

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 unbekanntes 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-

raschend und sofort aufhorchen lassend der Venezianer vor allem durch seine Porträts in Berlin, Hampton Court, Rom, Mailand, Wien sich präsentierte, ohne die Einbeziehung der stattlichen Zahl religiöser Bilder in den kleinen Orten der Marken blieb Lotto nur eine Teilvorstellung. Wie wenige aber kamen schon je nach Recanati, Jesi oder gar nach Monte San Giusto, überhaupt in jene Provinz, wo bereits ein älterer, Lotto nicht ganz unverwandter Venezianer, Carlo Crivelli, Wanderkünstler auch er (wenngleich aus anderen Gründen), einen Großteil seiner Schöpfungen hinterlassen hat. Erst durch die lückenlose Teilhabe dieses so wichtigen Bestandes der Lotto'schen Produktion der letzten drei Jahrzehnte seines Schaffens, ergänzt durch das einzige erhaltene frühe Polyptychon aus Recanati (1508), war die Möglichkeit geboten, ein vollständiges und geschlossenes Bild von der Kunst dieses ebenso wandlungsreichen wie phantasievollen Venezianers zu gewinnen. Bei den noch völlig in Fluß befindlichen Meinungen über Lottos Ausbildung war die Direktion bemüht, so eindringlich wie nur möglich die Werke der Frühzeit zu vergegenwärtigen; man hatte die beiden Fresken mit den Pagen vom Onigograb aus S. Nicolò in Treviso beigebracht, es waren die großen Gnadenbilder aus Sta Cristina in Treviso, aus Asolo und aus Recanati zum Vergleich gestellt, und zu dem Halbfigurenstück des Neapler Museums der Madonna mit Petrus Martyr (1503), dem Münchner Bild und dem 1506 datierten Hieronymustäfelin des Louvre kam als diskutables Stück das bescheidene Werk der Bachofen-Sammlung in Basel: eine Madonna mit verehrender Stifterin. Zu den bekannten frühen Bildnissen aus Bergamo, Wien, Dijon, Florenz und dem magistralen Prälatenporträt Rossi des Neapler Museums trat als Novum das völlig überzeugende Mönchsbildnis der ehem. Sammlung Auspitz, Wien (jetzt Slg. Bearsted, London) und das so markante Männerporträt mit Landschaftsgrund, das im Correr Museum unter verschiedenen Namen zu sehen war und nun als eines der meist diskutierten Stücke der Ausstellung gilt. Während der erste Biograph des Künstlers, B. Berenson, die Erziehung Lottos im Atelier von Alvise Vivarini betont, verfechten Forscher wie R. Longhi und L. Coletti zwei gegensätzliche Thesen, indem jener eine Ausbildung in der Provinz (Treviso) annimmt, Coletti dagegen neben der venezianischen Schulung sehr bestimmende Eindrücke seitens Melozzos, z. T. auch von Signorelli hervorhebt. Ein höchst beachtenswerter Stützpunkt für letztere Annahme ist auf alle Fälle der 1506 abgeschlossene Vertrag für den Altar in Recanati, in dem sich Lotto verpflichtet, das Werk auf das Beste den schon früheren Schöpfungen seiner Hand am gleichen Platz anzupassen; woraus also erhellt, daß der Künstler bereits vor diesem Zeitpunkt sich in den Marken aufgehalten hat. Sucht man nach Zeugnissen einer solchen Schulung, so sprechen wirklich die beiden monumentalen Gestalten des Onigo Denkmals in ihrer ganzen Struktur für eine Kenntnis und Nachwirkung des Forlivesen; indes mir die Zuschreibung des zweifellos den Pagenfresken verwandten Correrporträts (K. 2) doch zu gewagt erscheint, auch vor allem der Landschaftsgrund keinerlei Analogien mit Lottos früherer Kunst aufweist. Mit Vorsicht muß aber auch die Attribution des Bachofenbildes (K. 1) aufgenommen werden, das als nicht mehr als ein provinzieller Ableger der Bellini-Schule anzusehen ist. Was sollte im übrigen der Annahme entgegen-

