgruppe. Evelina Borea mag recht haben, in der „Madonna mit Kind“ (46), die Zeri und Emiliani dem Guerriero zugeschrieben hatten, eines der frühesten Florentiner Werke Artemisias zu vermuten, eine Ansicht, zu der auch schon der von Borea in diesem Falle nicht zitierte Bissell (Art Bulletin 1968, S. 155) gelangt war, während Volpe gewisse Zweifel hat. Dagegen erscheinen die Vorbehalte Bissells gegen die „Hl. Katherina“ (44), die er unter den zweifelhaften Bildern Artemisias aufführte (loc. cit. S. 167), dem Rezensenten unbegründet, Boreas Bekräftigung der Zuschreibung an Artemisia durchaus einleuchtend. Es sei am Rande vermerkt, daß nach Meinung des Rezensenten die von Bissell (seine Abb. 5) als Artemisia abgebildete „Cleopatra“, seinerzeit in Genua, jetzt im römischen Handel, ein Werk Orazios ist, während ihm wiederum Bissells Ablehnung der von Voss Artemisia zugeschriebenen „Venus mit Cupido“ (Schweizer Privatbesitz) (Bissell S. 167) unbegründet erscheint. Zweifel an der Zuschreibung an Artemisia, die von Volpe (Paragone 249 1970, S. 116) geteilt werden, hat der Rezensent dagegen bei der anderen, auf der Ausstellung gezeigten „Katherina“ (45). Was das große, stark beschädigte Bild der „Bathseba“ (50) betrifft, dessen bisher bekannte Varianten und verwandte Kompositionen von Bissell und Borea zusammengestellt worden sind, so sei eine weitere, querformatige (88,9 x 116,9 cm) erwähnt, die sich seit einigen Jahren im New Yorker Handel befindet und fälschlich als

Cavallino gilt. Sie gehört sicher wie die große, hochformatige Version im Museum von Columbus, Ohio, der Neapler Zeit an (Mitarbeit von Spadaro im Hintergrund). Während Artemisias Werke in den medicäischen Sammlungen vor ihrer Neapler Zeit entstanden sind, kam in den gleichen Jahren, in denen sie für die Medici arbeitete, mit Battistello Caracciolo ein wirklicher Neapolitaner vorübergehend nach Florenz. Ihn hatte Cosimo II. 1617 eingeladen, ein – heute verschollenes – Bildnis der Großherzogin zu malen. Sein Aufenthalt dauerte wahrscheinlich nur knapp zwei Jahre und geriet bald in Vergessenheit, – bis zum erst vor kurzem erbrachten dokumentarischen Nachweis durch Mina Gregori (1968) und Kirsten Ashengreen Piacenti. Neben dem exzentrischen „Noli me tangere“ aus Prato (3) und der „Salome“ aus dem Palazzo Pitti, deren Herkunft ungeklärt ist, war die „Rückkehr der Hl. Familie von Ägypten und Begegnung mit dem Johannesknaben“ (5), auf die sich offensichtlich die neu aufgefundenen Dokumente beziehen, das einzige sicher datierbare und nach Florenz lokalisierbare Bild Caracciolos auf der Ausstellung, ein Hauptwerk, das in seiner entspannten, locker arrangierten Komposition auf die dekorativere, vom Caravaggismus der Frühzeit wegführende Spätphase weist, zugleich Elemente (Figur des Joseph) enthält, die auf Mattia Preti vorausdeuten. Es sei bei dieser Gelegenheit angemerkt, daß das im 1970 erschienenen Katalog des Bowes Museum (Eric Young, *The Bowes Museum, Barnard Castle, Catalogue of Spanish and Italian Paintings, 1970*, S. 122, Nr. 37 mit Abb.) als Werk Lionello Spadas, also eines bolognesischen, zeitweilig in Rom wirkenden Malers publizierte Bild mit „Christus und den Schriftgelehrten“ von einem Battistello sehr nahestehenden (nichtitalienischen?) Maler in Neapel, wenn nicht gar von ihm selbst stammt.

Während Battistello von den Neapler Spätwerken Caravaggios ausging, prägte Bartolommeo Manfredi seinen Stil an Vorbildern von Caravaggios mittlerer Zeit, vor allem denen der Cappella Contarelli aus: stilistisch wie auch in der Bevorzugung von Wirtshaus- und Spielszenen, oft in Halbfiguren, in Anlehnung an Bilder wie die „Falschspieler“ (Sciarra), die „Wahrsagerin“ und vor allem die „Berufung des Matthäus“, die Manfredi für eine ganze Schar von Caravaggisten, oft nordischer Herkunft, so Tournier und Regnier, verwertbar gemacht hat. Es ist übrigens merkwürdig, daß Nicolson, der Manfredi kürzlich als erster eine eigene Studie gewidmet hat (*Blunt Festschrift, London 1967*, S. 108 – 112) und in dieser auch zwei der ausgestellten Werke abbildete, Regniers (Renieris) starke Abhängigkeit von Manfredi gar nicht erwähnt. Er publizierte zwei Jahreszeitenallegorien seiner eigenen Sammlung als „Manfredi(?)“ (seine Abb. 3 – 4) und eine weitere, zugehörige in der Sammlung Busiri-Vici als „a follower of Manfredi (? French)“ (seine Abb. 5). Letztere hatte Longhi, unseres Erachtens zu Recht, für Renieri gehalten. Sie ist in der Tat von der gleichen Hand wie ein unpubliziertes Bild des „David mit dem Haupt Goliath“ in der gleichen Sammlung Busiri Vici, das dort als Renieri gilt. Unseres Erachtens sind alle drei Jahreszeitenallegorien Frühwerke Renieris, der hier Manfredi sehr nahesteht. Vor allem das eigentümlich verquollen wirkende Frauengesicht rechts auf der „Allegorie des Winters“ ist sehr typisch für Renieri.

