

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

16. Jahrgang

März 1963

Heft 3

DIE AUSSTELLUNG VENEZIANISCHER KUNST IN STOCKHOLM

(Mit 6 Abbildungen)

Anlässlich des achtzigsten Geburtstages des Königs von Schweden veranstaltete das Stockholmer Nationalmuseum in den Wintermonaten 1962/63 eine Ausstellung venezianischer Kunst. Die Hälfte der Galerieräume im zweiten Stockwerk war für eine repräsentative Überschau der Kunstübung Venedigs zur Verfügung gestellt worden. Am Ende der großen Treppe betrat man unter einem Baldachin einen in dämmeriges Halbdunkel versetzten Saal, der den Eindruck eines mittelalterlichen Kirchenraumes hervorrief. Die Wände waren mit braungestrichener Sackleinwand bespannt, ebenso die Vitrinen, die, innen schwarz ausgeschlagen, die frühen illuminierten Handschriften enthielten; die hinter der Stirnwand verdeckt angebrachte Beleuchtung erfüllte einen doppelten Zweck: hier waren vier Farb-Dias anderer Miniaturen der aufgeschlagenen Codices in Originalgröße eingelassen, so daß nicht nur die eine aufgeschlagene Doppelseite dem Beschauer zugänglich war. Außer diesen Handschriften waren Proben von Mosaiken, gotische Plastiken und Gemälde des 14. und frühen 15. Jahrhunderts aufgestellt. Mitten im Raum stand eine von innen beleuchtete Vitrine, in der, von zwei Seiten sichtbar, die bekannte Linköping-Mitra des Statens Historiska Museums schwebte, die außer mit Perlen und Edelsteinen mit einer großen Reihe von Zellen-schmelzplatten bedeckt ist.

Aus diesem Eingangssaal trat man in das Licht der Folge von fünf Seitenkabinetten, wo in hell ausgeschlagenen, an den Wänden angebrachten Naturholzvitri-
nen mit indirekter Beleuchtung die Zeichnungen des 15. bis 17. Jahrhunderts ausgestellt waren. Der anschließende Quattrocentosaal war ebenfalls hell bespannt; eine einzige ganz schmale, quergestellte Wand mit Altarflügeln von Crivelli und B. Vivarini wirkte ganz und gar nicht störend. Hier befanden sich die Bilder und Plastiken des 15. Jahrhunderts; vor eine Schmalwand war eine kurze, wiederum schwarz ausgeschlagene Vitrinenreihe gestellt, die die illuminierten Handschriften desselben Jahrhunderts enthielt; darüber auch hier die Reihe der Farb-Dias anderer nicht sichtbarer Miniaturen der gezeigten Handschriften.

Das Herzstück der Ausstellung bildete ein niedrigerer, fast quadratischer, mit rotem Samt bespannter Oberlichtsaal: alles beherrschend die Hauptwand mit vier Meisterwerken Tizians! Vier symmetrisch in den Raum gestellte kurze Wände schufen einen inneren Bezirk: zwei weitere Tizians, Giorgiones Allegorie des Alters aus Venedig, Lottos Andrea Odoni aus Hampton Court und Alessandro Vittorias monumentale Porträtbüste des Dogen Niccolò da Ponte bildeten eine selten erreichte Harmonie und eine fast ideale Repräsentation der venezianischen Hochrenaissance. Weitere Werke Tizians, die Gemälde Palma Vecchios, Tintoretos und anderer Meister fanden ihren Platz in dem durch die Stellwände gebildeten äußeren Bezirk. Durch eine schmale Tür, in deren Achse Paolo Veroneses Hl. Menna zu sehen war, gelangte man in einen schmälere, hell ausgeschlagenen Oberlichtsaal, in dem außer den Bildern Paolo Veroneses die Werke Jacopo Bassanos, der frühe Greco aus Parma, ein Palma Giovane aus Helsingfors und Stichproben der Barockmalerei ausgestellt waren. Daran schloß sich der große Settecentosaal, hellviolett bespannt, mit den Werken Tiepolos bzw. Guardis als Hauptakzente an den Längswänden. Noch einmal fünf Seitenkabinette, mit Zeichnungen und kleinformatigen Bildern des 18. Jahrhunderts, bildeten den Beschluß dieser reich bespickten Ausstellung.

