

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

42. Jahrgang

Dezember 1989

Heft 12

Ausstellungen

DA GIOTTO AL TARDOGOTICO
DIPINTI DEI MUSEI CIVICI DI PADOVA DEL TRECENTO
E DELLA PRIMA METÀ DEL QUATTROCENTO.

Padua, Musei Civici, 29. Juni—Dezember 1989. Katalog von Davide Banzato und Franca Pellegrini, mit Beiträgen von Enrica Cozzi, Francesca d'Arcais, Italo Furlan, Giordana Mariani Canova, Fulvio Zuliani (De Luca Edizioni d'Arte, Roma), 139 Seiten, 32 farbige und 108 schwarzweiße Abbildungen. L. 40.000.

(mit drei Abbildungen)

Die Ausstellung gehört zu den Beispielen, wie man aus der Not eine Tugend machen kann. Die Not: der Ausbau des einstigen Eremitani-Klosters für die Aufnahme der städtischen Sammlungen hat sich viel länger hingezogen als geplant war. Die für die Pinakothek bestimmten Räume sind noch längst nicht bezugsfertig. Das alte Gebäude des Museo Civico an der Piazza del Santo, eigentlich ein Flügel des Franziskanerkonventes, muß bald endgültig geräumt werden. In dieser sehr schwierigen Situation hat man den mutigen Entschluß gefaßt, die einzelnen Umzugsphasen so einzurichten, daß jeweils ein Komplex der Sammlungen vollständig zu sehen ist, ehe viele Gemälde dann wohl auf unbestimmte Zeit teils magazinmäßig eng gehängt, teils in Depoträumen verschlossen werden müssen. Über die Bände zu den einzelnen Ausstellungen soll in erstaunlich kurzer Zeit ein Gesamtkatalog der Bilder entstehen, wie ihn bisher nicht viele italienische Museen aufzuweisen haben.

Im vorigen Jahr wurde bereits im Palazzo della Ragione die seit 1865 der Stadt gehörende Sammlung Emo Capodilista gezeigt, und D. Banzato verfaßte den Katalog der bis dahin größtenteils unpublizierten Bilder. Es ist schon als Arbeitsleistung bewundernswert, daß wenige Monate später die nächste Ausstellung eröffnet und ein neuer Katalog vorgelegt werden konnte. Das wird überhaupt nur möglich gewesen sein, weil mehrere Professoren der Universität Padua bereit waren, für ihr Spezialgebiet die Texte beizu-

steuern. Erleichtert war die Arbeit auch dadurch, daß viele der jetzt behandelten Bilder in Grossatos Katalog von 1974 zur Paduaner Ausstellung *Da Giotto al Mantegna* vorkommen.

Die diesjährige Ausstellung ist in einigen Räumen des ehemaligen Eremitani-Klosters untergebracht. Zum Titel muß man ergänzen, daß außer den Malereien von 1300 bis ca. 1450 auch die späteren italo-byzantinischen Bilder zu sehen sind. Der Katalog behandelt den Gesamtbestand der verschiedenen Sammlungen der Musei Civici zu diesen Sektionen, mit Ausnahme der Werke aus der Sammlung Emo Capodilista, die ja im vorjährigen Katalog beschrieben sind.

Über den jetzigen Museumsbesitz hinaus sieht man als wichtigen Teil der Ausstellung die großen, abgenommenen Fresken des Jacopo da Verona aus dem Oratorio di S. Michele (Kat. 58—60), historisch bedeutsam für eine Phase des späten Trecento, in der Alticheros Kunst volkstümlich gemacht und zugleich ein neuer Rückgriff auf die Giotto-Zeit versucht wird. Man kann nur hoffen, daß diese Wandbilder nicht an den — aus konservatorischen Gründen ganz ungeeigneten — alten Platz zurückkehren, sondern im Museum bleiben, resultiert doch ein großer Teil der mittelalterlichen Bestände der städtischen Sammlungen aus ähnlichen Rettungsaktionen vergangener Jahrzehnte.

Die Ausstellung beginnt „außer Katalog“ mit einer kleinen, gut zusammengestellten Sektion, die sich, mehr suggestiv als exakt, „nelle tasche di Giotto“ nennt. Durch das Museo Bottacin verfügt die Stadt über beachtliche Bestände der verschiedenen zur Zeit Giottos in Italien kursierenden Münzen, es werden auch das Siegel des Vaters von Enrico Scrovegni, Münzen des 14.—15. Jahrhunderts und Beispiele der frühen Medaillen gezeigt.

