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 *September 1963* *Heft 9*

VITTORE CARPACCIO

Zur Ausstellung im Dogenpalast in Venedig, 15. Juni – 6. Oktober 1963

Mit 1 Abbildung

Die diesjährige Mostra im Dogenpalast vereinigt 47 sicher eigenhändige Gemälde Vittore Carpaccios, 16 Werkstattarbeiten und Carpaccio zugeschriebene Bilder, sowie 32 Zeichnungen.

Mit Carpaccio hat sich die Forschung in den letzten Jahren (Fiocco und Pignatti 1958, Perocco 1960, Pallucchini und Perocco 1961, Lauts 1962) äußerst gründlich befaßt, seine Kunst wurde nach allen Richtungen hin untersucht; auch ihren Ursprüngen wurde nachgegangen. Denn Carpaccio teilt das Los so vieler venezianischer Künstler: seine Anfänge liegen im Dunkel, seine künstlerische Persönlichkeit wird erst ungefähr mit Beginn seines vierten Lebensjahrzehnts greifbar, von da an bezeichnet eine lange Reihe signierter und datierter Werke den Ablauf seiner künstlerischen Entwicklung. Dabei ist nicht zu übersehen, daß über die zeitliche Einordnung der nicht datierten Bilder keine Übereinstimmung der Meinungen besteht, geschweige denn über die Ursprünge seiner Kunst. Jede Stellungnahme zu diesen Fragenkomplexen hängt – wie Perocco richtig ausgeführt hat – mit der Auswahl der Bilder zusammen, die man für Jugendwerke des Künstlers hält.

Nachdem auf dem Wege der Stilkritik bisher keine Einmütigkeit über Carpaccios Jugendentwicklung zu erzielen war – die Vielzahl der Theorien wird von Zampetti im Vorwort des wie immer ausgezeichnet redigierten Ausstellungskataloges besprochen –, kann vielleicht eine Untersuchung der Arbeitsweise Carpaccios zur Lösung des dornigen Problems beitragen.

Als sich um die Mitte des achten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Antonello da Messina Giovanni Bellini und Alvise Vivarini der neuen Technik der Ölmalerei zuwandten, waren es die beiden konservativen Werkstätten des Gentile Bellini und des Lazzaro Bastiani, die weiterhin die altgewohnte Temperatechnik beibehielten. Vittore Carpaccio entstammt einer seit dem 13. Jahrhundert in der Pfarrei S. Raffaele zu Venedig als ansässig erwähnten Familie und es ist anzunehmen, daß ein stadtvenezianischer Künstler seine Lehrjahre in seiner Heimatstadt verbracht hat;

