

26. 1522 Johannes de Indagine. Introductiones apotelesmaticae in Chyromantiam. (Straßburg, Joh. Schott, 1522).
27. 1522 Oecolampadius. Quod expediat . . . ad Hedionem epistola (Tübingen, Ulrich Morhart, 1522).
28. 1523 Caspar Baldung und Peter Villenbach. Ordnung und sundere Gesetz des Hl. röm. reichs Hofgericht zu Rotweil (Straßburg, J. Grüninger, 1523).
29. 1523 Wolgegründte Ableygenung der suplicatio (Rottweil, o. J.).
30. 1534 Sixtus Dittrich. Epicedion Thomae Sporeri (Argentorati, Petr. Schoeffer et Matthius Apiarius, 1534).
31. 1535 Otto Brunfels, Anotationes in quattuor evangelia (Argentinae, Andlandus, 1535).
32. 1536 Heinrich v. Eppendorf. Römischer Historien Bekürtzung (Straßburg, Joh. Schott, 1536).
33. 1541 Martin Butzer. Gesangbuch. (Straßburg, Georg Messerschmid, 1541).
34. 1541 Gualth. H. Ryff. Des aller fürtrefflichsten Geschöpffs Beschreibung oder Anatomi (Straßburg, Balthasar Beck, 1541).
35. 1543 Caspar Hedio. Auserlesene Chronik von Anfang der Welt. (Straßburg, Crafft Myller, 1543).

Carl Koch

DIE SIGNORELLI-AUSSTELLUNG IN CORTONA

(Mit 1 Abbildung)

Für das stille Bergstädtchen Cortona, das im wesentlichen noch seine alte Struktur bewahrt hat, waren die Sommermonate dieses Jahres eine festliche Zeit, denn die Ehrung seines berühmten Sohnes Luca Signorelli durch eine umfassende Ausstellung seiner Werke führte nicht nur aus Toscana, Umbrien und Latium Scharen interessierter Besucher herbei, auch vom Ausland kam eine große Anzahl von Gästen. An sich war die Ausstellung zum Gedächtnis der 500. Wiederkehr von Signorellis Geburtsjahr schon für 1939 vorgesehen, infolge des Krieges konnte sie erst jetzt verwirklicht werden. Obgleich von Anfang feststand, daß die Mostra für die Herbstmonate nach Florenz verlegt werde, da ja die Arnostadt an Signorellis Bildungsgang und Förderung einen Hauptanteil hatte, so war es doch ein unvergleichlicher Reiz, den Künstler in seinem heimatlichen Ambiente aufzusuchen, in jener schlichten und strengen, provinziellen Daseinsphäre, der er zeitlebens sich tief verbunden fühlte. Diese Züge waren auch den Ausstellungsräumen eigen, für die der Trecento-Palast der einst herrschenden Familie Casali gewählt worden war: ein großer, einfacher Saal, einige anschließende Zimmer von gleicher fester Bestimmtheit, doch ohne irgendwelche Akzentsetzungen für die Ordnung der Gemälde. Aber die Räume hatten gutes Licht, und so kamen die Bilder zu ihrem Recht. An Werken war viel zusammengekommen, und zwar nicht allein aus den Kirchen der Heimatstadt selbst, sondern aus so wenig bekannten Orten wie Arcevia, Città di Castello, Foiano und Umbertide, nahezu alles aus dem glänzen-

den Bestand von Florenz, Mailand, Perugia und Volterra; auch vom Ausland waren beste Stücke vertreten: Berlin mit dem hervorragenden Juristen-Porträt, München mit seinem Marienondo, das Metropolitan Museum mit der so bedeutenden Madonna aus der ehem. Benson Sammlung, dem die Replik aus Liverpool zur Seite stand, und als gar nicht hoch genug zu schätzender Beitrag aus Museen und Privatsammlungen Frankreichs (Louvre), Englands (Dublin, London, Balcarres) und Amerikas (Detroit, New York, Kansas City) jene reizvollen Predellentafeln, die über Signorellis Kompositionskunst und seinen flotten Pinselvortrag vielfach mehr aussagen als seine großen Altäre. Ein Dutzend Blätter aus dem ansehnlichen Schatz des Uffizien-Kabinetts, aus dem Louvre und aus Oxford boten treffliche Proben von Signorellis Zeichnungskunst: vorbereitende Einzelstudien für die Orvietaner Fresken, Bildgedanken mit Anregungen aus Leonardos Welt, Skizzen mythologischen Stoffes. —

