

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

53. JAHRGANG JANUAR 2000 HEFT 1

HERAUSGEGBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Dosso Dossi, Pittore di Corte a Ferrara nel Rinascimento/Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara

Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26.9.-14.12.1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 14.1.-28.3.1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 27.4.-11.7.1999

Das seit kurzem gleich einer Burg auf dem Hügel von Brentwood über West Los Angeles errichtete Getty Center, in dem nun Museum, Research Institute for Arts and the Humanities, Provenance Index, Institute for Conservation Research und viele andere Tätigkeitsbereiche vereint sind, beherbergte als dritter Ausstellungsort eine dem Ferrareser Hofkünstler Dosso Dossi gewidmete Ausstellung. Auf Boulevards und Highways in Los Angeles warben 450 Transparente von solchem Monumentalformat und in derartig dichter Sequenz für die Ausstellung, wie man sie bisher nur aus der glamourösen Produktwerbung kannte. Noch dazu wurden dafür zwei prägnante Motive aus Dossos wohl berühmtestem Bild gewählt: der Schweigen gebietende Merkur sowie der Schmetterlinge malende Jupiter aus dem berühmten Wiener Bild (Abb. 1). Nach

der selbst das Metropolitan Museum in New York um fast 25.000 übertreffenden Besucherzahl zu schließen, stellten diese provokativ märchenhaft-poetischen Gestalten in romantischer Natur gerade in der künstlich inszenierten Gartenlandschaft Kaliforniens, unweit der Traumfabrik Hollywoods, eine besonders wirkungsvolle Werbung dar.

Die Initiative, diesem Außenseiter unter den bedeutenden italienischen Renaissancemalern eine monographische Schau zu widmen, ging von George Goldner aus, dem früheren Curator des Getty Museums, das zwei der bedeutendsten poetisch allegorischen Werke des Meisters in seinen Besitz gebracht hatte (die Allegorie mit Pan und die Allegorie der Fortuna). Inzwischen ist ein weiteres, weniger hochkarätig, doch autographes Werk, ein Brustbild des hl. Georg dazugekommen. In

engster Zusammenarbeit mit der Stadt Ferrara und dem Metropolitan Museum wurde diese Ausstellung geplant und mit Hilfe des Getty Research Institute in zwei Seminaren 1996 und 1997 wissenschaftlich vorbereitet. Einige der Beiträge dieser Seminare wurden unter dem Titel *Dosso's Fate* von Luisa Ciammitti, Steven Ostrow und Salvatore Settim herausgegeben.

Dosso, eigentlich Giovanni Francesco di Luteri, stammte aus einem kleinen Ort in der Gegend von Mirandola, im Grenzgebiet der Markgrafschaft von Mantua. Sein erstes, 1512 dokumentiertes Werk, ein großes Bild mit elf Figuren, war für Francesco Gonzagas Palast von S. Sebastiano in Mantua bestimmt. Nach Vasari hätte Dosso auch in Mantua bei dem Ferraresen Lorenzo Costa, seit 1506/07 Hofmaler der Gonzaga, seine Ausbildung erfahren.

Spätestens im Juli 1513 war Dosso jedoch in Ferrara, und ab März 1514 wohnte er bis zu seinem Tode 1542 im Castello Estense, im Dienste des Herzogs Alfonso I und danach Ercole II. Daß Dosso jedoch auch in Venedig seine Malerei perfektioniert haben mußte, steht außer Zweifel; dafür spricht allein schon seine offene, »alla prima« direkt auf die Leinwand komponierende Malweise. Doch bleibt die Frage offen, wann und in wessen Werkstatt dies geschehen sein mag – bei Giorgione oder Tizian oder einem anderen Venezianer. Von Dossos als Hofmaler im Dienste der Herzöge von Ferrara geschaffenen Fresken, Leinwandbildern und vielen anderen ephemeren Zwecken dienenden Arbeiten, wie Entwürfen für Theaterdekorationen, Tapisserien, Keramik und Fahnen, weiters Vergoldungen von Möbeln und Wagen, ist – mit Ausnahme des Costabile-Altars, von dem noch zu sprechen sein wird – in Ferrara nichts mehr erhalten. Gleichsam als Gedenkfeier für die vierhundert Jahre zuvor erfolgte Annexion Ferraras durch den Kirchenstaat, bei der die estensische Sammlung der Diaspora preisgegeben wurde, eröffnete die Ausstellung im Herbst 1998 im

