

Anmeldungen zu Referaten sind nur für Kunsthistoriker mit Abschlußexamen zulässig.

Die Einladung für die Mitgliederversammlung wird termingerecht erfolgen. Anträge zur Tagesordnung sind bis zum 1. September 1968 der Geschäftsstelle vorzulegen.

Der Tagungsbeitrag wird für Mitglieder voraussichtlich DM 15,- betragen.

DIE COURTAULD INSTITUTE GALLERIES

(Mit 5 Abbildungen)

Es ist noch kein Jahrzehnt vergangen, seit die Galerien des Courtauld-Instituts der Londoner Universität ihre Pforten öffneten. Die 1958 eingeweihten, im obersten Stock eines Hauses am Woburn Square eingerichteten Museumsräume bieten inzwischen kaum mehr Platz für Neuerwerbungen, nachdem eine der großen englischen Privatsammlungen, die Sammlung Gambier Parry, die der Universität im Sommer letzten Jahres als Vermächtnis zufiel, dort Aufstellung gefunden hat. Das Museum genießt seit jeher wegen seines intimen Charakters, wegen des bequem überschaubaren Umfangs und der gleichmäßig hohen Qualität seiner Bestände vor allem auch bei den Londonern selbst besondere Wertschätzung; wenn man auswärtigen Gästen seinen Besuch empfiehlt, so gilt dies als eine Art Geheimtip. Doch hat auch im Ausland, vor allem für diejenigen, die sich intensiver mit der Kunst des Impressionismus und des Nachimpressionismus beschäftigen, der Name des Museums seit seinem Bestehen einen besonderen Klang. Heute, durch die Werke der Sammlung Gambier Parry bereichert, können die Courtauld Institute Galleries zugleich den Anspruch erheben, eine der wichtigsten selbständigen Sammlungen früher italienischer Malerei in England außerhalb der National Gallery zu besitzen. Dies läßt es angebracht und gerechtfertigt erscheinen, an dieser Stelle auf die bisherige Entwicklung und die heutigen Bestände des Museums näher einzugehen.

Seine Geschichte reicht bis ins erste Drittel unseres Jahrhunderts zurück. Schon in den späten 20er Jahren hatte Lord Lee of Fareham den Gedanken gefaßt, eine der Universität angeschlossene Institution ins Leben zu rufen, die – ähnlich dem Fogg Museum in Harvard – durch eigene Kunstsammlungen besondere Möglichkeiten zur Ausbildung von Kunstwissenschaftlern und Museumsexperten bieten sollte. Im Sommer 1929 konnte Lord Lee, der zunächst durch Veräußerung wertvoller Gemälde aus seiner eigenen Sammlung die ersten, noch relativ bescheidenen Mittel für einen Gründungsfonds bereitgestellt hatte, Mr. Samuel Courtauld für sein Projekt gewinnen, der nun durch eine großzügige Stiftung den Aufbau des neuen Instituts ermöglichte. Nach sorgfältigen Planungen und Vorbereitungen erfolgte dann 1931 die Gründung des Courtauld Institute of Art, und bereits im Gründungsjahr übereignete Samuel Courtauld den größten Teil seiner Privatsammlung dem zur Förderung und Erhaltung des Instituts gebildeten Trust. Dieser Grundstock der Gemäldesammlung, der zunächst ausschließlich Meisterwerke des Impressionismus und Nachimpressionismus umfaßte, wurde 1933 durch das Vermächtnis von Roger Fry vergrößert. Die Sammlung Fry

