

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

47. Sitzung — 29. November 1933

Prof. Dr. *Guido Battelli*: „Filippo Terzi, Architetto e Ingegnere militare in Portogallo (Documenti inediti dell'Archivio di Stato di Firenze e della Oliveriana di Pesaro)“.

Prof. Dr. *Hermann Beenken*: „Italienische Einwirkung in der deutschen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts“.

Herr *Battelli* machte einige unveröffentlichte Dokumente bekannt, die das Werk des Architekten Filippo Terzi betreffen. Die besprochenen Archivalien hat Herr *Battelli* inzwischen in seinem Buch „Filippo Terzi, Architetto e Ingegnere militare in Portogallo“ (Florenz 1935) in extenso veröffentlicht.

Herr *Beenken* sprach zum Problem Norden und Italien.

Im beginnenden 14. Jahrhundert steht die hochgotische Malerei des Nordens mit ihren reinflächigen Figurenkompositionen ganz unter der Herrschaft der fließend bewegten Linie, in die aller Ausdruck sich sammelt. In Italien dagegen hatte namentlich Giotto begonnen, in ganz neuer, auch von allem Spätantiken abweichender Weise von der Fläche aus gleichmäßig und methodisch die räumliche Tiefe zu erobern und den Raum auch mit nunmehr selber räumlich gewordenen Gestalten als einheitlich dreidimensionales Kontinuum aufzubauen. Die giotteske Malerei stellt sich zuerst die Probleme, die die der kommenden Jahrhunderte sein werden, während die gleichzeitige deutsche noch ganz im Schatten der Plastik steht, die im Hochmittelalter die führende unter den darstellenden Künsten gewesen war.

Im 14. Jahrhundert hat sich die erste Auseinandersetzung des Nordens mit den neuen Errungenschaften des Südens vollzogen. Nicht auf dem Wege über Avignon, wie man lange gemeint hat, nicht erst nach 1350, sondern schon früher und gewiß auf direktem Wege ohne Vermittlung. In dem 1324—1329 entstandenen Noli me tangere des Klosterneuburger Altarflügels ist bekanntlich Giotto vorausgesetzt, und nicht viel später wird auch das noch nicht genauer lokalisierte Berliner Tafelbild der Geburt Christi entstanden sein, in dem Giottos Darstellung in der Arenakapelle ins Hochformat und zugleich in den ausdrucksvollen Linearstil des Nordens übersetzt worden ist. — Die in manchem verwandte Hohenfurther Geburt ist zweifellos später. Die zu dem Berliner Bilde gehörende Kreuzigung bei Boehler in München muß auf eine giotteske Kreuzigungs-Komposition zurückgehen, von der sich im Süden keine Nachwirkungen nachweisen lassen, während im Norden, wo das Original einst gewesen sein dürfte, noch ein Altarflügel in Hertsbronn und ein wesentlich späteres Bild in Altmühldorf den Einfluß des Werkes erkennen lassen. Nordisch-gotisch ist hier und in der schon 1350 entstandenen böhmischen Kreuzigung in Berlin noch der Kruzifixtypus, der giotteske dringt um 1350 anscheinend in Böhmen zuerst ein (Hohenfurth und Breslauer Gnadenstuhl).

Ein giottesker Innenraum, wahrscheinlich der des Freskos Christus unter den Schriftgelehrten in der Unterkirche von Assisi, ist dem böhmischen Maler eines kurz vor oder um 1350 entstandenen Marienbildes aus Košatky in Prag bekannt gewesen. Aber das bei dem Giotto-Schüler plastisch volle Gestalten und räumliche Intervalle zwischen ihnen weit umspannende Raumgefäß wird bei dem Deutschen zum bloßen Hintergrund einer ganz dichten und nordisch ausdrucksvoll in der Fläche bewegten linearen Figurenkomposition. Aus dem Breitformat wird auch hier ein die architektonischen Formen ganz unitalienisch übersteilendes Hochformat.

