

## ZUR LORENZO LOTTO-LITERATUR

ANNA BANTI, *Lorenzo Lotto*. Regesti, Note e Cataloghi di Antonio Boschetto. Firenze, Sansoni, 1953. 141 S., 258 Abb.

LUIGI COLETTI, *Lotto*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1953. 61 S., 206 Taf.

BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto*. Köln, Phaidon Verlag, 1957. 158 S., 400 Abb.

Lotto hat seine Bilder häufig signiert und datiert. Außerdem ist sein Rechnungsbuch erhalten, das uns von 1538 bis zum Tode des Malers im Jahre 1556 manchen Anhaltspunkt bietet (II „Libro dei conti“, vgl. „Gallerie Nazionali Italiane“ I., 1895, S. 115 ff.; das Original z. Zt. nicht auffindbar). Bei den Bildern, die dem jungen Lotto zugeschrieben werden, und bei den Porträts besteht aber noch manche Unklarheit. Das zeigte die umfassende Lotto-Ausstellung im Dogenpalast in Venedig 1953, die von einer Fülle von neuen Publikationen begleitet wurde. Drei dieser Monographien gehen am ausführlichsten auf die besonderen Probleme ein, die sich der Lotto-Forschung stellen. Sie beruhen auf jahrzehntelangem Studium der Werke.

Kurz vor der Ausstellung erschien die Lotto-Monographie von Anna Banti und Antonio Boschetto. Banti schrieb den Text mit ausgezeichneten Beobachtungen zu den einzelnen Bildern; die Bibliographie und der gründliche, übersichtliche Katalog wurden von Boschetto in gemeinsamer Arbeit mit Roberto Longhi zusammengestellt. Die Verfasser bringen neue Vorschläge für die Jugendentwicklung des Künstlers. Sie sehen in dem Altar mit der Himmelfahrt Mariens in Asolo (Abb. 1 - 4, 21) ein Werk aus verschiedenen Schaffensperioden und vermuten, daß Predella und Altarbekrönung mehrere Jahre vor dem Altarbild gemalt worden sind. In der Tat gehören diese Teile einer älteren Stilstufe an als die 1506 datierte Haupttafel. Vergleiche der Landschaft auf der Predella und auf dem Hauptteil lassen den großen Unterschied erkennen. Longhi nimmt an, Lotto habe die Predella und die Altarbekrönung mit der Darstellung des toten Christus in seiner Jugend gemalt. Damals habe er im Stil der Schule von Murano gearbeitet und sei von Andrea da Murano stärker abhängig gewesen als von den Vivarini. Dieser Vermutung möchte ich nicht beipflichten; Formenbildung und Malweise der Predella und der Altarbekrönung sprechen für eine andere, gröbere Hand. Da auf der Predella die Bergkuppen abgeschnitten sind, die Füße der links stehenden Wachteln und die Vasen der Blumen fehlen, liegt der Gedanke nahe, daß es sich hier um den Ausschnitt aus einem größeren Bild handelt, das nachträglich als Predella verwendet wurde. Longhi-Boschetto schlagen als weiteres Werk des jungen Lotto ein Bild des Baseler Museums vor, Madonna und Kind mit Stifterin (Vermächtnis Bachofen, Abb. 5), das aber ebenfalls von einem unbedeutenderen Meister sein dürfte. Dagegen sprechen sie das allgemein anerkannte Porträt des Protonotario Giovanni Giuliano in der Londoner National Gallery Lotto ab und schreiben es Moretto zu. Der Blick, die Hände und Einzelheiten wie die Anordnung der Papiere im Vordergrund, die Landschaft und die Wiedergabe des Hemdes sind aber für Lotto bezeichnend.