es ist ferner anzunehmen, daß er die Maltechnik seines Lehrers zum mindesten in seiner Frühzeit anwandte. Die frühesten uns erhaltenen signierten und datierten Bilder Carpaccios (aus der Scuola di S. Orsola) entstammen den Jahren 1490 (Ankunft der hl. Ursula in Köln) und 1491 (Glorie der hl. Ursula). Diese Bilder sind unbestritten in Temperatechnik gemalt; da eine Lehre bei Bartolommeo Vivarini aus stilkritischen Gründen nicht in Frage kommt und sowohl Alvise Vivarini als auch Giovanni Bellini seit der Mitte des achten Jahrzehnts diese altmodische Technik nicht mehr anwandten, können nur Gentile Bellini oder Lazzaro Bastiani als Lehrer Vittore Carpaccios in Betracht kommen: die Farben sind opak, der Vordergrund der 1490 und 1491 entstandenen Bilder besitzt keine Tiefe, die hintereinander in die Höhe gestaffelten Figuren verraten die harte Gebundenheit der Kompositionsweise Gentile Bellinis; auch dieser deutet so wie Carpaccio erst in den Mittelgründen seiner Kompositionen eine gewisse Raumtiefe an. Diese durch die Jugendeindrücke bestimmten Stilelemente und die Anwendung der antiquierten Temperatechnik zum Teil noch in der Spätzeit Carpaccios lassen Fioccos Meinung als wahrscheinlich erscheinen, daß Gentile Bellini der erste Lehrer Vittore Carpaccios gewesen sei. Ein weiteres Argument ergibt sich aus der Verwandtschaft des Zeichenstiles: die bei Lauts auf Taf. 19, 23, 24 (besonders die Hintergrundfiguren), 25, 66, 117, 138, 147 (die stehenden Figuren rechts), 164 (die obere Reihe), VI c, VII a und b und VIII c abgebildeten Zeichnungen weisen dieselbe energische Strichführung auf wie die Zeichnungen Gentile Bellinis: zu vergleichen sind vor allem die Rückseite des Blattes im Fogg Art Museum (Tietze, Nr. 262, Taf. X, 2) oder die „Prozession" in Chatsworth (Tietze, Nr. 263, Taf. IX, 1) und das „Interieur" in München (Nr. 14684, Tietze, Taf. IX, 4). So liegt der Schluß nahe, daß auch Carpaccios Zeichnungen auf eine Schulung durch Gentile Bellini verweisen. Neben der Arbeit des Farbenreibens gehörte das Kopieren von Zeichnungen ja immer zu den ersten Tätigkeiten eines angehenden Malers. Ob Carpaccio seine Kenntnis orientalischer Trachten und Veduten aus dem Fundus der Zeichnungen Gentile Bellinis bezog oder ob er einer der beiden garzones war, die Gentile nach Konstantinopel begleiteten (wie Fiocco annimmt), ist eine Frage, die nur durch den glücklichen Zufall eines neuen Dokumentenfundes beantwortet werden könnte; orientalische Kaufleute in ihren malerischen Trachten konnte der Künstler auch in Venedig studieren! – Die Anbetung der Könige der Londoner Nationalgalerie (Nr. 3098, Lauts, Taf. 2 a) ist sicher nach einer Kompositionsidee Gentile Bellinis in dessen Werkstatt anfangs der achtziger Jahre ausgeführt worden, wofür auch die Existenz einer zweiten Fassung im Museo Civico in Padua (Kat. Grossato, 1957, pag. 99) spricht; der Erhaltungszustand des Londoner Bildes ist leider derartig, daß ein sicheres Urteil über die ausführende Hand nicht möglich ist; die von Lauts nachgewiesene Übernahme einer großen Reihe von Einzelfiguren in das gemalte und zeichnerische Oeuvre Carpaccios bestätigt wiederum die Annahme, daß Vittore Carpaccio seine erste Ausbildung bei Gentile Bellini genossen hat.

Aber noch eine andere Komponente läßt sich in Carpaccios Frühwerken erkennen: die beiden 1490 und 1491 datierten Werke zeigen eine derbere Zeichnung und ein anderes Farbempfinden als das des Gentile Bellini: beide sind provinzieller, rustikaler;

das Inkarnat spielt ins Branstige. Die provinziell und schlecht komponierte „Glorie der hl. Ursula" – ich sehe keinen Grund, an der Datierung zu zweifeln – ist ohne die Pala di S. Veneranda des Lazzaro Bastiani (Venedig, Akademie, Kat. 1955, Nr. 53) nicht zu denken: der etwas verquollene, unprofilierte Typus der hl. Veneranda wird im Chorus der anbetenden Jungfrauen von Carpaccio vervielfacht; die hl. Ursula wird von den zum Repertoire Lazzaro Bastianis gehörenden ungeschickt fliegenden Engeln umflattert und gekrönt; auch die breiten, lastenden Proportionen der Halle sind die gleichen. In der kurz nach 1479 entstandenen Pala di S. Veneranda sind ferraresische und antonelleske Stilelemente verwendet, die dann an Carpaccio vermittelt wurden! Aber auch sonst wirkt Lazzaro Bastianis Kompositionsweise und Figurenbildung noch lange bei Carpaccio nach: beim Abschied der hl. Ursula von ihren Eltern und im Begräbnis der Heiligen begegnen wir den im Vergleich zu Gentile Bellini zwangloser aneinandergereihten Figurengruppen mit den überlangen Proportionen. Typik und Zeichnung der Figuren in den Exequien des hl. Hieronymus in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni sind ohne das Vorbild Lazzaro Bastianis in der Scuola di S. Gerolamo nicht zu denken; selbst noch in dem sehr schlecht erhaltenen, doch wohl eigenhändigen Marientod für die Scuola degli Albanesi in der Cà d'Oro finden sich starke Anklänge an Typik und Kompositionsweise des Lazzaro Bastiani. Auch in der Behandlung der landschaftlichen Teile der Ölbergdarstellung in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni lehnt sich Carpaccio an Lazzaro Bastiani an.