In die böhmische Malerei um 1350 dringen verschiedene ikonographische und figürliche Einzelmotive ein, die meist in Siena geprägt sind. Den vermutlich von Simone Martini geschaffenen, jedenfalls in seinem Umkreise (Bild 1072 in Berlin) am frühesten greifbaren Typus der Madonna de Umiliate zeigt, wieder ins Gotisch-Lineare übersetzt, die Regenmadonna des Prager Wyshekrad. Ambrogio Lorenzetti scheint dem auch als Tafelmaler tätigen Hauptmeister vom Liber Viaticus des Johann von Neumarkt bekannt gewesen zu sein (Darstellung im Tempel seines Spätwerks, des sog. Mariale Arnesti). Ein winziges Madonnentäfelchen im Handel, das, wie die beiden anderen Tafelbilder des Meisters (Tod Mariae und Anbetung der Morgan Library, New York) bisher als französisch galt (Nr. 1 der Burlington-House-Ausstellung 1932) zeigt einen von Ambrogio (vgl. Siena, Pinakothek Nr. 65) stammenden Bewegungstypus des Kindes, der auch bei der Glatzer Madonna in Berlin wiederkehrt. Gleich dieser aus dem Hohenfurther Umkreise stammt der Gnadenstuhl des Diözesan-Museums in Breslau, in dem bereits der altertümlichere Linearismus der Madonna einem neuen Sinn für Massigkeit und Schwere gewichen ist, wobei Einzelheiten (Kopf Gottvaters,

Wände) an Orcagna erinnern. Ein wohl zu Unrecht als nachmittelalterliche Nachahmung verdächtigtes Spätwerk des Hauptmeisters von Hohenfurth, des Schöpfers der Glatzer Madonna, ist das Gnadenbild von Zbraslav (Königssaal) bei Prag, in dem wieder das Kind zweifellos auf eine — genau nicht belegbare — italienische Anregung zurückgeht.

Solche Auseinandersetzung deutscher mit italienischer Malerei war möglich, weil über alle Unterschiede zwischen Norden und Süden hinweg eine einheitliche Entwicklung der Formprobleme der figuralen Gestaltung in der Malerei und Plastik des Gesamtabendlandes erkennbar bleibt. Diese Einheit der Entwicklung bringt einen so genauen Parallelismus in der Phasenabfolge mit sich, daß beispielsweise 1357 und 1371 datierte Miniaturen des französischen Maitre aux Boguetaux die völlig gleiche Formwandlung erkennen lassen, wie die aus den gleichen Jahren stammenden Bilder des Lorenzo Veneziano, obgleich von einer tatsächlichen Beziehung zwischen dem Franzosen und dem Venezianer nicht die Rede sein kann. Auch die deutsche Entwicklung läßt diese allgemeineuropäische Entwicklung erkennen. Solche Gemeinsamkeit ist es wohl vor allem gewesen, die Berührung und Beeinflussung ermöglicht hat. Die frühesten Einflüsse sind im deutschen Südwesten hier und da sehr vereinzelt erkennbar. Es handelt sich um deutliche Übernahmen, zugleich aber auch um Übersetzungen in die eigene deutsche Formensprache. Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hat dann einen gewissen Ausgleich gebracht. Der hochgotische Linearismus im Norden verschwindet, die Gestalten der figuralen Kompositionen werden schwerer, massiger, räumlicher. Mit dieser sich aus dem eigenen heraus vollziehenden Anänelung der nordischen Kunst an die italienischen Möglichkeiten wird der Prozeß der Auseinandersetzung, der vor und um 1350 an einzelnen Beispielen handgreiflich deutlich war, zu einem unterirdisch wirkenden. Die Einzelübernahmen verschwinden, dafür wird die deutsche Kunst im Ganzen immer tiefer mit der neuen, in Italien zuerst entstandenen Raumanschauung imprägniert. Um 1400 ist dieser Prozeß der relativen Angleichung vollendet und damit die Grundlage für eine neue Differenzierung der nationalen Möglichkeiten geschaffen. Die nordische Malerei des 15. Jahrhunderts ist ohne jene Auseinandersetzung mit der Kunst des Südens, die sich im 14. Jahrhundert vollzog, nicht zu denken.

