

zu geben. Ausformuliert findet sich ein nicht minder ehrgeiziges Ziel: in der disziplinüberschreitenden Methode liege *die Zukunft der Kunstgeschichte* (S. 48). Ist heutzutage nicht eher eine Besinnung auf die eigenen Stärken zu empfehlen, bei aller Offenheit für Anregungen aus Nachbardisziplinen und der zeitgenössischen Kunst?

MARCUS FRINGS

*Fachbereich Kunstgeschichte  
Technische Hochschule Darmstadt*

**Jacques Bonnet: Lorenzo Lotto**, Paris: Adam Biro 1996; 208 S., 118 überw. farbige Abb.; ISBN 2-87660-185-0.

**Peter Humfrey: Lorenzo Lotto**; Yale University Press, New Haven und London 1997; 193 S., 160 Abb., überw. farbig; ISBN 0-300-06905-7.

**Francesca Cortesi Bosco: Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore**, Mailand: Skira 1997 (Grandi libri Skira); 183 S., überw. farbige Abb.; ohne ISBN.

**Carlo Pirovano (Hrsg.): Lotto. Gli affreschi di Trescore**; saggi di Peter Humfrey, Mauro Lucco, Carlo Pirovano; Mailand: Electa 1997, 304 S., überw. farbige Abb.; ohne ISBN.

**Alan Brown, Peter Humfrey, Mauro Lucco (Hrsg.): Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento**, Mailand: Skira 1998; 237 S., zahlr. Abb., überw. farbig; ohne ISBN.

**Convegno Lorenzo Lotto**, Bergamo, 18. – 20. Juni 1998, Centro Congressi Giovanni XXIII.

**Mauro Zanchi: Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico**. Le „imprese“ nelle tarsie del coro della Basilica di S. Maggiore in Bergamo; Clusone (BG): Ferrari Editrice 1997; 214 S., zahlr. Abb., überw. farbig; ohne ISBN.

Nachdem in den Jahren 1980/81 die Wiederkehr des 500. Geburtstages<sup>1</sup> von Lorenzo Lotto umfassend gewürdigt worden war und dieser Maler in den vergangenen Jahren im Zentrum zahlreicher Studien gestanden hat, erschien eine Bilanz zum Forschungsstand wünschenswert und notwendig. Dieses Fazit wurde in den Jahren 1996 – 1998 in eindrucksvoller Weise gezogen. Jacques Bonnet legte 1996 die erste

<sup>1</sup> Das genaue Geburtsdatum ist nicht überliefert. Es wird allgemein um 1480 angenommen.

französische Monographie zu Lorenzo Lotto vor, der Peter Humfreys englischsprachige Publikation 1997 folgte. Im gleichen Jahr erschienen zwei Veröffentlichungen zum Oratorio Suardi in Trescore und eine weitere zum Chorgestühl von S. Maria Maggiore in Bergamo. Die National Gallery, Washington, und die Accademia Carrara, Bergamo, bereiteten gemeinsam eine Ausstellung vor, die in beiden Städten und später auch in Paris zu sehen war. Und schließlich hielt man einen internationalen Kongreß vom 18. – 20. Juni 1998 in Bergamo ab.

In ihrem Aufbau und ihrer reichen Ausstattung mit sehr guten Farbabbildungen unterscheiden sich die Monographien von BONNET und HUMFREY nur unwesentlich. Einer tabellarischen Kurzbiographie folgt die Erörterung von Lottos Werk in chronologischer Abfolge. In einem Anhang wird eine knappe Auswahl von Dokumenten in Übersetzung gegeben. Eine Bibliographie und ein Index runden das Gesamtbild ab. Zusätzlich hat Bonnet einen Katalog erstellt, der 145 eigenhändige und 27 umstrittene Werke enthält. Er beschränkte sich dabei auf Titelangabe, Maße und Technik. Die Autoren differieren jedoch nicht allein in der unterschiedlichen Bildung von Schaffensphasen sondern vor allem inhaltlich<sup>2</sup>. Bonnets Buch wurde auf dem Kongreß in Bergamo von LUCA BORTOLOTTI, Università di Bologna, als *divulgativo* („populärwissenschaftlich“) bezeichnet. Diese Kategorisierung kann nicht uneingeschränkt übernommen werden. Bonnet gibt eine gute Einführung in das Beschreiben bzw. Betrachten von Gemälden. Er lenkt den Blick auf Details, erläutert ikonographische Traditionen oder formale Aspekte und nimmt stets Bezug zur Forschung, die er an einigen Stellen minutiös referiert. In dieser Weise decken sich seine Ergebnisse in den Hauptlinien mit Humfreys Ausführungen. Insgesamt ist sein Anmerkungsapparat jedoch sehr knapp, d.h. Bonnets Sichtweise scheint nicht oder nur geringfügig kritisch hinterfragt<sup>3</sup>. Dieser Eindruck verstärkt sich besonders im Vergleich mit Humfreys Werk. Dieser stellt Lottos Entwicklung vor einen sehr umfassenden Hintergrund dar, indem er ausführlich das künstlerische Umfeld, den sozio-historischen Kontext, die wirtschaftliche Lage usf. berücksichtigt. Seine stilistischen oder formalen Analysen sind detaillierter – die großzügige Ausstattung des Bandes erlaubte die Reproduktion vieler Vergleichsbeispiele – und er gibt viele neue Impulse bzgl. der Ausbildung Lottos, der Identifizierung von Porträts und in Datierungsfragen. Schließlich berücksichtigt er auch in stärkerem Maße die wenigen Lotto zugeschriebenen Zeichnungen.