enthielt außer eigenen Arbeiten des Künstlers Werke der zeitgenössischen englischen und französischen Malerei. 1947 ging nach dem Tode von Lord Lee auch dessen Sammlung in den Besitz der Universität über. Damit wurde plötzlich der Sammelbereich des Museums erheblich erweitert, da nun Werke der italienischen, niederländischen, französischen, deutschen und auch englischen Malerei des 14. – 18. Jahrhunderts zu den bisherigen Beständen hinzukamen. Im gleichen Jahr wie Lord Lee verstarb Samuel Courtauld, der noch weitere Gemälde aus seiner Privatsammlung der Universität hinterließ. In den Besitz der Universität ging schließlich 1952 auch die bedeutende Sammlung von Handzeichnungen aus dem Nachlaß von Sir Robert Witt über. Während die so innerhalb von zwei Jahrzehnten zusammengekommenen Kunstschätze zunächst in den Räumen des Courtauld-Instituts am Portman Square der Öffentlichkeit zugänglich waren, konnte dann in den späten 50er Jahren ein eigenes Museum zur Aufnahme der Sammlungen neu eingerichtet werden. Bei den Eröffnungsfeierlichkeiten im Oktober 1958 ließ Mark Gambier Parry bekanntgeben, daß er beabsichtige, die in seinen Besitz gelangte Sammlung seines Großvaters Thomas Gambier Parry dem Institut zu vermachen. Einzelne Stücke dieser Sammlung waren dann schon in den folgenden Jahren als Leihgaben ausgestellt; mit dem Tode von Mark Gambier Parry im August vergangenen Jahres ging der auf etwa 750 000 £ Gesamtwert geschätzte Komplex der Sammlung Gambier Parry in den Besitz des Instituts über. Es handelt sich um 75 Werke der italienischen Malerei des 14. – 16. Jahrhunderts, um drei Marmorreliefs des Florentiner Quattrocento, um eine bedeutende Gruppe mittelalterlicher Elfenbeine, um zahlreiche Limoges-Emails, italienische Majolika, venezianisches und deutsches Glas und orientalische Metallarbeiten.

Als man vor zehn Jahren die Museumsräume ausgestaltete, die die verschiedenen der Universität vermachten Sammlungen aufnehmen sollten, hat man offenbar versucht, für die ausgestellten Werke wieder einen ähnlichen Rahmen zu schaffen, wie er sie in den Privaträumen ihrer früheren Besitzer umgeben hatte. So entstanden keine sachlich nüchternen Museumssäle, sondern relativ niedrige, leicht überschaubare Räume mit alten Teppichen über Parkettboden, fensterlos, durch die an der Decke umlaufenden meterbreiten Randstreifen aus Milchglasscheiben sehr günstig von oben belichtet und durch Öffnungen jeweils im mittleren Deckenfeld klimatisiert. Die Wände der vier ersten Räume sind mit senkrecht gezogenen grauen Samtbahnen bespannt. Hier findet man die Werke der Sammlung Lee ausgestellt. Im ersten schmalrechteckigen Raum – und nur hier – hat man an den Längswänden jeweils zwei Scherwände eingezogen, um mehr Platz zur Hängung der Bilder zu gewinnen. Der Raum enthält zahlreiche Werke der frühen italienischen Malerei, darunter die wegen der Leuchtkraft ihrer Farben und wegen ihrer sehr guten Erhaltung besonders erfreuliche Darstellung der Geburt des hl. Augustinus (*Abb. 2*). Das Bild, das in den Gesichtstypen an Werke des Masolino erinnert, ist von Longhi überzeugend Antonio Vivarini zugeschrieben und um oder kurz vor der Quattrocentomitte angesetzt worden. Die Wahl und Zusammenstellung der klaren Lokalfarben unterstreicht die stille, aufgeräumte Grundstimmung des sonntäglich geputzten Raumes. Das Mädchen ganz links trägt ein zitronengelbes,