48. Sitzung — 3. März 1934

Prof. Dr. John Shapley: „Prolegomena zum Studium frühchristlicher Kunst“.

Dr. Curt H. Weigelt: „Fälschungen, Verfälschungen und „ovidische Verwandlungen“.

Herr Shapley sprach über allgemeine Voraussetzungen zum Studium frühchristlicher Kunst.

Dunkel und Trauer liegen über der frühchristlichen Periode. Sie erschweren das Studium ihrer Kunst. Um diese zu verstehen und ihre scheinbar unvernünftige Verleugnung der Früchte klassischer Kultur, muß man die allmähliche Wandlung der klassischen Ideale erfaßt haben.

Griechische Kunst der klassischen Zeit — des 5. Jahrhunderts — zeigt fünf bezeichnende Merkmale: das erste von diesen, die (reine) Darstellung ist grundlegend und schließt die anderen vier, Symmetrie, Idealismus, Naturalismus, Humanismus, gewissermaßen ein.

Darstellung, d. h. reine Darstellung, steht im Gegensatz zur Erzählung (Beispiel: Ägypt. Malerei), Beschreibung (die vom Beschauer ein summierendes Erfassen der Einzelheiten verlangt; Beispiel: der tanzende Schiwa der indischen Kunst) und Tendenz (Beispiel: die Heraushebung des Pharaos in ägyptischer Kunst).

Das zweite Merkmal klassischer griechischer Kunst, Symmetrie, selbst in Fragmenten unverkennbar, duldet keine Akzentverschiebung oder Fortführung der Handlung außerhalb der ausgewogenen Komposition.

Der Idealismus gestaltet eine abstrakte Welt, in der verallgemeinerte Darstellungen von Göttern und Menschen in einer Umgebung erscheinen, die weder örtlich noch zeitlich gekennzeichnet wird.

Der Naturalismus steht im Gegensatz zu übernatürlicher (allmächtiger), außernatürlicher (chimärischer) und unternatürlicher (komischer) Existenz. Dieser typisch griechische Begriff ist auf eine apriorische Naturauffassung, nicht auf Erfahrung gegründet.

Der Humanismus sieht im Menschen den Mittelpunkt der Welt; die Götter sind nur erhöhte Menschen, die Natur wird personifiziert.

Diese fünf Merkmale konnten einem jungen Volk zur Richtschnur dienen. Der Erfahrung gegenüber mußten sie jedoch allmählich ins Spezielle abgewandelt werden. So entstehen der Optimismus des Praxiteles, die Leidenschaft des Scopas; zwischen dem Menschen und seiner Umwelt wird eine Beziehung hergestellt.

Die Umwandlung der klassischen Ideale schreitet im Hellenismus rasch weiter. Im 3. Jahrhundert führt der sterbende Gallier den tragischen Konflikt mit der Umwelt ein, dem Leiden steht allerdings noch der Sinn moralischer Überlegenheit gegenüber. Das malerische hellenistische Relief reduziert den Maßstab der menschlichen Gestalt.

Im ersten Jahrhundert finden selbst Schrecken und Qual Eingang in die Kunst — Laokoon, wo die reine Darstellung durch Erzählung (die verschiedenen Stadien der Handlung) und Beschreibung (die verschiedenen Körperverdreungen) abgeschwächt wird. Das Wichtigste ist jetzt das Hinzutreten der Tendenz: Mitleid mit dem Leiden.

In römischer Zeit werden die klassischen Ideale noch weiter zurückgedrängt durch zwei neue Strömungen: das realistische Bildnis und den Illusionismus (beides in der Ara Pacis). Die Illusion erreicht den Höhepunkt in den Reliefs des Titusbogens, wo Beschreibung (des Schauspielplatzes), Erzählung (des Triumphzuges) und Tendenz (Darstellung der Größe des Kaisers) sich voll entfalten, zu Ungunsten der alten Einheitlichkeit. Absicht ist nicht mehr, wie in klassischer griechischer Kunst, Naturdarstellung, sondern Darstellung menschlicher Erfahrung, Aktualität. Daher fehlt den gut beobachteten Einzelheiten die Einheit (z. B. die schlecht gebauten Pferde am Titusbogen), schlimmer noch am Konstantinsbogen mit seiner Erzählung, Beschreibung und Tendenz.