Der Höhepunkt lag selbstverständlich bei den von venezianischen Museen und Bibliotheken zur Verfügung gestellten Leihgaben, wobei es immerhin problematisch erscheint, ob man jahrhundertealte Holztafeln den winterlichen Temperaturunterschieden aussetzen und Tausende von Kilometern auf die Reise senden sollte, wenn es sich um eine vor allem repräsentative Ausstellung handelt. Wichtig zu sehen waren aber die aus den Vereinigten Staaten und von Privatsammlern aus aller Welt zur Verfügung gestellten Leihgaben, deren Autopsie für den europäischen Fachgelehrten sonst mit großen Schwierigkeiten verbunden ist. Für den Spezialisten bot die Ausstellung daher die willkommene Gelegenheit, Fragen und Probleme der Zuschreibung und Datierung erneut zu untersuchen oder zu überprüfen. Es war bemerkenswert, wie es der Ausstellungsleitung gelungen war, Werke minderer Qualität oder Erhaltung oder auch zweifelhafter Zuschreibung in Nischen oder Ecken zu placieren, so daß sie das allgemeine hohe Niveau der Ausstellung so wenig wie möglich beeinträchtigten. Den Hauptteil der 335 ausgestellten Objekte bildeten naturgemäß die 139 Gemälde und 125 Zeichnungen, zu denen im folgenden Stellung genommen werden soll.

Die Madonna mit Kind (Kat. Nr. 38), ist, wie Lasareff mit Recht meint, sicher nur ein Werkstatterzeugnis des *Paolo Veneziano*; die Art, wie das Ornament ohne Rücksicht auf den Faltenverlauf das Gewand überrieselt, ist ein Merkmal der Arbeitsweise schon des *Lorenzo Veneziano*, der das Bild sehr wohl in der Werkstatt Paolos ausgeführt haben kann. Von den drei *Jacopo Bellini* zugeschriebenen Gemälden ist wohl nur die Anbetung der Könige (Kat. Nr. 48) ein Werk von seiner Hand. Die Verwandtschaft mit den Predellenbildern des Altars in Brescia ist evident; die Tafel hat dasselbe Format wie die beiden bekannteren Predellenstücke in Padua und Venedig, scheint jedoch zu einem anderen Zeitpunkt entstanden zu sein; die Figurenproportionen sind weniger schlank, die farbige Erscheinung ist wärmer; letzteres mag in der Verschiedenheit des