seine ältere Schwester ein zinnoberrotes Kleid, dessen Farbe sich in der Haube des Neugeborenen wiederholt. Dazu tritt als Kontrast ein leuchtendes Blau im Kleid der Amme. Zwischen das lichte Karmin der Bettdecke und das Ziegelrosa des Bodens schieben sich Farbstufungen von Ockergelb in den verschieden hell beleuchteten Holzflächen von Bett und umlaufender Bank. Die Wände und die kassettierte Tonnenwölbung des Gemaches sind in Grautönen gehalten. Der Vorhang hinter dem Bett erscheint in einem matten Olivgrün, von dem sich das fliederfarbene Kleid der Wöchnerin wirkungsvoll abhebt. – Ebenfalls im ersten Raum findet man als eines der wenigen deutschen Werke des Museums und zugleich als besondere Kostbarkeit der Sammlung Lee das von Lucas Cranach d. A. signierte und 1526 datierte Bild des Sündenfalls. Das Werk besticht nicht zuletzt durch den Erhaltungszustand seiner Malfläche, die abgesehen von fünf senkrecht durchlaufenden Sprüngen völlig intakt ist und weder durch Fehlstellen noch durch trüben Firnis entstellt erscheint (Abb. 3). Hervorzuheben sind in dem gleichen Raum noch das von einem Brügger Maler des späten 15. Jahrhunderts ausgeführte Diptychon mit einem halbfigurigen Madonnenbild und dem Stifterporträt, ferner das 1530 datierte, Jörg Breu zugeschriebene Porträt eines Unbekannten und schließlich noch ein anderes, in der Qualität weit überlegenes Männerbildnis (Abb. 4), das unter dem Namen Joos van Cleve ausgestellt ist, neuerdings (im Katalog) vermutlich Dirck Jacobsz zugewiesen wird – was nicht ganz überzeugt, jedenfalls nicht dem hohen Rang des Werkes gerecht wird. Die Landschaft zeigt im Grundton ein liches Türkis, das in den hinteren Zonen bläulicher, nach vorne hin wärmer abgestuft wird. Nur der vorne links aufragende einzelne Baum hat bräunliches Blattwerk. Die Thermenruine rechts ist in fleisch- bis fliederfarbenen Tönen gemalt. Das Rot des über der Brüstung liegenden Tuches kehrt noch einmal am Halsausschnitt des Mannes in der Abfütterung des Kragens wieder. Auffällig ist die Behandlung des Inkarnats, das in der Gesichtspartie wärmer und weicher wirkt, in den Händen, vor allem in der Hand mit der Schriftrolle, sehr viel kühler gehalten ist.

Im zweiten Raum der Lee Collection sind Werke der englischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ausgestellt, darunter vier Gemälde von Sir Peter Lely, zwei Porträts von Tilly Kettle, das Bildnis der Mrs. Malcolm von Sir Henry Raeburn d. A. und Gainsborough's Porträt des Charles Tudway – das Gegenstück zu dem heute in Baltimore befindlichen Bildnis der Mrs. Tudway.

Der dritte, größte Raum des Museums enthält wieder italienische Werke aus dem Besitz von Lord Lee; es sind vorwiegend Gemälde aus dem Quattro- und Cinquecento. Hier ist vor allem Botticellis großes Altarbild mit der Darstellung der von Maria Magdalena und Johannes d. T. flankierten Trinität in einer Landschaft zu nennen. Die Komposition des (in seiner Farberscheinung doch enttäuschenden) Bildes gewinnt ihre hieratisch strenge, Distanz gebietende Wirkung nicht zuletzt aus einer bewußten räumlichen Verunkelung in der Wiedergabe der monumentalen Hauptfiguren innerhalb der in ihren Motiven viel zu klein gesehenen Landschaft mit der Raphael-Tobias-Gruppe. Die Ausführung der Tafel scheint weitgehend durch Gehilfen erfolgt zu sein; auf Botticelli selbst dürfte die Vollendung der Christusfigur, dann vor allem die Aus-

führung der beiden Heiligen zu Seiten des Kreuzes und auch der Raphael-Tobias-Gruppe zurückzugehen. – Die Florentiner Kunst ist hier ferner durch Gemälde aus dem Umkreis des Fra Filippo und des Filippino Lippi vertreten, vor allem aber durch die beiden bekannten Morelli-Nerli-Cassoni, die zu den seltenen mit einer aufragenden bemalten Rückwand, der sog. "spalliera", erhaltenen Exemplaren gehören; die von einem (Biagio di Antonio nahestehenden) Florentiner Künstler um 1472 ausgeführten Cassone-Malereien stellen neben Tugendallegorien Begebenheiten aus der römischen Geschichte nach dem zweiten und fünften Buch des Livius dar. – Als eindrucksvolles Beispiel der nachleonardesken Mailänder Kunst kann das 1526 datierte große Altarbild der Madonna mit Heiligen von der Hand des Bernardino Luini gelten. Die Veroneser Malerei ist durch ein kleines vielfiguriges Bild des Domenico Morone vertreten, das Lord Lee erst 1930 in London erworben hatte. – Im gleichen Raum sieht man auch zahlreiche Werke der venezianischen Kunst, darunter als „Perle“ das kleine Taufbild aus der Spätzeit des Paolo Veronese, das – mit zahlreichen anderen Stücken der Lee Collection – im Herbst 1955 auf der Ausstellung "Italian Art from the 13th to the 17th Century" in Birmingham zu sehen war; dann aus dem Tiziankreis ein Bild der Venus mit dem Spiegel und eine Darstellung von Judith und Holofernes, außerdem das von Morassi vermutungsweise dem jungen Tizian zugeschriebene giorgioneske Bild des Moses vor dem brennenden Dornbusch, das leider auf der Giorgione-Ausstellung 1955 in Venedig fehlte. Aus dem Bellini-Kreis findet man schließlich das Bild der Tötung des Petrus Martyr, das in der frischen Farbbehandlung – nicht in der Feinheit der Zeichnung – der in den Hauptzügen gleichen Darstellung des Themas in der National Gallery fast überlegen ist, und das Temperabild einer Beweinung Christi, das Marco Palmezzano in Anlehnung an Bellinis Lunette des Pesaro-Altars gemalt hat. Besonders eindrucksvoll in seiner kontrastreichen Farbigkeit und in dem Stimmungsgehalt der weiträumigen Landschaft ist das Laurentiusbild des Girolamo da Santacroce, das – zusammen mit der Stephanusdarstellung in der Brera – zu einer Serie von Heiligenbildern gehörte, die vermutlich für das Benediktinerkloster von San Lorenzo in Venedig gemalt wurde.