An einigen Beispielen sollen die unterschiedlichen Positionen und neuen Ansätze der beiden Autoren aufgezeigt werden. Während Bonnet hinsichtlich der

<sup>2</sup> BONNET unterteilt in vier Kapitel: 1. 1480-1508: Treviso und die Marken; 2. 1509-1525: Von Venedig nach Rom; 3. 1526-1542: Die Reifezeit; 4. 1542-1556: Das Spätwerk. Humfrey nimmt eine kleinere Gliederung vor. 1. Treviso ca. 1503-1506, 2. Die Marken und Rom 1506-1513/14, 3. Bergamo 1513/14-1525, 4. Venedig 1525-1533, 5. Marken, Venedig und Treviso 1533-1545, 6. Die letzten Jahre 1546-1556/57.

<sup>3</sup> Als besonders benutzerunfreundlich stellte sich die Unterteilung der Bibliographie in Dokumente/Quellen, Monographien, Ausstellungskataloge, Kolloquiumsakten und Artikel dar.



Ausbildung die Orientierung Lottos an Giovanni Bellini ausführt, diskutiert Humfrey, Dal Pozzolo folgend, eine These Berensons, der sich für eine Tätigkeit des Künstlers in der Werkstatt von Alvise Vivarini ausgesprochen hatte<sup>4</sup>. Dort wo Bonnet, Dal Pozzolo referierend, für ein Porträt der Catarina Cornaro in der Muttergottes der „Himmelfahrt“ (Asolo) eintritt, schließt Humfrey zu Recht Bildnisse im Kontext von Hauptheiligen der Altarbilder aus<sup>5</sup>. Auf die Problematik von Augusto Gentilis These, das „Bildnis eines Mannes mit Löwenpfote“ (Wien) stelle Leonino Brembate dar und sei ein Gegenstück zum Bildnis der Lucina Brembate (Bergamo) hatte schon Bonnet aufmerksam gemacht. Er führt an, daß die unterschiedlichen Maße der Bilder diesen Schluß nicht zuließen<sup>6</sup>. Ergänzend spricht sich Humfrey aus stilistischen Gründen gegen eine Entstehung des genannten Wiener Bildnisses in Lottos bergamaskischer Zeit aus und favorisiert eine Entstehung in Venedig. Zugleich legt er dar, daß die Pfote, die im venezianischen Dialekt *zattina* heißt, eine Anspielung auf die Familie Zatta sein könne, für die Palma il Vecchio ein Frauenbildnis gemalt hatte<sup>7</sup>. Auch weisen beide Autoren übereinstimmend die Identifizierung des männlichen Bildnisses (Rom, Galleria Borghese) mit Mercurio Bua zurück<sup>8</sup>. Hinsichtlich der „Anbetung der Hirten“ (Brescia) referiert Bonnet die gängige Meinung, daß es sich bei den beiden Hirten um Porträts der Familie Gussoni handele<sup>9</sup>. Humfrey jedoch spricht sich aus stilistischen Gründen für eine Entstehung um 1534, d.h. nicht in Venedig, sondern in den Marken aus, und schlägt als Auftraggeber die in Perugia ansässige Familie Baglione vor<sup>10</sup>. Eine bemerkenswerte These stellt Bonnet im Zusammenhang mit dem männlichen Bildnis (Rom, Galleria Doria) auf. Er führt aus, daß die linke Schulter des Mannes einen Teil der Inschriftentafel verdecke. Sie müsse um die Ziffer X (zehn) ergänzt werden, so daß das Alter des Dargestellten 47 und nicht 37 Jahre betrage. Darauf folgert er, daß es sich um ein Künstlerelbstbildnis handele, weil der Stil Lottos um 1530 mit seinem Alter (ca. 50jährig) übereinstimme<sup>11</sup>.

Beide Autoren warnen eindringlich vor einer Verklärung des Künstlers als mißverständenes Genie und stehen damit zunächst im Widerspruch zum Titel der Ausstellung in Bergamo *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*. Doch greifen

<sup>4</sup> BONNET, S. 18; HUMFREY, S. 8/9. Bezüglich der künstlerischen Anfänge Lottos nimmt Mauro Lucco eine vermittelnde Position ein. Er spricht sich für eine starke Wirkung Giovanni Bellinis auf Lotto bis zu dessen Übersiedlung nach Treviso (ca. 1498) aus. Erst danach würde der Einfluß Alvise Vivarinis deutlicher. M. LUCCO, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel) Hingegen sieht DAVID ALLEN BROWN in seinem Beitrag zur „Sacra Conversazione“ (Edinburg) Giovanni Bellini als Lehrer Lottos an. BROWN, *ebda.*, Nr. 1, S. 70-72.

<sup>5</sup> BONNET, S. 32ff.; HUMFREY, S. 20.

<sup>6</sup> BONNET, S. 131 ff. Zum Bildnis der Lucina Brembate ausführlich LUCCO mit einer Datierung um 1518, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel, Nr. 15, S. 114-116.

<sup>7</sup> HUMFREY, S. 104 ff.

<sup>8</sup> BONNET, S. 134 ff. HUMFREY, S. 136/137. Ausführlich HUMFREY in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), Nr. 42, S. 197-199.

<sup>9</sup> BONNET, S. 117.

<sup>10</sup> HUMFREY S. 131 ff. Siehe auch HUMFREY, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), Nr. 39, S. 188-190.

<sup>11</sup> BONNET, S. 136 ff.

beide Wissenschaftler bei den Erläuterungen zur Besonderheit von Lottos Kunst – „manière précise“, „son gout du détail méticuleux“, „son approche réfléchie“, „conception morale de son art“, „sincere directness“, „touching naïveté“ – auf seine Persönlichkeitsstruktur zurück<sup>12</sup>. So resümiert Humfrey: „Lotto's essential independence of Venetian, and indeed of any other local pictorial tradition, was the consequence not simply of his peripatetic way of life, but even more of a personality that was unwilling or simply unable to conform to established aesthetic convention“<sup>13</sup>. Bonnet hingegen schließt, daß „on a l'impression que, pour Lotto, la réalité prime et que l'artiste doit s'y plier; elle ne doit pas être idéalisée et la représentation peut dans ce but échapper à des principes esthétiques, iconographiques ou théologiques rigides“<sup>14</sup>.