Erhaltungszustandes begründet sein. Ein stilistischer Unterschied ist aber sicher spürbar; ob man an der Ausführung der beiden Tafeln in Padua und Venedig und an den mit diesen zusammenhängenden Heiligen in Matelica eine Beteiligung des Gentile Bellini anzunehmen hat, ist ernstlich in Erwägung zu ziehen. Die Jacopo Bellini zugeschriebene Madonna (Kat. Nr. 47) ist für diesen zu derb in Zeichnung und Malweise; Michele Giambono ist der Autor dieser Tafel. Die Verspottung Christi (Kat. Nr. 49), von Berenson auch für die Frühzeit des Giovanni Bellini in Anspruch genommen, ist ein schwaches Bild aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; es entstammt der nachmantegnesken, jedoch vorbellinesken Periode des Girolamo Mocetto. Für die dem *Antonio Vivarini* zugeschriebene Hieronymusdarstellung (Kat. Nr. 51) kann ich keinen Platz im Werk dieses Künstlers finden; das Bild ist hart und unvenezianisch trocken gemalt; die helle Farbigekeit ist auf eine robuste Reinigung nach amerikanischem Geschmack – das Bild war aus New York zur Verfügung gestellt worden – zurückzuführen. In der Sammlung Lugt befindet sich eine fragmentarisch erhaltene Nachzeichnung des Heiligen. Möglicherweise handelt es sich um eine Kopie nach der verschollenen Komposition Pisanellos. Das Bildnis des Alvise Pasqualino von *Antonello da Messina* (Kat. Nr. 52) ist ein reifes Spätwerk des Meisters, gleichzeitig mit den Bildnissen in der Galerie Borghese und in Turin entstanden; die Gesichtspartie hat durch die Reinigung etwas gelitten und wirkt aus diesem Grunde flacher wie die der beiden anderen erwähnten Bildnisse. Von den Werken *Giovanni Bellinis* war der kürzlich neu aufgetauchte Segnende Christus (Kat. Nr. 56), den Morassi (in *Arte Veneta*, 1958, pag. 45 ff.) zuerst bekannt gemacht hat, von großem Interesse. Ich kannte das Bild bisher nur aus der Abbildung; ich habe es leider (in: *Giovanni e i Belliniani*, 1962, Nr. 191 bis) zu spät datiert, es ist gleichzeitig mit der Berliner Auferstehung zwischen 1475 und 1478 entstanden. Auch der Tote Christus des Stockholmer Museums (Kat. Nr. 59) war mir bisher nicht im Original bekannt. Dieses Bild habe ich in meinem oben zitierten Buch (Nr. 175 a) zu streng beurteilt: die Qualität ist besser als die der Bilder des Rocco Marconi, dem ich es zugeschrieben hatte. Die schlechte Erhaltung erschwert die Beurteilung: sicher in der Werkstatt Giovanni Bellinis entstanden, sprechen die noch besser erhaltenen Partien mit den Gräsern oben am Felsrand, den Blumen und dem Blattgehänge links für eine eigenhändige Beteiligung des Meisters. Die übrigen Teile sind leider nur mehr als eine schlecht erhaltene Untermalung anzusprechen, die auf den ursprünglichen Autor keinen sicheren Schluß zuläßt. Das Bild ist sicher erst nach Lionardos Aufenthalt in Venedig entstanden; zu dieser Zeit hätte Giovanni Bellini selbst nie einen so grob gemalten Ast mit grob gemalten Blättern in ein vollständig eigenhändiges Werk eingefügt. Die Wiederbegegnung mit Noahs Trunkenheit aus Besançon (Kat. Nr. 60) bestätigte meine im schon zitierten Bellinikatalog (pag. 271 f.) ausgesprochene Ansicht, daß es sich bei diesem außerordentlichen Werk um eine von Tizian ganz frei vollendete Arbeit Giovanni Bellinis handelt. Die beiden Heiligen Cosmas und Damian des *Bartolommeo Vivarini*, die sicherlich von dem gleichen Altarwerk stammen, weisen einen verschiedenfarbigen Hintergrund auf: der schwarze Hintergrund des hl. Cosmas (Kat. Nr. 65) ist vielleicht original, während der Goldgrund