Doch zurück zu Manfredi. Evelina Borea hat in ihrer auf zwei Seiten zusammengedrängten, vorzüglichen Einleitung zu diesem Maler die geschichtliche Situation und seine „fortuna critica“ skizziert und die von Sandrart so genannte „manfrediana methodus“, Manfredis spezifische Vermittlerrolle charakterisiert, sie hat aber vor allem zwei Werke Manfredis neu- bzw. wiederentdeckt, die „Verspottung Christi“ (7), die im Museo Civico in Pistoia als Valentin gehalten hatte und von der es mehrere Repliken und Kopien gibt (das Photo der einen war in der Witt Library bereits als Manfredi abgelegt) und die „Kartenspieler“ (8) aus dem Pitti-Depot, das in der Komposition durch Stiche und Kopien bereits überlieferte Gegenstück zu dem bekannten „Konzert“ (9). Diese Entdeckungen waren der wichtigste konkrete Ertrag, den die Vorbereitung der Ausstellung abwarf, und die homogene Gruppe dieser fünf Bilder Manfredis bot dem speziell Interessierten erstmals die Möglichkeit, eine unmittelbare Anschauung von diesem Maler zu gewinnen. Sie bildete den Auftakt und einen der wichtigsten Kernpunkte der Ausstellung.

Honthorst war der dritte Maler, der neben Artemisia und Manfredi glänzend vertreten war. 1620 hatte Cosimo II. über seinen Sekretär Cioli den Botschafter in Rom, Guicciardini, angewiesen, sich um sechs Bilder des „Girardi Todesco o sia fiamingo“ zu bemühen, die zum Verkauf stünden. Zur gleichen Zeit schreibt Mancini, daß Honthorst an einer „Geburt Christi“ male (d. h. also vor seiner Rückkehr nach Utrecht, wo er im Oktober 1620 nachweisbar ist) und daß er kürzlich eine „Cena di Buffonarie“ für den Großherzog gemalt habe. Beide Bilder hat Evelina Borea mit ausgestellten Werken Honthorsts identifiziert, während eine weitere, große, hochformatige „Geburt Christi“ (29), ebenfalls ausgestellt, vom Botschafter Guicciardini selbst in Rom erworben und laut Richa 1617 in S. Felicita in Florenz ausgestellt worden war (allerdings scheint der Stil dieses Bildes eine etwas spätere Datierung nahezu legen). Die Wirkung, die diese Bilder damals sofort ausübten, läßt sich an Werken der Sieneser Caravaggisten Manetti und Rustici ablesen, die schon 1625 in Poggio Imperiale vertreten waren. Unter den fünf ausgestellten Werken Honthorsts sind zwei, deren Authentizität von der Forschung teilweise angezweifelt worden ist und die in Judsons Monographie fehlen (26, 27). Doch die Frage, ob sie eigenhändig oder von einem direkten Nachfolger sind, soll uns hier nicht beschäftigen. Dagegen muß man Einspruch erheben gegen Evelina Boreas Zuschreibung eines „Göttergelages im Olymp“ (39) (Abb. 2a) an Honthorst, eines Bildes, das bis 1810 in den Uffizien hing und 1951 nach Pistoia überwiesen wurde. Es hat auf der Rückseite eine alte Inschrift, die auf Guido Cagnacci lautet, unter dessen Werken es tatsächlich, absurderweise, im Thieme-Becker (1911) aufgeführt wurde. Die Zuschreibung an Honthorst, der seltsamerweise auch Nicolson, Volpe und Pérez Sánchez (Ausstellungsberichte in: *Arte Illustrata* 37/38 1971, S. 86) zustimmen, ist kaum weniger abwegig. Wir schlagen eine andere Attribution vor und tun dies umso leichter, als auch Giuliano Briganti (mündl. Mitt.) unabhängig zu dem gleichen Ergebnis gelangt ist. Wir denken an einen Maler, dessen künstlerische Gestalt Roberto Longhi rekonstruiert hat. Es mutet seltsam an, daß gerade auf einer Caravaggistenausstellung, deren Katalog die Autorin diesem