Wenige Monate nach der Monographie von Banti-Boschetto erschien Colettis feinsinniges, in Lottos Kunst tief eindringendes Buch. Coletti ist den Freunden der Vene-



zianischen Malerei durch die Entdeckung des faszinierenden Bildnisses eines jungen Gelehrten von Lotto (jetzt in der Akademie in Venedig, Taf. 21) bekannt, das er 1923 im Haus Rover in Treviso gefunden hat. In vorzüglichen, treffenden Ausführungen gibt er einen Überblick über Lottos Leben, schildert sein unruhiges Temperament, seine Sensibilität, seine originelle, ganz persönliche Auffassung und Interpretation der Themen, seine Stilmerkmale und seine Beziehungen zu italienischen und nordischen Künstlern. Besonders interessant sind Colettis Hinweise auf die Zusammenhänge zwischen Lotto und den toskanischen Malern Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Beccafumi. Im Katalogteil geht Coletti auf Longhi-Boschetto's Zuschreibungen ein und ergänzt sie. Es ist besonders verdienstvoll, daß er Zitate aus den Quellen Michiel, Dolce und Vasari zu den einzelnen Bildern anführt.

Coletti nimmt an, daß Lotto seine Jugend in Recanati verbracht hat, da dort schon 1506 Bilder aus seinem Jünglingsalter erwähnt wurden. Als Beispiel für des Künstlers Tätigkeit in den Marken nennt Coletti das Porträt eines Mannes mit roter Mütze (im Museo Correr als Carpaccio), das auch schon der Ferraresischen Schule und Mazzola zugeschrieben wurde.

Dies Porträt (Taf. 1) weicht aber von Lottos Jugendwerken erheblich ab. Die Zeichnung ist härter und schärfer, die Wiedergabe des Gewandes steifer als auf Lottos Bildern. Auch der Landschaftshintergrund hat keine Ähnlichkeit mit den Landschaften auf Lottos frühen Gemälden, worauf schon von Dussler in der Besprechung der Lotto-Ausstellung (Kunstchronik 1953 S. 306) hingewiesen wurde (vgl. auch Banti S. 111; Morassi, Burlington Magazine 1953 S. 291; Heinemann, Kunstchronik 1959 S. 142).

Während bei den bisher genannten Werken Longhi-Boschetto und Coletti entgegengesetzter Meinung waren, sind sie sich bei der Zuschreibung der Fresken vom Onigograb in S. Niccolò in Treviso (Banti Abb. 9, 10; Coletti Taf. 3, 5 - 7) an Lotto einig, nur in der Datierung weichen sie voneinander ab. Longhi-Boschetto nehmen eine Entstehung um 1505 an, Coletti datiert sie zwischen 1498 und 1500. Er vermutet, daß Lotto in seiner Jugend die Fresken von Melozzo da Forlì und von Signorelli in der Basilika von Loreto studiert habe, und daß diese Eindrücke in der für ihn ungewöhnlichen Formgebung und selbstbewußten monumentalen Haltung der Pagen vom Onigograb nachwirken. Es findet sich aber in den frühen, gesicherten Werken Lottos nirgendwo eine Ähnlichkeit mit den Onigo-Pagen, auch nicht bei dem hl. Vitus im Polyptychon in Recanati (Banti, Abb. 34, 35; Coletti, Taf. 28), den man zum Vergleich heranziehen könnte, der aber im Sentiment, in der Zeichnung und in der Art des Stehens m. E. völlig verschieden ist.

Bei dem Bildnis eines Mannes im roten Gewand vor grünem Vorhang im Kunsthistorischen Museum in Wien (Coletti, Taf. 34; bei Berenson, Abb. 53 ist die Signatur zu sehen) gehen die Meinungen auseinander. Coletti hält es für ein sehr schönes und typisches Werk Lottos. Longhi-Boschetto sprechen es ihm ab und halten die Signatur für nicht echt. Sie stimmt aber mit den Signaturen auf anderen frühen Bildern überein, der *Sacra Conversazione* in Edinburgh (Banti Abb. 12), der *Verlobung der hl. Katharina* in der Münchener Pinakothek (Banti Abb. 25) und der 1508 datierten Con-