des hl. Damian (Kat. Nr. 64) erst in neuerer Zeit und zwar von einem florentinischen Trecentobild auf diese Tafel appliziert erscheint. Die *Cima da Conegliano* zugeschriebene Madonna (Kat. Nr. 71) ist, wie ich schon in der Besprechung der Cima-Ausstellung ausgeführt habe, eine Werkstattarbeit von der Hand des Giovanni Martini da Udine (vgl. Kunstchronik 15, 1962, S. 315 ff.). Das *Vincenzo Catena* zugeschriebene Frauenbildnis (Kat. Nr. 76, Abb. 1) ist bereits von Berenson in seiner letzten Bilderliste 1958 nicht mehr als Frühwerk des Künstlers erwähnt (zu Anfang dieses Jahrhunderts war es noch Carpaccio zugeschrieben!). Die ursprüngliche Zuschreibung an den frühen Catena ist wohl auf die Behandlung der Locken zurückzuführen. Der Maler dieser perückenartigen Frisuren auf den frühen Bildern Vincenzo Catenas ist jedoch nicht Catena selbst, sondern ein Gehilfe, dessen Werk zusammenzustellen mir möglich war (Bellini-Werk, S. 177 ff.). Das in Stockholm gezeigte Bild stammt indessen nicht von diesem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätigen Gehilfen, sondern ist der Prototyp für dessen Stil von der Hand des Jacometto Veneziano. Typisch ist die glatte Behandlung der Wangenpartie und die miniaturhafte zeichnerische Behandlung der übrigen Teile, wie ein direkter Vergleich mit dem ebenfalls ausgestellten Porträt der Sammlung Kenneth Clark (Kat. Nr. 69) ergab; durch eine Entfernung des vergilbten Firnisses würde sicher die für Jacometto charakteristische emailartige Bildoberfläche sichtbar werden. Es handelt sich um ein spätes Werk des Künstlers; der vergrößerte Bildausschnitt ist dem Miniaturisten und Maler von Bildnissen, die üblicherweise nur Kopf und Büste zeigen, nicht ganz geglückt. Der farbige Zusammenklang des gelben Gewandes mit dem satten Grün des Hintergrundes zeugt für das feine Farbempfinden des Künstlers.

Von den vier in der Ausstellung *Giorgione* zugeschriebenen Bildern ist nur die Allegorie des Alters aus Venedig (Kat. Nr. 77) als Werk des Meisters anzusprechen. Der Knabe mit dem Pfeil aus Wien (Kat. Nr. 78) ist sicher nur eine Kopie; die Malweise der Pfeilfedern ist nicht vor 1560 möglich und läßt an die Ausführung durch einen Tizianschüler denken. Das abwechselnd Tizian und Giorgione zugeschriebene Frauenporträt (Kat. Nr. 79) ist die schwache Arbeit eines Kleinmeisters. Ich könnte mir denken, daß es das Fragment einer der im Giorgionekreis so beliebten Drei-Figuren-Kompositionen ist; Haltung und Ausdruck der Dargestellten werden bei Bildnissen nie verwendet. Unverständlich vollends erscheint die Zuschreibung der Salome (Kat. Nr. 80) an Giorgione. Handelt es sich doch um eine sogar ziemlich schematisch aufgefaßte Kopie nach Tizians Original in der Galerie Doria in Rom! Allerdings ist das Bild auf eine ganz fein geköperte, also frühe Leinwand gemalt; vielleicht haben wir hier eine früh begonnene, später nicht mehr weitergeführte Fassung Tizians, die von der Hand seines Schülers Paris Bordone vollendet wurde; die grieselige Art, in der das grüne Gewand der Dienerin gemalt ist, und die freie Behandlung der Landschaft rechts im Hintergrund, die sich ganz ähnlich im Hintergrund von Bordones Verkündigung in der Pinakothek in Siena findet, sind für die Arbeitsweise dieses Meisters charakteristisch.

Das bisher *Lorenzo Lotto* zugeschriebene Männerporträt des Stockholmer Museums (Kat. Nr. 82) war nicht in der Ausstellung selbst, sondern in den Museumssammlungen