großen und um die Erforschung dieser Materie wie kein anderer verdienten (kurz zuvor verstorbenen) Kunsthistoriker gewidmet hat, ein Bild eklatant fehlattribuiert und nicht als Werk eines Malers erkannt wurde, dessen Kenntnis wir gerade Longhi verdanken. Wir meinen Giovanni Antonio (bzw. Giacomo) Galli, genannt lo Spadarino, den Mancini (1620 – 21, vgl. Ed. Marucchi-Salerno, Rom 1956, Bd. 1, S. 108) unter den Caravaggisten in Rom erwähnt. Longhi hat ihn 1943 (*Proporzioni I*, S. 28 – 29) zuerst anvisiert und sein *Oeuvre 1959* (*Paragone 117*, S. 31 – 35) beträchtlich erweitert, wobei allerdings gesagt werden muß, daß einige der versuchsweisen Zuschreibungen des zweiten Aufsatzes inzwischen sich als unzutreffend herausgestellt haben: eines der beiden Ovalfresken in der Sala Regia des Quirinals (Longhi 1959, Abb. 7) hat Briganti, einer Anregung von Hermann Voss folgend, überzeugend Fra Paolo Novelli zugeschrieben (vgl. *Revue de l'Art 7* 1970, S. 59, Abb. 33). Doch bleibt ein homogener Kernbestand, der sich um das dokumentierte, zwischen 1627 und 1632 entstandene Altarbild für St. Peter (heute in S. Caterina della Rota) (*Abb. 3b*) gruppieren läßt, wenn auch die meisten der Bilder, die Longhi Spadarino zugeschrieben hat, erhebliche Zeit vor diesem Altarbild, z. T. noch im zweiten Jahrzehnt, entstanden sein dürften. Die Hauptvergleichsstücke für unsere Zuschreibung sind die „Zwei Cherubsköpfe“ der Galleria Spada (vgl. Federico Zeri, *La Galleria Spada a Roma*, Florenz 1954, S. 101, Nr. 278, Abb. 132, Longhi 1959, S. 34) (*Abb. 2b*), die „Ehebrecherin“ des Museo Civico in Verona (Longhi 1959, S. 33 – 34, Abb. 8) (*Abb. 3a*) sowie auch das berühmte, vor 1619 entstandene Bild des „Tobias mit dem Engel“ in S. Ruffo in Rieti (Longhi 1943, S. 28, Abb. 64; 1959, S. 32), zuletzt auch das Altarbild aus St. Peter selbst. Die malerischen Mittel, die gebrochene, an Braungrau und Rötlichgrau orientierte Tonalität, die stumpfe Inkarnat, die gedämpfte, seidig sanft, aber doch glatt modellierende Lichtführung, besonders aber die Proportionierung und Formung der Körper, und vor allem die Physiognomien deuten darauf, daß alle Bilder von der gleichen Hand stammen. Ganz unverwechselbar scheint mir das eigenartig verschmitzte Lächeln. Man vergleiche den Kopf des Mundschenken Ganymed oder den des Merkur auf dem Bild der Ausstellung mit dem linken Cherubskopf des Spadabildes oder mit dem Kopf des Jünglings mit dem Turban ganz links außen auf dem Veroneser Bild. Letzterer könnte nach dem gleichen Modell gemalt sein wie der Merkur. Auch in der Art der Höhung der beleuchteten Faltenstege durch nervös hingestrichelte, gleißende Lichter ist das Gewand des Ganymed ganz ähnlich demjenigen der Ehebrecherin oder dem des empörten Mannes mit der Pelzmütze auf dem Veroneser Bild.

Spadarino zumindest nahe steht ein 1925 im Wiener Dorotheum (362. Kunstauktion, 15. 16. 6. 1925, Nr. 77, 200 x 158 cm) als „Schule des Caravaggio“ versteigertes Bild der „Geburt der Maria“ (*Abb. 3c*), das uns gleichzeitig zu einem anderen Maler und zu einem anderen, ebenfalls problematischen Bild der Ausstellung führt. In der Lichtführung, der glatten Modellierung und schlanken Proportionierung der Figuren steht das Bild der Spadarinogruppe durchaus nahe; vor allem ist das Profil der Magd rechts dem der Ehebrecherin des Veroneser Bildes sehr ähnlich, wie man andererseits das

