

kennenlernen könnten. Als Stadt organismus hat Köln auch vor der großen Zerstörung mit manchen anderen Städten nicht konkurrieren können. Aber die Wiederherstellung seiner Kirchen macht anschaulich und bewußt, daß es mit diesen Schwerpunkten bis ins 13. Jh. die bedeutendste Stadt des Abendlandes war.

Hans Erich Kubach

PAINTING IN FLORENCE 1600—1700

Zur Ausstellung in London, Royal Academy, 20. 1.—18. 2. 1979 und in Cambridge, Fitzwilliam Museum, 27. 2.—28. 3. 1979

(Mit 5 Abbildungen)

Vor knapp zwei Jahrzehnten vermittelte die Royal Academy in ihrer Ausstellung „Italian Art and Britain“ anhand von fast 700 Exponaten, darunter zahlreichen Meisterwerken von Weltrang, einen überwältigenden Eindruck von dem, was Kunstsinn und Sammelleidenschaft der Briten im Laufe von Jahrhunderten zusammengebracht haben. Naturgemäß lag der Akzent auf den Zeugnissen des „Goldenen Zeitalters“, der Früh- und Hochrenaissance, doch fand auch die in England früh erwachte Vorliebe für das venezianische achtzehnte Jahrhundert gebührende Beachtung. Geradezu als Sensation galt damals im Bereich der Seicentomalerei das öffentliche Bekanntwerden der Sammlung von Denis Mahon, dessen Kennerschaft und Enthusiasmus vor allem für die Meister der bolognesischen Schule dem italienischen Barock in England eine zweite Heimstatt geschaffen und auf das öffentliche und das private Sammelwesen in hohem Grade stimulierend gewirkt haben.

Der Florentiner Schule wurde damals freilich keine Neigung entgegengebracht; durch insgesamt zwei Bilder von Dolci repräsentiert, war sie mit Abstand am stiefmütterlichsten behandelt. Um so erfreulicher ist es daher, daß Charles McCorquodale für die Realisierung seines Wunsches, die Öffentlichkeit mit diesem ausgesparten, ihn selbst besonders begeisternden Bereich der Seicentomalerei vertraut zu machen, die Kunsthandlung P. & D. Colnaghi — für die Clovis Whitfield verantwortlich zeichnete — zu gewinnen wußte. Daß die Royal Academy dieses gleichsam verspätete Supplement zu ihrer seinerzeitigen großen Ausstellung wiederum in ihren Räumen zeigte, darf als sympathisches Zeichen ihres weiterwirkenden Interesses gewertet werden. Das Fitzwilliam Museum in Cambridge übernahm die Ausstellung anschließend.

In den vergangenen Jahrzehnten wurde der Florentiner Barockmalerei durch Sonderausstellungen wiederholt Beachtung geschenkt: 1965 in der

Strozzina des Palazzo Strozzi in Florenz („70 pitture e sculture del 600 e 700 Fiorentino“), 1969 im Metropolitan Museum of Art in New York („Florentine Baroque Art from American Collections“) und 1974/75 im Art Institute in Detroit, anschließend im Palazzo Pitti in Florenz („The Twilight of the Medici“).

Die Ausstellung der Royal Academy war ihrem Konzept nach am ehesten der New Yorker vergleichbar, wurden doch beide Male Werke aus einem klar begrenzten nationalen Bereich gezeigt: aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika, bzw. aus Großbritannien und Irland. Daß hierdurch kein erschöpfender Überblick, sondern bestenfalls ein repräsentativer Einblick vermittelt werden konnte, versteht sich von selbst. Auch nach Format und Inhalt waren enge Grenzen gezogen, mußten doch Altarbilder und Repräsentationsstücke fast völlig fehlen. Naturgemäß dominierten die von Privatsammlern bevorzugten Themen. Für Kenner der Materie bot sich freilich die willkommene Möglichkeit zum Studium bisher unbekannter oder nur schwer zugänglicher Werke.

Die Londoner Ausstellung war auf mehrere schöne, in klassizistischem Geschmack dekorierte kleinere Räume und einen Saal verteilt, was zwar von vornherein eine chronologische Hängung ausschloß, aber der Darbietung zugute kam, da die Atmosphäre stark derjenigen in einem Country-house glich.

Den Auftakt bildeten Cigolis „Traum Jakobs“ aus Burghley House und eine Version von Christofano Alloris „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, der zweifellos bekanntesten Bildschöpfung des Florentiner Frühbarock. Während das im Palazzo Pitti bewahrte Werk Weltruf genießt, galt dieses Gemälde — das einzige Bild übrigens, welches aus dem Besitz der Königin gezeigt wurde — bisher als Kopie. Jüngst erst wurde es von John Shearman als frühere und modellgetreueste Fassung publiziert, was bereits eine heftige Diskussion hervorgerufen hat.