zu studieren; die graue Chromatik des Bildes ist charakteristisch für die veronesische Malerschule; es ist ein spätes Werk des Francesco Torbido, dem signierten Bildnis in Neapel ähnlich. Der farbenprächtige drachentötende Hl. Georg mit der fliehenden Prinzessin der Stockholmer Universitätsammlungen (Kat. Nr. 83) ist nicht ein Werk des *Girolamo da Santacroce*, dem bisher die meisten der schwer bestimmbaren kleinformatigen Bilder des venezianischen Cinquecento zugeschrieben wurden; das kräftige Lokalkolorit, die pordenonesken Einflüsse in der Auffassung von Pferd und Reiter sowie der Gesichtsschnitt der Frauenfigur lassen an einen friulanischen Künstler wie Pomponio Amalteo als Autor denken. *Palma Vecchio* war mit zwei Hauptwerken muster-gütig vertreten; schade, daß die *Sacra Conversazione* der Sammlung Thyssen (Kat. Nr. 84) durch eine zu starke Reinigung ihrer Patina beraubt ist. Die Venusdarstellung (Kat. Nr. 86) wurde von den Katalogverfassern mit Recht vorsichtigerweise als Schulbild Palma Vecchios bezeichnet; die Fassung des Grafen Seilern in London ist sicher besser und eigenhändig. Die Ausführung der Landschaft des Stockholmer Bildes mit den von Herri met de Bles beeinflussten Felsbildungen sprechen für die Ausführung durch einen in Venedig ansässigen flämischen Künstler; das saftige helle Grün und das kompakt gemalte Laubwerk sind charakteristisch für Lodovico Toeput, gen. Pozzoserrato. Das Studium des signierten Männerporträts des *Cariani* aus Oslo (Kat. Nr. 87) ermöglicht die Zuschreibung des schönen Stifterfragments der Akademie in Venedig (Nr. 298) an denselben Künstler; dieselbe etwas hölzerne Art der Zeichnung und dasselbe bräunlich-rötliche Inkarnat finden sich auf beiden Bildern.

Den natürlichen Mittelpunkt der Ausstellung bildeten die Werke des Hauptmeisters der venezianischen Malerei, *Tizians*. Das zuerst von Pallucchini (in *Arte Veneta*, 1958, pag. 63 ff.) bekanntgemachte frühe Männerporträt (Kat. Nr. 88) wird zu Recht um 1520, gleichzeitig mit dem Bacchanal und dem Venusfest für Ferrara, datiert. Der etwas fremdartige Eindruck des Brokatgewandes und des Handschuhs ist auf den Erhaltungszustand zurückzuführen; das Gewand scheint stark geputzt, der Handschuh ist überhaupt nur mehr in einigen Resten ursprünglich und fast vollständig neu gemalt; vergleicht man ihn mit dem von Suida (Tizian, deutsche Ausgabe, Tafel LVIII b) reproduzierten Stich, so ergibt sich, daß sämtliche Querfalten auf dem Handrücken verschwunden, die Finger grob verbreitert und der Umschlag am Handgelenk unverstanden ergänzt wurden. Das Bildnis des Vincenzo Mosti, die Allegorie des d'Avalos und der Hl. Giovanni Elemosinario aus Venedig waren die unbestrittenen Höhepunkte dieser Abteilung. Eine Überraschung bedeutete die erstmals von Suida (in *Arte Veneta*, 1959/60, pag. 65 f.) bekanntgemachte *Sacra Conversazione* der Sammlung Kisters (Kat. Nr. 91, Abb. 2). Von Suida etwas zu früh datiert, ist diese Fassung einer wohl schon früheren Kompositionsidee erst Ende der vierziger Jahre entstanden. Das schon von van Dyck als Tizian skizzierte Bild ist wie alle für Kirchenräume bestimmten Gemälde mit breitem Pinsel etwas derber ausgeführt, aber sicher eigenhändig, wie auch ein Vergleich mit dem in nächster Nähe aufgehängten Altarbild aus S. Giovanni Elemosinario ergab, das ebenfalls in einer etwas derberen Technik als die Privataufträge von Tizian selbst ausgeführt wurde. Die Hl. Magdalena (Kat. Nr. 98) aus der Samm-

