

# STUDIEN ÜBER DIE BOLOGNESISCHE MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS

Von H. Bodmer

Gegenüber der zweifellos bedeutenderen Kunst des 18. Jahrhunderts in Venedig, die seit einem Menschenalter zum erklärten Lieblingsgegenstand der Sammler geworden, hat es das bolognesische Settecento von jeher nicht leicht gehabt, sich durchzusetzen. Nur wenige Künstlernamen konnten hier Anspruch auf internationale Geltung erheben, und auch bei diesen wenigen Meistern waren die Kenntnisse keineswegs so weit fortgeschritten, daß eine objektive kunsthistorische Würdigung hätte Platz greifen können. Es ist das Verdienst der 1935 in Bologna im Palazzo Accursio veranstalteten „Mostra“, diesem Zustand durch eine zielbewußte Tat ein Ende bereitet und einer bis jetzt allgemein vernachlässigten und zu Unrecht übergangenen Kunst zu einer nachträglichen Rehabilitation verholfen zu haben. Es hätte nahe gelegen, die großen wirkungsvollen Altartafeln der Kirchen heranzuholen, die zwar ein farbenprächtiges und imposantes Bild der bolognesischen Kunst des Settecento vermittelt hätten. Statt dessen aber wurde in sehr glücklicher Weise das Hauptgewicht auf das kleine häusliche Andachtsbild, die Genredarstellung, die sittenbildlich volkstümliche Malerei und den skizzenartigen Entwurf gelegt, welche die bolognesische Malerei dieses Zeitraumes von einer neuen, bisher nur wenig beachteten Seite zeigten.

Eine erste große Überraschung bedeutete das Werk des *Giovanni Antonio Burrini*, eines Übergangsmeisters vom 17. zum 18. Jahrhundert. Das Verdienst, die Aufmerksamkeit wieder auf diesen interessanten Künstler gelenkt zu haben, gebührt Adriana Arfelli. Ein mit verblüffender Keckheit gemaltes Martyrium der h. Eufemia der Galerie in Bologna und eine Anbetung des Kindes der älteren Pinakothek in München hatten schon früher den Nachweis der starken künstlerischen Begabung des Meisters erbracht, der eine überraschende Farbkultur mit temperamentvoller Zeichnung verbindet. Aber erst in der Ausstellung konnte man in der Darstellung „Erminia unter den Hirten“ im Besitze des Marchese Zacchia Rondinini den vollen Umfang der künstlerischen Fähigkeiten Burrinis und den ganzen Reichtum seiner Palette kennenlernen (Abb. 1). Daß er auch im Porträt alle Nuancen eines chromatischen gebundenen Helldunkel beherrscht, dafür war das Männerbildnis des Museo Davia Bargellini mit seinem an Delacroix erinnernden pastosen Farbauftrag bezeichnend. Mit diesem Portrait, welches mit dem Selbstbildnis des Künstlers in den Uffizien eng zusammenhängt, lassen sich eine Reihe weiterer Bildnisse von einer ähnlichen Kühnheit des malerischen Vortrages in Verbindung bringen, vor allem aber die Pietro Muttoni detto Vecchia in der Pinakothek zu Bologna zugeschriebene Genreszene.

*Giuseppe Maria Crespi*, der stärkste Faktor der bolognesischen Malerei zu Beginn des 18. Jahrhunderts, war mit einer Reihe charakteristischer, zum großen Teil un-



Abb. 1. Antonio Burrini: Erminia bei den Hirten  
Besitzer March. Zacchia Rondinini

bekannter Werke überraschend gut und durchaus seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Freilich gab es keine Form seines künstlerischen Ausdruckes oder eine thematische Besonderheit, in welcher man den Künstler von einer völlig neuen Seite hätte kennenlernen können. Aber noch nie waren der Reichtum und die Vielseitigkeit seines Könnens in einer so überraschenden Fülle und Mannigfaltigkeit in Erscheinung getreten. Mit den beiden Darstellungen von Amoretten aus dem Besitze von Conte Contini und dem Bilde „Diana mit ihren Nymphen“, welches Kreß in New York zur Verfügung gestellt hatte, war die mythologische Genremalerei, in welcher der Künstler den Spuren Albanis und Mastellettas folgt, ebenso glänzend vertreten wie mit den reizvollen sittenbildlichen Darstellungen „La pulce“ der Uffizien und des Museo Civico in Pisa, sowie dem anmutigen „Atelier des Künstlers“ bei Foresti in Mailand. Mit überraschender Deutlichkeit trat hier die im Zeitalter des beginnenden Rokoko einzig dastehende Kühnheit hervor, mit welcher der Künstler dem schlichten Existenzbilde eine packende und menschlich ergreifende Wirkung abzugewinnen weiß. Eine Darstellung wie diejenige der Mutter, die ihr Kind mit fürsorglicher Teilnahme

bei seinen ersten Gehversuchen begleitet aus den Beständen des Kaiser-Friedrich-Museums, oder „die Familie des Bauern“ der Galerie in Budapest oder endlich die Hirtendarstellung der Uffizien besitzen trotz ihres unscheinbaren Vorwurfes eine im ganzen 18. Jahrhundert einzig dastehende dramatische Wucht und Innigkeit der Empfindung. Hier ist eine dem 19. Jahrhundert eigentümliche Gefühlsnote vorweggenommen. Mit tausend Fäden wurzelt Crespis künstlerische Phantasie im Dasein dieser kleinen und kleinsten Vertreter der Menschheit, die er besser kennt als irgendein Künstler seiner Zeit und deren Tun und Treiben er zum Range einer auch der hohen Kunst würdigen Darstellungsform erhebt. In dieser Atmosphäre des Volkstümlichen und Bodenständigen wurzelt auch die vielseitige Porträtkunst Crespis, der in einer Persönlichkeit zunächst das rein Menschliche und Unrepräsentative sieht. Hier liegt aber auch die Quelle der Inspiration für Crespis religiöse Kunst, die ein Jahrhundert vor der Französischen Revolution für das Dasein des dritten Standes einen ebenso wirklichkeitsnahen wie ergreifenden Ausdruck gefunden hat.

