

## REZENSIONEN

LUITPOLD DUSSLER: *Sebastiano del Piombo*.

Basel: Holbein-Verlag 1942, 223 S., 116 Abb.

RODOLFO PALLUCCHINI: *Sebastian Viniziano (Sebastiano del Piombo)*.

Milano: Casa Editrice Mondadori. 237 S., 113 Taf.

Daß eine Monographie über Sebastiano del Piombo ein Desideratum bildete, beweist das fast gleichzeitige Erscheinen zweier Bücher über den Künstler. Gombosi hatte in seinem Artikel im Thieme-Becker (1933) auf die mit Piombos Werk verbundenen Probleme hingewiesen und das Fehlen einer Monographie angemerkt. So kann Rez. sich Tietzes Meinung (Besprechung von Dußlers Buch im Art Bulletin 1944, p. 129) nicht anschließen, daß ein Künstler vom Range Bastianis keiner so ausführlichen Monographie bedürfe. Schon allein Piombos jahrzehntelanger Briefwechsel mit Michelangelo muß ihn zu einer für den Historiker interessanten Persönlichkeit machen; außerdem gehören aber einige seiner Werke zum Bedeutendsten, was die italienische Malerei der ersten Cinquecentohälfte hervorgebracht hat.

Die beiden mit großer Sorgfalt gearbeiteten Bücher sind Ergebnisse langjähriger Vorarbeiten. Dußlers Werk erschien während der Drucklegung von Palluccinis Arbeit, so daß letzterer sich in den Registern und in einem besonderen Kapitel mit D.'s Ergebnissen auseinandersetzen konnte. Im Wesentlichen kommen beide Autoren zu denselben Resultaten. Palluccinis Buch ist komprimierter, mehr für Kenner geschrieben, er verlegt die Diskussion stärker in den Text, während bei Dußler die stilkritische Analyse und Deutung der Werke, verbunden mit sehr feiner Einfühlung in das Künstlerische, vorherrscht. Beide Autoren bringen ausführliche Kataloge für Gemälde und Zeichnungen, jeweils mit der zugehörigen Literatur. Bei Dußler wird ein Abdruck der Dokumente und ein sorgsamer Katalog der verschollenen Bilder hinzugefügt. Tietzes Vorwurf gegen Dußlers Sprache, nämlich, daß sie nicht nur für den Ausländer, sondern auch für den des Deutschen Kundigen schwer verständlich sei, könnte man ebenso seinem italienischen Kollegen machen. Es hat sich in einzelnen Ländern ein kunsthistorischer Jargon entwickelt, der das gegenseitige Verständnis erschwert.

Bei dem Interesse, das die Kunstwissenschaft Sebastiano seit seinen Lebzeiten entgegengebracht hat, konnte es nicht Zweck einer Monographie sein, wesentlich Neues zu bringen, sondern es handelte sich mehr um eine Sichtung heterogenen Materials und um Deutung von Stil und historischer Bedeutung des Meisters. „Es erschien anziehend, der Entwicklung einer Individualität nachzuspüren, deren Werke bald mit Giorgione, bald mit Raffael gleichgesetzt wurden, und die andererseits wieder zum reinen Plagiator von Michelangelos Vorlagen gestempelt wurde.“ (Dußler)

Sebastianos Leben zerfällt in die beiden großen Abschnitte Venedig und Rom, wohin er um 1485 in der Lagunenstadt geborene Künstler im Jahre 1511 übersiedelte. Nach wie vor sind wir nur durch wenige Jugendwerke über seine Frühzeit unterrichtet. Palluc-