Hatte man gehofft, wenigstens für die Zeit der Ausstellung das doppelseitig bemalte Kreuz aus der Arenakapelle (Kat. 1) freistehend zu sehen, so ist man enttäuscht, daß es viel zu niedrig an der rückwärtigen Stellwand eines fensterlosen Raumes hängt. Man gäbe etwas darum, den reichen Farbklang der Tafel von Gold, Rot und Blau einmal neben den Fresken Giottos am alten Ort zu sehen, der ja nur wenige Schritte vom Ausstellungsraum entfernt ist und mit derselben Eintrittskarte besichtigt wird. Die jetzige Aufstellung des Kreuzes hat immerhin den Vorteil, daß man die in ihrem verhaltenen Schmerz so eindrucksvollen Halbfiguren von Maria und Johannes besonders gut betrachten kann. Der Katalogtext von F. d'Arcais tritt entschieden für die eigenhändige Ausführung Giottos ein. Kann man dieser Ansicht wohl nicht für alle Figuren beipflichten, so überzeugt es, daß Kreuz und Wandbilder der Kapelle gleichzeitig zu datieren sind, daß man im Kreuz sogar vorpaduanische Stilelemente Giottos beobachten kann.

Im gleichen Raum sind bisher unpublizierte bolognesische Miniaturen ausgestellt, zu denen G. Mariani Canova mustergültig knappe, informative Texte (Kat. 2, 3) geschrieben hat.

Das wichtigste in Padua erhaltene Zeugnis der riminesischen Malerei sind die stark beschädigten Wandbilder, die Pietro, vielleicht zusammen mit Giuliano, anscheinend kurz vor dem verlorenen Altarbild von 1324 ausführte. Sie kommen durch die Umsiedlung des Museums fast an den Ort zurück, von dem sie 1873 innerhalb des Eremitani-Klosters vor dem Abriß einer Wand gerettet werden mußten. Sie haben in der Ausstel-

lung einen viel günstigeren Platz gefunden als im alten Museo Civico. Der Katalogtext von E. Cozzi zeugt von intensiver neuer Archivarbeit.

Zwei Räume sind den Tafelbildern von Guariento vorbehalten, und sie geben wohl innerhalb der Ausstellung am deutlichsten eine Vorstellung davon, wie die Präsentierung der Werke in der zukünftigen Pinakothek geplant ist. Das neueste wissenschaftliche Ergebnis ist hier die Frühdatierung, die F. d'Arcais für die Halbfigur des Erlösers (Kat. 22) einleuchtend begründen kann. Aber die eigentliche Überraschung sind die Tafeln von der Decke der ehemaligen Kapelle aus dem Palast der Carraresen. Man glaubte sie aus dem alten Museum und der Ausstellung von 1974 gut zu kennen. Aber erst in der melodiosen Reihung all der ähnlichen, hellen, zartfarbigen Engel vor blauem Grund erlebt man, daß es in der paduanischen Kunst des Trecento keine sanftere und zugleich deutlichere Abkehr von Giotto gegeben hat als diese, ehe das Pendel mit Giusto de'Menabuoi und Altichiero wieder umschlug. Die Ausstellung gruppiert die Tafeln nach den einzelnen Ordnungen der Engelhierarchien und fügt dankenswerterweise Übersichtsstafeln bei, die den zugehörigen Bildern in Arezzo, Cambridge etc. den vermuteten Platz zuweisen. Das Schema macht die Schwierigkeiten der Rekonstruktion noch deutlicher als der vorsichtige Katalogtext von F. d'Arcais. Für sechs Chöre, von den *Angeli* bis zu den *Dominaciones*, wird je eine Mittelgruppe von fünf rechteckigen Tafeln postuliert, und es wird nur offengelassen, für welche — außer den *Dominaciones*, *Potestates* und *Angeli* — auch noch seitliche Dreieckstafeln anzunehmen seien. Diese schematische Rekonstruktion verhält sich zu den beiden im Katalog erwogenen Vorschlägen neutral. Genau genommen ist im Text der Vorschlag von Selvatico, die Engelhierarchien hätten zu einem Polyptychon an der Altarwand der Kapelle gehört, etwas halbherzig behandelt, und man sollte ihn *ad acta* legen. Es genügt schon, die trapezförmige, einst dreieckige Tafel (Kat. 47) anzuschauen, die zur Ordnung der *Dominaciones* gehört (*Abb. 1a*). Bis zur Hüfte ist es ein aufrecht thronender Engel, aber der Oberkörper kippt nach links. Das kann keine Tafel sein, die senkrecht stehen sollte. Nach dem zweiten Vorschlag, den F. d'Arcais schon in der Guariento-Monographie von 1965 machte, könnten die Tafeln der niedrigeren Engelschöre streifenartig am oberen Rand der Kapellenwände, als Überleitung zur Decke, angeordnet gewesen sein. Die Formulierung "lungo le pareti in alto" läßt vermuten, daß für die Ecklösung an eine Nachbarschaft der oben spitzwinkligen Tafeln gedacht ist, denn nur so ergibt sich ein steiler Neigungswinkel, der die Bilder noch als Fortsetzung der Wand erscheinen ließe. Natürlich war der Autorin die Hauptschwierigkeit für eine symmetrische Anordnung aller Tafeln desselben Engelschores bewußt, und sie wird auch jedem aufmerksamen Ausstellungsbesucher auffallen. *Dominaciones* und *Potestates* haben noch die Ecktafeln, die freilich, außer einer, vom Dreieck zum Trapez verkürzt sind (*Abb. 1a und b*). Sie stimmen weder in der Figurengröße noch in der Bretthöhe oder im Neigungswinkel paarweise überein. Hier ist nicht der Ort, meinerseits mit der nötigen Ausführlichkeit einen neuen Rekonstruktionsvorschlag zu begründen. Es sei nur gesagt, was man in der Ausstellung überprüfen kann. Wenn es unmöglich ist, die Tafeln der *Dominaciones* und der *Potestates* symmetrisch anzuordnen, dann müssen sie übereck angebracht gewesen sein. Hält man mit maßstabgerecht verkleinerten Kartons z. B. die Ecktafeln der *Potestates* gegeneinander, so ergibt sich ein ziemlich flacher Neigungswinkel. Das erklärt nun, warum die