Palazzo dei Diamanti in Ferrara mit einer repräsentativen Auswahl seiner aus der ganzen Welt zusammengetragenen Gemälde. Burton Fredricksens in *Dosso's Fate* erschienener Essay »Collecting Dosso: The Trail of Dosso's Paintings from the Late 16th Century Onward« vermittelt ein klares Bild, nicht nur von den unmittelbaren Auswirkungen der Vertreibung der Este aus Ferrara auf Kunstmärkte und Sammler, sondern auch von dem schleichenden Verlust fast aller bedeutenden Kunstwerke der Este-Zeit in den folgenden Jahrhunderten. Obwohl viele Gemälde Dossos in römischen Sammlungen endeten, verlor sich im Laufe des 17. Jhs das Interesse an ihnen, und wie im Falle etlicher oberitalienischer Künstler wurden sie anderen bedeutenderen, vornehmlich venezianischen Künstlern wie Giorgione zugeschrieben, bis ihn die Kunstgeschichte im 19. Jh. wiederentdeckte.

Francis Haskell rezensierte die Dosso-Ausstellung zusammen mit den in den Jahren unmittelbar davor Lorenzo Lotto in Washington, Bergamo und Paris gewidmeten Präsentationen, wobei er Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden einem ähnlichen Schicksal des Vergessens und der Wiederentdeckung ausgesetzten Künstlern der »nicht ganz ersten Garnitur« analysierte. War der ebenfalls ideosynkratisch malende Lotto jedoch schon öfter Thema von Ausstellungen und Symposien – 1981 wurde er in Ancona mit einer Ausstellung und in Treviso mit einem Symposium gefeiert –, fragt man sich, warum dies bisher nicht für Dosso galt.

Offensichtlich liegt dies zunächst an den Schwierigkeiten, die Dosso der Forschung bereitete und auch nach dieser Ausstellung weiterhin bereiten wird. Denn im Unterschied zu Lottos unverwechselbarer Handschrift und seinem eremitenhaften Einzelgängertum hatte Dosso als Hofkünstler neben seinem malenden Bruder Battista eine mehrere Gehilfen umfassende Werkstatt, sodaß bereits bei der Frage nach der Authentizität die Schwierigkeiten beginnen. Zudem bediente er sich im Un-

terschied zu Lotto unterschiedlichster Modi – von einem raffiniert höfischen bis zu einem derben, ans Burleske grenzenden –, wobei man für letzteren vielfach andere Mitarbeiter verantwortlich machte. Besondere Schwierigkeiten bereitet jedoch Dossos Werkchronologie. Eine Vielzahl von Dokumenten bezeugt seine Tätigkeit als Hofkünstler Alfonsos I und Ercole II. Diese wurden in früheren verdienstvollen Monographien von Henriette Mendelsohn, Felton Gibbons und zuletzt von Alessandra Pattanaro in Alessandro Ballarins monumentalem Werk zusammengefaßt, doch beziehen sie sich mit wenigen Ausnahmen auf nicht mehr erhaltene Arbeiten. Die Frühzeit Dossos im 1. und 2. Jahrzehnt des 16. Jhs liegt ebenso im Dunkeln wie sein Schaffen in den 30er Jahren bis zu seinem Tod 1542. Viele seiner poetischsten Bilder religiösen wie mythologisch-allegorischen Inhalts, stilistisch unterschiedliche Werke wie der Schmetterlinge malende Jupiter oder die geheimnisvolle Allegorie mit Pan, sowie die in Rautenform eingespannten Allegorien von Alfonsos Schlafgemach, aber auch die antiken Astronomen werden alle in die 20er Jahre des 16. Jhs datiert. Probleme bereitet auch die kontroverse inhaltliche Deutung der poetischen Allegorien.