Neben diesen großartigen Bildideen von zwei Hauptmeistern des Frühbarock wirkten Lorenzo Lippis Werke in jeder Hinsicht weniger nuancenreich. Seine beiden stark lokalfarbigem allegorischen Halbfigurenbilder junger Mädchen hat der Verfasser des Kataloges als Töchter des Agnolo Galli zu deuten versucht, wozu die literarische Überlieferung Anlaß bot, nach der des Künstlers Mäzen seine Töchter nicht nur in dem bekannten Familienstück „Der Triumph Davids“, sondern auch in Einzelbildnissen hat darstellen lassen. Während der Identifizierungsvorschlag für das Ovalbild — es stellt „Innocentia“ dar — wahrscheinlich zutrifft, ist er für die — übrigens auch im Format abweichende — „Allegorie des Glücks“ (Abb. 1) nicht akzeptabel, denn welcher Vater hätte seine Tochter wohl mit Attributen von Spiel und Magie malen lassen!

Der zweite — nach Qualität und Dichte schönste — Saal der Ausstellung war ausschließlich Dolci gewidmet, wobei McCorquodales Vorliebe für die

sen Meister ihn eine besonders glückliche Wahl treffen ließ. Neben dem Meisterwerk „Die Kreuzigung des Apostels Andreas“ aus Birmingham, einer bis ins letzte eigenhändigen Replik der Fassung im Palazzo Pitti — gestochen scharf gemalt und im Detail mit solch akribischer Hingabe wiedergegeben, daß Signatur und Datum (1643) wie in den Stein gemeißelt erscheinen — waren aus Corsham Court das sorgfältig gereinigte „Gastmahl im Hause des Pharisäers“ — mit dem von Cigoli übernommenen historisch „richtigen“ Motiv der Lagerung Christi auf einer Kline — zu sehen, sowie das brillant gemalte Andachtsbild „Christus bricht das Brot“, welches zu jenen Bilderfindungen des Künstlers gehört, die ihn in der katholischen Christenheit bis hinein in den Bereich der Devotionalien bekanntgemacht haben. Dieses emailhaft fein ausgeführte Bild dürfte selbst den geschmacklich anders orientierten Kunstliebhaber in Staunen versetzen, allein schon wegen der faszinierenden Wiedergabe des Lichtes, das als Gloriole das Haupt des Heilandes umfließt und, von der Patene reflektiert, von unten her die Hand beleuchtet, die das Brot hält. Zum angemessenen Verständnis dieses und verwandter Werke wäre es im Interesse der mit der Gedankenwelt des siebzehnten Jahrhunderts weniger vertrauten Besucher wünschenswert gewesen, zumindest ein Resümee der Interpretation von Günther Heintz („Carlo Dolci. Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert“, Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LVI, 1960, S. 197—234) zu bringen.

Als hervorragendes Beispiel der Porträtkunst hatte man völlig mit Recht wiederum das 1960 bereits gezeigte Bildnis des Sir Thomas Baines ausgewählt. Vom Grau des Hintergrundes hebt sich das fahle Antlitz des Gelehrten ab, sein schwarzer Talar, das Weiß von Manschetten und Kragen, das Violetrot von Tischdecke und Stuhllehne. Jedes Detail ist exakt wiedergegeben, das Aufblitzen des Goldknaufs an der Stuhllehne ebenso wie das Gleißeln des Steins am Ring. Ein reichgeschnitzter schwerer Volutenrahmen betont den juwelenhaften Charakter der minutiösen Malerei so sehr, daß eine ähnliche Wirkung zustande kommt wie bei den raffinierten Erzeugnissen der Pietre-Dure Werkstatt und ihren pompösen Fassungen. Baines galt als Gelehrter von Rang, war seit seinen Studien am Christ Church College in Cambridge mit John Finch befreundet, wurde dessen lebenslanger Begleiter und kam mit ihm auch nach Florenz, als dieser von 1665 bis 1670 am Großherzoglichen Hof in offizieller Mission tätig war. Finch ließ sich von Dolci ebenfalls porträtieren, doch hat man dieses künstlerisch weniger bedeutende Bildnis beiseite gelassen, obgleich es allein schon aus kulturgeschichtlichen Gründen in diese Ausstellung gehört hätte. Immerhin war der Dargestellte der vermutlich passionierteste private Auftraggeber des Künstlers, legte er sich doch eine ganze Sammlung seiner Werke zu, welche bis 1947 in der Finch-Familie verblieben war. Die Rekonstruktion dieses nunmehr zerstreuten Bestandes hätte man sich als Kern