versazione in der Sammlung Borghese in Rom (Banti Abb. 45). Es ist nicht verständlich, warum die Eigenhändigkeit bezweifelt wird. Das Porträt befand sich im Oktober 1958 in den Restaurierungswerkstätten des Kunsthistorischen Museums. Die Signatur wurde auch dort als einwandfrei und echt festgestellt. Die Zeichnung der Augen und der Nase und die Faltengebung des Vorhangs sind typisch für Lotto. Mit den beiden Bildern in München und Rom, dem Frauenbildnis im Museum in Dijon (Banti Abb. 24) und dem Jüngling vor weißem Damastvorhang im Kunsthistorischen Museum in Wien (Banti Abb. 48) ist das signierte Wiener Porträt im Stil verwandt. Unter den vielen, meist sehr umstrittenen Bildnissen, die dem jungen Lotto zugeschrieben werden, ist es das einzige auf der Tafel selbst signierte Porträt, das deshalb trotz des Erhaltungszustandes ganz besondere Beachtung verdient.

Gegen die Zuschreibung des interessanten Nachtbildes „Ecce Homo und Reue des Petrus“ in einer mailändischen Sammlung (Banti Abb. 80 – 82) an Lotto müssen starke Bedenken erhoben werden. – Eine schöne Bereicherung wurde jedoch dem Werk Lottos durch die Entdeckung des hl. Hieronymus in venezianischem Privatbesitz (Banti Abb. 207) hinzugefügt.

Besonders gespannt mußte man auf die Neuauflage von Berensons Buch über Lorenzo Lotto sein, die 60 Jahre nach der Erstausgabe erschien (1. Ausgabe London 1895; 2. Ausgabe London 1901; Nachdruck der 2. Ausgabe London 1905). In den früheren Ausgaben hatte Berenson über 80 Seiten Alvise Vivarini und seinem Einfluß auf die venezianische Malerei gewidmet. Diesen Teil ließ er in seiner Neuauflage fort und gesteht freimütig, daß er sich bei den Forschungen nach der Herkunft seines Lieblingsmalers Lotto geirrt habe. Er habe Zuschreibungen seines Lehrers Morelli an Alvise Vivarini übernommen und aus diesem Grunde Alvise für einen Gegenspieler Giovanni Bellinis gehalten. Im Laufe der Zeit habe er erkannt, daß die Bilder, von denen er ausgegangen war – darunter die „bezaubernd schöne“ hl. Justina aus der Sammlung Bagatti Valsecchi (die mit den frühen Werken Lottos viel Ähnlichkeit hat) – nicht von Alvise, sondern von Giovanni Bellini gemalt waren. Damit sank die Bedeutung Alvises. Trotzdem nimmt Berenson an, daß Lotto von Alvise ausgebildet wurde. Merkwürdigerweise wird in keiner der drei Monographien eine Lehrzeit bei Giovanni Bellini angenommen, obwohl die Frühwerke Lottos, die Madonnenbilder in Neapel (Berenson Abb. 4) und in S. Cristina al Tiviarone (Berenson Abb. 35, 37, 38) und das signierte Wiener Bildnis, den Einfluß Bellinis deutlich erkennen lassen. Außer der Überschätzung von Alvise Vivarini hatte Berenson wenig zu widerrufen. So konnte er sich, wie er selbst in der Einleitung der Neuauflage schreibt, „an den alten Rahmen halten“. Nur gelegentlich hat er Änderungen und Ergänzungen vorgenommen, um das Buch auf den neuesten Stand der Forschung zu bringen. Unter den Umdatierungen fällt vor allem auf, daß Berenson das Familienbild in der National Gallery in London (Abb. 348, 349) über 20 Jahre später als in den früheren Auflagen datiert. Sicher hat er recht mit seiner Meinung, daß das Kleid der Frau einer früheren Datierung widerspricht. Er folgt Boschetto in der Identifizierung des Familienbildes mit einem im Rechnungsbuch von 1547 aufgeführten Gemälde. Berenson betont immer wieder Lottos Bedeutung als