lung von Otto Gutekunst ist in das Paul M. Getty Museum in Malibu nach Kalifornien verschlagen worden; diese schöne und bedeutende Fassung ist nach dem Exemplar im Pitti anfangs der vierziger Jahre bis auf einige Teile links vom Meister selbst ausgeführt, dann aus irgendeinem Grunde stehen gelassen und erst in der Spätzeit von ihm selbst fertiggemalt worden. Eine absolute Neuheit war das aus der Sammlung des Herzogs von Westminster stammende Doppelporträt des Herzogs Guidibaldo II. von Urbino mit seinem 1549 geborenen Sohn Francesco Maria (Kat. Nr. 95). Dem Alter des Kindes entsprechend muß dieses wichtige Bild um 1555 oder wenig vorher entstanden sein. Leider läßt der Erhaltungszustand dieses sicher vollständig eigenhändigen Bildes zu wünschen übrig; gelitten haben die Hände und der Kopf des Kindes und das Gesicht des Herzogs zeigt nur mehr die unteren Malschichten. Sehr schlecht ist der Erhaltungszustand des Dogenbildnisses aus dem Vatikan (Kat. Nr. 92); nur mehr der Kopf des Dogen Niccolò Marcello ist als Original des Meisters anzusprechen. Die Steinigung des hl. Stefanus aus Lille (Kat. Nr. 96) ist von Tizian selbst angelegt; doch nur die Ausführung der Figur rechts und der Landschaft sowie der weißen Ärmel des Heiligen stammt von ihm selbst; das Bild ist in die sechziger Jahre zu datieren. Die New Yorker Fassung der Venus und Adonis-Darstellung (Kat. Nr. 97) ist als Werkstattexemplar mit eigenhändiger Beteiligung des Meisters bei den beiden Hunden, der Landschaft rechts sowie bei den Haaren und dem Sitzkissen der Venus anzusprechen; entstanden ist das Bild in den frühen sechziger Jahren. Der Hl. Hieronymus des Stockholmer Nationalmuseums (Kat. Nr. 99) war mit Recht nicht aus dem Depot hervorgeholt worden, da es sich um eine freie, aus dem 17. Jahrhundert stammende Kopie nach dem Louvrebild handelt. Die von Tietze geäußerte Zuschreibung der Studie eines Malteserhündchens (Kat. Nr. 94) an Tizian erscheint vollständig unbegründet.

Paris Bordone und *Jacopo Bassano* waren gut, *Tintoretto* dagegen leider nur unzureichend vertreten; nach einer bedeutenden eigenhändigen Komposition hat man vergeblich Ausschau gehalten. Die seltsam trocken gemalte *Adultera* aus Rom konnte den Meister allein nicht repräsentativ vertreten; von den beiden modelli (Kat. Nr. 107 und 111) war nur der aus Brüssel wirklich genial zu nennen. Die Bildnisse des *Jacopo Soranzo* aus Mailand und des *Dogen Alvise Mocenigo* aus Berlin vertraten vollgültig die Porträtkunst des Meisters und die gesamte venezianische Porträtmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte. Die *Anbetung der Hirten* aus Paris (Kat. Nr. 104) ist nur als Werkstattkopie nach einer Originalkomposition, wahrscheinlich von der Hand eines in der Werkstatt tätigen Niederländers zu bezeichnen. Die *Verkündigung* (Kat. Nr. 108) ist die Arbeit eines namentlich noch nicht faßbaren Gehilfen, von dem weitere Werke bekannt sind. Das als Schulbild bezeichnete *Opfer Manoahs* aus Göteborg (Kat. Nr. 112) ist von der gleichen Hand wie die *Mars und Venus-Darstellung* des Art Institute in Chicago. Auf das Doppelporträt (Kat. Nr. 109) muß hier näher eingegangen werden: Als sich das Bild noch in der Sammlung Hermann Rasch befand, war das Kind zugemalt, der scheinbar schlecht erhaltene Hintergrund war dunkel, und so konnte das wirklich gut gemalte Männerporträt, trotz des in dieser Fassung unbegründeten Bewegungsmotivs, als echter Tintoretto seinen Einzugs in die Kunstliteratur halten. Die

