

Ausstellungen

CIVILTÀ DEL SEICENTO A NAPOLI

Neapel, Museo di Capodimonte, 24. 10. 1984—14. 4. 1985, und Museo Pignatelli, 6. 12. 1984—14. 4. 1985.

(mit vier Abbildungen)

Neapel gehört nicht zu den berühmten Ausstellungsorten und wird auch sonst bei der Italienreise schnell durchquert. Der internationale Erfolg der dortigen Ausstellung von 1979/80 über die Kultur des 18. Jahrhunderts in Neapel hatte im damaligen Soprintendente Raffaello Causa die Absicht geweckt, entsprechend dazu eine Ausstellung über das 17. Jahrhundert, das nach seiner Meinung glänzendste der Stadt, aufzubauen. Zur Vorbereitung besorgte er eine Ausstellung über die neapolitanische Malerei des 17. Jahrhunderts, die unter dem Titel *From Caravaggio to Luca Giordano* in London und Washington, in reduzierter Form auch in Paris und Turin gezeigt wurde.

Causa konnte die Verwirklichung seiner Idee in Neapel nicht mehr erleben; er verstarb im April des vergangenen Jahres. Sein Nachfolger Nicola Spinosa und die Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli als Veranstalter übernahmen nicht nur das Erbe der wissenschaftlichen Bearbeitung, sondern auch die nicht leichte Aufgabe, finanzielle Hilfe zu finden. Eine staatliche Baugesellschaft und Versicherungen lösten schließlich letzteres Problem. Allerdings mußte eine Verschiebung der bereits angekündigten Termine in Kauf genommen werden.

Der Titel von London/Washington gab eine klarere und inhaltlich präzisere Eingrenzung des Stoffes als „Seicento“, denn gemeint war hier wie dort die künstlerische Produktion, die nach dem ersten Aufenthalt Caravaggios in Neapel (Herbst 1606) einsetzt und mit dem Tod Luca Giordanos (1705) nach einem Jahrhundert endet, zu einem Zeitpunkt, der in politischer Hinsicht das Ende der spanischen Herrschaft bedeutet, ehe 1707 das österreichische Kaiserhaus die Regierung übernimmt.

Dieses Konzept schloß folglich ältere Künstler und speziell Maler aus, die noch weit in das 17. Jahrhundert hinein arbeiteten und in manchen entscheidenden Fragen (wie dem wichtigsten Auftrag der Stadt, der Ausmalung der 1608 begonnenen Januariuskapelle im Dom) von größtem Einfluß waren, auch als Lehrer der kommenden Generation wirkten: Fabrizio Santafede, Belisario Corenzio oder auch Azolino, die alle noch einer spätmanieristischen Malart verbunden sind.

Dabei sollte das 17. Jahrhundert in seinen verschiedenen künstlerischen Äußerungen dargestellt werden, also nicht nur in der — allerdings mit besonderer Aufmerksamkeit behandelten — Malerei, sondern auch in der Skulptur und im Kunsthandwerk, das beeindruckend repräsentiert war. Die Architektur war in Anbetracht der bekannten Schwierigkeit, sie ausstellungsmäßig darzubieten, wenigstens in Gestalt eines Katalogaufsatzes berücksichtigt. Gleichzeitig ist von der Verfasserin dieses Artikels, Gaetana Cantone, eine umfangreiche Monographie er-

schienen (*Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, Neapel, Banco di Napoli 1984), die leider bis jetzt nicht offiziell in den Handel gelangt ist. Schon die Skulptur bereitete den Ausstellern nicht unerhebliche Schwierigkeiten, da in Neapel wie in keiner anderen Kunstlandschaft die Skulptur nur selten ein eigenständiges Dasein hat, sondern ihre Anwendung an Altären, Wandgräbern oder großen Platzmonumenten findet. Man zeigte also eine kleine Gruppe von Originalwerken und suchte die Lücke mit Fototafeln zu schließen.

Zwei große, monographisch angelegte Ausstellungen über den Umkreis des Caravaggio und Bernardo Cavallino, die im Austausch mit den USA noch in diesem Jahr auch in Neapel gezeigt werden, überschneiden sich thematisch mit dem „Seicento“, ohne daß es deshalb zu schmerzlichen Einbußen gekommen wäre. Caravaggios *Geißelung Christi* aus S. Domenico Maggiore, Neapel, ist ohnehin ausreichend bekannt, und die *Verleugnung Petri* aus Schweizer Privatbesitz wird nach der schon anlässlich der Londoner Ausstellung entstandenen Polemik wegen der heimlichen Ausfuhr kaum den Weg zurück nach Italien nehmen.