stehen, daß Lotto seine Lehrjahre in einem venezianischen Atelier verbracht hat? Die Pala aus Sta Cristina (K. 12), das Neapler Halbfigurenstück (K. 6), das Jünglingsporträt aus Bergamo (K. 3), mit dem jetzt auch die herrliche Silberstiftzeichnung eines Mädchenkopfes (Hadeln, Dussler: G. Bellini) in Venedig in Verbindung gebracht wird (ob zu Recht, läßt sich hier nicht diskutieren), erweisen nach jeder Hinsicht eine so enge Vertrautheit mit Giambellins Kunst, daß die Gründe für eine solche Ausbildung kaum zu entkräften sind. Wo im einzelnen auch bei diesen Werken schon das spezifisch Lotteske heraustritt (in der Formgebung, Typenprägung, im Kolorit, im Sentiment), das bedürfte einer breiteren Darlegung; in der 1506 datierten Assunta von Asolo (K. 16—18), in der archaische Elemente (Madonna!) neben ganz modernen (Landschaftspredella!) sich treffen, offenbart der Künstler seine Individualität schon viel stärker, bis schließlich mit dem zwei Jahre später entstandenen Polyptychon für die Dominikaner in Recanati (K. 19—24) das Bekenntnis zu seinem Dialekt in nichts mehr zögert; eine bunt-kühle Farbgebung in den Haupttafeln, die im Einklang mit der klaren Raumorganisation steht, während die oberen Felder mit den Halbfigurenpaaren vor bräunlichem Grund in weiche Halbschatten getaucht sind. Der klassisch heimischen Richtung eines Giorgione und Tizian ist das Werk vom Formalen wie Ausdruckhaften so fremd, daß die Reserve der offiziellen Bestellerkreise Venedigs verständlich wird. — Lotto kam einige Jahre früher als sein Landsmann Bastiano nach Rom und hat gleich diesem von Raffaels Kunst entscheidende Eindrücke erfahren: die Grablegung Christi für Jesi (K. 28), St. Vincenz Ferrer für Recanati (K. 31) und das Goldschmied-Porträt der ehem. Slg. Kauffmann (K. 33) machen diese Einwirkung evident. Doch auch über die römischen Jahre hinaus hielt der Gewinn des Raffael-Erlebnisses an, denn die monumentalen Altäre in Sto Spirito und San Bernardino von Bergamo (K. 44, 45) in ihrer räumlichen Weite danken dem Urbinaten nicht weniger wie die Predellenbilder (K. 34—36) für die vorangehende Pala von S. Bartolomeo (die wegen ihres gewaltigen Ausmaßes der Ausstellung fernbleiben mußte). Die mehr als zehnjährige, so umfassende und vielseitige Tätigkeit Lottos in der Lombardei wurde auf der Mostra in glücklichster Art illustriert, denn außer den genannten Altären waren auch die Assunzione aus Celana (K. 60), die Katharinen-Vermählung aus Bergamo (K. 49) und die Sante Conversazioni der Sammlungen Contini, Camozzi und der Gal. Naz. Rom (K. 46, 47, 50) zu sehen, denen eines der edelsten Werke dieser Periode, die im Kolorit wie im Ausdruck so feine Pala von 1526 aus Jesi (K. 56) beigesellt war. Ins einzelne zu treten verbietet uns hier der Raum, denn jedes dieser Andachtsbilder ruft Fragen wach, die ebenso der jeweiligen Verarbeitung lombardischen Formenguts gelten, wie sie als Gesamtphänomen eine genauere Fixierung des Lotto eigenen Manierismus erheischen. Ja, das Problem kompliziert sich, wenn man der Einflußsphäre des Nordischen nachzugehen sucht, die schon bei Werken der Frühzeit (K. 13, 25) deutlich vernehmbar, in den zwanziger Jahren vor der Susannendarstellung (K. 37) und dem Berliner Bild des Abschieds Christi (K. 41) — ganz abgesehen von Werken außerhalb der Mostra wie der Adultera des Louvre oder dem Putto mit dem Totenkopf bei Duke of Northumberland u. a. —