Der Künstler ist aber auch einer der ganz großen Koloristen seiner Zeit. Auf ihn und keinen anderen gehen die großen Neuentdeckungen der venezianischen Malerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, aber auch die zahllosen Richtungen und malerischen Versuche des bolognesischen Settecento sind von ihm abhängig. Die Formel ist dabei die denkbar einfachste. Ein nach der Ferne zu gegen den Bildhorizont aufgelichteter dunkler Grund, vor den sich das künstlerische Abbild der Wirklichkeit formt. In dieses geheimnisvolle, scheinbar undurchdringliche Dunkel werden schemenhaft zart und doch in voller plastischer Deutlichkeit, von einem bleichen Licht aufgehellte, die menschlichen Gestalten hineingeflochten und durch einen unendlichen Reichtum von koloristischen Gegensätzen zu höchstem malerischen Leben erweckt. Das ganze bunte Spiel der Welt ist nur Folgeerscheinung dieses Gegensatzes des Lichtes zu seiner farbigen Abwandlung, eine Variation desselben Themas, welche das Bild der Wirklichkeit in einer sich stets erneuernden Skala von koloristischen Tönen und farbigen Nuancen abändert (drei fast identische Fassungen der hl. Familie in Mailand, Neapel und Bologna, Nr. 50, 51 u. 52 der Mostra). Die intimsten Farbwirkungen aber weiß der Künstler jenen scheinbar belanglosen, auf wenige Figuren beschränkten Szenen abzugewinnen, in welchen das inhaltliche Moment nur eine untergeordnete Rolle spielt. Bald ist es ein Rosa, in allen Nuancen des Regenbogens schimmernd, welches aus der dunklen Bildfläche aufleuchtet, bald ein juwelenhaft sattes Lila oder ein zart abgetöntes Perlmuttergrau, welches den farbigen Eindruck bestimmt. Aber auch die Bildniskunst Crespis lebt zunächst von der Schönheit und dem Reichtum ihrer koloristischen Behandlung. Wie festlich und trotzdem wie zurückhaltend ist das Bildnis bei Policardi in Bologna, das ganz auf den farbigen Gegensatz von Rot, Goldbraun und Oker abgestimmt ist und seine Umgebung mit der Polyphonie eines mittelalterlichen Glasgemäldes beherrscht. Die ganze Mannigfaltigkeit seines malerischen Könnens entfaltet der Künstler aber



Abb. 2. G. M. Crespi: Damenbildnis  
Besitzer Avv. Carnacini

in dem erst vor kurzem wiedergefundenen anspruchsvollen Musikerbildnis bei Marchese Salina-Amorini, in welchem sich das funkelnde Purpurrot des Negerknaben mit dem Weißgelb des Gewandes des dargestellten Herrn und dem Graubraun in dem Kopfe des Hundes zu einem Farbakkord von höchster Intensität verbindet. Im Gegensatz dazu ist das schöne Damenbildnis bei Carnacini, eine andere Neuentdeckung, mehr auf eine ruhige vornehme Harmonie der koloristischen Haltung abgestimmt (Abb. 2).

Neben dem Altmeister Crespi sind einige andere Künstler, wie *Carlo Cignani*, *Marcantonio Franceschini* und *Lorenzo Pasinelli* zu nennen, die einst zu den gefeiertsten Meistern ihrer Zeit gehört haben. Wir vermögen diesen Künstlern freilich nicht mehr ganz jene Bedeutung beizumessen, und so war es völlig gerechtfertigt, wenn sie auf der Mostra nur durch einige wenige charakteristische Stücke zu Worte kamen. Franceschini war durch eine Rambaldi gehörende Serie von vier Jahreszeiten vertreten, die in der üblichen korrekten aber etwas glatten Manier gemalt war,

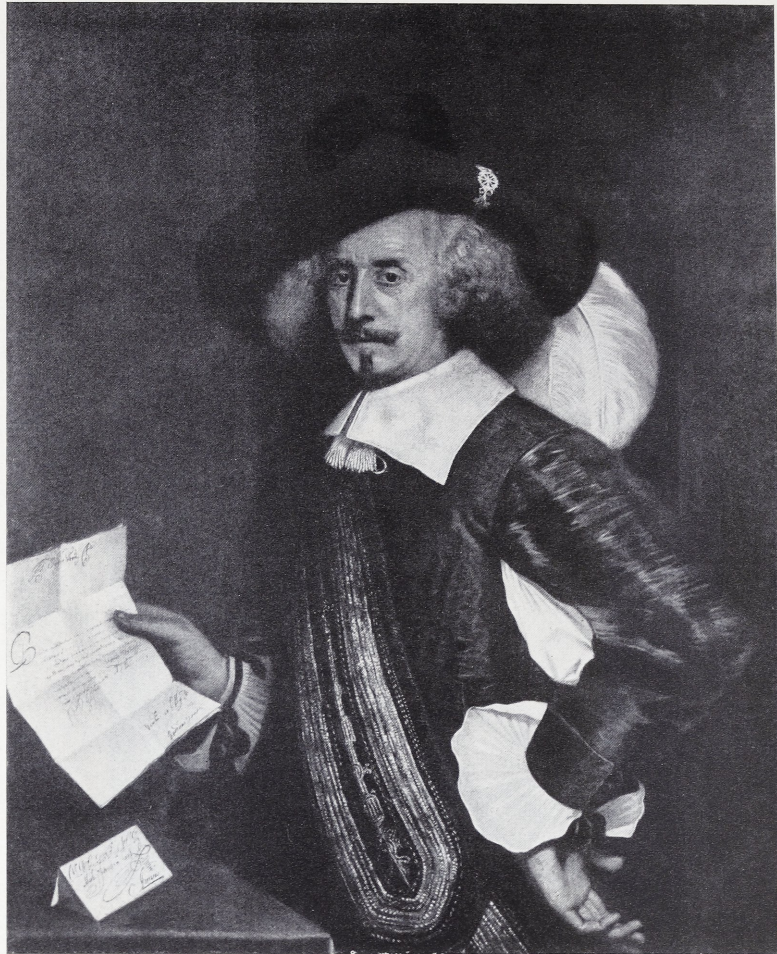


Abb. 3. Benedetto Gennari d. J.: Bildnis des Marchese Fiaschi  
bei Mrs. Baillie Hamilton, Langhton

Cignani, der einstige Ehrenpräsident der Clementinischen Akademie, mit einer nicht über alle Zweifel erhabenen Caritas im Besitz von Angelo Manaresi und Lorenzo Casinelli, der Schüler Cantarinis, mit einem temperamentvoll gemalten Ursula-Martyrium, in welchem neben einem deutlichen Einfluß Renis auch die Kunst des Domenico Maria Canuti als stilbildender Faktor mitsprach.