im Ausstellungskatalog verzeichneten Literaturangaben sind insofern zu vervollständigen, als das Bild im übermalten Zustand von Adolfo Venturi in seiner *Storia dell'Arte Italiana* (Bd. IX, Teil IV, Fig. 428) reproduziert und von v. d. Bercken 1942 in seinen *Tintoretto-Katalog* (pag. 121) aufgenommen und 1575 – 1585 datiert wurde. Inzwischen wurde das Bild gereinigt: der dunkle Hintergrund verschwand und das Kind hielt seine Auferstehung, das jedoch mit Tintoretto unvereinbar ist (Abb. 3 b). Der heute hellgrün erscheinende Hintergrund ist sicher nicht original, die ursprüngliche Farbe festzustellen war mir in der Ausstellung leider unmöglich. Zeichnung, Inkarnat und Ausdruck des Kindes kehren wieder in einem anderen Doppelporträt (Abb. 3 a), das rechts deutlich das ursprüngliche Monogramm ILF und das Datum MDLII trägt. Wie Gronau seinerzeit festgestellt hat, dokumentiert es sich als sicheres Werk des Giulio Licinio (geb. 1527, 1584 noch am Leben), unter dem Einfluß von Tizians Porträtkunst entstanden. Das Stockholmer Doppelporträt muß später, unter dem Einfluß Tintoretts gemalt worden sein. Das Kinderbildnis, für das Licinio keine Vorbilder hatte, ist bei beiden Bildern ähnlich. Die Hände des Stockholmer Bildes sind durch eine überstarke Reinigung ihrer Klobigkeit beraubt; die ursprüngliche Knochenlosigkeit zeigt sich noch in der Fingerbildung der Kinderhand. Es bleibt noch anzufügen, daß erst im Laufe des letzten Jahrzehnts das echt monogrammierte, tizianesk beeinflusste Doppelporträt überstark gereinigt, das ursprüngliche Monogramm ILF in TVF umgefälscht wurde und das Bild als neu entdecktes Werk Tizians seinen Einzug in die Literatur gehalten hat (*Arte Veneta*, 1957, pag. 65 ff.)! Die Darstellung des Christus vor Pilatus, die im Katalog (Nr. 113) dem *Andrea Schiavone* zugeschrieben ist, war mit Recht in das Depot des Stockholmer Museums verwiesen; handelt es sich doch um eine Kopie des 17. Jahrhunderts, die wohl in Rom einmal mit dem Original aus dem Nachlaß der Königin Christine vertauscht worden war! *Paolo Veronese* war gut, jedoch leider nicht in seiner Eigenschaft als Bildnismaler vertreten. Die *Leandro Bassano* zugeschriebene Landschaft mit der Arche Noah (Kat. Nr. 121) ist wohl nur als Arbeit eines Bassano-Nachfolgers des 17. Jahrhunderts anzusprechen.

Von den *Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts* seien nur einige wenige herausgegriffen, bei denen der Rezensent glaubt, daß die Katalogangaben ergänzt werden können. Die Venusdarstellung des Pellegrini (Kat. Nr. 135) erreicht nicht die malerische Qualität der Originale des Künstlers. Die Landschaft mit Brücke (Kat. Nr. 159) ist eher eine moderne Nachahmung in der Art des Francesco Guardi als ein Original des Meisters. Von größtem Interesse waren die beiden aus der Werkstatt *Gianantonio Guardi* stammenden Gemälde (Kat. Nr. 155/156) mit Darstellungen aus der römischen Geschichte, Teile eines ursprünglich aus sechs Gemälden bestehenden Zyklus, von denen sich vier in der Bogstadt-Stiftung, Norsk Folke Museum in Oslo erhalten haben und von denen zwei in Stockholm ausgestellt waren. Die beiden im gleichen hell-graublauen Gesamtton leuchtenden Bilder weisen einen vollständig verschiedenen Pinselstrich auf: die Darstellung des Mucius Scaevola (Kat. Nr. 155, Abb. 4 a), breit und schwer, noch fast barock zu nennen; nur die hellen Farbtöne zeigen das Settecento an; die Großmut des Scipio (Kat. Nr. 156, Abb. 4 b) dagegen leicht, spritzig, mit spitzem Pinsel gemalt.

