

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

Oktober 1953

Heft 10

DIE AUSSTELLUNG „500 JAHRE VENEZIANISCHE MALEREI“ IN SCHAFFHAUSEN

Die Schaffhauser Schau ist eine Variante der reicheren Ausstellung in Lausanne (1947) und enthält viele Stücke, die nach 1945 bereits in italienischen Sonderausstellungen gezeigt wurden. In der Kunstchronik (1953, H. 3, S. 61) hat E. Göpel bereits auf die in Fachkreisen bestehenden Bedenken zur gegenwärtigen Hochflut von Leihausstellungen und die damit verbundene Gefährdung unwiederbringlicher Kulturgüter hingewiesen. Rez. kann sich dem im Interesse der Bilder nur anschließen — so willkommen sie dem Fachmann sein mögen. Vor allem ist es bedenklich, Gemälde zu transportieren, die bereits verschiedene Reisen hinter sich haben. Praktische und technische Schwierigkeiten und manche Zufälle, nicht zuletzt der Wunsch des Publikums, mögen bei der diesjährigen etwas bequemen Auswahl, in der Graphik und Handzeichnungen fehlen, mitgewirkt haben. Leider trägt der unzureichende, fehlerhafte Katalog den Stempel der Eile, ein wissenschaftlicher Apparat wird vermißt.

Dem Fachmann bietet die repräsentative und anregende, keine Vollständigkeit anstrebende Ausstellung Gelegenheit, die Entwicklung der stadtvenezianischen und der Terrafermakunst in übersichtlicher Folge an 113 Beispielen zumeist guter Qualität und einigen allerersten Ranges zu überblicken. Über ein Viertel der in den schönen Räumen des „Museums zu Allerheiligen“ dargebotenen Meisterwerke stammt aus Wien, über 30 aus italienischen Museen, Kirchen und einigen Privatsammlungen. Willkommen sind die Beiträge des Amsterdamer Rijksmuseums (Crivelli, Tintoretto, Tiepolo), aus Köln (Piazzetta) und Braunschweig (Giorgione); eine Seltenheit bedeutet Crivellis vorzüglich erhaltene Pietà (Crawshay) aus dem Metropolitan Museum, wenigen bekannt ist der „Tod des Narziss“ von Tiepolo und ein Greco (Abendmahl) der Slg. Thyssen, Lugano, sowie andere Stücke aus Schweizer Privatbesitz. Das Museum von Besançon konnte bedeutende Werke wie Giov. Bellinis „Noah“ und Tizians hervorragendes Bildnis des Granvella beisteuern, der Louvrè Guardis „Bucintoro“ und eine Courtisane von Bordone, das Museum von Douai ein Damenportrait von P. Veronese.

Die Frühzeit ist, wie u. a. in Lausanne, in den signierten Tafeln des Paolo Veneziano aus Vicenza und Carpinetta und in Lorenzos Petrustafel des Correr Museums gut vertreten. Neben den gesicherten Werken, den zwei Engeln des Guariento und dem in Ancona (1950) ausgestellten Altar des Antonio und Bartol. Vivarini, stehen Giambonos „Schweißstuch der Veronika“ (mit gefälschter Crivelli Signatur), Zanino di Pietro und Jacobello del Fiore wie in Ancona zur Diskussion. Gentile Bellinis schwerbeschädigten Beato Lorenzo Giustiniani hat man nochmals zur transportieren gewagt.