Es wäre nun nützlich und lehrreich gewesen, wenn die Ausstellung Gelegenheit geboten hätte, einen anderen wichtigen Vertreter der bolognesischen Malerei des ausgehenden Seicento, *Benedetto Gennari den Jüngeren*, den Neffen und Schüler Guercinos, kennenzulernen. Dieser Meister war lange Jahre in Paris und London tätig und kehrte 1692 als berühmter Mann in seine Vaterstadt zurück, wo er in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens (er ist 1715 gestorben) eine weit ausgehende Tätigkeit entfaltete und einen entscheidenden Einfluß auf die Schicksale der



Abb. 4. Donato Creti: Die Demut  
Besitzer Comune di Bologna

Bologneser Kunst im kommenden Jahrhundert ausübte. Er hat zwischen der älteren Generation der Franceschini und Cignani und den jüngeren Meistern wie Creti und Graziani vermittelt und damit den Charakter der Settecento-Malerei in Bologna mitbestimmt. Da seine kunstgeschichtliche Stellung heute so gut wie unbekannt ist — die meisten seiner Bildzuschreibungen in öffentlichen Galerien sind unhaltbar —, scheint es angezeigt, den Versuch zu unternehmen, das sichere Oeuvre des Künstlers zusammenzustellen und seine Entwicklung kurz zu skizzieren. Den Ausgangspunkt hat die „Salbung des Königs von Babylon“ in San Giovanni in Monte in Bologna zu bilden, bei welcher die Urheberschaft Benedettos durch das Zeugnis des Masini von Jahre 1666 einwandfrei bezeugt ist. Hier erscheint Benedetto noch ganz als Guercinoschüler, aber gleichzeitig tritt eine persönliche Tendenz hervor in der Bereicherung des Bildaufbaues durch zahlreiche Assistenzfiguren und durch ein Streben nach starker plastischer Wirkung der scharf belichteten Massen im Bildraum. Alle diese Eigenschaften finden sich in dem Bilde des „H. Antonius das Jesuskind anbetend“ in S. Isaia in Bologna wieder, das Malvasia Zanotti 1607, also noch zu Lebzeiten des Künstlers, als ein eigenhändiges Werk des Meisters anführt. Zu dem Guercino Einflüsse treten hier Anregungen der in Bologna auch nach der Jahrhundertmitte noch aktiven Reni Schule, der das Werk eine gewisse feierliche und monumen-

tale Haltung verdankt. Um diese beiden Arbeiten lassen sich völlig zwanglos eine Reihe weiterer Gemälde gruppieren. Noch im Atelier Guercinos malte der ungefähr zwanzigjährige Benedetto eine Replik des später nach Petersburg gelangten „Martyriums der h. Katarina“ seines Onkels, die sich heute im Museum in Cento befindet. Auch der h. Rochus in der Pinakothek zu Ferrara, gemeinsam mit dem Bruder Cesare um 1668 ausgeführt, stellt eine Kopie nach einem damals schadhafte gewordenen Original des Meisters dar. In der Darstellung der „H. Apollonia und h. Terese“ in der Kirche von S. Maria Maddalena in Cento, einem noch unbeholfenen und in der Komposition befangenen Werke, tritt der guercineske Stil allmählich zurück. Die „H. Klara“ in Santa Chiara in Pieve di Cento ist dann die erste ganz selbständige Komposition des Künstlers, in der sich Benedetto wiederum in der Richtung der Reni- und Carracci-Schule, die damals durch Garbieri und Gessi vertreten war, orientiert. Der „H. Liborio“ in der Pinakothek in Ferrara und der „H. Sebastian“ in der Kirche von Renazzo, von welchen sich eine eigenhändige Replik des Künstlers in der Pitti-Galerie zu Florenz befindet (Nr. 490 als „Guercino“), bezeichnen den Höhepunkt der ersten Schaffensperiode. 1672 verläßt dann Benedetto Bologna und siedelt nach einem kürzeren Aufenthalt in Paris nach England über, wo ihm eine Hofstellung eingeräumt wird. Eine erste Gruppe von Werken, die sich heute im Schlosse von Hampton Court befindet („Herkules und Omphale“ Nr. 832, „Diana und Endymion“ Nr. 839, „Kephalus und Prokris“ Nr. 831 und „Galathea“ Nr. 840), zeigt den Künstler von der niederländischen Malerei der Richtung eines van der Werff abhängig. Diese Werke setzen aber auch das Studium der französischen Malerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts voraus, an deren akademischer Kühle der Künstler offenbar Gefallen fand. Im weiteren Verlaufe seines englischen Aufenthaltes kommt er aber immer mehr in das Fahrwasser einer konventionellen und höfischen repräsentativen Malerei, die dem Geschmacke des Königshauses und des Adels, für den er in erster Linie tätig war, entsprochen haben mögen. Bezeichnend für diese Phase seiner Entwicklung sind die ebenfalls vom englischen Hofe in Auftrag gegebenen Pendants der „Danaë“ (Nr. 763) und des „Schlafenden Hirten“ (Nr. 720) in Hampton Court. Trotz einer sorgfältigen kompositionellen Anlage und einer fein berechneten Lichtgebung gelingt es dem Künstler hier nicht, eine starke Wirkung zu erzielen. Der Tod des Königs bestimmt den Meister zur Rückkehr in die Heimat, wo ihm ein triumphaler Empfang bereitet wird. Er findet sich in der inzwischen veränderten heimischen Atmosphäre bald wieder zurecht und übernimmt nun die Führung der jüngeren Künstlerschaft. Es entsteht nicht ohne die Erinnerung an den Schlafenden Hirten in Hampton Court der „Tod des Adonis“ in der Bologneser Pinakothek (Nr. 726 als „Subleyras“), ein Werk, in welchem die poetische Zartheit des Settecento, aber ebenso sehr die akademische Korrektheit und malerische Sorgfalt der späteren Kunst vorweggenommen sind. Vier von der Werkstatt vollendete Halbfiguren derselben Galerie (Nr. 726, 727, 728 und 732) spiegeln das künstlerische Niveau der Werkstatt



Abb. 5. Aurelio Milani: Marktszene, Museum in Pesaro

Benedettos wieder, in welcher die Werke von einem uns nicht bekannten Künstler ausgeführt wurden. Den letzten Jahren gehört das „Martyrium des H. Bartolomäus“ in S. Bartolomeo in Rovigo an, in welchem der Künstler wohl im Anschluß an die römische Malerei, aber auch nicht ohne einen Seitenblick auf Venedig sich zu dem vollentwickelten italienischen Spätbarock des angehenden Settecento bekennt.