Hand in Hand mit diesem Wandel der Form geht eine Veränderung des Geistes. Die Überlegenheit des Menschen über seine Umwelt weicht im Hellenismus dem tragischen Konflikt zwischen Mensch und Umwelt, Mensch und Gottheit. Es entsteht, da die Götter nicht fehlen können, die Sympathie, die aber auf seiten des Menschen ist, der Begriff der angeborenen, der Erbsünde. Die Erlöseridee, besonders im Sinne des Sieges über den Tod, bekommt nun einen neuen Sinn. Zu dem griechischen und römischen Erbe auf diesem Gebiet kommt noch der Einfluß der orientalischen Kulte, die unter römischer Herrschaft Duldung fanden, bis das Christentum sie entweder aufnahm oder unterdrückte.

Herr Dr. *Weigelt* versuchte zunächst, den schwankenden Begriff der „Fälschung“ fester zu umreißen — ein Begriff, der höchst verschieden ausgelegt werden könne, vom wissenschaftlichen Forscher anders als vom Sammler, vom Sammler anders als vom Händler. Der Begriff sollte erst unmittelbar dort eine Grenze finden, wo die bloße Nachahmung oder Kopie beginnt. Weil der Fälschung das Künstlerisch-Schöpferische fehlt, bedarf sie der Anlehnung an ein erstes Kunstwerk oder auch an einen Vorstellungskomplex. Sie ist aber nicht nur in sich selbst abhängig, sondern auch in bezug auf den Betrachter. Der Redner wollte das Wort „Fälschung“ wissenschaftlich als Oberbegriff ganz ausgesnaltet wissen; man sollte nur von echten oder unechten Stücken sprechen. Ebenso dürfte man Fälschungen nicht „gut“ oder „schlecht“ nennen — eine ästhetische Kritik, die nur dem echten Kunstwerk zukomme —, vielmehr sollte man von mehr oder weniger geschickten Fälschungen sprechen.

Der Redner sprach sodann über das Restaurieren alter Bilder, das höchstens in einer vorsichtigen Reinigung bestehen sollte, im Ausbessern kleiner Schäden und im Ergänzen von Fehlstellen durch neutrale, zum Gesamtton stimmende, angegliederte Farbstellen, ein Verfahren, das heute bei Fresken allgemein angewendet werde, weniger noch bei Tafelbildern. Der Wunsch, Bilder „galeriefähig“ zu machen, habe im 19. Jahrhundert vielfach zu „Verfälschungen“ geführt, wie man sie heute, vor allem in den Berliner Galerien, zum Teil schon wieder beseitigt habe. Ein Verfahren, das zu einer Bildruine drei Viertel hinzufügt, um ein „gut erhaltenes“ Bild vorzutäuschen, ist eine „Verfälschung“, die viel häufiger vorkomme als man glaube. Der Redner bewies das im Lichtbild an einem besonders augenfälligen Beispiel.

Eine Variation der „Verfälschung“ bezeichnete Herr Dr. *Weigelt* ironisch als „ovidische Verwandlungen“, für die er ein im holländischen Kunsthandel aufgetauchtes Bild als Musterbeispiel vorzeigen konnte. Das Bild stellte eine hl. Ottilie mit Stifterin im Trecentostil dar — an sich schon eine Unmöglichkeit, da es in ganz Italien keine hl. Ottilie gibt. Er zeigte dann dasselbe Bild vor der ovidischen Verwandlung, nämlich als es noch bei einem Kunsthändler in Florenz als hl. Lucia hing. (Beide Bilder in Offners „Corpus of Florentine Paintings“ abgebildet.) Auch solche „Verwandlungen“ kämen viel öfter vor als man glaube, freilich auch in anderm Sinne, durch törichte

Restauratoren, was der Redner im Lichtbilde an alten Bildern und Fresken, wie z. B. der *Maestà* von Simone Martini bewies.