chini referiert noch einmal unter Hinweis auf seinen Beitrag von 1935 (*Critica d'Arte*) über die jetzt endgültig aufgegebenen These, daß Sebastiano ein Schüler des Cima da Conegliano sei, wie noch Gombosi (a. a. O.) auf Grund eines lange Zeit falsch interpretierten Cartellino angenommen hatte. Sebastiano ist, worauf auch die Quellen weisen, in erster Linie Schüler des Giorgione. Das Altarbild in S. Crisostomo in Venedig muß bei richtiger Auslegung des Vasari Ausgangspunkt für die Bestimmung von Bastianis Stil sein. Palluchinis Buch bietet gegenüber Dußler etwas Neues durch die Veröffentlichung der im Jahre 1940 gereinigten und durch richtige Restauration umgestalteten Orgelflügel von S. Bartolommeo in Venedig (1508—09). Das Rätselraten um diese bis dahin schwer zu beurteilenden und schlecht aufgestellten Tafeln findet damit ein Ende; Wildes Beobachtung bestätigt sich, daß Sebastiano von Fra Bartolommeo während dessen venezianischem Aufenthalt (1508) wesentliche Anregungen empfangen hat. Solch einheitliche, großformatige Architektur, der die kontrapostisch bewegten Heiligenfiguren eingeordnet sind, mit einem neuen Gleichgewichtsverhältnis zwischen Figur und Raum (Palluchini) hatte man bis dahin in Venedig noch nicht gesehen. Einleuchtend ist die Datierung des Crisostomo-Altars nach den Orgelflügeln sowie der drei weiblichen Halbfiguren in London (1510), Budapest und Richmond in die Jahre 1506—10. Die Anbetung der Hirten in Cambridge und die Halbfiguren-*Conversazione* mit Stiftern, ehemals in der Slg. Cumberland, gehören in die letzten Jahre von Sebastianos Aufenthalt in Venedig. (Man wüßte gerne, ob das zuletzt genannte Bild stark restauriert ist.) Auf die schon in der Frühzeit sichtbare Unterschiedlichkeit in der Qualität von Sebastianos Schöpfungen wird nicht genügend aufmerksam gemacht. Ungeklärt bleibt die Frage des unzugänglichen, unvollendeten Salomo-Urteils in Kingston Lacy, das von Justi und Richter ganz für Giorgione, von Palluchini für Sebastiano in Anspruch genommen wird (1508). Rez. möchte glauben, daß jedenfalls bei der monumental angelegten Säularchitektur mit der ihr eingeordneten Gestalt des Salomo Sebastianos Konzeption zu spüren ist. Palluchinis Zuweisung der Halbfiguren-*Conversazione* mit Johannes und Katharina in der Akademie in Venedig (Nr. 70) und des sogenannten Francesco Maria della Rovere in Wien an Sebastiano (1506—07) hat auch Wilde abgelehnt (Rezension im *Burlington Magazine* 1946, p. 256—59). Die viel umstrittene Halbfiguren-*Conversazione* im Louvre (Justi: „Spätwerk des Giorgione“) scheint Rezensent mit „Sebastiano nahestehend“ (Dußler, Wilde) besser bestimmt zu sein, als durch Palluchinis Zuweisung an den Meister selbst. Charakteristisch für Sebastiano — was beide Autoren nicht erwähnen — ist ein bestimmter Ausdruck in den Augen seiner häufig selbstbewußt zum Beschauer blickenden Menschen. Schon in den Frühwerken offenbart sich der Meister als selbständige Persönlichkeit; in seinem Sinn für Volumen, für das Massige, hochrenaissancemäßig Getragene und in einer sehr eigenen Farbenskala heben sich seine Gemälde von denen des Lehrers ab. Sebastiano gerät in einen gewissen Konflikt zwischen den Forderungen der tonalen venezianischen Kunst und denen des florentinisch-römischen Kunstkreises. Die Einladung nach Rom kam seiner Gesinnung entgegen.

Hier entwickelt er — zunächst im Anschluß an Raffael und seine Schule — jene ihm gemäßeste Kunst des Porträts, die seinen Namen in erster Linie neben den großen Zeitgenossen erscheinen läßt (Ariost: Orlando Furioso, 1516, canto XXXIII). Die Auseinandersetzung des Venezianers mit den römischen Forderungen des „Disegno“ und der „Invenzione“ läßt sich schrittweise verfolgen und geht nicht ohne Mißerfolge vor sich (Farnesinafresken). Das manieristische Element, das sich bereits in Venedig gezeigt hatte, wird in Rom verstärkt. Sebastiano sucht nach neuen Ausdrucksmitteln, nach Assimilation des Römischen mit seiner heimischen Schweise.

Unter den im Kontakt mit Raffael entstandenen Bildnissen scheidet Pallucchini den sogenannten „uomo ammalato“ der Uffizien und den sogenannten „Raffael und sein Waffenträger“ des Louvre im Gegensatz zu Dußler aus Piombos Werk aus. In dem Louvre-Doppelbildnis dürfte der Mann im Hintergrund auf die Hintergrundsfigur in Giorgiones Pitti-Konzert zurückzuführen sein, was Dußlers These stützt. Einstimmig nehmen beide Autoren den „Geigenspieler“ der Sammlung Rothschild für Sebastiano in Anspruch, der in diesem Bildnis einen seiner künstlerischen Höhepunkte erreicht hat. Doch tritt Sebastiano gegenüber Raffael auch als Gebender, nicht nur als Nehmender auf, wie Pallucchini mit Hinweis auf Raffaels Wandel im Kolorit ausführlich darlegt. Bastiani bleibt aber selbständig; es handelt sich in seiner Kunst nicht um Eklektizismus und sklavische Nachahmung, sondern um persönlich verarbeitete Rezeption. (Durch den Auftrag für das Bildnis des vlämischen Kardinals Carandeleet scheint Piombo auch von der niederländischen Kunst berührt worden zu sein. Darauf weisen die Detailmalerei in diesem Bildnis und auch das Porträt des sogenannten Columbus in New York.)