Der sich anschließende vierte Raum der Lee Collection hat quadratischen Grundriß und ist sehr viel kleiner als der vorige. Von den zwölf Gemälden, die hier – neben einem weiteren Florentiner Cassone – ausgestellt sind, verdient fast jedes einzelne eine besondere Würdigung. Als bekannte Werke der Bildnismalerei seien nur Goyas Porträt des Don Francisco de Saavedra, das von der Hand des Scipione Pulzone stammende, ebenfalls signierte Porträt des Kardinals Granvella und Tintoretts Bildnis eines venezianischen Prokurators erwähnt. Man findet hier ferner die (114 x 76 cm messende) Ölstudie von Rubens für das Altarbild der Kreuzabnahme in der Kathedrale von Antwerpen, ein kleines Ölbild von Van Dyck, das Christus am Kreuz in einem gemalten Rahmen zeigt, und ein venezianisches Halbfigurenbild, auf dem eine jugendliche Heilige, ein Krieger mit Rüstung und Fahne und, zwischen beiden, der auf dem Lamm sitzende Johannesknaben erscheinen; das Bild, das seinerzeit v. Hadeln dem frühen Tizian zuschrieb und das in Birmingham 1955 als Werk des Lorenzo Lotto aus-

gestellt war, ist von Berenson dem Giovanni da Asola zugewiesen worden. Nicht unerwähnt bleiben darf auch das kleine, 1637 datierte Caritasbild des Jacques Blanchard und vor allem, als besonders sorgfältig und fein ausgeführtes Werk des L'Ortolano, eine Darstellung von Christus mit der Ehebrecherin; das Bild stammt vielleicht aus der Sammlung von Charles I und ist vorzüglich erhalten.

Die Räume V und VI, deren Wände mit graubeige übertünchtem grobem Leinen bespannt sind, enthalten als den Kernbestand des Museums die Courtauld Collection; sie umfaßt Werke der französischen Malerei, die fast ausschließlich aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts stammen. Nur fünf der ausgestellten Bilder sind im 20. Jahrhundert entstanden; es sind dies „Die Straße in Sannois“ von Utrillo, Renoirs Porträt des Ambroise Vollard von 1908 und das von ihm ein Jahrzehnt später gemalte Bild einer jungen Frau beim Schuhebinden, dann ein Aktbild von Modigliani und Bonnard's „Blauer Balkon“, der 1910 im Garten des Künstlers in Vernon entstand. Zu den frühesten Stücken gehört neben Daumiers „Don Quixote und Sancho Pansa“ eine um 1862/63 von Manet gemalte kleinere Fassung seines „Déjeuner sur l'herbe“. Die Sammlung, die Samuel Courtauld im wesentlichen zwischen 1919 und 1930 aufgebaut hat, enthält unter anderem vier Landschaften und zwei Stilleben von Cézanne, dazu eine Fassung seiner „Kartenspieler“, weiterhin drei Werke von Gauguin, zwei Pastellstudien von Degas, Landschaften von Seurat, Pissarro und Sisley, Van Gogh's Pfirsichblütenstrauch und sein Selbstbildnis mit verbundenem Ohr und – wohl als die berühmtesten Stücke der Sammlung – Renoirs „La Loge“, das „Chambre séparée“ von Toulouse-Lautrec und Manet's „Un Bar aux Folies Bergère“ von 1882.