Kein anderer Künstler seiner Generation kehrt immer wieder zu der in seiner Jugend erlernten Temperatechnik zurück, wie es Carpaccio noch 1520 in seinem hl. Paulus in S. Domenico in Chioggia (Lauts, Taf. 198) getan hat – ein weiterer Beweis für seine Ausbildung in den konservativen Werkstätten des Gentile Bellini und des Lazzaro Bastiani. Erst 1495 überwindet Carpaccio die trockene Härte seiner Schulung. Im „Abschied der hl. Ursula und ihres Verlobten von ihren Eltern" macht sich erstmals eine kultiviertere Malweise bemerkbar. Der im selben Jahre entstandene „Traum der hl. Ursula" ist mit stärkeren Ölzusätzen gemalt und zeigt eine elegantere und weichere Linienführung in der Gestalt des Engels. Unter dem Einfluß Giovanni Bellinis spielt nun die Atmosphäre eine Rolle in der malerischen Erscheinung des ganzen Bildes, das im Gegensatz zu allen früher entstandenen Werken, zu denen auch das „Wunder der Kreuzreliquie" zu zählen ist, das erste einheitlich komponierte Meisterwerk Carpaccios genannt werden kann. Im folgenden Jahre ist die Darstellung der Blutspende Christi in Udine datiert, gleichzeitig wohl die Pietà der Sammlung Serrestori entstanden, beide Bilder stark von Giovanni Bellini beeinflußt in der Ausgewogenheit der Komposition, in der Typik der Figuren und in der Farbgebung. Der gleichzeitigen Datierung des Polyptychons aus Grumello de' Zanchi (Mostra C., Kat. Nr. 20) kann beigepflichtet werden; die Lünette mit Gottvater ist weniger gut erhalten als die übrigen Teile, aber sicherlich ebenfalls eigenhändig.

Die Ausstellung warf eine Reihe von *Datierungsfragen* auf, denen im folgenden nachgegangen werden soll. Der „Christus als Salvator Mundi mit den vier Evangelisten (?)" (Kat. Nr. 1) wird allgemein als das früheste der sicheren Werke Carpaccios