der Ausstellung gewünscht. Da sich aber ein solcher Plan wohl nicht realisieren ließ, wäre eine Abhandlung über die Struktur dieser einmaligen Kollektion im Katalog angebracht gewesen. Leider vermißt man sie ebenso wie eine einleitende Darstellung über das Sammeln von Werken des Florentiner Barock in England, und so kann man nur hoffen, daß in Bälde an anderer Stelle diese hochinteressanten kultur- und sammlungsgeschichtlichen Zusammenhänge behandelt werden.

Im großen Saal waren nach Art einer Barockgalerie die Bilder in teilweise doppelter Hängung angeordnet. Unter diesen z. T. monumentalen Formaten biblischen, mythologischen und historischen Inhalts konnte man als einziges Altarbild Bilivertis Darstellung „Der Heilige Zenobius erweckt einen toten Knaben“ aus der Londoner National Gallery (Abb. 2) bewundern, ein in Aufbau und Ausführung gleichermaßen vorzügliches Werk, dem die jüngst erfolgte Reinigung die Brillanz seines für das frühe Seicento so charakteristischen Schmuckreichtums zurückgegeben hat. Dieser Florentiner Volkshelige sollte zusammen mit den Medici-Heiligen Kosmas und Damian von Biliverti auch auf einem Altarbild dargestellt werden, wie eine vor kurzem aufgetauchte Zeichnung des Künstlers zeigt („Asta di disegni dall 'XVI al XIX secolo“, Mailand, Finarte 4. Dezember 1978, Kat. Nr. 35 mit Abb.). Es liegt nahe, in diesem zweimal variierten Entwurf mit der alten Beischrift „scizzo di And. a dell'Sarto per sua A. S. San Zanobj e S. Cosimo e Damiano“ (Abb. 3a) ein verworfenes Konzept für die ursprüngliche Altarlösung der „Cappella delle Reliquie“ im Palazzo Pitti zu vermuten. In dieser Kapelle hat Biliverti tatsächlich die beiden heiligen Ärzte auf den Flügeln eines Reliquienschrankes wiedergegeben, das ursprüngliche Altarbild fehlt („Die Ruhe auf der Flucht“ von Caracciolo wurde erst im neunzehnten Jahrhundert mehr schlecht als recht eingefügt). Mit aller Vorsicht sei die Hypothese geäußert, daß das Londoner Zenobios-Bild für diese Stelle gemalt sein könnte, wofür auch die einander entsprechenden Maße von Altarnische und Bild sprächen.

Des Cavalier Curradi wenig entwicklungssträchtige Kunst konnte man an zwei alttestamentlichen Darstellungen studieren, von denen die „Toilette der Susanna“ geradezu ein Musterbeispiel des florentinischen Stils konservativer Prägung ist, wobei als besonders typischer Zug der forcierte Gegensatz zwischen starkfarbigen Details wie den gelben, mit roten Pompons verzierten Schuhen der Badenden und einer sonst sehr zurückhaltenden koloristischen Einstimmung des Bildes auffällt. Seltsamerweise war Matteo Rosselli, der „Caposcuola“ des frühen Seicento, bei dem fast alle Meister von Giovanni da San Giovanni bis zu Volterrano ihre Grundausbildung erhalten haben, mit keinem einzigen Werk vertreten, obgleich sich zum Zeitpunkt der Ausstellung mehrere Gemälde seiner Hand sogar im Londoner Kunsthandel befunden haben! Am ehesten wurde sein Stil in dem stimmungsvollen Gemälde „Ruhe auf der Flucht“ reflektiert, welches man

früher ihm selbst zuschrieb und das heute als Werk seines Schülers Filippo Tarchiani gilt.