Der zweibändige Katalog, von einem umfangreichen Team erarbeitet, legt die Ergebnisse verschiedener Einzelforschungen vor (Neapel, Electa 1984, 509 und 508 Seiten). Dem Gewicht nicht-italienischer Forschung ist erfreulicherweise breiter Raum zugemessen. Man wird daneben auch weiterhin auf einige Beiträge im Katalog von London/Washington (der in englischen, französischen und italienischen Ausgaben vorliegt) nicht verzichten können. So ist der Beitrag von Romeo De Maio (Pittura e Controriforma a Napoli) wohl durch die Monographie desselben Autors mit gleichem Titel (Bari 1983) überholt, aber als Synthese immer noch brauchbar. Der Inhalt des Beitrags von Erich Schleier (L'influsso del classicismo bolognese sulla pittura napoletana del Seicento) hat in Neapel keine Entsprechung, wenn auch die Hängung der ausgestellten Bilder den Einfluß der Bolognesen faktisch unterstreicht.

Wie häufiger in letzter Zeit, folgt der Katalog nicht dem Lauf der Ausstellung, sondern ist nach Sachgruppen in sechs Sektionen eingeteilt: Kartographie (Leitung: Giancarlo Alisio), Malerei (R. Causa und N. Spinosa), Handzeichnung und Graphik (Giancarlo Sestieri), Skulptur (Oreste Ferrari), „Arti Decorative“ (Alvar González-Palacios) und Buchkunst (Ermanno Bellucci). Die Sektionsnummern sind gleich einer Dezimalklassifikation Bestandteil der Katalognumerierung. Alphabetisch nach Künstlern innerhalb der Sachgruppen geordnet, ist jedes Werk detailliert beschrieben und abgebildet. Die einleitenden Texte sind gegenüber London/Washington neu geschrieben und einige Künstlerliven haben an Informationswert zugenommen. Insgesamt geht der Wert des Katalogs weit über den eines Führers durch die Ausstellung hinaus. Im Einklang mit seinem autonomen Aufbau, seiner reichen Bibliographie und seinem Künstlerregister (das vielleicht noch durch ein Ortsregister hätte ergänzt werden können) besitzt er den Charakter und den Rang eines Handbuchs.

Was beim Studium des Katalogs erfreut, die enorme Zahl der aufbereiteten Exponate (650 Katalogartikel, davon über 300 zu Gemälden), mußte die Realisierung

der Ausstellung notwendig belasten. Hier wählte man eine chronologische Anordnung, die aber nur ein Grundgerüst lieferte für eine Reihung inhaltlich zusammengehöriger Gruppen. Das hatte zur Folge, daß Werke eines Künstlers auf mehrere Säle verteilt waren und so die individuelle künstlerische Entwicklung weniger in ihrer Einheitlichkeit als in ihrem Bezug zur Umwelt erkennbar wurde. Skulptur und „arti decorative“ waren integriert, nur die Graphik (aus konservatorischen Gründen) und die Stilleben — diese an einem eigenen Ausstellungsort — waren gesondert präsentiert.

Im ersten Saal des ersten Stocks im Palazzo Reale von Capodimonte wurde eine Übersicht über das in den weiteren rund vierzig Sälen zu Erwartende geboten. Hier hing am Anfang Caravaggios Altarbild mit den *Sieben Werken der Barmherzigkeit* (2.157) von 1607, sein einziges Bild in der Ausstellung (im Katalog unter „Michelangelo Merisi“, eine korrekte, aber unübliche Namensansetzung). Sellitto und Caracciolo nehmen als erste lokale Künstler seine Hell-Dunkelmalerei auf. Unter den Werken Caracciolos ist eine wahre Bereicherung zu vermerken, denn nachdem sie, wie so manche der anderen Gemälde der Ausstellung, einer Restaurierung unterzogen wurden, ist von dem in die Literatur als *S. Vito* oder *S. Giuliano l'uccellatore* aus SS. Marcellino e Festo, Neapel, eingegangenen Bild die linke Bildhälfte von einer dichten Übermalung befreit worden, wobei eine weibliche Gestalt zum Vorschein kam. Das Bild wird nun richtig als *Venus und Mars* gedeutet. Hier ist also ein Gemälde mit profaner Bestimmung zum Altarbild gemacht und entsprechend umgewandelt worden. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind insgesamt nur wenige profane Gemälde bekannt, und nur selten wissen wir etwas über die Rolle des Auftraggebers. In dieser Hinsicht verdient die Serie zur *Gerusalemme Liberata* von Finoglio für den Conte Acquaviva in Conversano Beachtung (2.86).