Lorenzo Lottos umfangreichem Freskenzyklus für Battista Suardi in Trescore, unweit von Bergamo, sind zwei jüngere Publikationen gewidmet<sup>15</sup>. Der von CARLO PIROVANO herausgegebene Band enthält einen Einführungstext von den Autoren PETER HUMFREY und MAURO LUCCO zum Werk Lorenzo Lottos, der chronologisch aufgebaut ist und besonders die jüngsten Forschungen berücksichtigt<sup>16</sup>. Daran schließt sich der Beitrag Pirovanos an, der die Fresken thematisch erläutert und den historischen Kontext darlegt<sup>17</sup>. Den größten Teil des Buches nehmen jedoch die exzellenten Farbaufnahmen ein, die gemäß der Themen in sieben Abschnitte unterteilt sind und von kleinen erläuternden Textbeiträgen begleitet werden<sup>18</sup>. Diese Erklärungen konzentrieren sich maßgeblich auf eine Benennung des Themas und die Wiedergabe von gemalten Inschriften. Hinsichtlich der Abbildungen reproduzierte man zunächst eine Gesamtansicht, dann Einzelszenen und abschließend Ausschnitte im Verhältnis 1:1 zum Fresko. Gegenstand der Darstellungen Lorenzo Lottos, der das Oratorium seit 1524 vollkommen freskierte, ist auf einer Seitenwand Leben und Martyrium der Hl. Barbara mit Christus als Lebensbaum im Zentrum und dem Fall der Häretiker an den Enden. Auf der anderen Seite befinden sich drei Szenen aus der Vita der Hl. Brigida von Irland, sowie auf der kurzen, der Apsis gegenüberliegenden Wand das „Martyrium der Hl. Katharina von Alexandrien“ und die „Hl. Magdalena in der Wüste“. Ergänzt werden diese Illustrationen durch alttestamentliche Gestalten und Heilige in Medaillons und Oculi unterhalb der Decke. Diese ist über und über mit

<sup>12</sup> BONNET, S. 10. HUMFREY, S. 2.

<sup>13</sup> HUMFREY, ebda.

<sup>14</sup> BONNET, S. 108.

<sup>15</sup> Für die Zeit der Ausstellung *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento* in Bergamo war ein regelmäßiger Zutritt zu dem normalerweise schwer zugänglichen Freskenzyklus im Rahmen von Gruppenführungen möglich. Zugleich hatten die Organisatoren den weitläufigen Warteraum mit großformatigen Schautafeln und reich illustrierten Handzetteln zum Werk Lottos ausgestattet, so daß sich die Besucher umfassend informieren konnten.

<sup>16</sup> P. HUMFREY, M. LUCCO, „Laurentius Lottus de Venetiis pictor, nunc abitor Bergamo“, S. 9 – 30.

<sup>17</sup> PIROVANO, „Ego vitis vos palmites“, S. 31-41.

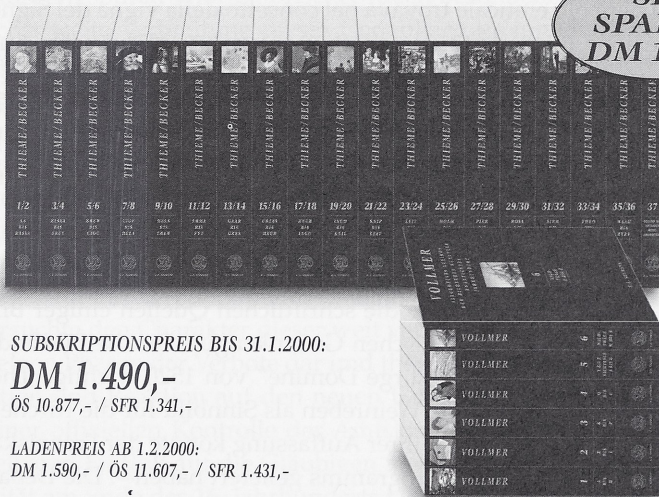
<sup>18</sup> *Gli affreschi di Trescore*: S. 44; *L'oratorio Suardi*, S. 51; *Christo e la Chiesa*, S. 60 *I santi, i profeti, le sibille*, S. 98 *La vigna mistica*, S. 126 *Storie di santa Brigida*, S. 196 *Storie di santa Caterina d'Alessandria e della Maddalena*, S.202 *Storie di santa Barbara*.



# THIEME/BECKER und VOLLMER

Das größte Lexikon der bildenden Künstler  
aller Zeiten und Länder.

Jetzt als preiswerte Studien-Ausgabe!



SIE  
SPAREN  
DM 100,-

SUBSKRIPTIONSPREIS BIS 31.1.2000:

**DM 1.490,-**

ÖS 10.877,- / SFR 1.341,-

LADENPREIS AB 1.2.2000:

DM 1.590,- / ÖS 11.607,- / SFR 1.431,-

Fast 250.000 Künstler auf über 25.000 Seiten in 25 Bänden.  
Das unverzichtbare Arbeitsmittel für alle Wissenschaftler, Sammler,  
Galeristen, Kunsthändler und Studenten.

Das Künstlerlexikon erscheint im August 1999.