Von 1515 ab führt Sebastianos Bruch mit Raffael zu seiner Annäherung an Michelangelo, dessen Einfluß bereits in den frührömischen Werken (Farnesinafresken, Tod des Adonis) sichtbar ist. Eine eingehende Behandlung des Verhältnisses beider Künstler zueinander, welches Wilde (a. a. O.) fordert, hätte vermutlich den Rahmen der vorliegenden Bücher gesprengt. Dußler formuliert an Hand der Zeichnungen überzeugend die tiefen Unterschiede in Duktus und Auffassung im Zeichnungsstil beider Künstler, die sich am Beispiel des Christusaktes für Sebastianos Pietà in Ubeda oder dem Christus für das Montorio-Bild besonders klar exemplifizieren lassen. Es handelt sich bei Sebastiano, auch Michelangelo gegenüber, niemals um sklavische Übernahme des Vorbildes, sondern stets um eine Umformung. Mehrere Stufen dieses Prozesses lassen sich bei seinen Zeichnungen zum Lazarus (London) nachweisen. Den Autoren scheint es entgangen zu sein, daß das Vorbild zu dieser Gestalt in Michelangelos Zeichnung „Hamann im Baum gehenkt“ (Brit. Mus.) zu sehen ist (Abb. Brinkmann, Michelangelozeichnungen, Taf. 28). Die von der neueren Forschung Sebastiano zugewiesenen Zeichnungen zum Lazarus in Bayonne (Abb. Pallucchini, Taf. 94) scheinen weniger Vorstufen, als spätere Variationen des Lazarusmotivs zu sein.

Nach Raffaels Tod tritt Sebastiano als Porträtist in die Lücke. Es gelingt ihm hier — „unter tiefstem Verstehen von Michelangelos Stil“ (Dußler) — Bildnis wie Clemens VII.

und Andrea Doria zu schaffen, in denen „sich eine der Seiten jenes Zeitalters mit derselben Eindringlichkeit spiegelt, wie in einer Seite des Guicciardini oder Macchiavell“ (Pallucchini), Bildnisse, die zugleich wegweisend für die Entwicklung des manieristischen Porträts wurden. Das Verhältnis Tizian-Sebastiano wird von den Autoren nur gestreift. Das Porträt des Kardinals Pallavicini in Leningrad ist seit Crowe und Cavalcasselle zwischen beiden Künstlern strittig. Tizians berühmtes, um 1537 entstandenes Bildnis Pauls III. in Neapel, ist aber nicht ohne Kenntnis von Sebastianos Reginald Pole (Leningrad) denkbar und Sebastianos Mann mit dem Falken (Pallucchini Taf. 75, nicht bei Dußler) ist außerordentlich tizianesk.

War Sebastiano im Porträt glücklicher als in mehrfigurigen Darstellungen sakralen oder profanen Charakters, so muß gleichwohl vor allem seine „Pietà“ in Viterbo als hochbedeutende, selbständige Leistung gewürdigt werden, trotz der Übernahme einzelner Motive von Michelangelo. Die Auffassung der Marienklage in der Einsamkeit der Nacht, die aller Tradition entgegenstehende Zerschlagung der Gruppe, der neuartige Stimmungscharakter bedeuten eine Absage an das Renaissance-Ideal (Dußler). Der innere Gehalt dieser großartigen Konzeption „vibra per un istante all'unisono con quello di Michelangelo“ (Pallucchini). Rez. möchte Dußlers Ansetzung um 1520—25 für wahrscheinlicher halten als Palluchinis um 1517. Auch hier offenbart sich im Kolorit wieder der Venezianer, dessen Licht-, Stoff- und Tonbehandlung den Porträts ihren für Rom neuartigen Reiz verleiht. — Andere sakrale Darstellungen (Kreuztragender Christus in Budapest, Heilige Familie in Neapel, Geißelung Christi in Rom, S. Pietro in Montorio) sind in ihrer neuartigen Prägung Vorbilder für die Kunst der Gegenreformation geworden.

Über Sebastiano als Zeichner dürfte noch nicht das letzte Wort gesprochen sein. Wilde (a. a. O.) beanstandet die Zusammenstellung bei Pallucchini. Dußlers Zeichnungskatalog ist sehr exklusiv. Hier sind von seiten der Michelangeliforschung (Tolnais letzte Ergebnisse wurden noch nicht verwertet) neue Anregungen zu erwarten.