Außer sieben Giovanni Bellini zugeschriebenen Werken hängen in dem ihm gewidmeten Raum Mantegnas kostbarer heiliger Sebastian aus Wien und eine Madonna von Cima (Bologna). Bellinis Stuttgarter Marienbild erweist sich neben dem der Brera von 1475 als Werkstattarbeit (so auch Dussler), eher dem Kreis des Rondinelli zugehörig. Anregend ist ein Vergleich der Breramadonna mit der jetzt im allgemeinen Bellini zuerkannten (früher Alvisè Vivarini) heiligen Justina der Slg. Bagatti Valsecchi, Mailand, aus der gleichen Epoche. Das Heiligenbild ist jedenfalls qualitativ unterlegen (man vergleiche die Hände), kleinlich, preziös, mit toten Stellen und einer gewissen Aufdringlichkeit in der Wiedergabe des Schmuckes. Die frühe Kreuzigung aus Pesaro und „Christus im Grabe“ (Poldi-Pezzoli-Museum, Mailand) lassen trotz mancher Vorzüge immer wieder Zweifel aufkommen. Das erschütterndste Bild der Ausstellung ist hingegen die „Trunkenheit des Noah“ (Besançon), von Longhi 1927 für Bellini entdeckt und 1949 in Venedig zum ersten Male einem größeren Kreise zugänglich gemacht. Ein trotz schlechten Zustandes faszinierendes, hintergründiges, noch nicht ausreichend interpretiertes Spätwerk, nächstverwandt dem „Bacchanal Widener“ und dem Altar aus S. Giov. Crisostomo, Venedig. Im Psychologischen, in Komposition und Kolorit spiegelt sich der Einfluß Giorgiones. Die Trunkenheit ist im eigentümlich Schwankenden des Bildaufbaus verdeutlicht. Rez. erscheint es nicht angängig, das hier ausgestellte, schlecht erhaltene Exemplar der „Frau bei der Toilette“ aus Wien (sign., dat. 1515) noch als eigenhändiges Werk des 1516 verstorbenen Meisters anzuerkennen. Der weibliche Akt ist im Vergleich mit dem des Noah fortgeschrittener, einer späteren Stilstufe angehörig, das Ganze preziöser, raffinierter, ohne die für Bellini charakteristische Herbheit. Die Bilderfindung jedoch mag, wie auch Dussler annimmt, auf den Meister zurückgehen. Unter Bellinis Zeitgenossen kommt vor allem Crivelli gut zur Geltung. Neben den schon in Ancona gezeigten Stücken aus Corridonia und Montefiore dell' Aso sowie der signierten hl. Maria Magdalena aus Amsterdam wird er durch die New Yorker Beweinung (um 1485) hervorragend charakterisiert (Vorzeichnung erkennbar). Die realistische Wiedergabe der Tränentropfen findet sich in dieser Form in Italien erst wieder bei Caravaggio. Aufmerksamkeit verdient auch die leuchtende kleine „Anbetung der Hirten“; von F. Drey (Carlo Crivelli, 1927) einem Schüler „Meister der Straßburger Anbetung“ zugeschrieben, der m. E. von der Miniaturmalerei unter niederländischem Einfluß herzukommen scheint, worauf auch die Verwendung von Gold in der Landschaft deutet.

Das Cinquecento präsentiert sich sehr würdig. Giorgiones Braunschweiger Selbstbildnis hat auch in ruinösem Zustand die zwingende Kraft des Meisterwerks bewahrt.

Sein „Knabe mit dem Pfeil“ aus Wien (nach R. Oertel, mündlich, „Amor“), früher Correggio zugeschrieben, scheint eher eine Replik (so auch L. Justi, 1926). Sebastiano del Piombo hätte nicht besser als durch die neuerdings wiederhergestellten, hochrenaissancemäßig aufgefaßten königlichen Gestalten der beiden Heiligen aus S. Bartolommeo in Rialto (wo sie nicht zur Geltung kommen) vertreten sein können (ausgestellt in Lausanne). Sie vermögen sich in dem Tizian gewidmeten Oberlichtsaal in der Nachbarschaft des „Ecce Homo“ und der „Kirschenmadonna“ aus Wien und der beiden Altarbilder aus Ancona von 1520 und 1560/65 zu behaupten. Diese späte Kreuzigung ist ein interessantes Beispiel eines unter Tintoretos Einfluß entstandenen, aus dem Geiste der Gegenreformation konzipierten Werkes von Tizian. Das bedeutende Bildnis des Nicolas Perrenot Granvella (Besançon), 1548 in Augsburg gemalt, ist selbst auf der Tizianausstellung in Venedig (1935) nicht zu sehen gewesen. Der in der „Mostra dei Vecelli“ in Belluno (1951) dem Tizian zugewiesene „Hl. Tizian“, eine von 10 Tafeln eines gereinigten und restaurierten Triptychons aus Lentia/Belluno steht in Schaffhausen zum ersten Male zwischen beglaubigten Meisterwerken (Arte Veneta V, 1951, S. 203). Einer alten Zuschreibung an die Werkstatt kann man wohl zustimmen. Die Gestalt ist kraftvoll, Kopf und Hände erinnern an den Mönch im „Konzert“ des Pitti. — Die sehr zerstörte „büßende Magdalena“ der Slg. Gutekunst, London, scheint eine veränderte Replik nach der der Eremitage. — Die schlecht erhaltene „Lavinia“ aus Neapel gehört eher dem Moroni. — Das schwache „Abendmahl“ aus Urbino, Teil einer umgestalteten Prozessionsfahne, und „Venus und Amon“ aus den Uffizien sind zeitlich um den „Ecce Homo“ gruppiert.

Palma Vecchios „Violante“ behauptet sich entgegen Suidas und Longhis Zuweisung an Tizian als ein typisches Werk Palmas, fortgeschrittener im Sinne der Renaissance als das hier ausgestellte Courtesanenportrait des Carpaccio (Villa Borghese). Das erstaunliche, frühe Jünglingsbildnis vor weißem Vorhang des gleichaltrigen Lorenzo Lotto aus Wien läßt in der über Giorgione hinausgehenden psychologischen Ausdeutung an Raffael denken und müßte zeitlich demnach etwas später als 1505 angesetzt werden. Dagegen ist der „Mann mit der Tierpranke“ (um 1530) mehr kontemplativ im venezianischen Sinne aufgefaßt. Dank der Wiener Beiträge zeigen Catena und Bern. Licinio in vorzüglichen Portraits, bis zu welcher guter Qualität sich selbst mittelmäßige Meister in der Blütezeit venezianischer Malerei erheben. Savoldo ist in einem ausgezeichneten Jüngling unter Giorgiones Einfluß (Gal. Borghese) vertreten.