ISBN 3-363-00718-3



**E.A. SEEMANN**

Bitte kopieren und ausfüllen

Ich bestelle über die Buchhandlung:

Hiermit bestelle ich \_\_\_\_\_ Ex. Thieme/Becker und Vollmer  
zum Subskriptionspreis von DM 1.490,-

Name, Vorname

Straße

PLZ / Ort

Datum

Unterschrift

E.A. Seemann Verlag · Ein Verlag der Dornier Medienholding  
Germaniastr. 18-20 · 12099 Berlin · Tel. 030 / 7508-2313 · Fax Tel. 030 / 7508-2323

Weinranken und Putti ausgemalt. Hinsichtlich des Programms betont Pirovano sehr stark die „specifica funzione antierecicale“ der Fresken, indem er das dritte Jahrzehnt des Cinquecento in der Lombardei als Phase militärischer Bedrohung und sozialer Unsicherheit charakterisiert<sup>19</sup>. Zusammen mit der Krise der Kirche hätten diese Faktoren zu einer Endzeitstimmung geführt. Durch die geographische Nähe zur Schweiz und Süddeutschland, wo reformatorisches Gedankengut stark verbreitet war, hätten die Lombarden ein besonderes Interesse an einer „mobilitazione antierecicale“ gehabt. Das Thema der Fresken reflektiere diese Situation: „La preoccupazione relativa al pericolo ereticale trovava nel concetto della vigna del Signore una metafora di percezione certamente immediata nei fedeli (...)“<sup>20</sup>. In der Ausstattung mit qualitativ hervorragenden Abbildungen ist das zweite Buch, das dem Oratorium gewidmet ist und das FRANCESCA CORTESI BOSCO vorgelegt hat, nicht weniger ambitiös als die genannte Studie. Auch im Aufbau ist es durchaus vergleichbar. Eine wesentliche Verbesserung sind die graphischen Darstellungen der Fresken, in die alle folgenden und in Originalgröße abgebildeten Detailaufnahmen gelb gekennzeichnet sind<sup>21</sup>. In Übereinstimmung mit Pirovano erkennt Francesca Cortesi Bosco in den innerkirchlichen Spannungen den entscheidenden Grund für die Auswahl der Themen. Weiterhin untersucht sie die schriftlichen Quellen einiger Bildmotive und erläutert die Bedeutung astrologischen Gedankenguts für die Bildfindungen<sup>22</sup>. Ferner erkennt sie in der Bulle „Exsurge Domine“ von 1520 wichtige Themen (Kampf der Kirchenväter gegen Häresie, Weinreben als Sinnbild für die Kirche), die auch im Fresko dargestellt wurden. Nach ihrer Auffassung könnte der Franziskaner Fra Girolamo Terzi die Grundzüge des Programms geliefert haben<sup>23</sup>. Die Debatte um Lottos mögliche pro-lutheranische Einstellung ist seit 1980 vehement und kontrovers geführt worden. Jüngst haben sich jedoch Bonnet, Humfrey und Adriano Prosperi übereinstimmend dagegen ausgesprochen<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> PIROVANO (s. Titel), bes. S. 34-37.

<sup>20</sup> PIROVANO (s. Titel), S. 36.

<sup>21</sup> Einer ausführlichen Einleitung zu den Fresken folgen einzelne Kapitel, deren Einteilung sich an den dargestellten Themen orientiert. Die Kapitel bestehen aus einem kurzen erläuternden Text, der graphischen Darstellung des Freskos und den Abbildungen. Ergänzt wird der Hauptteil durch eine Biographie Lottos und ein Literaturverzeichnis: 1. Gli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore S. 11-26. 2. Gli affreschi: L'Oratorio S. 29-31, La parete sinistra. Cristo Vite, Santi, Caduta degli Eretici S. 33-47. La parete sinistra. Storia di santa Barbara S. 48-92, La parete destra e la parete di fondo. Profeti, Sibille S. 93-115. La parete destra. Miracoli di santa Brigida d'Irlanda S. 116-154. La parete di fondo. Decollazione di santa Caterina d'Alessandria. Estasi di santa Maria Maddalena S. 155-166. Il soffitto. La Vigna con i Putti vendemmianti S. 167-174. L'autoritratto di Lotto S. 175-177. 3. Biografia. 4. Nota bibliografica.

<sup>22</sup> CORTESI BOSCO (s. Titel), S. 12 ff. und S. 24 ff.

<sup>23</sup> CORTESI BOSCO (s. Titel), S. 19.

<sup>24</sup> „Mais il n'existe pas vraiment d'iconographie antihérétique.“ Bonnet, S. 98. Noch vehementer vertritt Bonnet diese Position auf S. 112: „La piété de Lotto est réelle et profonde, (...). Mais elle est d'essence populaire et proche de mouvements de réforme internes à l'Eglise du début du XVIe siècle. Les bizarreries iconographiques de Lotto sont celles d'un croyant, mais d'un croyant libre qui se pose des questions. (...) Ses „bizarreries“ ne sont pas des réponses théologiques, ce sont les questions d'un croyant sincère et curieux, sans doute anticonformiste, mais point pour autant hérétique“. Auch sieht Bonnet in Lottos tiefer Marienverehrung ein entscheidendes Argument