Porträtmaler und fügt in der neuen Auflage zahlreiche Porträts hinzu, darunter allerdings auch problematische Bildnisse, etwa den Kopf eines Jünglings in der Galleria Nazionale in Rom (Abb. 57) und das Bildnis eines jugendlichen Mannes im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 58), Zuschreibungen, die m. E. nicht überzeugen. Die „puppenhafte Starre“, die Berenson bei dem Jünglingsbild in Rom hervorhebt, spricht gegen Lotto. In dem Wiener Bildnis, das sehr nüchtern aufgefaßt ist, sind die Gesichtsformen hart gezeichnet. Das Bild hat nicht die malerischen Qualitäten von Lottos Gemälden.

Berensons neu eingefügte Bildbeschreibungen sind noch glänzender als die in den früheren Auflagen. Man spürt, wie sich seine reichen Kenntnisse der Venezianischen Malerei und der Kulturgeschichte des 16. Jhd. vertieft haben. Die neu hinzugefügten Partien sind genau so frisch und humorvoll geschrieben wie die vor 60 Jahren verfaßten, so daß diese grundlegende Monographie ihren einheitlichen Charakter behahrt hat.

In diesem Zusammenhang sei noch auf ein bedeutendes Bild hingewiesen, das Pietro Zampetti, der Leiter der Lotto-Ausstellung in Venedig, kürzlich in einer lombardischen Sammlung gefunden und in der *Arte Veneta* 1957 veröffentlicht hat: Venus mit drei Grazien (*Arte Veneta* 1957 S. 75 ff. m. Abb. – mir nur aus der Reproduktion bekannt). Zampetti nimmt an, daß Lotto dieses Bild 1541 in seinem Rechnungsbuch erwähnte. Es gehört zu seinen wenigen mythologischen Gemälden.

Annemarie Spahn

*Goldschmiedekunst in Königsberg.* Von Alfred Rohde †, bearbeitet von Ulla Stöver. Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe B Band 2. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1959. 160 S., 144 Taf., 9 Abb. im Text.

Die Gesellschaft für Goldschmiedekunst schrieb während des II. Weltkrieges einen öffentlichen Wettbewerb aus, um die Geschichte der Goldschmiedekunst der deutschen Städte in Monographien darstellen zu lassen. Zum Druck gelangten schließlich die vorzüglich illustrierten Bände Breslau und Gmünd. In veränderter Aufmachung ist jetzt als dritte Publikation dieser Reihe der Band Königsberg erschienen, den Alfred Rohde, der letzte Direktor der Kunstsammlungen im Königsberger Schloß, übernommen hatte. Rohde starb nach Kriegsende, aus seinem Nachlaß wurden nur die Photographien gerettet, so daß die Bearbeitung des Themas einem zweiten Autor vorbehalten blieb. Durch Beschaffung weiterer Abbildungen von Königsberger Goldschmiedearbeiten in privatem oder öffentlichem Besitz in westlichen und östlichen Ländern konnte man die Rohde'sche Photosammlung zu einem recht umfänglichen Überblick über die Goldschmiedekunst der Stadt abrunden. Fritz Gause, der letzte Leiter des Königsberger Stadtarchivs, verfaßte eine instruktive kulturgeschichtliche Einleitung für das Buch, dessen Gesamtdisposition, Text und Werkkatalog Ulla Stöver zu verdanken sind. („Stilgeschichtliche Entwicklung“ S. 16 – 40, „Verzeichnis erwähnter Meister“ S. 43 – 70, „Verzeichnis der abgebildeten Werke, nach Meistern geordnet“ S. 71 – 146).

Die von Rohde selbst angefertigten Photos entsprechen nicht immer den heutigen