Kind mit dem Christkind des bekannten Antoniusbildes in SS. Cosma e Damiano in Rom (Longhi 1943, Abb. 61) vergleichen kann. Bei letzterem kann man allerdings an der Richtigkeit von Longhis Zuschreibung an Spadarino gewisse Zweifel haben, wenn auch die von Salerno (Ed. Mancini, Bd. II Rom 1957, Anm. 423 u. 1632; Palatino VII 1963, S. 95) mehrfach vorgeschlagene Zuschreibung an Saraceni völlig abzulehnen ist. Andererseits kann man mit dem Dorotheumbild auch die „Anbetung der Hirten“ der Galleria Doria vergleichen (den weiblichen Profilkopf, das Kind), die Longhi Antiveduto Grammatica zugeschrieben hat, in einer langen diesem etwas altertümlichen Caravaggisten gewidmeten Anmerkung in seinem Aufsatz „Quesiti Caravaggeschi“ von 1928–29, der – nun voll illustriert – im Band IV seiner gesammelten Werke (Florenz 1968, S. 138, Anm. 7, Abb. 202) wiederabgedruckt ist. Die Illustrationen zu dieser Anmerkung sind – zusammen mit den Abbildungen in Moirs Buch (*The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge Mass. 1967) – die reichste Abbildungssammlung von Werken des Malers, die es derzeit gibt. Uns scheint jedoch, daß neben den vielen sicheren Werken, die Longhi abbildet, einige andere auffallen, bei denen zumindest einige Zweifel angebracht sind. Dazu gehören neben der erwähnten „Anbetung der Hirten“ in der Galleria Doria, den „Morraspielern“ der gleichen Galerie (Longhi 1968, Abb. 206) und der „Magdalena“ der Sammlung Moratilla (Longhi 1968, Abb. 207) auch die „Wahrsagerin“ des Palazzo Pitti (25), die auf der Ausstellung in der Tat mit der Zuschreibung Longhis gezeigt wurde, obwohl diese von der neueren Forschung mehrfach in Frage gestellt worden ist. Wir meinen, daß das Bild nicht italienisch ist, und möchten uns der Ansicht Jacques Thuilliers, das Bild (bzw. die römische Variante) entstamme dem Umkreis Vouets, nähern mit der modifizierenden Vermutung, daß der Autor wohl ein Flame sei, der Vouet nahekam. Pérez Sánchez (*Arte Illustrata* 37/38 1971, S. 87) kommt zu einem ähnlichen Resultat. Auch Nicolson sympathisierte kürzlich noch (1967, S. 111, Anm. 34) mit Thuilliers Ansicht, während er in seiner Rezension der Ausstellung die Florentiner Version nicht kommentierte, was man als stillschweigende Übernahme von Boreas (d. h. Longhis) Zuschreibung auslegen könnte. Im Inventar des Kardinals Leopoldo hieß das Bild übrigens Valentin, und 1699 wurde dem hinzugefügt: „a la Rubens“. Für die anderen Bilder, die wir hier von der von Longhi zusammengestellten Werkgruppe Grammaticas abgespalten haben, können wir keine konkreten Vorschläge machen. Andererseits läßt sich der Kernbestand der sicheren Werke Grammaticas vermehren, etwa durch das Bild der „Madonna mit Kind“, das im Frühling 1969 als Francesco Cozza bei Leger Galleries in London ausgestellt war (*Exhibition of Old Master Paintings*, Nr. 7 mit Abb.; vgl. auch Th. Crombie in *Apollo* 88 1969, S. 307). Ein detaillierter Vergleich mit der „Befreiung Petri“ in S. Salvatore in Lauro in Rom, der „Darstellung im Tempel“ in Viterbo (Longhi 1968, Abb. 193) und der Stockholmer „Judith“ (Longhi 1968, Abb. 197) zeigt eindeutig, daß das Londoner Bild von Grammatica stammt und eher der frühen Zeit angehört, da spätmanieristische Elemente und toskanische Anklänge (er stammte aus Siena) z. T. noch stärker sind als der Caravaggioeinfluß. Der spätesten Zeit, in der einerseits eine Hinwendung zum Akademisch-Bolognesischen, andererseits eine leichte

Barockisierung, eine Aufweichung der caravaggesken Schärfe zu beobachten ist, gehört die „Heilige Familie“ in Glasgow an (vgl. Catalogue of Italian Paintings, Illustrations, Glasgow 1970, S. 64, Nr. 141), während die ehemals im deutschen Kunsthandel befindliche „Madonna mit Kind“ (als „Bolognesisch 17. Jahrhundert“, Photo Kunsthistorisches Institut Florenz 41450) aus der caravaggesken Phase stammt, deren Werke früher oft mit denen der Artemisia oder des Orazio Gentileschi verwechselt wurden.