unabweislich ist. Welche nordischen Meister im besonderen auf Lotto von Einfluß gewesen sind — man hat in jüngster Zeit neben Dürer, Barbari, Altdorfer, Cranach und L. v. Leyden auch Grünewald genannt — (die Berührung mit Grünewald scheint mir in keiner Weise erwiesen) und über welche Wege ihm solche Anregungen vermittelt wurden, bedarf noch der eingehenden Untersuchung; eine nicht geringe Rolle hat sicher die Graphik dabei gespielt, wengleich die gelegentliche Kenntnis von Malwerken als höchstwahrscheinlich anzunehmen ist, was allein schon aus seiner Freundschaft mit dem Sammler Odoni, der auch niederländische Bilder besaß, zu schließen erlaubt ist. Dessen berühmtes Porträt aus Hampton Court, das an malerischer Feinheit zu den glanzvollsten Bildnissen Lottos gerechnet werden darf, war dank dem Entgegenkommen des englischen Königshauses auf der Ausstellung vertreten, wie denn Lottos Meisterschaft seiner reifen Jahre und auch der Spätzeit nach dieser Seite kaum besser hätte repräsentiert werden können. Außer den bekannten und immer wieder aufs neue fesselnden Bildnissen von Berlin, Bergamo, Mailand, Rom, Treviso, Venedig, Wien waren die Männerporträts aus Dänemark (Nivaagard, K. 42) New Orleans (K. 89), Stockholm (K. 101), Cleveland (K. 69), Nancy (K. 84), aus den Privatsammlungen Crespi, Mailand (K. 86) und Conte Cini, Venedig (K. 90) durchwegs Überraschungen, allerdings z. T. nicht nur von erheblich verschiedener Qualität, sondern auch zweifelhaft als Zuschreibung. Nach Vortrag und Raffinesse des farbigen Aufbaus ließ das Crespi-Bild alle übrigen zurück, doch konnte mich die Namengebung auf Lotto nicht überzeugen; auf die Zartheit des Ausdrucks betrachtet schien mir der Nobile der Sammlung Cini hervorragend und dieses wie die Porträts der Slg Haage (K. 42), des Cleveland Museums (K. 69) und der Wiener Galerie (K. 85) unbedenklich für den Meister zu sprechen. Aus Lottos „Werk“ zu streichen sind m. E. die Porträts in Stockholm und Nancy; bei letzterem bleibt zudem fraglich, ob wirklich Michelangelo dargestellt ist, zumindest dürfte es nicht nach dem Leben gemalt sein.

Geht die Mehrzahl der besten Bildnisse (K. 51, 53, 58, 59, 67, 68, 70, 83) den späten zwanziger und dem Beginn der dreißiger Jahre an, so gruppieren sich um denselben Zeitpunkt ebenso einige seiner bedeutendsten kirchlichen Bilder, die mit Ausnahme der Carmine Pala in Venedig alle für die Marken bestimmt waren. Wenn auf der Mostra die nur selten gesehene große Kreuzigung aus Monte S. Giusto isoliert — auf dem Treppenpodest — aufgestellt wurde, so mochte dabei zweifellos eine dekorative Absicht mitgespielt haben, aber die Sprache der immanenten künstlerischen und ausdruckshaften Werte war von so überwältigender Kraft, daß jede äußerliche Wirkung dagegen verstummte. Tiefer und eindringlicher als ergreifendes Geschehnis, kühner in der Komposition und im farbigen Aufbau ist das Thema vor Tintoretto nicht wieder gestaltet worden. — Was Lotto im Monumentalformat wie im kleineren Maßstab als Erzähler und nachfühlender Interpret des Legendären zu sagen hatte, ist in der großen Luciatafel und deren Predellen für Jesi aufs schönste zum Ausdruck gekommen; bewundernswert, wie mit der gestalterischen Kraft, der glänzenden farbigen Regie und lebendigen Szenerie sich ein schlicht-intimer Ton trifft, der dem Herzen der Gläubigen entsprach. Die beiden großen Sakralbilder mit St. Nikolaus in der