Die Themen des Ausstellungskatalogs *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento* und der internationalen Tagung in Bergamo ergänzen sich wechselseitig auf sehr unterschiedliche Weise<sup>25</sup>. So erläutert ADRIANO PROSPERI ausführlich die Vielschichtigkeit der religiösen Differenzen in Oberitalien und beleuchtet überzeugend Lorenzo Lottos Stellung<sup>26</sup>. Viele seiner Aussagen wurden auf der Konferenz vertieft und ergänzt. Eine informative Einführung in das Verhältnis von Religion und Gesellschaft gab ELISABETH GLEASON (University of San Francisco). Sie betonte das grundsätzliche Interesse einer kirchlichen Reform am Beginn des 16. Jahrhunderts und sah als Ausgangspunkt reformatorischer Ideen besonders S. Giustina in Padua an. Die zunächst weite Verbreitung dieses Gedankenguts innerhalb des venezianischen Patriziats und die liberale Einstellung dazu in Venedig veränderten sich nach Gleason in den 30er Jahren des Cinquecento. Die Gründe für das Ende dieser religiösen Toleranz um 1550 sah die Referentin einerseits in dem Bestreben des venezianischen Staates, die öffentliche Ordnung zu bewahren, die zunehmend bedroht schien, und andererseits in dem wachsenden Druck von Seiten Roms. In ihren Ausführungen zum Einfluß der Kirche auf das religiöse Leben knüpfte GIGLIOLA FRAGNITO (Università degli Studi di Parma) an Gleasons Betrachtungen an. Im Mittelpunkt ihres Vortrages stand das Verbot populärer religiöser Schriften – *Meditationes, Fiori* u. v. m. Sie untersuchte den Charakter dieser weit verbreiteten Ergänzungen zur Bibel, legte die einzelnen Phasen der Verbote dar und thematisierte den Konflikt von kirchlicher Inquisition und Reaktion auf den neuen Index. Sie verwies darauf, daß sich diese Texte einer offiziellen Kontrolle der Amtskirche weitestgehend entzogen, sie einen unmittelbaren Einfluß auf die Gläubigen ausübten und letztendlich aufgrund ihrer Popularität am Ende des 16. Jahrhunderts teilweise vom Index wieder entfernt

gegen ein mögliches Sympathisieren mit reformatorischem Gedankengut; BONNET, S. 154. HUMFREY enthält sich einer eindeutigen Stellungnahme und vermutet, daß „(...) the patron was much preoccupied by the growing threat of Protestantism“; HUMFREY, S. 77/78. ADRIANO PROSPERI äußert sich wie folgt: „Sono stati gli studi storici del nostro tempo ad avanzare ipotesi e a raccogliere indizi di sue simpatie per la Riforma protestante. Ma da questi indizi non si raggiunge nessuna prova di una sua adesione personale ai gruppi ereticali allora numerosi e diffusi nei domini della Repubblica di venezia“; in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 26.

<sup>25</sup> Dem Werkkatalog, der entsprechend der Ausstellung in drei künstlerische Schaffensperioden eingeteilt ist, sind Aufsätze zu Fragen der Ikonographie, Auftraggeberschaft, Bildnisse u. v. m. vorgeangestellt: 1. DAVID ALAN BROWN, Introduzione S. 1-3; 2. PETER HUMFREY, Lorenzo Loto: la vita e le opere, con una Cronologia S. 5-13; 3. MAURO LUCCO, Le fonti figurative S. 15-19; 4. ADRIANO PROSPERI, La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento S. 21-27; 5. LOUISA MATTHEW, Il ruolo della committenza S. 29-35; 6. AUGUSTO GENTILI, Le storie, le metafore S. 37-41; 7. WENDY STEADMAN SHEARD, I ritratti S. 43-51; 8. PETER HUMFREY, Gli affreschi S. 53-57; 9. ROSAMOND E. MACK, Lotto: un conoscitore di tappeti S. 59-67, Catalogo delle opere: 10. D.A. Brown, Le opere giovanili S. 69-99, 11. Mauro Lucco, Bergamo S. 101-155, 12. Peter Humfrey, Le opere della maturità a Venezia e nelle Marche S. 157-219, 13. Bibliografia. Das Programm der dreitägigen Konferenz knüpfte an viele Themen an. So waren Beiträge zum religiösen und historischen Kontext am ersten Tag vorgesehen. Der zweite Tag war der Forschungsgeschichte gewidmet und den Abschluß bildeten Studien zu einer Vielzahl von Einzelfragen. Ergänzend sei auch auf eine weitere Ausstellung hingewiesen, die in Recanati stattfand: *Lorenzo Lotto a Recanati*, Recanati 1998, catalogo della mostra a cura di M. LUCCO.

<sup>26</sup> PROSPERI, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 21-27.



wurden. Am Beispiel des Bischofs von Bergamo, Vittore Soranzo, führte auch MASSIMO FIRPO (Università di Torino) in neues Quellenmaterial ein. Seine jüngsten Forschungen zu den *carte processuali del Sant'Ufficio* haben ergeben, daß Soranzo konkrete Verbindungen zu Heterodoxen unterhielt und die Notwendigkeit bestand, diese Beziehungen zu verheimlichen. Firpo hielt in diesem Zusammenhang ein eindrucksvolles Plädoyer für die objektive Untersuchung aller Akten des Sant'Ufficio und bat die Amtskirche eindringlich darum, nicht länger heterodoxe Einflüsse innerhalb der Amtskirche zu ignorieren, sondern die belastende Dokumentation zur Kenntnis zu nehmen und die vorherrschende einseitige Sichtweise aufzugeben<sup>27</sup>. DANIELE MONTANARI (Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia) erörterte das Verhältnis von Venedig und Bergamo, das im Gegensatz zu Brescia keine administrative Autonomie von der Lagunenstadt erhalten hatte. Den wesentlichen Grund sah er in der Uneinheitlichkeit des lokalen Patriziats. Ergänzend gab FRANCO BUZZI von der Biblioteca Ambrosiana Einblicke in den Aufbau mittelalterlicher Universitäten und die Struktur des theologischen Studiums, und DERMOT FENLON (University of Birmingham) erläuterte die verschiedenen Etappen der künstlerischen und persönlichen Entwicklung Lottos.