Seine Berühmtheit verdankt Benedetto vor allem der Porträtkunst. Bezeichnend für seine feierliche und zeremoniöse Art ist das voll signierte, 1693 datierte Bildnis des Marchese Fiaschi im Besitze der Mrs. Baillie Hamilton in Langhton, das man für die Rekonstruktion des englischen Porträt-Oeuvres des Künstlers wird als Ausgangspunkt nehmen müssen (Abb. 3). Wenn man diese treffliche Arbeit mit dem angeblichen Selbstporträt des Künstlers in der National-Gallery in London vergleicht, wird klar, daß das letztere nicht von derselben Hand stammen kann. Die Bildniskunst der zweiten italienischen Periode läßt sich durch das breit und pastos gemalte Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz und den beiden Porträts der Grafen und der Gräfin





Abb. 6. Gaetano Gandolfi: Apelles und Campaspe

Besitzer Sonnino Castelfranco

von Novellara in der Galleria Estense in Modena (das Frauenbildnis Nr. 257 fälschlicherweise dem Cittadini zugeschrieben) belegen. Alle diese Werke kennzeichnet die Vornehmheit der Gesinnung, die Noblesse der Haltung und gepflegte Sorgfalt der malerischen Ausführung. Freilich ist der höfisch zeremonielle Ton, der zu einem inhärierenden Bestandteil der Kunst Benedetto geworden, nicht immer völlig überwunden<sup>1</sup>.

Erst nachdem die Rolle, die Benedetto in der Malerei Bolognas um die Jahrhundertwende gespielt hat, geklärt ist, wird man den weiteren Verlauf der Entwicklung verstehen können. Denn nicht etwa Crespi oder Gionima sind es gewesen, welche der neuen Generation die entscheidenden Anregungen gegeben, sondern Benedetto, auf dessen Schultern Donato Creti, Ercole Graziani und die zahlreichen anderen Meister des beginnenden Settecento stehen.

Diese letzteren Künstler könnte man als die bolognesischen Akademiker des

<sup>1</sup> An dieser Stelle spreche ich Herrn Denis Mahon in London meinen aufrichtigen Dank für die mir bei meinen Studien über Gennari geleistete wertvolle Hilfe und Unterstützung aus.

18. Jahrhunderts bezeichnen. Nicht in dem Sinne, daß sie die Vertreter einer offiziellen Richtung gewesen wären, der man akademische Tendenzen hätte nachsagen können, aber ihre korrekte Zeichnung, ihre kühle Kompositionskunst sowie die Sicherheit und künstlerische Meisterschaft, mit der sie alle Aufgaben auf mythologischem, allegorischem und historischem Gebiet erledigten, würde eine solche Bezeichnung rechtfertigen. Das Interesse an diesen unverdienterweise vernachlässigten Künstlern wurde erstmalig wieder rege, als vor ungefähr einem Jahrzehnt vom Kunsthistorischen Institut in Florenz gemeinsam mit dem Hause Alinari eine Campagna Fotografica in Bologna veranstaltet wurde, der wir die ersten wissenschaftlich brauchbaren Fotografien nach den Hauptwerken dieser Künstler in den Bologneser Kirchen verdanken. Einen weiteren Anstoß erhielten diese Studien durch das Wiederauffinden der einzelnen Stücke des von Owen McSwiny in Bologna und Venedig bestellten Zyklus von allegorischen Darstellungen, an denen *Donato Creti* einen wesentlichen Anteil hatte. In diesen Arbeiten lernte man ihn als einen erfahrenen Organisator des Bühnenbildes kennen, dessen Hauptstärke auf dem Gebiete einer harmonisch ausponderierten und abwechslungsreichen Anordnung der Figuren liegt. Freilich wäre es falsch, wollte man übersehen, daß es Creti trotz einer Gewandtheit im kompositionellen Aufbau an einer gewissen künstlerischen Phantasie gebrach, so daß seine Werke bei aller Korrektheit der Zeichnung häufig schwunglos und langweilig wirken. Um so willkommener war für den Besucher der Ausstellung ein Zyklus von in Grisailletechnik ausgeführten allegorischen Gestalten (Besitzer: Comune di Bologna), die neben der glücklichen Verteilung der Figuren im Raum eine vollendete plastische Beherrschung des menschlichen Körpers aufwiesen (Abb. 4). Im Gegensatz zu Creti ist *Ercole Graziani* der Tradition nach ein Mattioli-Schüler, aber wohl noch mehr durch das Studium der Werke des Gian Giuseppe dal Sole und des Benedetto Gennari zu persönlicher Eigenart herangereift. Von den beiden erscheint er als der fähigere und begabtere Künstler. Die Hauptvorzüge seiner Kunst sind die breite und sichere Art der Erzählung und die auf der Massenwirkung beruhende, mit allen Mitteln der Regie vertraute Komposition.

Mit einer frisch und temperamentvoll gemalten Marktszene des *Aurelio Milani* (Abb. 5), dem Museo Civico in Pesaro gehörend, wird die Existenz einer bisher auch dem Fachmann unbekannt, auf volkstümlicher Basis beruhenden Genremalerei zur Diskussion gestellt. Es scheint kein Zweifel, daß diesem Künstler auch die koloristisch außerordentlich reizvolle und genau auf denselben Gefühlston abgestimmte Jahrmarktszene im Besitz des Marchese Malvezzi Campeggi in Rom gehört, in welcher nicht nur die Gesichtstypen, sondern auch die Behandlung des landschaftlichen und architektonischen Hintergrundes mit dem Bilde in Pesaro übereinstimmen. Ist diese Zuschreibung richtig, so wäre damit der Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der sicherlich sehr interessanten Tätigkeit dieses Künstlers als Darsteller zeitgenössischen Lebens gewonnen.

Zu der Gruppe der Übergangsmeister um die Wende des 18. Jahrhunderts gehört ferner *Antonio Gionima*, welcher vor kurzem wieder durch Voß in die Kunstgeschichte eingeführt wurde. Als Vermittler des malerischen Helldunkels Crespi kommt ihm eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung für die bolognesische Malerei zu. Seine Kompositionen sind mit einem feinen Verständnis für die Wirkungen einer kunstvoll gegliederten und architektonisch straff zusammengefaßten Figurenanordnung aufgebaut. Auch die Farbenverteilung innerhalb der Szenen und das Zusammenspiel von Licht und Schatten sind nicht ohne malerische Reize. Aber dennoch macht sich der Mangel eines wirklich starken dramatischen Gefühles störend bemerkbar. Aus diesem Grunde vermag der Zyklus mit Darstellungen aus dem Leben Christi und Maria, im Besitze von Prof. Enrico Angeletti, trotz schöner Einzelheiten keine tiefe Wirkung auszuüben. Wesentlich fesselnder ist die Persönlichkeit *Vittorio Bigari's*. War er bisher dem Kunstfreund lediglich als geistreicher Dekorator und Schöpfer der drei köstlichen figurierten Interieurs der Bologneser Pinakothek bekannt, so tritt er nun auch als ein sehr beachtenswerter Figurenmaler auf, der im großen Historienbild ebenso zu Hause ist wie im kirchlichen Andachtsbild. In bezug auf seinen künstlerischen Stil steht er ungefähr in der Mitte zwischen Cignani und Graziani, neigt aber gegenüber diesen beiden Künstlern stärker zu einem kühlen Klassizismus hin, der im Laufe seiner Entwicklung immer mehr zutage tritt. Für diese Tendenz ist die große Darstellung von „Jupiter und Semele“ im Besitze von Mentasti Fabbri in Bologna besonders charakteristisch, während er sich in der „Übergabe der Schlüssel Bolognas an Kardinal Aldrovandi“ (Comune di Bologna) deutlich an die Kunst Grazianis anlehnt. Sein Zeitgenosse *Giuseppe Marchesi* enthielt sich in mehreren kleinen Entwürfen zu Deckenkompositionen als ein Graziani verwandter, aber stärker nach der venezianischen Kunst hin tendierender Meister.