Im siebten Raum des Museums war bis zum vorigen Jahr die Fry Collection untergebracht. Sie mußte ihren Platz der hier und noch im folgenden Raum neu aufgestellten Gambier Parry Collection abtreten. Auch diese beiden letzten Räume haben leinenbespannte, graubeige getünchte Wände. In Raum VII sind Glasvitrinen für die Emails und Elfenbeine, für die Majolika und die orientalischen Metallarbeiten aufgestellt. In Raum VIII, in dem seit langem die Bestände der Witt Collection aufbewahrt und Interessenten auf Wunsch vorgelegt werden, hängen die Gemälde teilweise über den niedrigen, der Magazinierung der Zeichnungen dienenden Holzschränken, was das intensivere Betrachten der Bilder eher fördert als behindert. Auf den oberen Platten dieser Schrankkommoden sind außerdem unter Glasscheiben Miniaturen eines Stundenbuches aus der Werkstatt des Boucicault-Meisters ausgestellt, die ebenfalls aus dem Gambier-Parry-Nachlaß stammen. – Die Sammlung geht zurück auf Thomas Gambier Parry, einen vermögenden Maler und Kunstkenner der viktorianischen Zeit; sie befand sich bis vor kurzem – wenig beachtet und lange Zeit schwer zugänglich – in Highnam Court, einem Besitz unweit von Gloucester. Thomas Gambier Parry, der Vater des Komponisten Hubert Parry, hatte Highnam Court schon am Ende seiner in Cambridge absolvierten Studienzeit erworben und dort während des zweiten Drittels des vorigen Jahrhunderts alle jene Kunstschätze zusammengetragen, die (mit ganz wenigen Ausnahmen) im vergangenen Jahr nun in den Besitz der Universität übergegangen sind. Schon als junger Mann hatte er ausgedehnte Reisen durch Italien und

Frankreich und auch in die Länder des östlichen Mittelmeers unternommen. Er trieb dabei intensive Architektur- und Malereistudien; sein Hauptinteresse galt den alten Freskotechniken, die er sorgfältig untersuchte – nicht zuletzt mit dem Ziel, eine besondere eigene Technik zu finden, die es ihm ermöglichte, unter den schwierigen klimatischen Bedingungen Englands dauerhafte Freskomalereien auszuführen. In der schließlich von ihm entwickelten Technik, die bald von anderen Künstlern übernommen wurde, führte er in den 60er und 70er Jahren umfangreiche Freskomalereien in den Kathedralen von Ely und Gloucester und in der Kirche von Highnam aus. Nicht zuletzt seine maltechnischen Studien und Experimente brachten es mit sich, daß sich auch sein Interesse als Sammler seit der zweiten Hälfte der 50er Jahre immer stärker der frühen italienischen Malerei zuwandte, während er bis dahin – dem allgemeinen Zeitgeschmack folgend – hauptsächlich italienische, französische und auch einige holländische Werke des 16. und 17. Jahrhunderts erworben hatte. In den Jahren 1858/59 kaufte er eine Reihe von frühen italienischen Bildern, darunter die drei im zweiten Quattrocentodrittel von einem Maler der Masaccio-Nachfolge ausgeführten Tafeln mit der Legende des hl. Quiricus und der hl. Julitta und vor allem das ebenfalls in Florenz (als Werk des Fra Filippo Lippi) erworbene Verkündigungsbild, das als eine der besten Arbeiten Pesellinos gelten kann. – 1861 erstand Gambier Parry, wiederum in Florenz, als Werk des Antonio Pollaiuolo jenes große halbfigurige Madonnenbild, das neuerdings durch John Shearman Andrea del Verrocchio zugeschrieben und in die 60er Jahre des Quattrocento datiert worden ist – worauf noch einzugehen sein wird. Bei der Davenport-Bromley-Versteigerung 1863 konnte Gambier Parry seine Sammlung italienischer Trecento- und Quattrocentomalerei durch weitere kostbare Stücke bereichern; er erwarb damals unter anderem das von Bernardo Daddi signierte große Polyptychon mit einem vielfigurigen Kalvarienberg zwischen acht auf den Seitentafeln paarweise geordneten Heiligen, dann eine Marienkrönung von Lorenzo Monaco und Predellenstreifen mit sieben kleinen (den Schmerzensmann, Maria, Johannes und vier Heilige darstellenden) Rundbildern von einem höchst eigenwilligen Schüler des Fra Angelico. – In die frühen 60er Jahre fällt auch die Erwerbung von zwei marmornen Madonnenreliefs aus dem Verrocchio-Umkreis, zu dem sehr viel später, 1875, das dritte, "OPUS MINI" signierte Relief kam.