Als Werk Orazio Gentileschis hatte Longhi ursprünglich auch das querverformatige Bild des „Hieronymus in der Studierstube mit zwei Engeln“ aus dem Palazzo Pitti (18) (*Abb. 1a*, Ausschnitt) veröffentlicht, das er später seinem wahren Autor, dem Viterbesen Bartolomeo Cavarozzi, zurückgab. Dieser war ursprünglich Schüler des römischen Spätmanieristen Roncalli gewesen (dessen Stil er noch in dem Altarbild aus S. Orsola von 1608 verpflichtet ist), der ihn bei seinem Schüler, Giovanni Battista Crescenzi, einführte, einem adeligen Amateurmaler, Connaissanceur und Antiquar, der Kontakt zu Caravaggio und seinem Umkreis hatte und in dessen Akademie Cavarozzi sich, sicher nicht zum Entzücken seines Lehrers Roncalli, zum Caravaggisten wandelte. In dieser Akademie wird er auch den Umgang mit älterer, speziell nordischer Graphik gelernt haben, von deren Kenntnis der aufgeschlagene Klebeband mit Stichen Dürers auf dem Tisch des Hieronymus in dem Florentiner Bild Zeugnis gibt. Das Bild war zur Ausstellung sehr sorgfältig und mit großem Erfolg gereinigt worden, was demjenigen sofort auffiel, der das Bild von seinem gewohnten Platz in der Galleria Palatina kannte, oder was auch der Vergleich mit den Alinari- und Andersonphotos vor der Reinigung sowie die Abbildung in Italo Faldis Buch ergibt (Pittori Viterbesi di Cinque Secoli, Rom 1970, Abb. 223; über C. vgl. Abb. 217 – 225, S. 55 – 58), in dem der Autor diesem Maler ein zusammenfassendes Kapitel gewidmet hat. Das Resultat der Reinigung war die Wiederherstellung eines Bildes, das in unseren Augen eines der schönsten, ja vielleicht das eindrucksvollste der Ausstellung war. Wir nehmen die Gelegenheit wahr, ein faszinierendes, unvollendetes Bild der „Verstoßung der Hagar“ im Londoner Handel, das vor drei Jahren mit der versuchsweisen, aber sicher falschen Zuschreibung an Turchi publiziert wurde (von Benedict Nicolson im Burlington Magazine 1968, S. 366, Abb. 59), Cavarozzi zuzuschreiben (*Abb. 1b*). Man vergleiche den Kopf des Ismael mit dem des rechten Engels des Pittibildes.

Neben Cavarozzis „Hieronymus“, an der gleichen Wand, hing das andere Meisterwerk der Ausstellung, zugleich das rätselhafteste Werk, für das eine überzeugende Zuschreibung bisher nicht gefunden wurde, die „Befreiung Petri“ (17) (*Abb. 1c*). Wir möchten Evelina Boreas vorsichtiger Annäherung des Bildes an Riminaldi wie auch der Idee Carlo Volpes, das Bild sei neapolitanisch und ein Frühwerk Cavallinos (Paragone 249 1970, S. 113 – 114, Fig. 54), widersprechen und eine spätere Meinung Longhis, der auch dies Bild ursprünglich als Orazio Gentileschi publiziert hatte, aufgreifen, daß nämlich das Bild nicht italienisch, sondern von einem ‚caravaggesco nordico‘ sei (Paragone 23 1952, S. 54 – 55; vgl. auch B. Nicolson, Hendrick Terbrugghen, London 1958; S. 92 A 61; diese Angaben fehlen in Boreas Bibliographie zum Bild). Wir modifizieren diese Ansicht allerdings insofern, als wir nicht Utrecht, sondern Frankreich

als das wahrscheinliche Herkunftsland des Autors vermuten. Diese Ansicht äußerten auch Pierre Rosenberg (mündlich) und Pérez Sánchez (S. 87), der Vignon anführt. Wir möchten diese vage Lokalisierung noch durch einen konkreten, von Pérez Sánchez' Idee abweichenden Hinweis, wenn auch in Form einer Frage, einengen. Die seidige, reichgefältelte und gebauchte Gewandbehandlung, die Lichtführung, die Formung der Hände des Engels und vor allem die Gesichter der schlafenden Soldaten lassen uns an Simon Vouet denken (Herwarth Röttgen hat unabhängig den gleichen Eindruck gewonnen) und wir möchten fragen, ob wir es hier nicht vielleicht mit einem Werk Vouets aus den ersten römischen Jahren zu tun haben. Bisher läßt sich sein Schaffen erst bis ca. 1618 zurückverfolgen. Er war jedoch schon seit 1613 in Rom. Diese ersten fünf Jahre sind für uns Prähistorie, die im Dunkel liegt.