Ribera, der, von Caravaggio beeinflusst, dessen Naturalismus mit einer plastisch kraftvollen Malweise steigert, steht als zweite dominierende Persönlichkeit im Mittelpunkt einer von seinem Ausdruck angezogenen großen Künstlerschar. In diesem Umkreis bietet zur Zeit der Maestro dell'Annuncio ai pastori die vielleicht einzigen Anregungen für weitere Diskussionsfortschritte, denn trotz der Vielzahl an Objekten sind Zuschreibungsfragen, die bei derartig anonymem Material naheliegen, sonst fast aussichtslos. Dieser noch namenlose Künstler wurde oft mit dem als Riberaschüler zitierten Bartolomeo Passante, oder richtiger Bassante, wie man auf der signierten *Anbetung der Hirten* aus dem Prado (2.6) liest, gleichgesetzt. Die Gegenüberstellung mit der *Anbetung* der Pinacoteca Comunale von Rimini (2.143) zeigt dort eine andere Hand, die viel pastoser und ganz im Sinne Riberas (vor 1630) die Farbe einsetzt. Der stetig anwachsende Katalog der Zuschreibungen an jenen Anonymus hat erst zur Londoner Ausstellung eine *Mariengeburt* aus Castellamare di Stabia (2.148; hier Abb. 2) hinzugewonnen.

Unklarheiten bestehen auch im Fall des Nunzio Rossi, bei dessen Künstlerpersönlichkeit das Bologneser Element, sprich Lanfranco, eine entscheidende Rolle spielt — sein Aufenthalt in Bologna ist auch durch Werke in der Ausstellung belegt (2.217 und 2.218). Dem Lanfrancokreis war schon die *Assunta* aus dem Dom von Castel-

lamare (2.220; *hier Abb. 3*) zugeschrieben worden, bevor man sie vor kurzem stilistisch den sicheren Werken Rossis annäherte. Zu einem Zeitpunkt, als man noch nicht dazu übergegangen war, Rossis Oeuvre durch Zuschreibungen anzureichern, suchte man nach einem Künstler im Umkreis Fracanzanos, den man „Pseudo-Fracanzano“ oder „Maestro del ‚Cristo nell’orto‘ di Pozzuoli“ nannte — Notnamen, die jetzt von den Katalogbearbeitern nicht mehr genannt werden, wenn auch das Gemälde aus Pozzuoli (vgl. Causa 1972, Abb. 298) nicht mit Rossi in Verbindung zu bringen ist. Mittels der Hängung in der Ausstellung wollte man ferner die mögliche Identität Rossis mit dem sog. „Maestro dell’Annuncio ai pastori“ (2.143—2.150) suggerieren; hierzu müßte die Chronologie Klarheit schaffen.

Unter dem Eindruck der Bolognesen, speziell Renis und Domenichinos, ändern Ribera und Stanzione, der andere Hauptmeister während der ersten Jahrhunderthälfte, ihren auf Hell-Dunkelkontraste angelegten Stil. Stanzione gelangt auf diese Weise zu einer Art Sakralbild, welche zwei Jahrhunderte später neue Aktualität gewinnt (2.259).

Ein eigener Raum war dem Einfluß des Antiveduto Gramatica eingeräumt. Seine Bilder für den Eremo dei Camaldoli (2.127) haben bei der kürzlichen Restaurierung ihre originale Räumlichkeit wieder erhalten. Ihnen waren in der Ausstellung die Werke Finoglios gegenübergestellt. Leider fehlten die inzwischen zwar hinreichlich bekannten Lünettenbilder mit Ordensgründern aus der Certosa von S. Martino, die zwischen 1620 und 1626 entstanden sind und formal ähnliche Probleme zu lösen hatten. Die ausgestellten Werke Finoglios gehören hingegen einer weit späteren Periode an, in die er bereits nach Apulien übersiedelt war und nur kurzfristig in Neapel weilte.