Unter diesen schwierigen Voraussetzungen erstellten die für die Auswahl und wissenschaftliche Bearbeitung der Werke im Katalog verantwortlichen Autoren Peter Humfrey und Mauro Lucco eine ideale Leihgabewunschliste, die sowohl aufgrund der unterschiedlichen Leihfähigkeit der einzelnen Werke als auch der Leihwilligkeit der betroffenen Institutionen des öfteren neu formuliert werden mußte. Dennoch gelang es, eine Gruppe von hochkarätigen und verschiedene Bereiche abdeckenden Exponaten zu sichern, die einen guten Einblick in Dossos künstlerische Persönlichkeit mit seinen Stärken, aber auch seinen Schwächen gewährleistet.

An frühen intimen Kleinformaten – wie früh wird noch diskutiert werden – sind die sog. Zingarella aus Parma, die Madonna mit einem

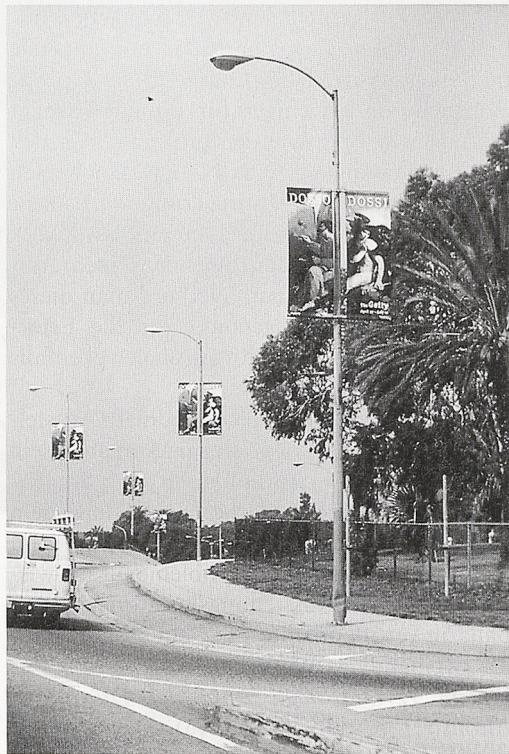


Abb. 1 Straßenbild mit Werbung für die kalifornische Etappe der Dossi-Ausstellung (J. Getty Trust)

hl. Bischof, einer Stifterin und einem Engel aus Budapest, die Flucht nach Ägypten der Uffizien, die Beweinung der National Gallery, sowie die Madonna und die Geburt der Galleria Borghese hervorzuheben. Bei den Altarbildern wie dem für das Hospital von S. Anna geschaffenen, fast volkstümlich anmutenden Werk mit den hll. Cosmas und Damian, oder der »höfischen« Hl. Familie (Royal Collections) wird Dossos Eingehen auf die Erwartungen sozial verschiedener Auftraggeber klar. Wahre Glanzlichter bildeten über die mythologischen Bilder des Getty Museums und den Wiener Jupiter hinaus die berühmte, äußerst farbenfrohe, mit Melissa identifizierte Magierin der Galleria Borghese, die zarte Circe aus Washington und die archaische Allegorie der Musik aus der Sammlung Horne in Florenz.

Auch als Portraitmaler war Dosso nicht wirklich klar faßbar. Bisher hatte das monumentale männliche Portrait des Louvre in der Gruppe der mehr oder weniger für ihn in Betracht kommenden Bildnisse den größten Anspruch auf Eigenhändigkeit (Kat. Nr. 45). Doch nach Isabella Fedozzis Identifizierung eines sehr unterschiedlich gemalten, bereits als Werk Dossos publizierten Bildnisses mit seinem Auftraggeber Antonio Costabile wird man dieses als weiteren Ausgangspunkt für die Erforschung von Dosso als Portraitmaler ebenfalls in Betracht ziehen müssen.

Eine erste einem Künstler gewidmete Ausstellung macht es sich meist zur Aufgabe, sein Œuvre möglichst chronologisch zu präsentieren, um seine künstlerische Entwicklung dem Besucher zu vermitteln. Gerade in diesem Bemühen kamen weitere Probleme für die wissenschaftlichen Ausstellungskuratoren hinzu: Ballarin veröffentlichte 1995 ein monumentales zweibändiges Werk *Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli Anni del Ducato di Alfonso I* (Cittadella-Padova). Darin dokumentierte er Jahr für Jahr, fast in der Art eines Bilderatlas, stilistisch Dossos künstlerische Entwicklung unter Zuhilfenahme der gleichzeitig in Ferrara arbeitenden Künstler, aber auch der in Florenz und Rom in derselben Zeit das Neueste produzierenden Hauptmeister. Wie kaum zuvor dokumentiert Ballarin in diesem Werk seine mit unmittelbarer gegenseitiger Beeinflussung der Künstler rechnende Methode, die in vielen Fällen visuell besticht, in anderen vielleicht doch etwas konstruiert erscheint. Eine Vielzahl von Neuzuschreibungen wie auch eine Gruppe von Dossos verlorene Bilderfindungen belegenden Gemälden späterer Künstler bereichern und verkomplizieren Dossos Œuvre.