Gegenüber der „Befreiung Petri“ hing der „Amor als Sieger“ (16), in den alten Inventaren „Genio della Virtù“ genannt, von dem Pisaner Riminaldi, der dieses Thema, von Caravaggios berühmten, für den Marchese Vincenzo Giustiniani gemalten Bild (Berlin) angeregt, mehrfach variiert hat, etwa in dem Dubliner Bild, das als „Genius der Künste und Wissenschaften“ zu bezeichnen wäre und das man übrigens fast für ein Werk Grammaticas halten könnte. Bei dem von Voss (*Antichità Viva* I, 4 1962, S. 35, Abb. 4) als Riminaldi publizierten, am direktesten von Caravaggios „Amor“ abhängenden Bild in Münchner Privatbesitz, das stilistisch dagegen Gentileschi und dessen „Amor“ in der Prager Burggalerie nahesteht (daher vielleicht von Savonanzi?) und bei dem 1970 bei Christie's versteigerten Bild (16. 1. 1970, lot 149: vielleicht von Cavarozzi? vgl. Faldi 1970, Abb. 219 – 220) müssen dagegen Zweifel an der Richtigkeit der Zuschreibung angemeldet werden. Riminaldi war mehrere Jahre in Rom, offenbar bis ungefähr 1627, wonach er nach Pisa zurückkehrte und dort bis zu seinem Tod (1631) an den Malereien des Doms arbeitete. Der „Amor“ des Palazzo Pitti (ebenfalls für die Ausstellung gereinigt) ist sein am meisten caravaggeskes Bild, doch selbst in ihm zeigt sich in der vergleichsweise fließenden Weichheit der Modellierung und dem tiefen Augenpunkt, auf den die Pose angelegt ist, ein emilianisches, correggeskes Element, das in seinem Pisaner Domkuppelfresko ganz offen zu Tage tritt. Dort sind eindeutig Eindrücke von Lanfrancos kurz zuvor entstandenem Kuppelfresko in S. Andrea della Valle in Rom (1625 – 27) verarbeitet. Das große Altarbild aus S. Caterina in Pisa (15), laut Morronas Guida für das Pantheon in Rom gemalt, was bezweifelt werden mag, ist im Motivischen sicher caravaggesk, im Tenor aber bereits ein barockes Werk, das den Rahmen des Caravaggesken und dieser Ausstellung sprengt. Es beherrschte die Mittelachse in dem großen Eingangssaal der Ausstellung. Boreas Zuschreibung des sonst Manfredi genannten Bildes mit „Kain und Abel“ (14) an Riminaldi hat nicht die Zustimmung der Rezensenten Nicolson und Volpe gefunden. Letzterer möchte es doch wieder in die Nähe Manfredis rücken, ersterer dagegen in die Abhängigkeit Gentileschis. Das Bild hing neben Riminaldis „Amor“, gegenüber Cavarozzis „Hieronymus“ und in der Nähe Manfredis. Die Affinität zwischen Cavarozzi, Riminaldi und, fügen wir hinzu, Grammatica, sowie die Nähe dieser durch eine besonders weiche, lyrische, manchmal fast phlegmatisch zu nennende Ausprä-

gung des Caravagesken gekennzeichneten Gruppe zu Manfredi wurde auf der Ausstellung schon durch die Hängung der Bilder augenfällig.

Die bekannten französischen Caravaggisten waren schwach repräsentiert: kein Valentin, ein mäßiges, ziemlich spätes Werk Renieris, vielleicht schon in Venedig entstanden, erst kürzlich von den Florentiner Galerien erworben (20), ein Nebenwerk Tourniers (eine Zuschreibung Boreas, an der Volpe gewisse Zweifel anmeldet) (21), ein kleiner Bigot (31). Die „Verkündigung“ Vouets (41), deren absurde Frühdatierung durch Crelly (1962) endlich allgemein als überholt angesehen wird, hätte auf der Ausstellung gar nichts zu suchen gehabt: ein durch und durch barockes Bild aus der Pariser Zeit, das Pierre Rosenberg gar nicht für eigenhändig, sondern für ein Werk Michel Dorignys hält.

Die Ansicht Evelina Boreas, die von ihr aufgetane Replik von Renis Pariser „David“, also eines Werkes der „caravagesken“ frühen Phase um 1604, sei eine originale Zweitfassung (40), wird sich wohl kaum durchsetzen. Selbst Carlo Volpe (Paragone 249 1970, S. 117) scheint einen leisen Zweifel zu lassen. Unseres Erachtens handelt es sich um eine Kopie, vielleicht aus der Werkstatt, die mindestens zwei Jahrzehnte später als das Pariser Original entstanden ist.

Hier ist auch Gelegenheit, des Veronesen Alessandro Turchi zu gedenken, der sich stilistisch ja zwischen römischen Caravaggioeinflüssen und einem Akademismus bolognesisch-florentinischer (vgl. Passignano) Observanz bewegt. Wir fragen uns, ob das eine der beiden unter seinem Namen ausgestellten Bilder (42 – 43), „Christus in der Vorhölle“ (42), nicht eher von seinem Veroneser Kollegen Ottini stammt.

Das Doppelportrait (24), das Borea mit der Manfredigruppe in Zusammenhang bringt, dürfte wohl eher toskanisch sein.