Die Geschichte der Gambier Parry Collection wurde sehr eingehend behandelt von Sir Anthony Blunt im „Apollo“ (April 1965, S. 288 ff.) und vom gleichen Autoren noch einmal im Burlington Magazine (März 1967, S. 111 ff.). In diesem diesjährigen Märzheft des Burlington Magazine werden auch – nach Gattungen bzw. Problemgruppen geordnet – die meisten wichtigen Objekte der Sammlung (einschließlich der Emails, Elfenbeine, Metallarbeiten, Majolika etc.) durch verschiedene mit der Materie jeweils vertraute Experten besprochen und gewürdigt. Die dort vorgetragenen Untersuchungsergebnisse verwertet der ebenfalls in diesem Jahr erschienene, von Sir Anthony Blunt verfaßte provisorische Katalog der Sammlung. Darin wird u. a. sehr ausführlich auf den vielschichtigen Fragenkomplex eingegangen, der sich um Albertinellis Darstellung der Schöpfungsgeschichte (Kat. Nr. 23, Taf. III) schließt. Die von Gambier Parry 1849 bei

Colnaghi erworbene breitrechteckige Tafel (56,5 x 165,5 cm) befand sich davor einige Zeit bei William Buchanan, und zwar zusammen mit dem gleich hohen, aber nur 55 cm breiten Bild der Vertreibung, das später in die Slg. Strossmayer in Zagreb gelangte. Die beiden Tafeln gehörten möglicherweise zu jenen "tre storiette", die Albertinelli – nach Vasaris Bericht – in Florenz für Giovan Maria Benintendi gemalt hat. Umstritten bleibt die Datierung des Londoner Erschaffungsbildes. Für die von Berenson vorgeschlagene Frühdatierung spricht einmal die auffällige Stereotypik in der Wiedergabe der Gesichter aller Figuren und, damit zusammengehend, die (stark an Werke des Cosimo Rosselli erinnernde) zerdehnte Gesichtsbildung mit den ganz hohen flächigen Wangenpartien, vielleicht auch die ungewöhnlich sorgfältige Wiedergabe der Akte. Mit der Datierungsfrage verbindet sich dann ein anderes Problem, auf das der Katalogtext hinweist: die Darstellung des Sündenfalls auf der rechten Seite des Londoner Bildes scheint kompositionell Raffaels Darstellung des gleichen Themas an der Decke der Stanza della Segnatura vorzubereiten. Möglicherweise gehen nun aber beide Darstellungen auf den verlorengegangenen Adam-und-Eva-Karton Leonardos zurück. Vasari, der den Karton als frühe Arbeit Leonardos erwähnt, lobt darin die Ausführung des Feigenbaums und die "naturalità" der dargestellten Tiere und Pflanzen. Vieles spricht dafür, daß die in ihrer Phantastik und in ihrem Formenreichtum für Albertinelli so ungewöhnliche Darstellung der erschaffenen Tierwelt im linken Viertel des Londoner Bildes durch Leonardos Karton angeregt wurde. Dieser Verdacht wird nicht nur durch die Verwandtschaft mancher Details mit erhaltenen Tierzeichnungen Leonardos (innerhalb der Pferdestudien, Allegorienentwürfe oder der Kompositionsskizzen zu den Anbetungsbildern) bekräftigt, sondern auch durch die besondere Helldunkelbehandlung und die eigentümliche Kompositionsidee der wie zu einem Kampf aufeinander zudrängenden Tierscharen. Geht man in den Folgerungen noch einen Schritt über die im Katalog angedeuteten Vermutungen hinaus, so ergibt sich nun auch eine mögliche Erklärung für die Beziehungen zwischen Raffaels und Albertinellis Eva-Darstellung einerseits und der nur aus Werken der Leonardo-Nachfolge bekannten Darstellung der *stehenden* Leda, die vielleicht nicht einmal auf einen entsprechenden Leda-Entwurf Leonardos zurückgeht, sondern aus einer Kompilation von Leonardos Eva mit den erhaltenen Entwurfsskizzen zu einer im Schilf knienden Leda entstanden ist.