Giovanni da San Giovanni war mit einer auf Ziegel „al fresco“ gemalten „Heiligen Familie mit dem Johannesknaben“, einem auffallend altertümlichen, noch stark der Cinquecento-Tradition verhafteten Bild, vertreten, in dem nur der Ausdruck der Kinder die lebensnahe persönliche Sprache des Meisters verrät. Das seinem Temperament gemäßere, volkstümlich erzählende Genre zeigte als willkommenes Beispiel toskanischen Geistes die aus Kedleston Hall stammende „Burla del Piovan Arlotto“. Dieses großformatige Bild, das eine der Historien aus dem Leben des merkwürdigen Pfarrers aus dem Mugello zeigt, befindet sich derzeit in einem Zustand, der es nicht erlaubt, die Frage der Eigenhändigkeit zu entscheiden. Felice Ficherellis Gemälde „Loth und seine Töchter“, das nicht nur als eine der am besten gelungenen großformatigen Darstellungen dieses interessanten Künstlers gelten darf, sondern zu den Meisterwerken der Ausstellung zählte, ist heute Besitz der National Gallery of Ireland in Dublin. Es stammt wie auch die gleichfalls bedeutenden Szenen von Lorenzo Lippi und Cesare Dandini (ein Ausschnitt aus dessen Bild diente als Plakat) aus der Sammlung des an Florentiner Werken des Seicento besonders interessierten ersten Earl of Milltown. Nicht von Dandini selbst, sondern von einem späteren Kopisten dürfte hingegen das hart ausgeführte „Brustbild eines jungen Kriegers“ stammen, eine beliebte und mehrfach wiederholte Bilderfindung des Künstlers. Ins *Ceuvre Vignalis* gehört, wie Mina Gregori und Giuseppe Cantelli bereits bei der Ausstellungseröffnung bemerkt haben, die Martinelli zugeschriebene Darstellung eines lorbeergeschmückten Mädchens (Nr. 38), welche wohl als „Poesia“ zu deuten ist.

Eine Enttäuschung bedeutete es, daß von Francesco Furini, dem neben Dolci international am meisten renommierten Maler, so gut wie nichts zu sehen war. Statt wenigstens seine Allegorien aus der Galerie von Edinburgh anzutreffen, mußte man einzig mit der merkwürdigen Darstellung „Ghismonda mit dem Herzen Guiscardos“ vorliebnehmen, einem makabren Bild, welches als angebliches Werk Correggios einstmalen keinen Geringeren als Hogarth in Rage versetzt hatte. Eine subtile technische Untersuchung dieses seltsam fade wirkenden Gemäldes, an dem man sowohl eine tiefere psychologische Ausstrahlung als auch eine delikate malerische Ausführung vermißt, führt möglicherweise zu einem überraschenden Ergebnis.

Simone Pignoni, Furinis begabtester Schüler, war mit guten Bildern vertreten, zu denen zuletzt auch noch die „Heilige Elisabeth“ aus der ehemaligen Sammlung von Sir Osbert Sittwell hinzukam (nicht im Katalog). Der Bozzetto für eine „Allegorie“ (Nr. 47) läßt sich allerdings in sein *Ceuvre* nicht einbeziehen.

An Beispielen der Porträtmalerei sah man außer Meisterwerken von Allori und Dolci als erfreuliche Überraschung Cigolis erst neuerdings

wieder aufgetauchtes „Bildnis des Concino Concini“, des berühmt berüchtigten Liebhabers der Königin Maria de' Medici. Das Werk hat sich früher in der Sammlung Messinger befunden. Auffallend knapp war Sustermans vertreten, doch konnte man gleichsam stellvertretend für vieles den unlängst vom Ashmolean Museum in Oxford erworbenen Entwurf für sein bedeutendstes Repräsentationsbild bewundern (Abb. 3b). Dieses inhaltlich wie künstlerisch gleichermaßen herausragende Werk stellt den „Treueschwur der Florentiner Senatoren an Ferdinando II.“ dar. Der noch unmündige, schwächliche Knabe thront zwischen seiner Mutter, Magdalena von Österreich, und seiner Großmutter, Christine von Lothringen, die für ihn die Vormundschaft führten.

Überraschend, aber erfreulich war es, auch ein bisher unbekanntes Bild von Sebastiano Mazzoni, „Susanna und die beiden Alten“ (signiert und 1649 datiert; Abb. 4), zu finden, das freilich strenggenommen nicht mehr in den gesteckten Rahmen gehört hätte, da es nach der Flucht des respektlosen Florentiners aus seiner Geburtsstadt gemalt wurde, d. h. in jener Zeit, als er in der Serenissima bereits eine neue Heimat gefunden hatte. Auffallend ist in diesem faszinierenden Bild eine starke stilistische Affinität zur lombardischen Kunst, vor allem zu Werken des Nuvolone, was im Hinblick auf die für die nächste Zeit in London geplante Ausstellung von Werken venezianischer Seicentomalerei bereits einen vielversprechenden Aspekt bietet.