Zu den eigentlichen „Neuentdeckungen“ gehört *Giuseppe Gamberini*, auf den Hermann Voß vor einigen Jahren wieder aufmerksam gemacht hat. Dem bolognesischen Publikum war dieser außerordentlich fruchtbare Meister nur durch eine sehr anmutige und koloristisch sehr wirksame Genredarstellung der Pinakothek bekannt. Durch sechs neue gesicherte Attributionen der Mostra (Nr. 21 „Questura di Frati“ bei Romagnoli, Nr. 15 „Carità di suore“ bei Pellagri-Garagnani, Nr. 18 „Frati“ bei Sonnino Castelfranco, Nr. 17 „Ricamatrici“, Nr. 19 „Scena di genere“, beide bei Gurlitt in Berlin, und die „Fabbri“ (Nr. 26) bei Salina-Mazzetti) gewinnt dieser Künstler eine neue Physiognomie. Seiner malerischen Erziehung nach steht er Crespi nicht fern, die gewählte Schönheit und Delikatesse seiner Farbe ist dagegen ohne die venezianische Malerei nicht zu erklären. Seine in kräftigen Lokaltönen gemalten Figuren sind scheinbar locker und zwanglos, aber doch nach einem festen architektonischen System in der Bildfläche aneinandergereiht und verbinden sich zu ornamentalen Gruppen. Die Darstellungen sind stets von einer erstaunlichen Frische der Empfindung und mit den lebenswürdigsten sittenbildlichen Einzelzügen ausgestattet.

Die besondere Neigung des Künstlers gehört der behaglich sorglosen Existenz des zu Wohlstand und Reichtum gelangten Bürgerstandes, aber auch für die Poesie des Landlebens und das idyllisch heitere Dasein der Bauern besitzt er eine sehr lebhaft empfundene. Für seine warme Anteilnahme an der caritativen Tätigkeit der Mönche legt eine anmutige Schilderung einer Gruppe von frommen Brüdern in braungelben Kutten vor dunkelblauem Himmel (im Besitze von Sonnino Castelfranco) ein beredtes Zeugnis ab (Abb. 9).

Gamberini hat nun einen Doppelgänger in *Stefano Ghirardini*, dessen Werke mit den seinen so nahe verwandt sind, daß es nicht immer leicht ist, die beiden Künstler voneinander zu unterscheiden. Früher ein völlig Unbekannter, hat der Künstler für die wissenschaftliche Forschung erst greifbare Gestalt gewonnen, als auf der Rückseite eines Gamberini zugeschriebenen Gemäldes im Besitze des Marchese Zacchia Rondinini (Nr. 23) die Inschrift: „S. Ghirardini fece“ zutage trat. Ein Giacomo Bargellini in Mailand gehöriges Werk des Künstlers ist in demselben Schriftcharakter „S. Ghirardini F. 1729“ signiert. Auf Grund dieser beiden sicheren Werke lassen sich dem Künstler außer einer Genreszene (Nr. 16) und den Wäscherinnen (Nr. 14) bei Zucchini-Solimei zwei weitere sittenbildliche Darstellungen (Nr. 20 und 22) der gleichen Sammlung zuschreiben, die alle zu demselben Zyklus zu gehören scheinen. Da die Familiengruppe bei Zacchia-Rondinini mit dem im Besitze von Professor Fiocco befindlichen Bilde (Nr. 24) aufs engste zusammenhängt, kann auch das letztere Werk für unseren Künstler in Anspruch genommen werden. Des weiteren hat Ghirardini die Anbetung der Könige (Nr. 18) beim Herzog von Bevilacqua und die „Webergruppe“ bei Fernando Palmerani in Bologna ausgeführt. In der Themenwahl, den Typen und der Farbgebung stimmt die Kunst Ghirardinis völlig mit derjenigen Gamberinis überein. Er unterscheidet sich aber von ihm durch den Mangel eines festen kompositionellen Zusammenhangs der Figuren im Bildraum, durch einen im Hinblick auf äußere Wirkung erfolgten effektvollen Farbauftrag und durch die Nachlässigkeit der Zeichnung, die nie die Sorgfalt, Gepflegtheit und raffinierte Eleganz Gamberinis besitzt. Aus dem Oeuvre dieser beiden Künstler lassen sich leicht die Werke einer dritten von ihnen verschiedenen Persönlichkeit herauslösen, die stilistisch Gionima nähersteht. Dieser Meister ist der Urheber der beiden Genreszenen (Nr. 25 und 27) beim Fürsten Hercolani-Fava-Simonetti und von zwei ländlichen Szenen (Nr. 28 und 29) im Besitze von Ettore Modiano.