Anschließend soll noch kurz auf die Fragen eingegangen werden, die durch die Untersuchungen von John Shearman über das halbfigurige Madonnenbild der Gambier Parry Collection aufgeworfen worden sind. Das Werk ist durch Shearmans Veröffentlichung (Burlington Magazine 1967, Märzheft, S. 121 f.) zu einer der wichtigsten „Entdeckungen“ geworden, die im Bereich der Quattrocentokunst in den letzten Jahren gemacht werden konnten (*Abb. 1a*). Shearmans Untersuchungen haben erwiesen, daß das Bild aus dem Verrocchio-Atelier oder jedenfalls aus dem engeren Verrocchio-Umkreis hervorgegangen sein muß und daß zugleich wesentliche Elemente seines Stils nur aus einer Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei zu erklären sind. Dies gilt sowohl für die eigentümliche, an niederländischer Malerei orientierte Farb-

behandlung, als auch für die Ausprägung des neuen Gesichtstypus der Madonna mit der relativ hohen Stirn, aus der die Haare ganz zurückgekämmt sind, mit dem langgezogenen Nasenrücken, mit der eng zusammengeschobenen Mund- und Kinnpartie und den hohen, nach unten sich stark verschmälernden Wangen. Diesen neuen, in der Florentiner Kunst nicht vorgeprägten Typus der Gambier-Parry-Madonna übernimmt der Maler der Duveen-Madonna in New York – gleichzeitig mit Draperiemotiven und Detailformen (linke Madonnenhand) aus Leonardos Münchner Madonna mit der Nelke. Aus niederländischem Einfluß zu erklären ist auch die unplastische, flächige Wiedergabe des schmalschultrigen, flachbrüstigen Oberkörpers der Londoner Madonna und der eigentümlich gratige Faltenstil, wie er vornehmlich in der Brustpartie Mariens hervortritt. Nicht aus der niederländischen Kunst abzuleiten sind jedoch wesentliche andere Elemente des Bildes, so das verrocchieske Kandelaberornament auf dem Pilasterspiegel und vor allem der Typus des Christkinds, der auffälligerweise gerade in der umbrischen Malerei, vor allem in Altarbildern des Fiorenzo di Lorenzo begegnet. Die Durchbildung des Unterkörpers mit der seitwärts herausgedrehten hohen und fülligen Hüftpartie erinnert zugleich an verrocchieske Madonnenreliefs, vor allem an das Tonrelief im Victoria and Albert Museum (Nr. 146; vgl. John Pope-Hennessy, Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, London 1964; Vol. III, pl. 168), aber auch an das aus S. Maria Nuova stammende Madonnenrelief Verrocchios im Bargello. Überhaupt ist das seltsam Zusammengesetzte des Kinderkörpers im Londoner Bild auffällig. Wie der etwas zurückgeneigte Oberkörper mit dem kleinen Kopf und der schmalen Schulter- und Brustpartie in den proportional viel zu mächtigen Unterkörper mit dem stark vorgewölbten Bauch übergeht, erinnert dieses Kind ein wenig an die Vorderansicht eines Kentaurknaben. Das Standmotiv und die besondere Proportionierung des Kindes übernimmt Perugino in seiner Predellentafel mit der Szene der Geburt des Johannes d. T. (E. Camesasca, Perugino; Mailand 1959, Tav. 20); auch in der Madonna Duveen taucht der Kindertypus wieder auf, allerdings mit verändertem Bewegungsmotiv.