Im selben Jahr publizierte Adriano Franceschini seinen neuen Dokumentenfund. Hatte man bisher angenommen, daß das im Auftrag von Antonio Costabile für S. Andrea in Ferrara von Garofalo und Dosso in Gemeinschaftsarbeit ausgeführte Polyptychon im

Laufe des 3. Jahrzehntes (für einige Forscher noch später) fertiggestellt wurde, beweisen die von August bis November 1513 erfolgten Zahlungen dafür an beide Künstler, daß sie bereits ein Jahrzehnt früher daran arbeiteten. Nach Franceschini, Lucco und Humfrey wäre der Altar bereits 1514 vollendet worden – denn zu welchem anderen Zweck hätte der Auftraggeber zwei Künstler gleichzeitig beschäftigt? –, und damit wäre Dossi klar erkennbarer Anteil am Werk nicht erst 1524, sondern bereits um 1513/1514 zu datieren. Einzelne scheinbar die Kenntnis von Raffaels Werken voraussetzende Stilmärkmale in diesem Altarwerk wurden damit erklärt, daß Dosso Alfonso I im Frühjahr 1513 nach Rom begleitet hätte. Dosso hätte daher nicht nur die jüngsten Entwicklungen venezianischer, sondern auch römischer Kunst unmittelbar verarbeitet und damit die Ferrareser Malerei revolutioniert.

In Ferrara verband die Pinakothek die Dosso-Ausstellung räumlich getrennt mit einer eigens auf das Costabile-Polyptychon konzentrierten Präsentation samt einem Katalog (*Garofalo e Dossi. Ricerche sul Politico Costabili*, hrsg. v. Luisa Ciammitti, Venedig 1998), in dem das Werk in einen sozio-kulturellen Kontext gestellt wird. Darüber hinaus wird aufgrund von technischen Untersuchungen gezeigt, daß Dossos Übermalungen nicht nur über eigenen, sondern auch von Garofalo gemalten Teilen sichtbar werden, was mehr als wahrscheinlich erscheinen läßt, daß das Altarwerk über einen wesentlich längeren Zeitraum hinweg in Arbeit war. Humfrey und Lucco hingegen hatten sich für eine frühe Vollendung des Altars und der darin sehr reifen Figuren Dossos entschieden und bemühten sich in der Folge um die Neudatierung aller jener Werke, die vor dem Costabile-Altar entstanden wären.

Als erstes wurde, und dies wohl zu Recht, eine Gruppe von Bildern in Frage gestellt, die Longhi, gefolgt von Ballarin, als Frühwerke des Meisters in Anspruch genommen hatte, Werke



Abb. 2
Dosso Dossi,
Nymphe und Satyr.
Florenz,
Palazzo Pitti.
Röntgenaufnahme
(Museum)

wie das Bacchanal im Castello S. Angelo, oder die Hl. Familie mit Johannes, Barbara und einem Stifter im Capodimonte-Museum, oder eine Hl. Familie mit Stiftern in der Johnson Collection. Von diesen Werken waren einige in Ferrara zu sehen, wobei klar wurde, daß der Autor weder Dosso selbst noch ein einziger unter Dossos Einfluß stehender Künstler sein konnte.