Beschreibungen des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, deren Verfasser das alte Aussehen der Kapelle noch kannten, als Provenienz der Tafeln "del soffitto" angeben. Wenn auch durch die Schrägstellung ein Übergang zur Wand hergestellt war, müssen sie noch eindeutig als Teil der Decke gewirkt haben. Durch Rossettis Stadtführer von 1765 weiß man, daß im Zentrum der Decke die erhaltene Tafel der Maria mit dem Kind zu sehen war, um sie, zum Viereck angeordnet, die Evangelisten, von denen nur noch die Matthäustafel bekannt ist. Wie diese zentralen Tafeln haben auch die erhaltenen Tafelchen mit den *Cherubim* den Goldgrund, werden also zum mittleren Teil der Decke gehört haben. Die blaugrundigen Tafeln der niedrigeren Engelschöre kann man sich als umlaufende Rahmung der Decke vorstellen.

In der Ausstellung hat der größte, durch Stellwände gegliederte Raum als Auftakt die Wandbilder des Jacopo da Verona, von denen schon die Rede war. Den Blickfang am anderen Ende des Saales bildet der große, sehr wirkungsvolle, französische Wandteppich des späten 14. Jahrhunderts mit Episoden aus der Geschichte des Jourdain de Blaye (Kat. 67, Text F. Pellegrini). Die übrigen Bilder waren fast alle den Besuchern des alten Museo Civico und der Ausstellung von 1974 vertraut, doch sind die Katalogtexte neu bearbeitet. F. Zuliani gibt in seinem Beitrag zu Kat. 55 wohl die derzeit beste Zusammenfassung der Forschungslage zur venezianischen Malerei kurz vor Paolo Veneziano. Die Tafel von Giambono (Kat. 77), schon durch das Plakat zum Sinnbild der Ausstellung erhoben, wird mit einer instruktiven Rekonstruktionsskizze des einstigen Altares gezeigt, und der klug abwägende Katalogtext von Banzato verdient es, hervorgehoben zu werden. E. Cozzi greift (Kat. 62) mit weiteren Argumenten den auf Procacci zurückgehenden Zuschreibungsversuch eines Wandbildes aus dem Oratorio di S. Michele an Cennino Cennini auf: eine anregende Hypothese, auch wenn sie schwerlich unwiderprochen bleiben wird.

An eine Seitenwand gehängt, bildet den Endpunkt der Sektion das Polyptychon von Francesco Squarcione (Kat. 81). Diese Anbringung entspricht einer Wertung. Der Antiquar, Lehrer und Werkstattleiter Squarcione wird als Maler nicht hoch eingestuft. In Grossatos Katalogtext von 1974 war seine eigentümliche Zwischenstellung, rückgewandt zur Gotik, zugleich aber bestimmten Malern der zweiten Jahrhunderthälfte besser vergleichbar als den Kunstbestrebungen um Donatello oder Mantegna, wohl richtiger erfaßt.