Über die Frage der Autorschaft der Londoner Madonna wird es noch lange und intensive Debatten geben. Ihre Beantwortung ist abhängig von der zeitlichen Ansetzung des Werkes, und damit rückt ein Problem in den Vordergrund, das in Shearmans Untersuchungen nicht genügend berücksichtigt erscheint: welches Werk der niederländischen Malerei kann dem Maler der Gambier-Parry-Madonna im dritten Quattrocentoviertel in Florenz vor Augen gestanden haben? Shearman nimmt offenbar an, daß außer den nachweislich für Florenz gemalten und zum Teil noch heute dort befindlichen (vor 1480 entstandenen) niederländischen Werken noch ein anderes Gemälde, etwa ein halbfiguriges Madonnenbild, den Florentiner Künstlern bekannt war, von dem wir keine Überlieferung besitzen und das sich nicht in Italien erhalten hat. Da Shearman die Londoner Madonna als frühestes bekanntes Gemälde Verrocchios in die sechziger Jahre rückt, stellt er die Diskussion über die möglichen Vorbilder von vornherein auf ein ziemlich schmales Fundament. Es kann nun aber m. E. kein Zweifel daran bestehen, daß jenes niederländische Werk, mit dem sich der Maler der Londoner

Madonna auseinandergesetzt hat und dessen Studium die neuen, unflorentinischen Stilmomente der Darstellung auslösten, kein anderes ist als der um 1475 entstandene Portinari-Altar des Hugo von der Goes. Stellt man dem Londoner Bild die (wegen ihrer reinen en-face-Ansicht besonders gut vergleichbare) Figur der hl. Margarete vom rechten Seitenflügel des Portinari-Altars gegenüber, so tritt die Verwandtschaft des Kopftypus mit der hohen, steilen Stirn, dem nur ganz schwach gewellten, strähnig fallenden Haar, dem langgezogenen Nasenrücken, den hohen großflächigen Wangen und der kleinen, eng zusammengerückten Kinn- und Mundpartie klar hervor (Abb. 1b); auch der eigentümliche Faltenstil der Londoner Madonna und die eckige, ungeschmeidige Wirkung der gebogenen rechten Madonnenhand werden aus der Anlehnung an die Figuren des Hugo van der Goes erklärbar. Die Gambier-Parry-Madonna wird etwa gleichzeitig mit der Duveen-Madonna in Washington, d. h. vermutlich in den späten siebziger Jahren entstanden sein. Sie stammt möglicherweise von der gleichen Hand wie das (sehr viel früher anzusetzende) Bild der Darstellung im Tempel in der Sammlung Morandotti in Rom, das noch starke Reminiszenzen an die Kunst des Piero della Francesca aufweist und das zuletzt – nicht sehr überzeugend – als Werk des jungen Perugino angesprochen worden ist (Camesasca a. a. O., tav. 1). Cecil Gould hat im diesjährigen Juniheft des Burlington Magazine ("Letter" S. 364) die Vermutung geäußert, daß die Londoner Madonna eine frühe Arbeit Signorellis sei. Damit scheint m. E. die beste Richtung gewiesen für weitere Untersuchungen über den Autor und die genaue Entstehungszeit des Londoner Bildes.

Nicht zuletzt durch die Fülle der Problemstellungen, die sich aus der wissenschaftlichen Bearbeitung der neu hinzugekommenen Werke der Sammlung Gambier Parry ergeben, können die Courtauld Institute Galleries heute in hohem Maße jene Aufgabe erfüllen, die ihnen von ihren Gründern zugedacht war – als Lehr- und Schausammlung für das kunsthistorische Studium.

Günter Passavant

CORPUS DER BAROCKEN DECKENMALEREI IN DEUTSCHLAND

Eingehende Beschäftigung mit der Kunst des 18. Jahrhunderts und mit ikonographischen Fragen hat die beiden Begründer und Leiter des neuen Corpuswerkes mit der Deckenmalerei in Deutschland und ihren eigentümlichen Problemen in Berührung gebracht. Es genügen schon einige nähere Kenntnisse vom Umfang und der künstlerischen Qualität dieser Gattung, um feststellen zu können, daß weder Nachschlagewerke noch zusammenfassende Darstellungen den Denkmälern gerecht werden – sei es der Vielfalt und Breite des überkommenen Materials, sei es den der Deckenmalerei spezifischen Problemen. Dieser Stand der Forschung mag auch davon bedingt sein, daß die Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts in der Frühphase der Inventarisierung nicht immer ausreichend beachtet wurde. Für den notwendigen Nachtrag der Sonderleistung der Deckenmalerei im geschichtlichen Bild der nachmittelalterlichen deutschen Kunst, das sich damit voraussichtlich um einiges verändern dürfte, will das im Sommer