Doch selbst das Ausgrenzen dieser Gruppe ermöglicht noch immer keine Klärung von Dossos Frühwerk und seiner künstlerischen Entwicklung. So ist z. B. die im Katalog vorgeschlagene Frühdatierung des Halbfigurenbildes von Nymphe und Satyr (Palazzo Pitti) um 1508/09 kaum nachvollziehbar. Auch wenn das sehr schlecht erhaltene Gemälde höchst suggestiv wirkt, zwingt die Ähnlichkeit der Nymphe mit Giorgiones 1506 datierter Laura nicht zu einer so frühen Datierung. Selbst wenn Giorgione in seinen letzten Jahren wirklich eine Anzahl psychologisch bewegter, heute nur durch spätere Gemälde rekonstruierbarer Halbfigurenkompositionen schuf – die Vorläufer der Genre-Malerei oder des komischen Genres, wie zuletzt Michel Hochmann in seinem in *Dosso's Fate* publizierten Essay betonte –, wird es schwierig, den ange-

lichen Schüler zur selben Zeit weit bewegtere Kompositionen erfinden zu sehen. Denn für eine derart psychologisch tiefgreifende Narrative in Halbfigur gibt es selbst in Tizians Œuvre erst ab 1516 Vergleichsbeispiele, wie etwa den Tribut in Dresden oder den Bravo in Wien. Und zwischen 1515 und 1520 wurde das Werk auch von den meisten früheren Autoren datiert.

Die erst nach Ende der Ausstellungen angefertigte Röntgenaufnahme (Abb. 2, 3), für deren Publikationserlaubnis ich hier Marco Chiarini danke, zeigt, daß der Kopf des Satyrs ursprünglich fast parallel zu dem des Mädchens dem Betrachter zugewandt und damit die Komposition in größerem Maße additiv war. Erst im Profil mit den gegen das Dunkel silhouettierten Zähnen des geöffneten „Mauls“ berührt uns sein tierisch-menschliches Fabelwesen. Das furchtlose, im Röntgen stärker in seine Richtung blickende Mädchen hatte ursprünglich den Kopf noch dichter mit Blätterkränzen umhüllt. Auch trug es zunächst ein die Brust bedeckendes Hemd. Seine Annäherung an Giorgiones Laura im dezenteren Kopfschmuck, dem sinnenderen Ausdruck und vor allem der unter dem pelzgefütterten roten Tuch entblößten Brust erfolgte daher



Um lange Forscherstreitigkeiten wurde, bewiesen die in den Jahren 1913 erfolgten Röntgenaufnahmen, daß die Künstler, daß sie sich später daran arbeiteten, Dosso Dossi und Humphrey wäre das Bild vollendet worden. Doch Zwar habe der Künstler gleichzeitig begonnen, warum war Dossi klar, daß das Bild nicht erst 1524 fertiggestellt werden sollte? Es ist einfach, auf die Röntgenaufnahme in die Malerei einzusehen.

Abb. 3
Dosso Dossi, *Nymphe und Satyr*
Florenz, Palazzo Pitti. Röntgenaufnahme
(Museum)

erst in einem zweiten Schritt. Zwischen den Köpfen der beiden erscheint im Röntgen eine dichte Blätterfolie angedeutet. Wie anders erscheint dagegen die in der Röntgenaufnahme sichtbare Untermalung der Berliner Madonna mit Heiligen, für die man einen anderen Künstler verantwortlich machen möchte (Abb. 4).

Zu den meisten Bildern gibt es im Katalog wertvolle Informationen und den Malprozeß betreffende technische Untersuchungen, die zum ersten Mal in konsistenter Form von Andrea Rothe, dem Chef-Konservator des Getty Museums, gemeinsam mit dem Kurator Dawson Carr, für fast alle Werke präzise recherchiert wurden (siehe Katalog-Essay: »Poetry with Paint«). Wenn auch manche der Röntgenaufnahmen im Katalog von einem größeren Abbildungsformat profitiert hätten, verdanken wir ihnen wertvolle Einsichten in den Arbeitsprozeß des Künstlers, der offensichtlich ohne genaue Vorzeichnung in mehr als venezianischer Manier direkt auf der Leinwand »dichtete«.