Zwischen dem großen Eingangssaal, in dem die meisten der bisher besprochenen Werke hingen, und dem Artemisia Gentileschi gewidmeten Raum befand sich ein weiterer, der den Sieneser Caravaggisten Manetti und Rustici gewidmet war, die beide mit mehreren Werken repräsentiert waren. Wie wir schon sagten, fehlte der Luchese Paolini, der in Florenz nicht Fuß fassen konnte. In den medicäischen Sammlungen findet sich kein Werk von ihm. Für die beiden Sienesen gilt dies nicht. Doch auch Manetti hat Altarbilder nicht nur für Siena, sondern auch für Lucca und Pistoia geschaffen, nicht aber für Florenz. Man kann hier nicht umhin, auf den Umstand hinzuweisen, daß es Caravaggisten im eigentlichen Sinne in verschiedenen Nebenzentren der Toscana gegeben hat, nicht aber in Florenz, – wenn man von Artemisia absieht, die aber in Rom ausgebildet wurde und nur einige Jahre in Florenz lebte, bevor sie nach Neapel abwanderte. Der Versuch Evelina Boreas, die Florentiner Seicentomalerei soweit wie möglich noch mit in die Ausstellung einzubeziehen, wirkte forciert und überzeugte nicht. Wir stimmen da ganz den Feststellungen Nicolsons in seiner Rezension zu. Auch Volpe äußert sich ähnlich. Das große, neuentdeckte, signierte und 1634 datierte Bild Orazio Fidanis (69), das Gelegenheit gab, diesen Maler besser noch als auf der Ausstellung in San Miniato (1969) kennenzulernen, hat mit Caravaggio und dem Caravaggismus schlechterdings nichts zu tun. Das gilt kaum



Abb. 1a Bartolommeo Cavarozzi: Der Hl. Hieronymus mit Engeln (Ausschnitt).
Florenz, Palazzo Pitti



Abb. 1b Bartolommeo Cavarozzi (?): Die Vertreibung der Hagar. London, Kunsthandel



Abb. 1c Nordischer (französischer) Caravaggionachfolger (Vouet?): Die Befreiung Petri. Florenz, Uffizien



Abb. 2a Spadarino: Göttergelage. Pistoia, Museo Civico



Abb. 2b Spadarino: Zwei Engelsköpfe. Rom, Galleria Spada



Abb. 3a Spadarino: Christus und die Ehebrecherin. Verona, Museo Civico



Abb. 3b Spadarino: Die Heiligen Valeria und Martial. Rom, S. Caterina della Rota (aus St. Peter)



Abb. 3c Spadarino nahestehend: Die Geburt der Maria. Ehemals Wien, Dorotheum



Abb. 4a Giovanni Battista Spinelli: *Der Hl. Georg und die Jungfrau*. Poughkeepsie, Vassar College Art Gallery



Abb. 4b Giovanni Battista Spinelli: *Die Pflege des Hl. Sebastian*. Lyon, Musée des Beaux-Arts



Abb. 4c Giovanni Battista Spinelli: *David vor Saul*. Prag, Nationalgalerie

weniger für Lorenzo Lippi und Martinelli, in dessen Belsazarbild (68) allenfalls gewisse Parallelen zu den späten Werken Orazio Gentileschis (eines geborenen Toskaners!) zu sehen sind, aus denen der Caravaggismus seiner Frühwerke sowieso weitgehend entwichen ist, oder für Coccapani, jedenfalls für dessen sicheres Werk, das „Ecce Homo“ (63). Auch der Exkurs zu den „Caravaggeschi a passo ridotto“, zu den Bamboccianten, zu Angeluccio, Codazzi (mit Staffagen von Cerquozzi), zu Bramer, wirkte auf der Ausstellung, die im übrigen ganz von der großfigurigen Malerei bestimmt war, eher verunklarend und ablenkend.

Man wurde versöhnt durch die beiden den Neapolitanern vorbehaltenen Säle, die einen überzeugenden, kraftvollen Schlußakzent bildeten, und dies, obwohl die neapolitanische Malerei keineswegs vollständig ausgebreitet, sondern nur ausschnittsweise vertreten war, durch drei Maler – Ribera, Preti und Spinelli –, wenn man von dem an früherer Stelle vorweggenommenen Caracciolo absieht. Jedoch kein Stanzone, kein Cavallino, Guarino, Finoglio, Fracanzano, Pacecco, Vaccaro etc. Von den Exponaten ist nur eines der beiden Bilder Riberas (73) schon im späten 17. Jahrhundert in Florenz nachweisbar, aber keineswegs in Medicibesitz. Die beiden Pretis und die Spinellis sind Erwerbungen der neueren und neuesten Zeit. Die Gegenüberstellung von Riberas herrlicher, in gereinigtem Zustand präsentierter „Bartholomäusmarter“ (73) und Pretis „Heilung des Besessenen“ (77) war höchst instruktiv: der enge Bezug wurde unmittelbar einsichtig, das Vorwegnehmen Pretischer Kompositionsweisen und Pretischen Chiaroscuros bei Ribera und Pretis Abhängigkeit von der Kunst des älteren Meisters. Übrigens hat Volpe (Paragone 249 1970, S. 118) sicher recht, wenn er Boreas Datierung von Riberas „Bartholomäusmarter“ um 1615, in die Zeit der Fünfsinbilder, für zu früh hält.