Glorie um 1530 (Carmine) und der Almosenspende des hl. Antonin von 1542 (SS. Giov. e Paolo), die ungeachtet von Lottos Anpassung an den heimischen, durch Tizian sanktionierten Geschmack zu keinem Dauererfolg in Venedig geführt hatten, konnten auf der Ausstellung besser denn je gewürdigt werden. War es im älteren Werk die reichgeformte Landschaft mit der so realistisch beobachteten Hafenstadt, die an Größe der Auffassung und Naturnähe keinem Vlamen um 1530 etwas nachgab, so offenbarte die unmittelbar dem Leben abgelassene Gruppe der Almosenempfänger des anderen Bildes (Lottos Ausgabenbuch dokumentiert Modellstudien für das Motiv: „per retrar poveri in piu volte per d'opera di Sant' Antonino“), bis zu welchem Grad der Meister schon Caravaggio vorgearbeitet hatte. Und nicht allein hier: auch der knieende San Domenico im Rosenkranzbild von Cingoli gehört dazu, und wie viele Beispiele eines scharfen Sachrealismus in den Stilleben der Porträts oder in Werken wie K. 71, 73, 76, 82 ließen sich hierfür als Zeugen anrufen. Wie die eben genannte Pala aus Cingoli teilweise Caravaggio präludiert, so verrät sie andererseits wieder sehr altertümliche Züge, denn die scheibenhafte Besetzung der oberen Bildfläche mit den Darstellungen der 15 Rosenkranzgeheimnisse war selbst in den Niederlanden um 1540 nicht mehr modern. Mag Lotto das Motiv vom Norden bezogen haben, wenn anders nicht von den Dominikanern her das „Exemplum“ vermittelt wurde, in den einzelnen Szenen behauptet sich ganz seine eigene Erfindungskraft. In breiter lockerer Pinselschrift angelegt, finden sich unter ihnen stoffliche Neufassungen wie die Ölbergdarstellung (Abb. 2) und Mariae Himmelaufnahme, die von der Erfindungsfrische des 60jährigen zeugen. Nicht zu vergessen des reizenden Puttentrios zu Füßen des ländlichen Thrones (Abb. 1): nach G. Bellini hat außer Lotto kein anderer Venezianer so viele und neue Beobachtungen der Welt des Kindes entlockt. — Von den bald nach 1540 einsetzenden Miseren des einsamen und ruhelosen Künstlers, über die uns sein libro de' conti tagebuchmäßig unterrichtet, ist hier nicht zu sprechen, auch die schwachen Andachtsbilder der Spätjahre seien übergangen. Daß es kein genereller Verfall war, offenbart nicht nur die Qualität der Spätporträts, sondern vor allem die letzte Produktion in der Geborgenheit von Loreto; die eine ganz neue Richtung einschlagende Malerei im Vortrag und Kolorit wie sie das Bild der Darstellung Christi im Tempel zeigt (K. 108), ist von den Zeitgenossen so wenig beachtet worden wie von den folgenden Generationen. Erst Berenson hat um die Jahrhundertwende unter dem Einfluß des französischen Impressionismus das Verständnis für diese fast vergessenen Werke Lottos geweckt, und die Schätzung in unseren Tagen steht ganz im Einklang mit dem Urteil des so verdienstvollen Monographen.