Die zehn Werke von Tintoretto (darunter drei aus Wien) hängen, wegen ihrer Formate, in Seitenlichträumen ungünstig. Santa Maria del Giglio und S. Zaccaria (Venedig) sandten die von Vasari bezeugten ursprünglichen Orgelflügel (Ausstell. Lausanne) und die „Geburt Johannis des Täufers“. Zu deren umstrittener Datierung, um 1555—60 nach van der Berken (1942), könnte m. E. der bescheiden zuschauende heilige Zacharias, vielleicht ein Selbstporträt (wie im Markuswunder), beitragen. Ein relativ frühes Werk ist die „Ehebrecherin“ aus Amsterdam, die trotz der bei Tintoretto häufigen skizzenhaften Ausführung möglicherweise unvollendet sein könnte. Einen neuen Beitrag bedeutet ein frühes Patrizierbildnis der Slg. Rajzberg, Lausanne. Die späte

„Verkündigung Mariä“ aus dem Amsterdamer Museum (um 1570—80) nimmt mit ihren pastos und breitflächig aufgesetzten Farben und in der intensiven Lichtführung rembrandtische Wirkungen voraus. — Von den fünf sehr guten Bildern des Paolo Veronese aus Wien (das auch zwei Jacopo Bassanos beige-steuert hat) bildet die Mehrzahl (aus der Spätzeit) die Überleitung zum Barock.

Etwa ein Drittel der Ausstellung wurde mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts beschenkt. Man hat dabei auch Nichtvenezianer, deren Kunst mit der Lagunenstadt verknüpft ist, wie Bernardo Strozzi („Dogenbildnis“, Wien; „Hl. Lorenz“, Venedig, S. Niccolo dei Tolentini; „David und Goliath“, Florenz, Slg. Raffaldini), Domenico Feti („Andromeda“, Wien), Jan Lys („Judith“, Venedig, Slg. Brass und „Toilette der Venus“, Uffizien) und Sebastiano Mazzoni („Cleopatra“, Rovigo) miteinbezogen. Neben charakteristischen Werken Francesco Maffeis und Rosalba Carrieras kennzeichnet Sebastiano Riccis Spätsommerlandschaft (Mailand, Privatbesitz) diesen als einen Vorläufer des 19. Jahrhunderts. Einige private Leihgaben vervollständigen das schwächer als in Lausanne vertretene Settecento. Außer den vier nicht durchweg unbezweifelten, aus der Ausstellung in Venedig bekannten Tiepolos ist von den in Schaffhausen gezeigten Skizzen (Züricher Privatbesitz) nur die für das Deckenfresko in Madrid bemerkenswert. Pittoni ist gut (Parma, Wien, Venedig Akademie), die Canalettos schwach vertreten. Zu Pietro Longhis aus Cà Rezzonico (Ausstellung Lausanne) fand sich ein verwandtes Interieur (Zürich, Privatbesitz). Einen starken Akzent erhält Francesco Guardi durch eine der Orgelverkleidungen aus S. Raffaele (Venedig) und das gereinigte Meisterwerk „Bucintoro“ (Louvre). Neu ist seine Landschaft aus Holland.

Sehr sinnfällig wird der Ausklang der fast lückenlosen 500 Jahre aristokratischer venezianischer Malerei durch das Bildnis des G. Contarini von Alessandro Longhi (Rovigo 1760—70; vielfach ausgestellt) und sein vollkommen andersartiges, französisch beeinflusstes, bürgerliches Prälatenportrait (Venedig, Privatbesitz) verdeutlicht.

Dorothee Westphal

DIE HODLER-AUSSTELLUNG IN BERN

(Mit 2 Abbildungen)

Unter den Festveranstaltungen, mit denen Bern im Frühsommer die Erinnerung an sein ewiges Bündnis mit den Waldstätten im Jahr 1353 begangen hat, ist auch die Ausstellung, in der das Berner Kunstmuseum eine große Übersicht über die bernische Malerei bietet. Sie gibt nicht die lückenlose Abfolge sämtlicher Lokalmaler, sondern beschränkt sich auf die Hauptmeister und zeigt diese mit großen Werkgruppen. Sie beginnt mit den anonymen Meistern vom Ende des 15. Jahrhunderts und führt bis zu Hodler und Buri.

Hodler ist 1853 geboren. Um auch diesen Gedenktag zu feiern, hat man die Hodlerabteilung innerhalb des Ganzen zahlenmäßig und qualitativ besonders ausgebaut. Sie enthält 90 Bilder, dazu kommen noch einige Zeichnungen. Diese Hodler-