Die eigentliche Attraktion aber waren die beiden Davidszenen von Giovanni Battista Spinelli, einem lange Zeit fast vergessenen, nur aus den Quellen bekannten Künstler, dessen Persönlichkeit als Maler Roberto Longhi vor einigen Jahren wiederentdeckte und rekonstruierte, als „due giovani di buona volontà“ (Paragone 227 1969, S. 42–52) ihm die hier ausgestellten, riesigen Leinwände ans Haus brachten, die inzwischen von den Florentiner Galerien angekauft wurden (74–75). Walter Vitzthum hat auf Spinellis großenteils in den Uffizien liegende Zeichnungen aufmerksam gemacht, aber ansonsten wissen wir wenig über diesen seltsamen Maler, der die Sprache seines vermutlichen (so De Dominici, 1743, III, S. 69) Lehrers Stanzone ins Bizarre, Exaltiert-Manierierte übersteigert und in diesem Hang zum Bizarren an seinen in Rom wirkenden Zeitgenossen Pietro Testa erinnert. Mit seiner Wiederentdeckung ist unsere Kenntnis der neapolitanischen Malerei um eine der interessantesten Gestalten bereichert, die zugleich die wahrlich nicht kurze Reihe bizarrer Romantiker in der italienischen Malerei des Seicento erweitert. Sowohl Vitzthum wie Longhi haben darauf hingewiesen, daß es von dem einen der beiden Bilder, „David vor Saul“, eine weitere Fassung gab, die in den Prager Inventaren von 1718 und 1737 ((Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses X 1889, S. CXXXV, Nr. 194 u. S. CL, Nr. 219) aufgeführt ist. Während Longhi (und implizit auch Borea) dies

Exemplar für verloren hielt, hat es sich tatsächlich in der Prager Nationalgalerie erhalten, worauf uns freundlicherweise Eduard Safarik aufmerksam gemacht hat (Abb. 4c). Gegenüber der Florentiner Fassung weicht es in mehreren Details, auch im Figurenbestand, ab. Aufgrund von Longhis Rekonstruktion von Spinellis Werk und insbesondere ausgehend von den beiden Bildern der Ausstellung möchten wir noch die im Museum von Lyon als Stanzione ausgestellte „Pflege des Hl. Sebastian“ (Abb. 4b) und den als neapolitanische Schule geführten „Hl. Georg mit der Jungfrau“ in der Vassar College Art Gallery in Poughkeepsie, N. Y., (Abb. 4a) – vergleichbar besonders auch mit dem von Longhi (1969, Farbtafel V) publizierten „Hl. Stephanus“ (vgl. Thomas Melormick, The Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York 1967, S. 16, Nr. 66.22, Lw., 130,9 x 98,4 cm) als weitere selbständige Werke dem bisher schmalen Oeuvre Spinellis einfügen.

Erich Schleier

REZENSIONEN

GEORG KAUFFMANN (mit elf Mitarbeitern), *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8. Propyläen Verlag, Berlin 1970. 150 S. Einführung. 580 Abbildungen auf 476 Tafeln, davon 73 farbig. 316 S. Anhang mit 52 Text-Figuren. Lwdbd. DM 165, –.

Die verschiedenen Abteilungen des Buches wurden bearbeitet von Jan Bialostocki, E. K. J. Reznicek (Malerei); Kauffmann, Reznicek (Graphik); Josef Benzing (Das gedruckte Buch); Peter Bloch, Klaus Herding (Plastik); Herbert Brunner, Dirk Steinhilber, Ingrid Weber (Kunsth Handwerk); Erich Hubala, Klaus Merten, C. A. van Swigchem (Architektur).

Das Buch beginnt mit einer Einführung von Georg Kauffmann. Es folgen die Tafeln. Diese sind in die Abteilungen Malerei, Graphik, Das gedruckte Buch, Plastik, Kunsthandwerk und Architektur geordnet. Zu jeder dieser Kunstgattungen haben die Mitarbeiter in einem als „Dokumentation“ bezeichneten Anhang einen Überblick verfaßt. Die Künstler, deren Werke abgebildet werden, sind in Kurzbiographien behandelt. Zu jeder Tafel ist eine Erläuterung von etwa einer Viertelseite gegeben. Biographien und Kommentare sind mit Literaturangaben versehen. Es folgen ein Verzeichnis der Abkürzungen, ein Literaturverzeichnis, eine synoptische Übersicht sowie Namen- und Sachregister.

Dem Leser wird also nicht zugemutet, das Buch, das zunächst von einschüchterndem Umfang erscheint, in einem durchzulesen. Er kann sich nach der Lektüre der Einleitung von Georg Kauffmann die Tafeln, die ihn besonders interessieren, auswählen und im Anhang schnell die Information dazu aufsuchen. Diese neue Form des kunstgeschichtlichen Buches ist zuerst in England aufgekommen. Das Werk ist auf einen Leserkreis berechnet, der nicht mehr gewillt ist, lange zusammenhängende Texte zu studieren. Ein streng durchdachter, klarer Aufbau ist für diese Form des Buches Voraussetzung. Daß die Übersichten zu den einzelnen Kunstgattungen in den Anhang