Der zweite Tag war der Forschungsgeschichte Lorenzo Lottos gewidmet. LUCA BORTOLOTTI (Università di Bologna) gab eine Zusammenfassung der jüngsten kunsthistorischen Studien. LUISA VERTOVA hob die Genese und Bedeutung der Lotto-Monographie von Bernard Berenson hervor, und FRANCESCO ROSSI (Accademia Carrara) untersuchte insbesondere lokale Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts – Reiseberichte, Guiden, Visite pastorali – im Hinblick auf die Provenienz und das Werk Lottos. PIETRO ZAMPETTI (Università degli Studi di Urbino) führte zunächst den Anteil Lottos am „Martyrium des Hl. Markus“ von Vittore Belliniano, 1526, aus und schloß Überlegungen zu Lottos Verbleib in Ancona 1549 an. Die Erforschung von Lottos Werkstatt hatte sich ENRICO DAL POZZOLO (Università degli Studi di Ferrara) zur Aufgabe gemacht. Sein Bericht basierte auf Quellen und stilistischen Untersuchungen. Exemplarisch stellte er Giuseppe Belli und Durante Nobili vor. Schließlich rundete der Restaurierungsbericht von AMALIA PACIA (Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Milano) zum Altar von Celana die Studien ab. Die Referentin legte die Arbeitsweise und -materialien Lottos dar, berichtete über Eingriffe des 19. Jahrhunderts und deren Folgen, beispielsweise die Übertragung von Holz auf Leinwand und damit verbunden der Verlust der *velature originarie*.

Am letzten Tag wurde eine Vielzahl von Einzelfragen behandelt. FRANCESCA CORTESI BOSCO stellte ihre Analyse zum Jugendwerk Lottos „Madonna mit Kind und Hll. Petrus Martyr und Johannes Baptist“ (Neapel, Museo di Capodimonte) vor, dessen Entstehung um 1500 sie nachdrücklich unterstützte. Ihr Versuch, die Auftragge-

<sup>27</sup> Unterstützung erfährt Firpos Forderung durch Prosperi: „Si può invece chiedere oggi agli storici di non fare i giudici e di non stabilire la divisione tra ortodossia ed eresia nell'Italia del primo Cinquecento con il metro degli inquisitori di allora“; PROSPERI, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 25.



ber innerhalb der Familie de Rossi zu suchen und eine Verbindung zu den historischen Ereignissen herzustellen, wurde zuletzt von Humfrey ausgeführt<sup>28</sup>. Mit den niemals umgesetzten Entwürfen für die Intarsien der Pilaster des Chores von S. Maria Maggiore in Bergamo beschäftigte sich FRANCESCO COLALUCCI. Insbesondere untersuchte er, inwiefern Reflexe dieser Entwürfe im Werk des Fra Damiano Bergamasco für S. Bartolomeo, ehem. SS. Stefano e Domenico, erkennbar sind. In seiner eigenen Weise referierte AUGUSTO GENTILI (Università Ca' Foscari di Venezia) ikonographische Beobachtungen, die er als notwendigen Nachtrag zum Ausstellungskatalog betrachtete<sup>29</sup>. Darin hatte er die reiche Bildsprache Lottos an einigen Beispielen hervorgehoben. In seinem Vortrag erläuterte er das Thema des Eichhörnchens im Werk Lottos. Dabei schlug Gentili in Carianis „Bildnis der Familie Albani“ (Bergamo, Privatbesitz) die Identifizierung der rechten Frau in Weiß als Braut vor und namentlich als Margherita, die am 7. Oktober 1520 vermählt wurde, oder Magdalena, deren Hochzeit am 1. November 1524 gefeiert wurde. Humfreys zusammenfassenden Ausführungen zu den Fresken Lottos im Ausstellungskatalog wurden im Vortrag von COSTANZA BARBIERI (Rutgers University of New Jersey) an zwei Beispielen vertieft<sup>30</sup>. Im ersten Teil ihres Beitrages referierte sie die Ergebnisse ihrer *tesi di laurea* zu den Fresken in S. Michele al Pozzo Bianco in Bergamo. Im zweiten Teil stellte die Referentin ihre neuen Forschungen zu San Giorgio in Credaro vor, ein Werk Lottos, das von der Bevölkerung 1520-25 als Ex-Voto in Auftrag gegeben worden war. Einen kursorischen Überblick über das Verhältnis von Lotto zur Malerei Mittelitaliens gab KONRAD OBERHUBER aus Wien (Albertina). Er ergänzte damit Mauro Luccos Ausführungen zu Lottos stilistischer Entwicklung, die er im wesentlichen seit 1525 vollendet sieht. Lucco hebt besonders den Einfluß nordischer Maler hervor, Lottos Interesse an der architektonischen Formensprache der Lombardei und seine Anteilnahme an den Errungenschaften der führenden Maler Raffael, Fra Bartolomeo und Leonardo<sup>31</sup>. Über das Odoni-Porträt (Windsor, Hampton Court) referierte ANDREW J. MARTIN, der im wesentlichen gängige Forschungsmeinungen wiedergab. Doch scheint Humfreys Einspruch gegen Colis These, Odoni habe sich mit dem römischen Kaiser Hadrian identifizieren wollen und deshalb das Kopf-fragment in das Bildnis eingefügt, mehr als berechtigt<sup>32</sup>. Vielmehr Gewicht erhält ein bei der jüngsten Restaurierung wiederentdecktes Detail: ein Kruzifixus über der linken Hand Odonis, das im Bild den Gegensatz von heidnischer Antike und wahrem Christentum hervorruft und die Festigkeit im Glauben des Auftraggebers

<sup>28</sup> HUMFREY, S. 17.

<sup>29</sup> GENTILI, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 37-41.

<sup>30</sup> HUMFREY, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 53-57.

<sup>31</sup> LUCCO, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 15-19, bes. S. 19.