Ähnlich schwierig ist Dossos Spätwerk faßbar. Daß er angeblich in den letzten Jahren überhaupt nicht mehr malte, gewinnt an Glaubwürdigkeit, wenn man die als letzte 1540 dokumentierten und erhaltenen Bilder mit den Ritterheiligen Michael und Georg (Dresden) heranzieht, deren Ausführung, wie Nicholas Penny im *Burlington Magazine* (April 1999) betonte, schwer mit Dossos uns bekanntem Stil vereinbar ist. Wurde der hl. Georg schon früher Girolamo da Carpi zugeschrieben, weist auch der hl. Michael nirgendwo Dossos ideosynkratische Stärken auf. Selbst die als Spätwerk präsentierte, innerhalb des komischen Genre äußerst interessante *Stregoneria* der Uffizien trägt zwar kompositorische, typologische und modische Übereinstimmungen mit Dossos Werk, weicht jedoch in der Ausführung von dem uns bekannten breiten, flüssigen, mit aufblitzenden Glanzlichtern versehenen Farbauftrag Dossos ab. Hier finden wir eine der mittelitalienischen Malweise stärker verpflichtete Rundmodellierung und Ausarbeitung der Formen, die uns vor ein Problem

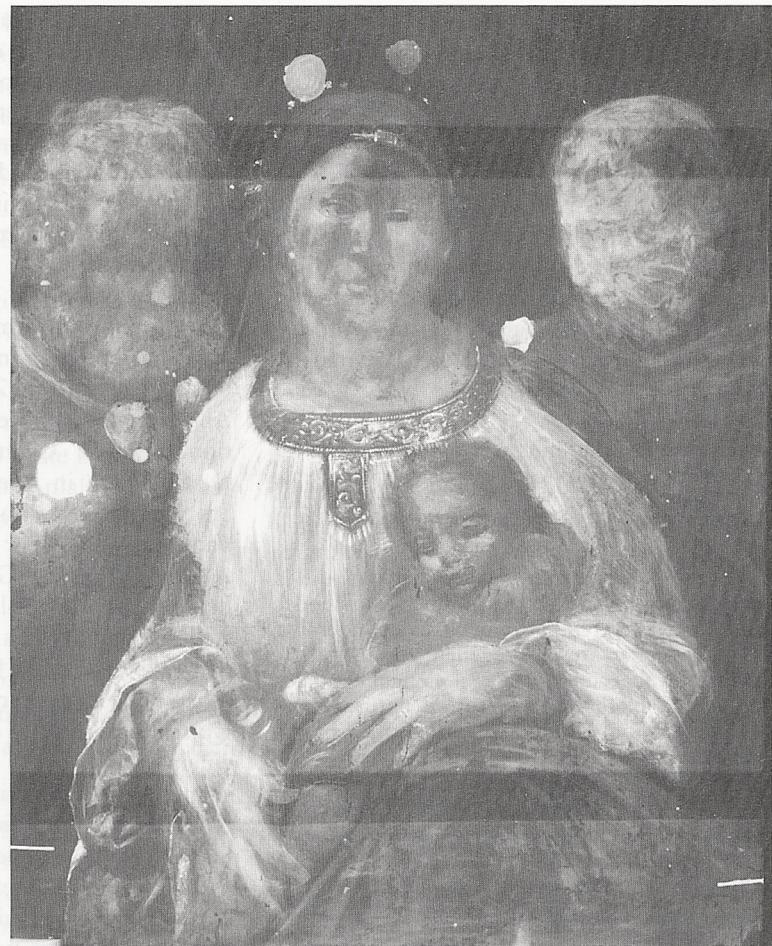


Abb. 4
Dosso Dossi,
Madonna mit Heiligen.
Berlin, Staatl. Museen.
Röntgenaufnahme
(Museum)

stellt: Bekehrte sich vielleicht der Künstler in seinen letzten Jahren unter dem Einfluß seines 1520 in Rom in Raffaels Werkstätte arbeitenden Bruders zu einer kleinteiligeren, plastisch modellierenden Malweise, wie wir sie noch stärker betont in den Dresdener Ritterheiligen wiederfinden, oder müssen wir auch die Ausführung dieses Gemäldes einem anderen Künstler zuschreiben? Daß wir es hier mit einer Kopie nach Dosso zu tun haben könnten, ist nicht auszuschließen, doch spricht die Lebendigkeit der männlichen Charaktere eigentlich dagegen.