angesehen. Dagegen sprechen gewichtige Gründe stilistischer und technischer Art: sowohl die Figur Christi als auch der Ausdruck aller Figuren weisen eine Monumentalität auf, wie sie den Frühwerken Carpaccios nicht eigen ist; der Einfluß Giovanni Bellinis macht sich, wie wir gesehen haben, in der Frühzeit noch nicht geltend; die Köpfe der beiden hinteren Assistenzfiguren entsprechen Bellinis Stilstufe der neunziger Jahre. Die ausgewogene Komposition und der edle Ausdruck der Figuren treten bei Carpaccio zum ersten Male 1496 in der schönen Tafel aus Udine in Erscheinung. Die Monumentalität der Kompositon, die kräftige Modellierung der Köpfe und die warme Tonalität der farbigen Erscheinung in der Salvator Mundi-Darstellung entsprechen der reifsten Stilstufe Carpaccios zwischen 1505 und 1508, als die schönsten Bilder der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni und der Marientod für Ferrara entstanden. Die breite Malweise, das changierende Rot im Mantel des Heiligen rechts und das Blaugrün im Mantel des links postierten jugendlichen Heiligen sind vor der Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts bei Carpaccio nicht denkbar. Auch das Polyptychon aus Zara (Kat. Nr. 4) ist kaum so früh entstanden wie bisher allgemein angenommen wurde: die Figuren sind nicht mehr quattrocentistisch belebt, sondern ebenso monumental aufgefaßt wie in der 1502 datierten „Berufung des hl. Matthäus" in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni. Die Malweise besonders der Felspartien auf der Tafel des hl. Hieronymus entspricht der der Ölbergszene, wie auch M. Muraro bemerkt hat. Die gleichartige Behandlung der landschaftlichen Teile links im Hintergrund der kleinen Pietà der Sammlung Contini (Kat. Nr. 5) macht es wahrscheinlich, daß auch dieses sehr schwache Bild erst um 1502 entstanden ist: der den Hügel hinaufführende Weg zeigt dieselbe Malweise wie die beleuchteten Stellen des Felsens hinter der Figur Christi in der Ölbergszene. Die Bildung der Hände ist jedoch für Vittore Carpaccio selbst zu derb; die Mitarbeit eines Gehilfen ist anzunehmen.

In der ersten Hälfte der neunziger Jahre ist der Bilderzyklus für die Scuola di S. Orsola entstanden. 1490 und 1491 sind die schwächsten dieser teleri datiert, die Ankunft der Heiligen in Köln und die Glorie der Heiligen (Kat. Nr. 14 und 16). Als nächste ist wohl die hart gezeichnete und noch sehr trocken gemalte Darstellung des Empfangs der englischen Gesandten und des Gesprächs der hl. Ursula mit ihrem Vater (Kat. Nr. 8) ausgeführt worden. 1493 ist das Martyrium der Heiligen und ihr Begräbnis (Kat. Nr. 15) datiert. Gleichzeitig entstand wohl die Rückkehr der Gesandten (Kat. Nr. 10); hier ist die Malweise noch trockener als bei der Verabschiedung der Gesandten (Kat. Nr. 9), die wohl dem folgenden Jahre entstammt; die Faltengebung und die Behandlung der Haare sind nicht mehr so hart. Weicher, vor allem auch in den Bewegungsmotiven, wirkt die „Begegnung des Papstes Ciriacus mit der hl. Ursula" (Kat. Nr. 13). 1495 sind die letzten beiden Darstellungen datiert: die Begegnung der Verlobten und ihre Abreise (Kat. Nr. 11) – wie schon oben erwähnt, kultivierter in der Malweise – und der „Traum der hl. Ursula" (Kat. Nr. 12), wo die Einheit von Komposition, Raum und Atmosphäre erreicht ist, die Vorstufe zur harmonischsten Komposition der Frühzeit, der „Blutspende Christi" in Udine. Zwischen dem „Martyrium und Begräbnis der Heiligen" von 1493 (Kat. Nr. 15) und der schon monumentaler

aufgefaßten Verabschiedung der Gesandten (Kat. Nr. 9) ist wohl das Wunder der Kreuzreliquie aus der Scuola di S. Giovanni Evangelista (Kat. Nr. 17) ausgeführt: die Zeichnung ist noch härter, die Figuren haben noch weniger Körperlichkeit, die Komposition ist zufälliger, weniger durchdacht, die farbige Erscheinung spröder. Etwa in die gleiche Zeit wie die letzten beiden Darstellungen des Ursulazyklus sind der – leider stark verriebene – „Empfang der Gesandtschaft der Amazonenkönigin durch Theseus" (Kat. Nr. 23) und das verwandte Keyx und Halkyone-Bild der Sammlung Johnson (Lauts, Taf. 86) zu datieren. Auf eine gleichzeitig entstandene Vorzeichnung Vittore Carpaccios gehen die vielleicht von Benedetto ausgeführten Heiligen aus Verona (Kat. Nr. 25) zurück. Auch die vier Heiligen aus dem Besitz der S. H. Kress Foundation in New York (Kat. Nr. 26 – 29) werfen das Problem der zeitlichen Einordung in das Oeuvre Vittore Carpaccios auf; der Datierung Pignattis zwischen 1505 und 1510 wird man nach dem Studium der Originale den Vorzug geben. Sie sind reifer als die vor 1500 entstandenen Werke, wie auch von Zampetti im Katalog vermerkt, weniger zart als der 1514 datierte Altar für S. Fosca. Die Farbgebung ist kräftig, die Figuren stehen noch härter vor dem Hintergrund (wie auf der Tafel aus Ferrara), so daß man sich die Ausführung zwischen der Natività Gulbenkian von 1505 und dem Marientod von 1508 denken könnte.