Schon bei anderen Bestandskatalogen, z. B. dem der Florentiner Sammlungen, hatte man sich dazu entschlossen, die späten Ikonen zusammen mit der frühen Malerei zu behandeln. So auch hier, obwohl der Vergleich mit Motiven der zeitgenössischen venezianischen Malerei oft die Grundlage für die Datierung von Werken der „Madonneri“ bildet. Den kretisch-venezianischen Ikonen des 16.—19. Jahrhunderts ist innerhalb der Ausstellung ein eigener Raum vorbehalten. Zum größten Teil kamen sie als Legate an das Museum, und der Komplex ist nicht ohne Interesse für den Geschmack der paduanischen Sammler des 19.—20. Jahrhunderts. Man sieht mit Erstaunen, wieviele der Bilder einst als Werke des 14. Jahrhunderts inventarisiert wurden. Nur die von Lampardos signierte Tafel mit Johannes dem Täufer war bereits publiziert. Alle übrigen wurden für die Ausstellung von I. Furlan neu bestimmt. Es wäre wohl nützlich gewesen, manche Datierungen genauer zu begründen.

Schließt die Ausstellung, müssen wahrscheinlich viele der jetzt sichtbaren Bilder unzugänglich bleiben, und der Katalog wird zum unentbehrlichen Nachschlagewerk. Banzato verfaßte die Einleitung zur Entwicklung der Malerei in Padua von 1300 bis 1450 und zur Sammlungsgeschichte des Museums. Beim Schreiben der einzelnen Katalogtexte haben die Autoren oft zu sehr an den Ausstellungsbesucher und zu wenig an den Leser gedacht, der die Bilder vielleicht auf Jahre nicht mehr vor Augen haben kann. Meistens fehlen genaue Angaben über den Erhaltungszustand, die Restaurierungen und Entrestaurierungen. Ein Beispiel: Kat. 76 ist die als Bildtyp immer noch faszinierende kleine Tafel, auf der um 1417 Pietro Donato seinen ehemaligen Lehrer, den noch lebenden Kardinal Francesco Zabarella, umgeben von Tugenden darstellen ließ (*Abb. 2*). Das Werk verschwand in den Wirren des ersten Weltkrieges und wurde erst 1946 bei einem Antiquar wiederentdeckt. Jeder Ausstellungsbesucher sieht selbst, was "in condizioni disastrose" bedeutet. Der Leser, der im Katalog eine Photographie des Bildes aus der Zeit vor 1914 abgebildet sieht, wird ohne genauere Beschreibung nicht vermuten, wie wenig von der Figur des Kardinals erhalten ist. Der Zustand nach der Restaurierung von Nonfarmale ist m. W. nie abgebildet worden.

Wer den Band als Bestandskatalog benutzt, sollte sich erinnern, daß er von sehr kompetenten Wissenschaftlern, aber unter Zeitdruck verfaßt worden ist. Die Druckfehler können bei den Maßangaben der Bilder irreführend sein.

Irene Hueck

PAINTING IN RENAISSANCE SIENA: 1420—1500.

The Metropolitan Museum of Art, New York, 19. Dezember 1988 — 19. März 1989. Katalog von Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, New York: The Metropolitan Museum of Art 1988. xiv, 385 Seiten, 106 Abb. in Farbe und 178 Abb. in Schwarzweiß. Preis: \$ 29.50 (Paperback) und \$ 45 (Gebunden).

(mit zehn Abbildungen)

Eine Reproduktion von Sassettas „Mantelspende des Hl. Martin“ hatte man als Frontispiz für den Katalog der 1982 in Siena veranstalteten großen Ausstellung *Il gotico a Siena* gewählt, um das Thema zu illustrieren. Vom selben Künstler wurde damals auch die „Anbetung der Könige“ gezeigt (*Abb. 6a*). Sechs Jahre später gehörte dieses Bild zu den glanzvollen Schaustücken einer Ausstellung in New York, dessen farbige Abbildung auf dem Umschlag des zugehörigen Katalogs prangt. Nun hieß das Thema *Painting in Renaissance Siena*: gotische Malerei, neu etikettiert, oder umgekehrt ein gotisches Etikett für Renaissance-malerei?

Keith Christiansen, Curator für europäische Malerei am Metropolitan Museum of Art und Organisator der Ausstellung, sowie die Mitautoren und -organisatoren Laurence B. Kanter, Curator der New Yorker Robert Lehman Collection, und Carl Brandon Strehlke, Curator der John G. Johnson Collection am Philadelphia Museum of Art, hatten den Titel mit Bedacht formuliert. „Renaissance“ bezieht sich hier nicht als Stilbegriff attributiv auf die Malerei, sondern als allgemeine kunsthistorische Epochenbezeichnung auf deren Ort. Die unter den Titel gesetzten Jahreszahlen begrenzen den Zeitraum auf die