Als eine wirkliche Neuentdeckung kann man Giovan Battista Spinelli bezeichnen, dessen große Gemälde in den Uffizien zwar geläufig sind, dessen Werkkatalog aber erst jüngst vergrößert worden ist (Spinosa, *Paragone* 411, 1984, S. 15—40). Er war mit zehn Bildern in der Ausstellung vertreten. In seine Nähe hatte man Cavallino, Beltrano und De Bellis gruppiert.

Die zweite Jahrhunderthälfte war weniger ausgewogen und durch eine weit geringere Anzahl von Künstlern vertreten; nach Salvator Rosa setzten nur noch Mattia Preti, Luca Giordano und der junge Solimena die letzten Lichter. Ein Saal war weniger bekannten Künstlern gewidmet, die jedoch in ihrer Qualität nicht unterschätzt werden sollten. Altobello und Domenico Vaccaro zeigten bestens den Ansatz zu einer dekorativen Malweise, die im Settecento voll entwickelt wird.

Drei historischen Ereignissen waren eigene, in den zeitlichen Ablauf eingestreute Sektionen gewidmet: dem Vesuvausbruch von 1631, der Revolte Masaniellos von 1647 und der Pest von 1656. Lebhaftester Berichterstatter darüber ist Gargiulo, gen. Micco Spadaro, dessen Darstellungen wie Spontanaufnahmen wirken. Das Landschaftsbild als Zeitdokument gewinnt damals an Eigenleben, und das Naturereignis wird (bei J. Lingelbach, 2.138 und 2.139) zu einem Bildgegenstand. Die Pest, bei der viele Künstler, so Cavallino, Pacecco De Rosa und Stanzione, den Tod finden, bedeutet auch für die kunstgeschichtliche Entwicklung eine Zäsur.

Innerhalb der Seicento-Malerei in Neapel bildet das Stilleben eine eigene, ausgeprägte Bildgattung. Schon Causa hat (1972) dem Stilleben eine gesonderte Abhandlung gewidmet. Jetzt war ihm ein eigener Ausstellungsort gewidmet, sinnvoll bei einem solchen von Spezialisten gepflegten Fach. Recco, Ruopolo und zahlreiche weitere Maler (von denen keiner in der Ausstellung fehlte) haben ausschließlich Stilleben geschaffen; sollten Figuren eingesetzt werden, so zog man andere Künstler, etwa Luca Giordano, heran (2.188 und 2.189; hier *Abb. 4a*. Vgl. die Giordano zugeschriebenen Blätter in den Uffizien, 3.43 f.). Umgekehrt hat Stanzione vermutlich Recco für ein Stilleben auf einem seiner großen Gemälde in der Certosa di S. Martino verpflichtet. Spezialisten gab es ferner für Architekturmotive. Unter ihnen zeichnete sich Codazzi aus. Von Didier Barra sind Stadtveduten in Zusammenarbeit mit einem Figurenmaler bekannt (2.162).

Unter den Handzeichnungen fehlten Entwürfe zu Architekturen und Skulpturen. Entwürfe zu Silbergerät, besser: „modelli“ für sakrale und profane Gegenstände, wurden in unmittelbarer Nähe zur Kleinkunst gezeigt, darunter einer zu einem Eisengitter (Courtauld Institute London, 5.20), der vor Jahren von Strazzullo mit dem Gitter der Schatzkapelle im Dom von Neapel in Beziehung gebracht wurde, während González-Palacios darin eine Zeichnung von Fanzago für eine Kapelle in Salamanca erkennt. Generell erweist sich, daß der aktuelle Wissensstand zur Zeichenkunst in Neapel von den Forschungen Walter Vitzthums bestimmt wird; ohne die Vorarbeit dieses Gelehrten wäre es nicht möglich gewesen, so viele unbekannte Blätter erstmals zu präsentieren.

Die meisten während der Epoche in Neapel tätigen Bildhauer kommen aus ganz anderen Kunsttraditionen. Pietro Bernini und Michelangelo Naccherino stammen aus der Toskana und sind stilistisch noch dem Manierismus verpflichtet — weshalb ihre Werke in der Nähe zu Gemälden eines Caracciolo oder Filippo Vitale etwas befremdlich wirkten. Erst das Oeuvre des Cosimo Fanzago aus Clusone im Hinterland von Bergamo wirkt barock. Bei ihm verfließt auch die Grenze von Skulptur und Dekoration. Die Sektionsbezeichnung „Arti Decorative“ im Katalog meint natürlich das Kunsthandwerk, schöpft aber, wie der gesamte Anwendungsbereich zeigt, den Begriff nicht aus. Ein Eisengitter von der Hand eines Bildhauers (O. D'Alessio und G. Monte für den Dom von Neapel, 5.25; hier *Abb. 4b*) etwa ist nicht nur als ein plastisches Werk zu verstehen; es enthält sämtliche dekorativen Elemente, die man z. B. auch an Marmorinkrustation für Altäre und Fußböden findet.