Obliegt jeder Ausstellung ein besonderer Sendungscharakter, so lag als erste und vornehmste Aufgabe der Mostra Lorenzo Lotto die Tendenz zu Grunde, dem Meister in seiner Vaterstadt wieder den Ehrenplatz einzuräumen, den ihm das Leben und lange genug die Nachwelt versagt hatten. Daß diesem Absehen ein ganzer Erfolg beschieden war, bewiesen nicht allein der Zustrom und das Staunen einer riesigen Besucherzahl, sondern die überraschend rege literarische Auseinandersetzung des In- und Auslandes schon gleich nach Eröffnung der Mostra. Wie es in der Natur der Sache

liegt, ist in manchen dieser Versuche noch vieles überspitzt und z. T. von einem zu engen Blickfeld aus betrachtet, doch scheint uns das eine gewiß: der Name Lottos wird künftighin oft und mit größtem Nachdruck genannt werden müssen.

Luitpold Dussler

BEMERKUNGEN ZUR FERDINAND GEORG WALDMÜLLER-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG IN SALZBURG

(Mit 1 Abbildung)

In den neu renovierten Räumen des Salzburger Residenzmuseums wurde vom 15. Juni bis zum 20. September dieses Jahres zu Ehren Ferdinand Georg Waldmüllers eine Gedächtnisausstellung gezeigt. Mit dem großzügigen Beistand der Stadt und des Landes Salzburg war es nur möglich, einen beachtlichen Teil des produktiven Schaffens Waldmüllers zusammenzutragen. Die Schau von 158 Bildern ist umfangreicher als die Ausstellung zum 150. Geburtstag 1943 in Wien. Der quantitative Kern der Ausstellung stammte aus dem Wiener Museumsbesitz; aber auch die deutschen staatlichen Sammlungen wie München, Nürnberg, Wuppertal-Eberfeld, Köln, Düsseldorf, Stuttgart und Wiesbaden überließen Salzburg ihre besten Werke des Künstlers. Nicht zuletzt sei die Schweiz genannt, denn aus staatlichem und privatem Besitz wurden sehr qualitätvolle Bilder in die Stadt an der Salzach entsandt. Somit konnte der Erfolg nicht ausbleiben, denn bis zum letzten Tage war die Besucherfreudigkeit sehr rege, so daß die durchgeführte Verlängerung bis zum 20. September dankbar begrüßt wurde.

Die bei aller Einfachheit in den Schmuckformen gut proportionierten Räume im zweiten Stockwerk der Residenz kamen den Bildern sehr zugute. Ungünstiger ergaben sich die Lichtverhältnisse, denn an verhängten Tagen mußten die Bildwerke unter der mangelnden Beleuchtung leiden. Erst recht durch künstliches Licht, das als Ersatz für das an dunklen Nachmittagen fehlende Tageslicht dienen sollte. Das leblose, unvollkommene Lampenlicht nahm den Bildern etwas von ihrer festlichen Welt und ließ besonders die Landschaften in einer beengten und seichten Raumwirkung erscheinen, da das leuchtende, zurückweichende Blau nicht mehr zur Entfaltung kommen konnte.

Den Auftakt bildeten die vier Apotheker-Schilder (Kat. Nr. 10—13 „Galen, Hygieia, Flora und Hippokrates“). Es sind umfangreiche Tafeln, die noch keine spezielle Aussage der Waldmüller'schen Kunst vermitteln. Anders ist es mit den Kopien, sie hängen im ersten Raum der hintereinanderliegenden Raumflucht nach Südosten. Die Auswahl seiner Vorbilder (Kat. Nr. 7 „Marter des hl. Andreas“ nach J. Ribera, Kat. Nr. 9 „Berglandschaft mit Wildbach“ und Kat. Nr. 14 „der Judenfriedhof“ beide nach Jakob van Ruisdael) veranschaulichen sein Kunstwollen. Die mit Hilfe des Lichtes erstrebte Überdeutlichkeit der Dinge stellt bereits einen Wesenszug seines Schaffens heraus. In dem folgenden Raum ist es dem Betrachter möglich, über die Schaffenszeit der späten zwanziger Jahre einen Überblick zu gewinnen. Die Bildsprache zeigt noch ein Hinneigen zu gewissen klassizistischen Elementen, die besonders in den Portraits hervorstechen. Das Mittel ist vorwiegend die Farbe, die losgelöst und unabhängig vom