Lehnt man die Suprematie der mittelitalienischen Malweise als Kriterium für Dossos Spätstil ab, sollte man vielleicht unter den auch in dieser Ausstellung in die 20er Jahre datierten Gemälden nach Alternativen suchen. Dabei könnte man z. B. an die Serie der sich durch eine inhärente Monumentalität auszeichnenden, großzügig und ohne Liebe für schimmernde Quasten oder andere malerische Details, ohne flackerndes Hell-Dunkel in düstige, wenig charakterisierte Umgebung eingebundenen Astronomen (Kat. Nr. 22 a-d) denken. Mit einer Datierung in das 4. Jahrzehnt

des 16. Jhs., die bereits von Carlo Volpe und anderen vorgeschlagen und jüngst auch von Anna Coliva als Möglichkeit erörtert wurde, könnte man sogar eine kohärente Entwicklung von Dossos Figurenauffassung zu stets größerer Monumentalität und freierer Bewegung im Raum verfolgen. Wieweit man in diesen Zusammenhang auch die Allegorie der Sammlung Horne oder das Altarbild von S. Anna einbeziehen müßte, soll hier nicht erörtert werden, geht es doch nur darum, Alternativen zu dieser Vision von Dossos Spätstil zu bieten.

Es war erhellend, die Ausstellung an allen drei Orten zu sehen und mitzuverfolgen, wie sich die Präsentation der im Grunde gleichen Auswahl der Werke mit Zeit und Ort dennoch merklich veränderte, abgesehen von der jeweils unterschiedlichen räumlichen Disposition. Andrea Bayer und Carr hatten die Möglichkeit, die in Ferrara zum ersten Mal zusammenkommenden Werke zu studieren, problematische Bilder wie die kleinen Ferrareser Predellen auszusondern, um eine kohärentere Sicht des eigenhändigen Œuvres zu bieten. Dabei wurde natürlich auf eine Reihe von Gemälden – die sog. Longhi-Gruppe oder Arbeiten des Battista Dossi – verzichtet. Auch in der Anordnung der Werke wurden viele in Ferrara störende Nachbarschaften vermieden. Vor allem wurden die Gemälde in den amerikanischen Ausstellungsorten wesentlich ästhetischer präsentiert: vor dunkelfarbigem Grund und in kongenialeren Räumen als dem *pianoterra* des Palazzo dei Diamanti in Ferrara mit seiner Abfolge von blendend weiß gestrichenen kleinen kompakten Räumen (Abb. 5).

Dossos dem mittelitalienischen *Disegno* selten verpflichtete, seinen Ideen unmittelbar durch Farbe Ausdruck verleihende, umbändige, oft sogar derbe Sprache wurde mit der ebenso ausdrucksstarken, romantisch-impulsiven und »bildlichen« Dichtung des Ferrareser Dichterfürsten Ludovico Ariosto verglichen, selbst wenn sich seine poetischen Allegorien thematisch kaum mit Ariosts Texten in Verbindung bringen lassen. Obwohl in der Literatur geäußerte Interpretationsvorschläge zu den mythologischen Allegorien gewissenhaft aufgelistet werden und der Katalog damit stets ein nützliches Instrument für den Spezialisten

bleiben wird, hätte man sich doch noch mehr persönliche Beiträge dazu gewünscht – freilich bleibt Luccos Interpretation der *Stregoneria* als ein vom jungen, stattlich aussehenden Herzog Ercole im Auftrag gegebenes selbstironisches Spottbild, in dem er sich selbst in der Gestalt des alten, mit Spinnrock verhöhlten Herkules hätte darstellen lassen, nicht ohne Widerspruch.

Die Deutung vieler dieser eigentlich Dossos künstlerisches Vermächtnis ausmachenden poetischen Allegorien stand immerhin im Mittelpunkt vieler im Zusammenhang mit der Ausstellung organisierter Events und Publikationen. Luisa Ciammitti veröffentlichte in *Dosso's Fate* in ihrem Beitrag »Dosso as a Storyteller: Reflections on his Mythological Paintings« eine sehr feine Interpretation der Allegorie Pans im Getty Museum (ohne die heute sichtbare weibliche Figur links) als Darstellung des Mythos der Nymphe Nikaia in den *Dionysiaka* des Nonnos. Statt der physischen Präsenz des für Alfonso so bedeutenden Gottes Bacchus, der die trunkene Nymphe in einem mit Rosen und Blumenblüten geschmückten Hochzeitsbett besitzt, sehen wir hier allerdings nur die Karaffe.