<sup>32</sup> HUMFREY, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), Nr. 28, S. 161-164, bes. S. 163.

dokumentiert<sup>33</sup>. Ein weiteres Bildnis stand im Mittelpunkt von RONA GOFFENS (Rutgers University of New Jersey) ausgezeichneten Darlegungen zur „Lucrezia Valier“ (London, National Gallery). Besonders im kontrastierenden Vergleich mit weiblichen Bildnissen machte Goffen die Aneignung männlicher Attitüden und Darstellungsmuster deutlich, die der Aussage größere Überzeugungskraft und Akzeptanz verleihen sollten<sup>34</sup>. BERNARD AIKEMA (Katholieke Universiteit Nijmegen) führte die lebenslange persönliche und künstlerische Bindung des Malers an die Dominikaner umfassend aus<sup>35</sup>. In einem größeren Kontext hat LOUISA MATTHEW Lottos Auftraggeber untersucht<sup>36</sup>. Ihre anregende Analyse zeichnet sich besonders durch eine neue Sichtweise aus. So erkennt sie in Lottos Orientierung an der Malergeneration Giovanni Bellinis das Bemühen des Künstlers, den vielfältigen Anforderungen der Auftraggeber zu entsprechen und nicht als Zeichen einer mangelnden Begabung<sup>37</sup>. Auch tritt die Autorin dem Vorurteil entgegen, Lotto habe maßgeblich für provinzielle und weniger bedeutende Auftraggeber gearbeitet<sup>38</sup>. Ferner beurteilt Louisa Matthew Lottos Bilderverkäufe auf dem „freien Markt“ wie folgt: „Sarebbe invece più fruttuoso considerare le attività di Lotto come un'indicazione del suo spiccato senso d'iniziativa e dell'esistenza di un più vasto mercato aperto per quadri di piccoli formato di quanto ritenuto finora“<sup>39</sup>. Den Paragone-Streit von Malerei und Skulptur sah HANS H. AURENHAMMER (Universität Wien) in der Wiener Darstellung des Salvator Mundi thematisiert. Er führte in seinem Vortrag die enge Beziehung des 1543 in Treviso von G. Priuli in Auftrag gegebenen Gemäldes zu Sansovinos Bargello-Relief aus und kam zu dem Schluß, daß dieser Streit von dem Maler umgekehrt wurde. Unter ikonographischen Gesichtspunkten erläuterte er ferner die Darstellung der Frau mit Spiegel im unteren Bildteil als Allegorie der Fortuna. Abschließend stellte STEFANO GIANI seine Forschungen zur „Madonna mit Kind und Heiligen“ (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli) vor.

<sup>33</sup> ebda., S. 164.

<sup>34</sup> Zum Thema der „Lucrezia“ hat sich Rona Goffen bereits ausführlich geäußert in: R. GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven und London: Yale University Press, 1997, S.192-213. Auch Wendy Stedman Sheard erkennt in der energischen Bewegung der Lucrezia eine weitestgehend männliche Geste. STEDMAN SHEARD, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 47. Bezüglich des Bildnisses der Lucina Brembate sieht Lucco Lottos künstlerische Unabhängigkeit und die Anforderungen der Auftraggeber als wesentliche Ursachen für die Übertragung der stilistischen Formensprache eines männlichen Porträts auf weibliche Bildnisse. LUCCO, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto* (s. Titel), S. 116. Siehe auch HUMFREY, ebda., Nr. 38, S. 185-187.

<sup>35</sup> Vgl. Auch JULIAN GARDNER: Sant'Antonio, Lorenzo Lotto and Dominican historicism, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von V. von Flemming, S. Schütze, 1996, S. 139-149.

<sup>36</sup> MATTHEW, ebda. S. 29-35.

<sup>37</sup> ebda., S. 29.

<sup>38</sup> ebda., S. 29/30. Matthews These wird unterstützt durch neue Forschungen von Elms Dezuanni Pouchard. Sie kommt aufgrund neuer archivalischer Studien zu dem Ergebnis, daß das „Männliche Bildnis“ in der Fondazione Cini nicht Girolamo Avogaro, sondern Francesco Giustiniani, Mitglied einer der angesehensten venezianischen Familien, darstellt; E. DEZUANNI POUCHARD: Lorenzo Lotto: un nome per il „Gentiluomo“ della Collezione Cini, in: *Arte Veneta* 52, 1998, S. 132-137.

<sup>39</sup> ebda., S. 34.



Die Qualität und Bedeutung der 22 Tagungsbeiträge muß durchaus differenziert betrachtet werden. So wurden zum Teil bekannte Aspekte vertieft und wiederholt (Cortesi Bosco, Martin, Aikema) oder aber neue Forschungen (Goffen, Aurenhammer, Barbieri) vorgestellt. Auffallend war auch, daß die Chance einer wirklich interdisziplinären Tagung von keinem Referenten genutzt wurde. Eine fächerübergreifende, fruchtbare Diskussion kam niemals auch nur ansatzweise zustande. Dennoch untermauerte der große Besucherandrang den in den Grußworten wiederholt betonten beachtlichen Erfolg der Ausstellung als kulturelles Ereignis und wirtschaftlichen Erfolg. Es bleibt zu hoffen, daß der dadurch bewirkte Bewußtseinswandel von Dauer ist und das Vorhaben eines „Studienzentrums Lorenzo Lotto“ sowie die für 1999 geplante Veröffentlichung der Akten kein Lippenbekenntnis bleiben.