Mit *Ubaldo* und *Gaetano Gandolfi* erreicht die bolognesische Kunst des Settecento ihren eigentlichen Höhepunkt. Beide Meister besitzen eine lebhaft empfundene, eine große Leichtigkeit in der kompositionellen Anordnung und einen hinreißenden Schwung der Erzählung. Religiöse wie profane, allegorische wie mythologische Stoffe werden mit derselben unfehlbaren Sicherheit und Grazie in eine bedeutende und inhaltlich überzeugende Bildform umgeprägt. Hat Ubaldo das leidenschaftlichere

Temperament, so verfügt Gaetano über ein größeres malerisches Können. Seine Werke zeichnen sich durch die vollendete Harmonie aus, mit der sämtliche Bildenergien zu einem großen Bewegungseindruck zusammengefaßt sind. Er ist der geborene Meister der Regie, der die in Aufruhr gebrachten Bildmassen spielend beherrscht und zu einem schönen und leicht übersehbaren Ornament zu binden weiß. Er bewährt sich vor allem in den kleinen Bildentwürfen zu großen Altargemälden als ein müheloser Improvisator, der auch den kompliziertesten Kompositionen durch seine bewegliche Phantasie Gedankenreichtum, Fülle und rhythmisches Leben verleiht. Zu seinen bemerkenswertesten Darstellungen gehören „Samson und Dalila“ und das „Opfer der Iphigenie“ im Besitze von Costanza Bonora, beide festlich prunkvoll im Aufbau und brillant in der koloristischen Wirkung, von einer Wucht der Bewegung, die selbst von Sebastiano Ricci und den besten Venezianern nicht übertroffen wird. Aber dem Künstler ist auch eine ausgesprochene Begabung für die genreartige Interpretation eines gegebenen Vorwurfes eigen. Bezeichnend für diese Seite seiner Kunst ist die Sonnino-Castelfranco gehörende Darstellung von „Apelles und Campaspe“, in welcher eine rokokokartige Zartheit der Linie sich mit einem sicheren Gefühl für die psychologische Wahrheit und die Treue des historischen Ambientes verbindet (Abb. 6).

Trotz mancher Übereinstimmungen in Bildanordnung und Formgebung wird man Ubaldo mit Gaetano kaum verwechseln können. Ubaldo ist robuster und schwerfälliger, auch derber in der Empfindung und weniger elegant in der Zeichnung. Seine Szenen komponiert er mit Vorliebe in großen, lapidaren, stark prononcierten Bewegungsgegensätzen. Er verzichtet auf das virtuose Raffinement seines Bruders im kompositionellen Bildaufbau und legt weniger Wert auf die Schönheit eines bis in alle Einzelheiten harmonisch zusammenklingenden Kurvenspiels. Dagegen leben seine Gestalten in einem latenten Spannungszustand, der sich von den Körpern aus auf die gesamte Bildkomposition überträgt und ihr ein ungeheures Maß an vitalen und bildrhythmischen Energien verleiht. Ubaldo ist auch der eigentliche Aktzeichner der beiden Brüder, der mit einer gewissen Ostentation den nackten menschlichen Körper in den Mittelpunkt seiner Bildkompositionen stellt. Vergegenwärtigt man sich diese gekennzeichneten Stileigentümlichkeiten, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Ubaldo die „Madonna mit Kind und dem h. Gaetan“ im Besitze von Dagnini-Palmieri ausgeführt hat. Ja man könnte dieses Werk als Ausgangspunkt künftiger Stilvergleiche mit den Werken des Bruders an die Spitze seines Oeuvres setzen. Ebenso charakteristisch für den Meister sind die beiden groß empfundenen und prachtvoll bewegten Kompositionen von „Andromeda und Perseus“ und von „Diana und Aktaeon“ im Besitze des Comune di Bologna. Nach dem Gesagten wird es nicht mehr schwerfallen, dem Künstler die fälschlicherweise Gaetano zugeschriebene Darstellung des h. Lorenz bei Romano in Florenz zurückzugeben. Keinem der beiden Brüder gehören dagegen die vier schönen Ovalbilder im Besitze des Comune di Bologna, die von einem uns dem Namen nach noch nicht bekannten Schüler oder

Nachfolger der Gandolfi stammen. Aber auch die stark venezianisch anmutende „Madonna mit Kind, Heiligen und Engeln“ bei Mazzanti wird man künftighin aus der Liste der eigenhändigen Werke streichen müssen. Dagegen bedeutet es einen nicht geringen Fortschritt, daß es gelungen ist, ein altes Sorgenkind der Uffiziengalerie in Florenz, die mit „Scuola Veneziana“ bezeichnete Madonna mit Kind und Heiligen seinem wahren Urheber, Gaetano Gandolfi, zurückzugeben.

Vom dritten der Gandolfi, *Mauro Gandolfi*, stammt die Enrico Ratta gehörende Darstellung der Argonauten, die der Katalog der Mostra als „Scuola dei Gandolfi“ bezeichnet, obwohl es sich um ein sicheres Werk des genannten Künstlers handelt. Sein Stil läßt sich in der Darstellung der beiden Heiligen Ludwig und Carl Borromäus in der Kirche von S. Michele in Gaibola bei Bologna, die auf der Rückseite „Mauro Gandolfi fece 1790“ signiert ist, sehr genau feststellen. Weitere Anhaltspunkte zur Ermittlung der künstlerischen Eigenart Mauros bieten das Selbstporträt und eine Heilige Familie in der Pinakothek in Bologna. In allen diesen Werken unterscheidet sich der Künstler von Gaetano und Ubaldo durch seine Vorliebe für einen unruhigen und zerknitterten Faltenwurf mit eigentümlich zusammengezogenen Faltennestern und harten Lichtern auf den Faltenkämmen. Er liebt es, seine Kompositionen durch Häufung von Figuren unruhig zu gestalten und vernachlässigt das Raumbild, welches bei Gaetano und Ubaldo trotz der Bewegung der Massen stets mit der größten Klarheit entwickelt ist. Gegen Ende seiner Laufbahn, die sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erstreckt, gerät er unter den Einfluß des Klassizismus, ohne dabei aber seine frühere Richtung völlig aufzugeben. Wer sich von dem Können Mauros eine richtige Vorstellung machen will, muß freilich San Domenico in Ferrara besuchen, wo sich seine beiden besten Werke befinden. Besonders die Wiedererweckung des von einem Pferde getöteten Jünglings durch den h. Dominikus ist eine sehr eindrucksvolle Komposition, groß und mühelos im Aufbau und bemerkenswert durch die schöne und lebensvolle Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Die Ausstellung hätte vielleicht von der Kunst des Übergangs vom Settecento zum Ottocento, die sich in Bologna auf eine so außerordentlich interessante Art vollzieht, ein lebendigeres Bild vermitteln können. Trotzdem wird man für die zahlreichen hier gegebenen Hinweise auf die meist nur wenig bekannten Meister der Übergangszeit dankbar sein. *Domenico Padrini* ist der letzte Maler des typisch bolognesischen Rokoko. Er war durch vier sehr leicht und sorglos hingemalte Entwürfe vertreten, in denen er eine an Domenico Tiepolo erinnernde Grazie der kompositionellen Erfindung entwickelt. Freilich müssen ihm, wenn man sich von seinem Können ein zureichendes Bild machen will, auch die beiden kleinen Studien des „Raubes des Ganymed“ und der „Justitia“ bei Ing. G. Ceschi zugeschrieben werden, die der Ausstellungskatalog merkwürdigerweise dem Gandolfi gibt. Im Zusammenhang mit Padrini verdient auch *Angelo Crescimbeni* genannt zu werden, der, obwohl jünger und dem Klassizismus näherstehend, als der eigentliche Porträtist des ausgehenden Sette-