Darf die Forschungsarbeit über den Cortonesen heute im Wesentlichen als abgeschlossen gelten, nachdem sowohl seine Entwicklung, die erfahrenen Einflüsse, auch der Anteil der Werkstatt und dank Salmis Spezialuntersuchungen die namentliche Abgrenzung der Spätwerke geklärt sind, so ließ die Ausstellung doch hier und dort Möglichkeiten offen, Einzelnes genauer zu fixieren, die bisherige Datierung zu berichtigen und auf die Zusammengehörigkeit verstreuter Stücke hinzuweisen. Schon allein, daß aus Signorellis früher Zeit die beiden wenig gekannten Fresken aus Città di Castello (hl. Paulus, Fragment) und die Verkündigung aus Gagnone zu sehen waren, Zeugen sowohl der unmittelbaren Schulung des Künstlers bei Piero della Francesca als zugleich auch die individuelle Note in Farbe, Form und Ausdruck verrätend, durfte als willkommener Beitrag zur Anschauung von Signorellis Entwicklung begrüßt werden. Leider war es den Veranstaltern nicht gelungen, diesen Wandbildern jene Gruppe von drei Madonnenafeln in Boston, Oxford, Christ Church und Rom, Privatbesitz an die Seite zu stellen, die seit Jahren von Berenson als mögliche Frühwerke unseres Künstlers betrachtet werden. Da diese Vergleichsmöglichkeit ausgeblieben war, wird man auch für die nächste Zeit auf eine zwingende Einordnung dieser Gemälde aus Pieros Umkreis verzichten müssen. — Das vom Künstler nicht wieder erreichte Glanzstück innerhalb seiner Altäre blieb die Pala aus Perugia von 1484; immer wieder wurde man von dem so sicheren Aufbau, von dem feinen Ton der Santa Conversazione, von dem festlich reichen Kolorit und der raffinierten Stofflichkeitsmalerei angezogen. Daß hier Signorelli während seines Florentiner Aufenthaltes ebenso in den Bann des Portinari Altares geriet wie er von Schöpfungen des Verrocchio - Leonardo Ateliers stark berührt wurde, lassen die herrlichen Blumenstilleben um die Thronstufen ersehen. Signorelli hat sich in derartigen naturtreuen Beobachtungen wiederholt gefallen, und auf der Mostra zeigte das virtuos gemalte Stilleben des Totenschädels mit der Eidechse in der Kreuzigung aus den Uffizien (K. 35), daß auch noch zwanzig Jahre später Sinn und Können darin unvermindert waren. Zwischen beiden Werken lag der verlorene Altar für San Francesco in Arezzo, dem u. a. schon Vasaris besondere Bewunderung galt wegen der so meisterhaften Darstellung eines verwundeten Teufels („un ramarro lecca il sangue d'una ferita“). Ebenso

fesselnd und wirklichkeitsscharf gesehen ist die Häuserzeile mit der Soldateska im Mittel- und Hintergrund des Sebastian-Martyriums (K. 22), einer sonst nicht nach jeder Hinsicht geglückten Komposition von 1498 (Abb. 3); Salmi vermutet in dem örtlichen Ausschnitt eine Wiedergabe des Borgo alle Croce von Anghiari. — Was Signorelli zur Entwicklung des Tondo mit dem Thema der hl. Familie oder der Madonna mit Kind in Landschaft beigetragen, welche glückliche Abwandlungen und motivische Bereicherungen ihm darin gelungen, war durch das Beieinander von so vorzüglichen Exemplaren wie der vier Florentiner Rundbilder (K. 7, 28, 24, 14) und des reifen Bildes der Münchner Pinakothek (K. 27) gut zu erkennen; das Bild der Sammlung Korda (K. 47), das ich bereits im Kl. d. K. Band 1927 p. 165 für ein Atelierwerk erklärte, kam auch jetzt neben den übrigen nicht zum besten weg. Daß der originelle Tondo des Berliner Museums und das so noble Bild der Rospigliosi Galerie fehlten, war ein Verlust. Aber statt ihrer durfte man sich der Gegenwart eines so groß konzipierten Werkes wie der Madonna Benson, jetzt New York, Metropolitan Museum (K. 38) erfreuen, das auch in der Faktur und farbigen Haltung Signorellis besten Tafelbildern zuzurechnen ist. Wenn ich das Bild seinerzeit gegen 1495 zu datieren suchte, so scheint mir heute Salmis Vorschlag „nach 1500“ durchaus einleuchtend; denn das Gemälde ist sicher eine Frucht des Orvietaner Monumentalzyklus gewesen. Der Replik in Liverpool (K. 39) darf man angesichts der sorgfältigen Restaurierung nunmehr ein günstigeres Urteil zukommen lassen: die Mitwirkung des Meisters ist kaum mehr in Zweifel zu ziehen. — Wie bereits angedeutet, erfuhr die Vorstellung von Signorellis Kunst eine ganz eigene Bereicherung durch die Gegenwart einer so stattlichen Anzahl von Predellen, wie sie nicht leicht wieder zusammenkommen dürfte. Denn neben den Staffelbildern aus Florenz (K. 23, 43), Cortona (K. 33), Umbertide (K. 59) und dem Louvre (K. 6) waren solche aus den entlegensten Sammlungen Englands, Irlands und Amerikas zu sehen, ja aus dem Besitz des Museums in Kansas City überraschte sogar ein bisher unbekanntes Fragment mit dem „lehrenden Christus im Tempel“ (K. 56). Nie konnte man die erzählerische Begabung des Cortonesen, das bewegliche Temperament seiner Pinselschrift und die Ausdruckskraft seines Kolorits in einer so langen Reihe kleinformatiger Bilder aus jedem Abschnitt seiner Entwicklung genauer betrachten und miteinander vergleichen. Frisch, gelöst, leicht tritt uns der Meister hier an vielen Stellen entgegen, und mit der Spontaneität der Gestaltung, der Eindringlichkeit des Berichtes trifft sich ein flotter, oft schlagend prägnanter Vortrag, der selbst noch in späten Bildchen (vgl. Emmausszenen, K. 51, 52) zutage tritt. Eines der gewinnendsten Stücke war die Dubliner Staffel (K. 26) mit der Szene „Christi Einkehr im Hause Simons“, die am Vorabend der Orvietaner Fresken entstanden ist. Die Vereinigung einer so verstreuten Bildmasse gab Anlaß zu Rekonstruktions-Vorschlägen und Umdatierungen; so scheint uns Salmis Ansetzung des Pariser Johannistäfleins (K. 6), wo Einflüsse seitens Fra Filippo Lippis spürbar sind, in die achtziger Jahre verständlich, und auch der Hypothese, die beiden Szenen der Crawford Sammlung (K. 11, 12) mit einem der Volterranner Altäre um 1490/91 zu verbinden, ist nicht zu widersprechen; abzu-