Nachdem der Vortragende mit diesem Gesagten das Schillernde der ganzen Frage angedeutet hatte, sprach er über die Photographie von Kunstwerken, die das echte Kunstwerk — ob Gemälde oder Skulptur — immer in gewissem Sinne verfälsche. Dagegen hebe sie bei dem unechten, das außerhalb des Künstlerischen steht, gerade dies Außer-Künstlerische hervor. Fälschungen von alten Buchmalereien kämen relativ selten vor, weil die Nachahmung z. B. italienischer Miniaturen des 13.—15. Jahrhunderts dem Fälscher nahezu unüberwindlich technische Schwierigkeiten machten, da die Technik ganz verlorengegangen sei. Der Fälscher stolpere, wo er nicht einfach nachahmen könne, gerade über das Außer-Künstlerische, aus Unkenntnis und Mangel an Erfahrung; eine andere Falle stelle ihm das Bestreben, sich in sein künstlerisches Vorbild zu sehr einzuleben. Er traue besonders den „Primitiven“ allerlei Unmöglichkeiten zu, die dann zu Widersinnigkeiten führten, die es in keinem primitiven Bilde gäbe und an denen man die Fälschung leicht erkennen könne.

Es sei die Pflicht der Wissenschaft, als Fälschungen erkannte Kunstwerke an öffentlicher Stelle auch als solche zu brandmarken.

Die Frage nach dem *Zeitbeginn* der Fälschungen von Primitiven sei nicht ganz bündig zu beantworten. Die große Mode der „*fondi d'oro*“, die vor 25 Jahren im Kunsthandel begann, regte zu Fälschungen an, doch wurden sie schon in den 80er Jahren häufig unternommen. Der Redner führte als Beispiel *Icilio Ioni* an („*Memoria di un pittore di quadri antichi*“), dessen vor drei Jahren erschienenes Buch in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich sei. Die von Ioni ausführlich besprochenen und vermutlich selbst ausgeübten „*imitazioni*“ der Primitiven in bequemen Massen waren ein beliebter Artikel des kleinen Händlers, sie hatten einen gewissen Charakter und machten aus der Malerei gewissermaßen eine Pinakothek im Taschenformat. Der Redner selbst habe äußerst geschickte „*imitazioni*“ gesehen, die dann vermutlich bald zu Fälschungen geworden sind.

49. Sitzung — 28. März 1934

Prof. Dr. *Roberto Longhi*: „*Monsù Bernardo*“.

Dr. *Heinz Kühler*: „*Entwicklung des Stadttores in der altrömischen Baukunst*“.

Longhi unterzog eine Gruppe von Gemälden, die vor Jahren von H. Voß unter dem Namen *Antonio Amorosi* zusammengestellt worden war, einer erneuten Untersuchung. Bei dieser Überprüfung ergab sich, daß man in der Gruppe zwei deutlich voneinander unterschiedene Persönlichkeiten trennen kann. Die erste gehört dem 17. Jahrhundert an und zeichnet sich durch eine kühne (freche) Malweise mit vorwiegend lockeren Pinselstrichen aus. Gegenständlich bevorzugt dieser Maler Volksszenen in natürlicher Größe oder wenig kleiner; sie verraten, wenn auch nur mittelbar, eine Abhängigkeit von den Themen der *Carravaggesken* der ersten Hälfte des Jahrhunderts und gewisser *Holländer*, eines *Hals*, *Maes* usw. Aus der von Voß zusammengestellten Gruppe gehören diesem Maler des 17. Jahrhunderts der „*Gemüseverkäufer*“, ehemals in der Sammlung *Somzée* als *Velasquez*, das schöne schlafende Mädchen aus *Schleißheim* usw. Die zweite Persönlichkeit dagegen zeigt deutlich den idyllischen, einfältig bukolischen Einschlag des 18. Jahrhunderts: dieser Maler beschränkt sich fast immer auf ein kleineres Format (das der „*Bambocciate*“) und zeigt auch in der idyllischen Verknüpfung von Figur und Landschaft Parallelen zu zeitgenössischen römischen Malern wie *Anesi*, *Locatelli*, *Monaldi* und *Orizzonte*. Nur diesen zweiten und schwächeren Künstler kann man also mit *Amorosi* identifizieren, der gegen 1740 starb, und der erst gegen 1700 „*Bambocciate*“ zu malen begann, wie sein Biograph *Pascoli* berichtet. Ihm gehören aus der von Voß zusammengestellten Gruppe die beiden Bilder der Sammlung *Devonshire* („*Bauernmädchen*“ und „*Bauernmädchen mit Vogelne*st“); eine Bestätigung dafür ergibt eine alte Erwähnung des *Amorosi* (1754) für ein Bild der Sammlung *Pembroke* mit dem gleichen Gegenstand wie eines der Gemälde aus *Devonshire*.