cento zu gelten hat. Durch zwei sehr bemerkenswerte datierte Werke seiner Hand, die von einer erstaunlichen malerischen Begabung zeugen, hat auch hier die Ausstellung in dankenswerter Weise die Grundlage für jede weitere Forschungsarbeit geschaffen, der es hoffentlich bald gelingt, das übrige Oeuvre des Meisters zusammenzustellen. Als der eigentliche Vertreter des Klassizismus hat der um die Mitte des Settecento geborene und völlig im Geist der Kunst des 18. Jahrhunderts groß gewordene *Jacopo Alessandro Calvi* zu gelten. Er ist ein guter und gründlicher Zeichner, ein vorzüglicher Organisator des Figurenaufbaus und ein sehr beachtenswerter Kolorist, der die stiefmütterliche Behandlung, die ihm bisher die kunstgeschichtliche Forschung zuteil werden ließ, in keiner Weise verdient. Männer wie Calvi sind es gewesen, denen die bolognesische Kunst das hohe Niveau verdankte, welches die Emilia bis weit ins 19. Jahrhundert zu einem der letzten selbständigen italienischen Kunstzentren gemacht hat. Eine Grablegung im Besitze von Mario Vivarelli und die Passionsszenen der Kirche von Bazano sind nicht nur wegen ihrer künstlerischen Vollendung beachtenswert, sondern vor allem darum, weil hier die Bewegung und Anmut der bolognesischen Settecento-Malerei im Gewande des Klassizismus eine durchaus persönliche Ausdrucksform gefunden hat.

Daß Bologna im 18. Jahrhundert nur so wenig bedeutende *Landschafter* aufzuweisen hat, hängt vielleicht damit zusammen, daß die Zeit alle verfügbaren Kräfte der Architektur- und Theatermalerei zuwendete, die strebsamen Talenten ein überreiches Betätigungsfeld bot. Hier haben auch die wenigen bolognesischen Landschaftler in engem Zusammenhang mit der architektonischen Dekorationsmalerei Interessantes geschaffen. Zunächst verdient hier ein Name wie *Vincenzo Martinelli* hervorgehoben zu werden, der als Prototyp einer ganzen Richtung gelten kann. Seine in einem zarten Graublau gemalten Landschaften vereinen venezianische Anmut der Schilderung mit einem starken Wirklichkeitsgefühl. Sie besitzen aber auch die Sicherheit und Schönheit des kompositionellen Aufbaues, die die meisten bolognesischen Landschaftsmaler ihrer gleichzeitigen Ausbildung als Architekturmaler verdankten. Die *Quadraturisten*, wie man diese Künstler zu nennen pflegt, nehmen in Bologna von jeher eine Sonderstellung ein. Sie begründeten weit über Italien hinaus den Ruf Bolognas als Heimat der dekorativen Architekturmalerie. Freilich liegt ihre Glanzzeit im 17. Jahrhundert, aber die damals erstarkte Bewegung erwies sich auch im 18. Jahrhundert als lebenskräftig genug, um bedeutende Persönlichkeiten hervorzubringen. Die Tätigkeit von Ferdinando, Francesco und Giuseppe Bibiena ist eine so mannigfaltige und tiefgreifende, daß sie auch auf der Bologneser Ausstellung nur angedeutet, nicht aber erschöpfend behandelt werden konnte. Aber das prachtvolle Zeichnungsmaterial und die mannigfaltigen dekorativen Entwürfe zu Kirchen- und Theatermalereien reichten doch hin, um eine annähernd klare Vorstellung von dem Wirken dieser Männer zu geben, die, von den geringen finanziellen Möglichkeiten der Zeit an der praktischen Durchführung der Entwürfe gehindert, in das Gebiet des

visionären Schauens flüchteten, wo sie sich in dem leichten Material des Stiftes und der Feder hemmungslos ausleben konnten. Neben den Bibiena lernte man zum ersten Male Stefano Orlandi genauer kennen, dem man mit ziemlicher Sicherheit die früher für die Bibiena in Anspruch genommene Ruinenlandschaft in der Brera zurückgeben kann. Aber auch Mauro Braccioli verdient künftighin unter den Malern der Theaterprospekte und Phantasiearchitekturen beachtet zu werden.

Die Ausstellung bot eine willkommene Gelegenheit, um die Schätze der weit über Italien hinaus bekannten Sammlung an Handzeichnungen von Prof. Antonio Certani kennenzulernen, der mit 145 Blättern den Löwenanteil der im Rahmen der Ausstellung veranstalteten kleinen „Mostra del Disegno“ bestritt. Sammlungen wie diejenige von Certani gehören heute in Europa nicht mehr zu den häufigen Erscheinungen. Wie selten finden sich sicheres Urteil und unfehlbarer Geschmack mit der für ein solches Unternehmen unerläßlichen finanziellen Unabhängigkeit vereint. Der Hauptwert dieser Sammlung besteht darin, daß sie sich im wesentlichen auf Bologna beschränkt, hier aber, vor allem im Settecento, einen Reichtum und eine Vollständigkeit aufweist, deren sich keine andere öffentliche oder private Galerie in Bologna rühmen kann. Kaum ein ernsthafter Besucher der Ausstellung wird deswegen versäumt haben, in die Wohnung Certanis in via Castiglione zu pilgern und hier im Studium der nicht ausgestellten Bestände das durch die Ausstellung vermittelte Bild der bolognesischen Kunst zu erweitern und ergänzen. Ein großes Verdienst an dem Zustandekommen der Ausstellung hatte Guido Zucchini. Ihm verdanken wir in erster Linie die glückliche Auswahl der Kunstwerke, die mustergültige Aufstellung und den reich illustrierten Ausstellungskatalog, der künftighin zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel der Forschung werden wird.