warten dagegen bleibt die nähere Begründung in Salmis angekündigter Signorelli-Monographie, wie er sich die hervorragenden Staffelnbilder der Uffizien (K. 23) im Zusammenhang mit der Madonna in Montepulciano denkt, die mir weder gleichwertig mit den Predellen scheint (Autopsie im Anschluß an die Besichtigung der Mostra) noch in den Breitenmaßen mit den Staffelnbildern zusammenstimmt. — Daß Signorelli als Porträtist wohl einst mehr hervorgetreten war, als der kleine Bestand des Erhaltenen verrät, dürfte schon allein aus einem so vollkommenen Werk wie dem Berliner Bildnis deutlich werden; die für die meisten Besucher unbekanntem Profilbildnisse von Mitgliedern der Vitelli Familie (K. 19—21) boten weitere interessante Beispiele seiner Prägekraft. — An bisher nicht bekannten Werken wurden außer der oben genannten Predella (K. 56) das Fragment eines toten Christus (Padua, Sammlung Fiocco) und ein spätes (ca. 1505) Auferstehungsbild aus Genua (K. 31) eingeführt, die qualitativ von dem sehr mäßigen Geißelungsbild in Rom (K. 63) erheblich abstachen. — Abschließend sei vermerkt, daß wohl bei allem Erhebenden, das diese umfassende Schau in sich schloß, so manchen Besucher die immer wieder sich aufdrängende schmerzliche Erinnerung an den Verlust des Berliner Panbildes beschlich. Durch die Zerstörung dieser so einzigartigen Schöpfung des Meisters ist nicht nur das „Opus“ Signorellis um eine seiner schönsten Hervorbringungen gekommen, sondern die Bildwelt des Florentinischen Quattrocento eines ihrer denkwürdigsten Zeugnisse beraubt worden.

Luitpold Dussler

DIE LOTTO-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

(Mit 2 Abbildungen)

Von Mitte Juni bis 18. Oktober 1953 fand in den ehemaligen Privaträumen des Dogen im Palazzo Ducale zu Venedig eine umfassende Ausstellung von Werken Lorenzo Lottos statt. Einen gewissen Auftakt zu dieser mit gleicher Umsicht und Sorgfalt vorbereiteten Schau bildete die 1950 veranstaltete „Mostra della pittura Veneta nelle Marche“ in Ancona unter der Leitung von Pietro Zampetti, dessen Regie auch die jetzige große Kollektivausstellung anvertraut war; der von ihm verfaßte Katalog mit einer kurzen, ausgezeichneten Einführung und mehr als bloß sachbezeichnenden Notizen zu den einzelnen Bildern bezeugt, daß ein vorzüglicher Kenner an der Spitze des Unternehmens stand. Mehrfache Umstände, die nun schon mit die Erscheinung von Lottos Kunst beleuchten, unterschieden das Zustandekommen dieser Ausstellung von den vorangehenden großen Ausstellungen der Werke Tizians, Tintoretos, Veroneses, Giambellins und Tiepolos: einmal, daß Venedig nur den kleinsten Beitrag an Bildern zu liefern imstande war, während den Hauptteil die Lombardei (vor allem Bergamo) und die Marken bestritten, somit also dem Meister, streng genommen, ein Zentrum seines Schaffens versagt war, ferner, daß er, wieder im Gegensatz zu den genannten Genien, nicht als eine bekannte und berühmte Größe, sondern als eine neue Offenbarung dem Publikum vorgestellt wurde. Die Kenntnis von Lottos „Werk“ war bisher das Reservat eines Spezialistenkreises, denn wie immer über-