Es gelang *Longhi*, auch die erste der beiden von Voß verschmolzenen Maler-Individualitäten zu identifizieren: es ist *Eberhard Keil*, von dänischer Abstammung, in Italien als *Monsù Bernardo* bekannt. Geboren in *Helsingor* 1624, hielt er sich einige Jahre in *Venedig* und *Bergamo* auf und ließ sich dann in *Rom* nieder; hier arbeitete er von 1656 bis 1687, dem Jahr seines Todes. Diese Angaben finden sich in der überaus wichtigen Lebensbeschreibung bei *Baldinucci*, einem persönlichen Freunde des Keil. Aus der gleichen Quelle ergeben sich obendrein alle notwendigen

Elemente für die Erkenntnis seiner künstlerischen Eigenart. Denn Baldinucci beschreibt ausführlich die Volksszenen des Keil, so daß man sie in den bekanntesten und besten Bildern der Amorosi-Gruppe von Voß wieder erkennen kann. Das vom Biographen als typisch bezeichnete Format der Bilder des Keil, die natürliche oder fast natürliche Größe der Figuren, findet sich ebenfalls bei den genannten Bildern. Andere Bestätigungen bringen die Erwähnungen in alten Katalogen: z. B. nennt der Katalog der Casa Colonna ein Bild von Monsù Bernardo, welches in Gegenstand und Maßen dem Bild des Museums in Barcellona entspricht, das von Voß als Amorosi veröffentlichte. Und das Bild in der Galerie Ferroni in Florenz (Cenacolo di Foligno), das von Voß Amorosi zugeschrieben wurde, trägt noch das alte Schildchen mit der Aufschrift „Bernardo Lailon“, entstanden aus der Namensform „Kailo“, die Baldinucci verwendet. Die ganze Gruppe der besseren Bilder, die nun statt dem Amorosi Eberhard Keil zugeschrieben werden kann, rückt damit automatisch um 50 bis 60 Jahre früher. Keil erhält so eine bedeutende Stellung innerhalb der Anfänge der italienischen Bauernmalerei, vor Rossi, Crespi, Ceruti und Todeschini. Übrigens bestätigt schon Baldinucci ausdrücklich, daß wirklich Keil der Erfinder dieser besonderen Bildgattung gewesen sei.

Was den künstlerischen Werdegang des Künstlers betrifft, so bezeichnete *Longhi*, abgesehen von der Erinnerung an die lockere holländische Pinselführung (Franz Hals usw.) den Aufenthalt in Venedig, ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts, als besonders wichtig für Keil. Dort konnte er die Verbindung nicht nur zu seinem Vorläufer Feti, sondern auch zu den Zeitgenossen Langetti, Loth, Maffei und vor allem zu dem etwas jüngeren Carneo aufnehmen. Diese Beziehungen, auf die schon von anderer Seite hingewiesen wurde, erhalten erst jetzt durch die Festlegung der Stellung des Keil ihre historische Erklärung.

Herr *Kähler* sprach anschließend über die Entwicklung des Stadttores in der altrömischen Baukunst unter besonderer Berücksichtigung der Tore in Verona. Der Vortrag ist in erweiterter Form erschienen im Jahrb. d. Deutschen Archäol. Inst. 50. 1935. S. 138.