Die Präsentation von Lottos Werken in den neu gestalteten Räumen der Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea war in optimaler Weise gelungen. Dazu trug maßgeblich neben der Anzahl, Auswahl und Hängung der Gemälde die überschaubare Raumgröße, die farbliche Gestaltung der Wände und das warme, auf die Bilder focussierte Licht bei. Der Rundgang vermittelte dem Besucher einen eindringlichen Überblick über Schaffensperioden, unterschiedliche Gattungen und Themen, die durch die didaktische Aufbereitung mittels informativer Schautafeln in italienischer und englischer Sprache vertieft werden konnten. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag auf privaten Andachtsbildern und Porträts. Ein Rundgang durch Bergamos Kirchen bot jedoch reichlich Anschauungsmaterial für Lottos Altarbilder. Der Katalog mit seinen 51 Werkmonographien schließt zumindest in Teilen eine Lücke, die auch die jüngsten Publikationen von Bonnet und Humfrey nicht ausfüllen konnten.

Im Rahmen der vielfältigen Veranstaltungen in Bergamo und dem Umland war auch eine sehr anschauliche Ausstellung zu den von Lorenzo Lotto entworfenen Intarsien des Chores von S. Maria Maggiore in Bergamo eingerichtet worden. Im Palazzo della Ragione hatte man den Chorraum und das Chorgestühl der Kirche nachgebildet. Mittels Lichtbildern waren die Intarsien so angebracht, daß in einem bestimmten zeitlichen Intervall *coperchio* und darunter verdeckte Intarsie abwechselnd sichtbar wurden. Besonders gut gelungen war außerdem, daß gleichsam die ursprüngliche Konzeption und die heutige Anbringung im Chor rekonstruiert worden waren. Ergänzt wurde die eindrucksvolle Schau durch sehr informative Erklärungen zum Inhalt der einzelnen Darstellungen.

MAURO ZANCHI hat jüngst eine Studie vorgelegt, in der er die Bedeutung der Alchemie für die Bildfindungen Lottos untersucht. In seiner Einleitung beleuchtet er die kulturelle Situation im Veneto und besonders in Bergamo im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, d.h. er legt dar, welche Personen sich mit Alchemie befaßten. Er untersucht ferner die Rolle des Künstlers und die Absicht, die dieser bei seinen Bildfindungen verfolgte. Schließlich führt der Autor in die verschlüsselte Gedankenwelt und Bildsprache ein und deckt ihre Herkunft auf<sup>40</sup>. Vertieft wird diese Einführung durch

<sup>40</sup> ZANCHI, S. 1 – 13. Bonnet beschrieb Lottos Arbeitsweise sehr treffend wie folgt: „Notre point de vue – prudent – serait que Lotto, avec son éclectisme habituel, a emprunté un peu à toutes les sources. (...) Pour lui, les mots et les images se marient naturellement.“ BONNET, S. 128.

die exemplarischen Erläuterungen zu den 36 Intarsien<sup>41</sup>. Diesen Darlegungen ist stets eine vorzüglich Abbildung des Gegenstandes vorangestellt. In den einzelnen Kapiteln arbeitet Zanchi die Parallelisierung des naturwissenschaftlichen Verfahrensprozesses mit dem Leben Jesu heraus, bzw. die Analogien zwischen dem Handeln des Wissenschaftlers und einem gläubigen Christen. Dabei macht er auf den Verweischarakter der naturwissenschaftlichen Sprache und ihre religiöse Allegorisierung aufmerksam. Eine stärkere Systematisierung des vorgelegten, überaus reichen Materials würde manchem Leser die Orientierung erleichtern. Gleichwohl macht die Fülle der Informationen gerade deutlich, daß sich Lottos Entwürfe einer eindeutigen Festlegung bewußt entziehen: „L'impresa' di Lotto è un'operazione intellettuale individuale ma esprime anche allegoricamente una delle tante verità universali contenute in ogni personalità umana“<sup>42</sup>.

Die unterschiedlichen Veröffentlichungen und Veranstaltungen haben die Besonderheit von Lorenzo Lottos Werk hervorgehoben und seine Bedeutung unterstrichen. Viele wichtige Aspekte wurden angesprochen, und es bleibt zu hoffen, daß die kritischen Anregungen besonders im Bereich der Ausbildung und der religiösen Geisteshaltung Lottos neue Impulse geben können.

SILKE FEIL

*Kunsthistorisches Institut  
Universität Heidelberg*

<sup>41</sup> ZANCHI, S. 14 – 202.

<sup>42</sup> ZANCHI, S. 6.

**Alessandra Baroni Vannucci: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano.**  
Flandrus pictor et inventor; Mailand: Jandi Sapi Editori 1997; 469 S., zahlr. Abb.; ISBN 88-7142-062-8; Lit. 460.000

Der kulturelle Austausch zwischen Italien und dem Norden erreichte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungekannte Dimensionen. Waren Dürer, Gossaert und Heemskerck noch zu befristeten Studienaufenthalten ins Land gekommen, ließen sich nun immer mehr niederländische und deutsche Künstler nach ihrer inzwischen obligaten Italiertour für lange Zeit oder auf immer in Venedig, Florenz oder Rom nieder. An diesen Orten liefen einige der größten Ausstattungsprojekte der Epoche. Allein die Umwandlung des Florentiner Palazzo Vecchio zur Medici-Residenz erforderte Heere von Helfern. Angetrieben von ihrem Impresario Giorgio Vasari arbeiteten Maler, Stukkateure, Goldschmiede und Weber in großen Kolonnen und – wie sich auch heute unschwer erkennen läßt – unter der Direktive einer stilistischen Geschlossenheit, der sich die eigene künstlerische Handschrift weitgehend nachzuordnen hatte. Dennoch spielte die Herkunft der Künstler bei der Auftragsvergabe der Medici eine Rolle: Bezeichnenderweise gingen viele der Kommissionen für Tier- und Jagdszenen sowie für topographische Darstellungen an gebürtige Niederländer.