Eine Kollektion von rund 100 Gemälden, deren Restaurierung nicht rechtzeitig abgeschlossen werden konnte oder die zum ständigen Museumsbesitz zählen, waren im zweiten Stock in einem Studiensaal aufgebaut und sollten Fachleuten zur Verfügung stehen. Die vortreffliche Idee von Causa, welcher hier zweifelhafte Zuschreibungen und sonst nicht präsentierbares Material zusammentragen wollte, hat sich dabei leider nicht in vollem Umfang verwirklichen lassen.

1972 hat Causa die erste und bisher einzige großangelegte Gesamtübersicht über die Seicento-Malerei Neapels veröffentlicht. Da seitdem weiterhin die Kunstge-

schichte Neapels und Süditaliens praktisch nur durch Einzelforschungen vorangetrieben wird, bedeutet das prächtige Ausstellungsunternehmen den zweiten Ansatz zu einer dringend benötigten Zusammenfassung. Allein schon dieser Elan machte das „Seicento“ zu einem wichtigen Ereignis für die süditalienische Kunstgeschichte (bezeichnenderweise fand die Reklame der Ausstellung auch den ungewöhnlichen Plural „I Seicento Napoletani“, und Universität und Hochschulen beschäftigten sich parallel mit Themen aus Philosophie, Theater und Musik der Epoche). Der Katalog wird unerlässliches Hilfsmittel bleiben, ergänzt durch das von Spinosa zusammengestellte Bildrepositorium *La pittura napoletana del '600*, Mailand 1984 (889 Abb.).

Für den Mai war ein von der Universität veranstalteter Kongreß vorgesehen, der ein Forum für die — im Katalog unmöglich zu leistende — weiterführende Diskussion bieten sollte. Weitere Ausstellungsprojekte für dieses und das folgende Jahr zeigen den entschlossenen Wunsch der Neapeler Kollegen, der Stadt zum Anschluß an die Ausstellungskultur anderer Städte zu verhelfen und ihr womöglich das Profil eines großen europäischen Zentrums zurückzugewinnen, wie es Neapel im 17. Jahrhundert neben Rom und Paris eigen war.

Gerhard Wiedmann

DAS SELBSTPORTRÄT IM ZEITALTER DER PHOTOGRAPHIE.
MALER UND PHOTOGRAPHEN IM DIALOG MIT SICH SELBST
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 10. April bis 9. Juni 1985.

In den letzten zwei Jahrzehnten ist dem Thema „Selbstbildnis des Künstlers“ in Ausstellungen und Literatur wachsende Aufmerksamkeit geschenkt worden. Erika Billeter hat, gemeinsam mit Tilman Osterwold, jetzt in ihrer Stuttgarter Ausstellung umfangreiches Material zusammengetragen, das bis in die unmittelbare Gegenwart reicht. Wie schon in ihrer früheren Ausstellung, *Malerei und Fotografie im Dialog* (Zürich, 1977), sind in der Stuttgarter Ausstellung, die in modifizierter Form vorher in Lausanne gezeigt worden war (Musée cantonal des Beaux-Arts, 18. Januar — 24. März 1985), die Fragen hauptsächlich auf den Bildinhalt gerichtet. „Wir haben ... auch für das Selbstporträt gemeinsame ikonographische Bild Darstellungen gefunden, die uns die Möglichkeit gaben, Malerei und Photographie unter gleichen Gesichtspunkten zu betrachten“ (p. 12). Diese Fragestellung vernachlässigt allerdings das beide Medien, Malerei und Fotografie, unterscheidende spezifische Verhältnis zur Wirklichkeit.

Mit ihren fast tausend Exponaten, Tonbildschau, in der die für die Ausstellung nicht zugänglichen, aber im Katalog reproduzierten Bilder vorgeführt werden, und einer Auswahl an Videos bietet die Ausstellung eine faszinierende Bestandsaufnahme zur komplexen künstlerischen Selbstaussage von Malern und Fotografen. Ein Fünftel des mehr als 500 Seiten umfassenden Katalogs besteht aus zweisprachigen