#### Hauptsächliche Literatur seit 1920:

*Giuseppe Maria Crespi*: Matteo Marangoni, Giuseppe Crespi detto lo Spagnuolo „Dedalo“ (1921) Februar und März S. 575 und S. 647. — Hermann Voss, G. M. Crespi „Biblioteca d'Arte Illustrata“ Roma 1921. — Ettore Modigliani, Dipinti inediti del Crespi „Dedalo“ 1925. — Francesco Malaguzzi Valeri, La pinacoteca di Bologna riordinata „Bollettino d'Arte“ (1925/6) S. 130. — P. G. Boffitto, Le acquaforti del Crespi e le stampe ... „Archiginnasio“ (1926) S. 14. — Francesco Malaguzzi Valeri, I nuovi acquisti della pinacoteca di Bologna „Cronache d'Arte“ (1926) S. 14. — Id. La Villa Barbieri, già Pepoli a S. Lazzaro „Cronache d'Arte“ (1928) S. 109. — Victor Lasareff, Studies on Giuseppe Maria Crespi „Art in America“ (1928) Dezember und (1929) Februar. — Pantanelli, Un celebre pittore bolognese ... „Archiginnasio“ (1930) S. 121. — Enrico Mauceri, La raccolta di antichi disegni nella pinacoteca di Bologna „Bollettino d'Arte“ (1931/2) S. 560. — Ammadore Porcella, Un ritratto di Benedetto XIV nella Pinacoteca Vaticana, „L'Illustrazione Vaticana“ (1932) Juli. — C. Gnudi, L'arte di G. M. Crespi (Tesi di laurea inedita) Bologna 1932. — Cesare Marchesini, G. M. Crespi „Il Comune di Bologna“ (1933) April. — Victor Lasareff, Un nuovo dipinto di Giuseppe Maria Crespi „L'Arte“ (1934) S. 246. — A. G. Quintavalle, Il Crespi della R. Galleria di Parma „Crisopoli“ (1934) S. 322. — Guido Zucchini, Opere d'arte inedite. I. „Il Comune di Bologna“ (1934) August. — C. Gnudi, Sebastiano Mazzoni e le origini del Crespi „Bologna“ (1935) Gennaiò.

*Marcantonio Franceschini*: Edith Hoffmann, Über einige italienische Handzeichnungen im Museum. Budapest. „Szépművészeti Múzeum Evkönyve“ IV (1924—1926) S. 227. — Francesco Malaguzzi Valeri, Il museo d'arte industriale di Bologna „Cronache d'Arte“ IV (1927)



S. 15 ff. — La Galleria Davia Bargellini, ebenda S. 81. — Enrico Mauceri, Marcantonio Franceschini „Il Comune di Bologna“ (1932) März. — Adriana Arfelli, Marcantonio Franceschini „Il Comune di Bologna“ (1934) November. — Giovanni Giuseppe dal Sole: Enrico Mauceri, Giovan Gioseffo Dal Sole. „Il Comune di Bologna“ (1932) Juni.

*Antonio Gionima*: Hermann Voss, Antonio Gionima „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ (1933) S. 202 f. — Guido Zucchini, Opere d'arte inedite, IV „Il Comune di Bologna“ (1934) November.

*Donato Creti*: Francesco Malaguzzi Valeri, Quadri bolognesi recuperati a Londra „Cronache d'Arte“ (1927) S. 340. — Hermann Voss, Gio. Antonio Canal und Owen Mac Swiny „Repertorium für Kunstwissenschaft“ (1926) S. 32. — Enrico Mauceri, Donato Creti „Il Comune di Bologna“ (1930) November. — Wart Arslan, Alcuni dipinti per il McSwiny „Rivista d'Arte“ (1932) S. 128. — K. Alcsuti, Donato Creti bolognai festö, Budapest (1932). — Id. Donato Creti, pittore bolognese „Il Comune di Bologna“ (1932) September. — Guido Zucchini, Quadri inditi di Donato Creti „Il Comune di Bologna“ (1932) Oktober. — Id. opere d'arte indite III „Il Comune di Bologna“ (1934) Oktober.

*Ercole Graziani*: Frati, Quadri dipinti per il Marchese d'Ormeo ... „Bollettino d'Arte“ (1916) S. 279.

*Vittorio Bigari*: Giuseppe Ravaglia, Vittorio Bigari „Il Comune di Bologna“ (1925). — Sartorio, Alcuni quadri di paesaggio nella Galleria dell'Accademia di S. Lucca „Annuario dell'Accademia di S. Lucca“ (1909/11) S. 63. — Enrico Mauceri, Disegni di quadraturisti prospettici ... „Il Comune di Bologna“ (1934). — Id. Vittorio Bigari, „Il Comune di Bologna“ (1930).

*Giuseppe Gamberini*: Hermann Voss, Giuseppe Gamberini „Pantheon“ (1928). — Fernando Ghedini, Un pittore bolognese del Settecento: Giuseppe Gamberini „Resto del Carlino“ 24. November 1934. — Guido Zucchini, Opere d'arte inedite, IV „Il Comune di Bologna“ (1934) November.

*Ubaldo und Gaetano Gandolfi*: A. Zanotti, Mauro Gandolfi „Il Comune di Bologna“ (1935) — id. Ubaldo Gandolfi „Il Resto del Carlino“ (5. Januar 1927) — id. Gaetano Gandolfi, „Il Comune di Bologna“ (1934) September. — Enrico Mauceri, Disegni di Pittori settecentisti e neoclassici ... „Comune di Bologna“ (1934). — Guido Zucchini, Opere d'arte inedite, VI „Bologna“ (1935) Februar. — Corrado Ricci, Le pitture della cupola di S. Vitale a Ravenna „Cronache d'Arte“ (1927) S. 211.

*Vincenzo Martinelli*: Gaetano Giordani, Elogio di Vincenzo Martinelli „Almanacco Statistico Bolognese“ 1835. — I. Bibbiena; Corrado Ricci, I Bibbiena architetti teatrali, Mailand 1916. — Id. La scenografia italiana, Milano (1930). — V. Maiiani, Scenografia italiana, Firenze, 1930.

## CURT H. WEIGELT †

In Brixlegg, wo er Genesung von schwerer Krankheit suchte, entschlief am 11. Oktober 1934 Dr. Curt H. Weigelt, einundfünfzig Jahre alt. Das Schicksal hat ihm nicht vergönnt — nach einer elfjährigen Tätigkeit als erster Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz — in sein Vaterland, an dem sein ganzes Herz hing, zurückzukehren.

Die gelehrte Arbeit Curt Weigelts hat von Anfang an im Zeichen der italienischen Kunst gestanden. Als Schüler August Schmarsows, eines der Begründer unseres Institutes, wurde der zu Rufach i. Elsaß 1883 als Sohn des Kaiserlichen Direktors der Versuchsstation für Weinbau und Agrikulturchemie Geborene 1910 zum Doktor promoviert mit einer Dissertation über die Stilentwicklung des sienesischen Malers Duccio di Boninsegna. Weigelts letztes großes Buch (1930) war der sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts gewidmet, einer seiner letzten Aufsätze (1933) galt dem Wege, dem Werke und den Wirkungen Simone Martinis. In Deutschland, in