Das Nachlassen von Bastianis Schaffenskraft und -freudigkeit seit 1531, von Vasari als Trägheit infolge der Verleihung des Amtes als päpstlicher Siegelbewahrer gedeutet, hat tiefere Gründe. Der Sacco di Roma, der Bruch mit Michelangelo, welcher Sebastiano tiefgreifende Impulse geboten hatte, das Heraufkommen einer neuen Stilrichtung in Mittelitalien, müssen eher dafür verantwortlich gemacht werden. Pallucchini sieht in den Werken des 4. Jahrzehnts eine zweite manieristische Phase bei Sebastiano, koloristisch eingeleitet durch seinen Aufenthalt in der Heimat Venedig (1526—29), inhaltlich unter dem Eindruck der politischen Ereignisse und der Geschmackswandelung (Gegenreformation) dieser Jahre. Die Datierungen der wenigen Spätwerke gehen bei Pallucchini und Dußler stärker auseinander. Die Liste der von Dußler zusammengestellten verschollenen Bildnisse enthält eine große Reihe bedeutender Persönlichkeiten. In dem Frauenbildnis der Sammlung Martius in Kiel glaubt er den Typ des berühmten Porträts der Giulia Gonzaga zu erkennen und reproduziert Wiederholungen und Varianten. Beide Autoren schließen ihre Bücher mit einer kritischen Historiographie,

einer Formulierung von Sebastianos Stil und einem Hinweis auf seine Wirkung bei den Zeitgenossen und späteren Meistern. Dorothee Westphal

## DIE KUNSTDENKMÄLER HOHENZOLLERNS. BAND II: KREIS SIGMARINGEN

*Herausgg. von Walter Genzmer, Stuttgart 1949, W. Spemann, 459 S. u. 590 Abb.*

Auf der letzten Denkmalpflegeertagung zu München im Sommer 1948 wurde allgemein gefordert, daß die Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Deutschland trotz der schwierigen finanziellen Verhältnisse fortzuführen sei. Lagen und liegen doch bei den meisten Denkmalpflegeämtern heute noch fertige und teilfertige Manuskripte und Aufnahmen, deren Ausarbeitung durch den letzten Krieg unterbrochen worden ist. Dem Landeskonservator von Hohenzollern ist es nun in diesen Tagen gelungen, mit dem 2. Band, der den Kreis Sigmaringen behandelt und dessen Vorbereitung vor Jahrzehnten begonnen worden ist, für Süddeutschland die Herausgabe der Inventarisationsbände wieder aufzunehmen und damit zugleich die Neuauflage des Hohenzollernschen Inventars abzuschließen.

Auch diesen 2. Band haben in der Hauptsache alte bewährte Kräfte bearbeitet: Friedrich Hoßfeld, Hans Vogel und Walter Genzmer. Die knappe aber inhaltsreiche Einleitung besorgten Franz Heberhold, Eduard Peters und Walter Genzmer, die Ortsbeschreibungen verfaßte wieder Willy Bauer und schließlich finden wir einen vor- und frühgeschichtlichen Anhang für ganz Hohenzollern von Eduard Peters und Oscar Paret. Damit wird dieser 2. Band zusammen mit dem 1. nicht allein für den Kunsthistoriker und Historiker, sondern ganz allgemein für jeden Heimatforscher des Landes ein willkommenes Hilfsmittel.

Schon der Umfang des Werkes läßt erkennen, daß hierin der Schatz eines reichen Gebietes ausgebreitet worden ist. Da aber kunstgeographisch Hohenzollern keine in sich geschlossene Einheit ist, sondern nur verwaltungsmäßig ein mehr oder weniger willkürlicher Ausschnitt, an dessen Grenzen die Bearbeiter des Inventars gebunden waren, kann die Bedeutung des Kreises Sigmaringen für die Kunstwissenschaft nur innerhalb des gesamtschwäbischen Raums bewertet werden. So gehen die Denkmäler der Enklave Achberg, von Beuron, Bingen, Habstal, Hettingen, Trochtelfingen, Veringendorf und Wald, besonders aber die Sigmaringens weit über das lokale Interesse hinaus. Künstlernamen wie Martin Schaffner, Syrlin, Zeitblom, Alberthal, Beer, d'Ixnard und v. Aw zeigen, wie stark das Gebiet an seine Umwelt gebunden ist. Bemerkenswert ist bei den Goldschmiedearbeiten der starke Anteil Augsburgs.

Der Text ist im allgemeinen sachlich knapp gehalten, nur etwa bei Zeitbloms Tafeln in Bingen hätte man bei den guten Abbildungen im Bilderteil gerne auf die langatmige Beschreibung verzichtet; hier wäre es wichtiger gewesen, auf die Bedeutung dieser Tafeln im Gesamtwerk Zeitbloms hinzuweisen und auf die Ansicht, daß man dabei eine teilweise Mitarbeit Strigels vermutet.