Von Tiepolo und Sebastiano Ricci beeinflußt sind Typik und Komposition des ersteren, während in letzterem Komposition und Figurenstil die spielerische Leichtigkeit des überfeinerten Rokoko vollgültig zum Ausdruck bringen. Der Unterschied von Komposition und Malweise der beiden Brüder Gianantonio und Francesco Guardi konnte nicht augenfälliger demonstriert werden! Als künstlerischer Höhe- und gleichzeitig als Schlußpunkt der Ausstellung darf die Fiera della Sensa des Francesco Guardi (Kat. Nr. 157) nicht unerwähnt bleiben, die von der Gulbenkian-Stiftung in Lissabon zur Verfügung gestellt wurde.

Von den ausgestellten *Zeichnungen* sollen nur diejenigen des 15. und 16. Jahrhunderts Erwähnung finden, deren Zuschreibung dem Referenten zweifelhaft erscheint. Kat. Nr. 205, Jacopo de'Barbari: die weiche, unsichere Strichführung spricht für eine Nachzeichnung des 16. Jahrhunderts. Kat. Nr. 206, Bonsignori, Männerporträt: das Blatt ist sicher nur eine Kopie, vielleicht nach Gentile Bellini. Kat. Nr. 207, Mocetto, Krieger, von Reitern gefolgt, ist sicher nur ein Fragment; die Zuschreibung an Mocetto ist abzulehnen. Es erscheint nicht unmöglich, daß die alte Aufschrift „Cingaro Napolitano“ doch mit Recht auf Antonio Solario, gen. il Zingaro als Autor hinweist; dieser hat in SS. Severino e Sosio in Neapel einen Freskenzyklus hinterlassen, auf dem auch Reiter mit Fußvolk (van Marle, XVIII, Fig. 270) dargestellt sind. Kat. Nr. 212, Savoldo, S. Giovanni Evangelista: die Strichführung ist ähnlich der der Anbetung des Christkinds durch Maria und Joseph (Wien, Albertina, Inv. Nr. 23162, Kat. 1926, Nr. 87 als Tintoretto); der Zeichnungsstil ist bassanesk; von Fiocco wird das Wiener Blatt versuchsweise dem Pietro de'Marescalchi zugeschrieben (Arte Veneta 1961, pag. 318). Kat. Nr. 214, Lotto, Bildnis eines Kardinals; ich bin der Meinung Tietzes, der einen florentinischen Ursprung des Blattes plausibler findet; die reine En-face-Stellung des Kopfes spricht ebenfalls dafür. Kat. Nr. 217, Tizian, Hl. Christophorus: sicher nicht von Tizian, vielleicht eine Kopie von Domenico Campagnola nach einer verschollenen Zeichnung Tizians; die Strichführung ist für Tizian zu schematisch. Kat. Nr. 220, eher von Verdizotti als von Tizian. Kat. Nr. 221, Tizian, am Boden liegende Frau; schon Sirén hat auf den tintorettesken Charakter der Zeichnung hingewiesen; von Domenico Tintoretto. Kat. Nr. 222, Tizian, La Diligenza; nur eine späte Kopie nach dem Fresko am Fondaco dei Tedeschi. Kat. Nr. 224, Campagnola, Landschaft. Die Strichführung ist zu weich für Campagnola; erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden.

Zu den ausgestellten *Skulpturen* wäre anzumerken, daß das Marmorrelief aus der Cà d' Oro (Kat. Nr. 180) doch wohl nur als eine Werkstattarbeit des Pietro Lombardi zu bezeichnen ist.

Der leider nur in schwedischer Sprache abgefaßte, sorgfältige *Katalog* ist in gemeinschaftlicher Arbeit der Gelehrten des Stockholmer Nationalmuseums entstanden. Er enthält alle wesentlichen wissenschaftlichen Angaben; da die Bearbeitung des Kataloges jedoch vor Eintreffen der Leihgaben erfolgen mußte, konnten die wissenschaftlichen Beobachtungen der schwedischen Kollegen an den aus Privatbesitz und aus Übersee stammenden Objekten keinen Niederschlag finden.

Fritz Heinemann