Sogar für Dossos Allegorie des Schmetterlinge malenden Jupiter, der – soweit bekannt – als einziger seiner Poesien ein konkreter Text, nämlich Leon Battista Albertis pseudolukianischer Dialog, zugrunde liegt, wurden noch weitere Bedeutungsschichten erschlossen. In einem Vortrag, dessen Veröffentlichung bevorsteht, hat Carr das Wiener Bild im Subtext als Paragone interpretiert, als Sieg der Malerei – der stummen Poesie – über die wortgewaltige Dichtung, wobei Merkur, als Vertreter der Eloquenz, der klagenden Poesie (Virtus) deren Unterlegenheit durch seine Schweigen gebietende Geste kundgibt.

Jupiter wurde natürlich auch als allegorische Darstellung des großen Mäzens Alfonso interpretiert, der in seiner Jugend selbst gemalt und Keramik und Musikinstrumente, aber ebenso Kanonen und dazugehörige Kugeln hergestellt

hatte, die sogar in seiner Impresa vorkommen – möglicherweise ein weiterer Bezug zu Jupiters Blitzbündel. Alfonso beauftragte auch Tizian mit einem Zyklus von Bacchanalien zum Schmuck seines Camerino. Seine Bedeutung als künstlerisch weitsichtiger und großzügiger Mäzen betont auch Andrea Bayer in ihrem sehr illustrativen Beitrag. Daß er, wie seine Schwester Isabella d'Este, bereits von einer in Ferrara etablierten Tradition hochrangiger Hofkunst profitiert hatte, erläuterte eine kleine, doch exquisite, Ercole de' Roberti gewidmete Ausstellung, die gleichzeitig mit Dossi am Getty Center eröffnet wurde, und für die Denise Allen und Luke Syson verantwortlich zeichnen. Ein aus Anlaß beider Ausstellungen am 18. und 19. Juni veranstaltetes



Abb. 5 Los Angeles, Blick in die Dossi-Ausstellung (J. Getty Trust)

Symposium: *Renaissance Ferrara 1450-1550: Art and Culture in the Age of Ercole de' Roberti and Dosso Dossi* bildete einen gelungenen Abschluß dieser Veranstaltungen.

Sylvia Ferino Pagden

Rubens — battaglie, naufragi, giuochi, amori ed altre passioni *Symposium des Kunsthistorischen Instituts der Universität, Köln, Vortragssaal des Wallraf-Richartz-Museums/Museum Ludwig, 11./12. Juni 1999*

In seiner Rubens-Vita erwähnt G. P. Bellori 1672 ein inhaltsreiches Notiz- und Skizzenbuch des Künstlers, das neben Überlegungen zu Optik, Symmetrie, Proportion, Anatomie und Architektur auch eine Untersuchung der wichtigsten Affekte und Handlungsweisen enthielt, exzerpiert aus den Schilderungen der Dichter und den Darstellungen der Maler, wobei man Schlachten, Schiffbrüche, Spiele, Liebschaften und andere »passioni« wiedergegeben fand. Die damit angesprochene Affekt-Thematik wurde von der Rubens-Forschung bislang weitgehend vernachlässigt, auch wenn die vor knapp dreißig Jahren, etwa mit Foucault, einsetzende Wendung zu Kulturtheorie und Körper als Forschungsthema in den letzten zehn Jahren auch für die frühe Neuzeit in Mode kam, so daß inzwischen mehrere Sammelbände zu Affekthämen erschienen sind. Auch mit Blick auf die Ergebnisse und Forschungen moderner Sinnes- und Streßphysio-

logie drängt sich die Frage nach den Affekten in der Malerei geradezu auf – besonders bei Rubens.

In ihrer gemeinsamen Einführung skizzierten Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Köln, das Thema der Tagung und gaben einen konzisen Überblick über die Forschungslage. Wie sie zeigten, kann die Forschung an ältere Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Kulturanthropologie anknüpfen, etwa an Warburg. Auch die Untersuchungen von Moshe Barasch, David Freedberg oder Norbert Michels zur Theorie und Praxis der Darstellung affektwirksamer Bilder in der frühen Neuzeit haben für die Erforschung der Affektdarstellung des Barock gute Voraussetzungen geschaffen.

Heinen und Thielemann verwiesen auf die bislang zuwenig beachtete Offenheit des »stoischen« Seneca für natürliche Affekte, die besonders in dessen Tragödien offenbar wird,