Von Volterrano sah man eine Variante der „Ruhenden Diana“ in Udine und den für Jacopo del Turco gemalten „Hylas“, eines jener typisch florentinischen, in mythologischer Verschlüsselung gemalten Porträts, dessen formale Konzeption das Vertrautsein des Künstlers mit der Wirkung des großflächigen Freskos und dessen einschmeichelndes Helldunkel seine Wahlverwandtschaft mit der Schule von Parma und ihrem Hauptmeister erweist, die ihm den Beinamen „Il Correggio dei Fiorentini“ eingetragen hat. Offensichtlich konnte man es nicht ermöglichen, auch Volterranos Männerbildnis der Londoner National Gallery (Inv. Nr. 3589) auszustellen, was zu bedauern ist, weil mit diesem Fresko auf seinen umfangreichsten und bedeutendsten Tätigkeitsbereich hätte hingewiesen werden können. Den Übergang ins Settecento versuchte man mit einigen kleinen Bildern von Sagretani anzudeuten, die in ihrer flackrig-skizzenhaften Malweise eher deplaziert wirkten, zumal sie sich auch stilistisch nach Orientierung und Zielsetzung merklich von allem Vorherigen absetzen. Ein artgemäßerer Abschluß und Ausblick hätte sich gewiß mit Alessandro Gherardinis Fresko „Ruhende Diana“ erzielen lassen, das sich im Victoria and Albert Museum befindet.

Als Ergebnis der Ausstellung darf man ohne Übertreibung vermerken, daß sie einen wichtigen Beitrag zur näheren Kenntnis eines Bereiches der Seicentomalerei geleistet hat, der selbst in der Fachwelt erst allmählich die ihm gebührende Beachtung findet. Der mit dem Vorwort von Sir

Harold Acton versehene Katalog ist sorgfältig gearbeitet, die am Ende zusammengestellte Bibliographie enthält viel verstreute Literatur, die für jeden, dem der Sinn nach weiterer Vertiefung steht, eine nützliche Handhabung bietet.

Gerhard Ewald

ZUR DRESDNER AUSSTELLUNG
„GOTTFRIED SEMPER ZUM 100. TODESTAG“

Albertinum, 15. Mai bis 29. August 1979

Semper starb am 15. Mai 1879 in Rom, 76 Jahre alt. Zum hundertsten Todestag veranstalteten die Staatlichen Kunstsammlungen und das Institut für Denkmalpflege in Dresden eine große Ausstellung, zu der es einen umfangreichen Katalog gibt (mit gleichem Titel wie oben, über 350 S. mit vielen Abb.). — Zugleich hatte die Technische Universität Dresden zu einem Semper-Kolloquium vom 15.—17. Mai eingeladen.

Das Programm der Ausstellung war, Leben und Werk zu zeigen; Leben natürlich nicht im privaten Sinn, sondern als öffentliche Tätigkeit. Es lag den Veranstaltern — an ihrer Spitze dem Ministerrat der DDR — auch daran, Semper als „Demokrat erster Klasse und [einen der] Führer der Umsturzpartei“ (so der Steckbrief, mit dem die sächsische Polizei Semper in deutschen Landen suchte) zu zeigen.

Ein erneuertes Studium der Quellen hat ergeben, daß Semper sich viel stärker für die radikalen politischen Ideen seiner Zeit engagiert hatte, als er selber und seine Freunde es nach dem mißglückten Aufbruch vom Mai 1849 deutlich sagen konnten. Semper mußte bekanntlich aus Deutschland fliehen. Er versuchte, sich eine neue Existenz erst in Paris, dann in London zu schaffen — ein schwieriges Unterfangen für einen Mann um die Fünfzig (hierüber Wolfgang Herrmann, *G.S. im Exil*, Basel und Stuttgart 1978). Schließlich fand er eine feste Stätte in Zürich, dessen Bürgerrecht er erwarb. Als Schweizer konnte er später unangefochten deutschen und österreichischen Boden betreten.

Man weiß nun auch, daß es nicht Schinkel war, der Semper 1834 in Dresden empfohlen hatte, sondern Franz Christian Gau in Paris.

Die Ausstellung gab in einem großen Saal mit vielen Exponaten Bescheid über Sempers Wege in Europa, die Städte, in denen er gelebt, und die Männer, die er getroffen hat.

Für den historisch Interessierten war dieser Teil der Ausstellung eine stoffreiche Revue, mußte aber oberflächlich bleiben, denn die materielle Umwelt eines Menschen läßt sich zwar in Bildern darstellen, aber die Normen, Traditionen, Konflikte dieser Umwelt, sowie die Beziehungen, Abhängigkeiten und Einwirkungen, die zwischen einem Menschen und seiner