Eine Ausnahmestellung in der Reihe der teleri für die Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni nimmt der „Christus am Ölberg" (Kat. Nr. 32) ein: ist diese Darstellung eine sehr frühe Arbeit des Künstlers, die von ihm modernisiert und mitgeliefert wurde, ist sie die erste der Reihe, schon um 1500 entstanden? Die derbe Malweise unterscheidet sich allzu deutlich von den übrigen Gemälden; die 1502 datierten Bilder sind sehr viel feiner in der Maltechnik und weicher in der Faltenzeichnung. Gleichzeitig mit der „Berufung des Matthäus" (Kat. Nr. 31) scheint mir der „Triumph des hl. Georg" (Kat. Nr. 37) entstanden zu sein: die Proportionen und die etwas steifen Bewegungen, sowie die Malweise beider Darstellungen sind so gleichartig, daß die Gleichzeitigkeit der Ausführung sehr wohl angenommen werden kann. Das späteste der Reihe ist vielleicht die „Taufe des Königspaares durch den hl. Georg" (Kat. Nr. 38); wie das „Wunder des hl. Tryphon" (Kat. Nr. 39) sind beide teleri derber in der Ausführung; die Typik der Figuren steht schon der in der „Konsekration des hl. Stephanus" von 1511 (Kat. Nr. 53) nahe; die schlechtere Qualität dieser beiden Darstellungen berechtigt jedoch nicht zu der Vermutung, daß die Werkstatt an der Ausführung beteiligt ist; Vittore Carpaccio war immerhin ein sehr ungleichmäßig malender Künstler zweiten Ranges, dem auch die alleinige Ausführung schwächerer Bilder zuzutrauen ist. Erst in der Reihe der teleri für die Scuola degli Albanesi, deren Bildkomposition sicher auf Vittore Carpaccio zurückzuführen ist, wird die Teilnahme der Werkstatt deutlich sichtbar: die „Geburt Mariä" (Kat. Nr. 40) ist ein gutes Werkstattbild; in „Mariä Tempelgang" (Kat. Nr. 41) sind nur die Figuren der Maria und des Hohepriesters sowie die Grisailledarstellung unterhalb der Treppe vom Meister selbst ausgeführt; ganz eigenhändig sind die „Vermählung Mariä" (Kat. Nr. 42), die „Verkündigung" (Kat. Nr. 43) und der sehr schlecht erhaltene „Marientod" (Kat. Nr. 45); die Hauptgruppe und das

rechte Bilddrittel der „Heimsuchung Mariä" (Kat. Nr. 44) sind wiederum von der Werkstatt ausgeführt worden. – Gleichzeitig mit diesen beiden Zyklen ist die von der Wissenschaft fast unbeobachtet gebliebene Serie von Darstellungen aus Ovids Metamorphosen entstanden, die sich im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet. Von Berenson vor Jahrzehnten versuchsweise Giovanni Bellini zugeschrieben, verträumt diese einzigartige Raumdekoration ihr Dasein in den Speichern am Wiener Burgring. Es sind sechs auf Holz gemalte Bilder, jedes 135 cm hoch, 162 und 221 cm breit; in einer weiten Landschaft mit Seen, Bergen und Stadtansichten tummeln sich die Gestalten aus Ovids Fabelwelt, von Vittore Carpaccio ersonnen und von ihm und seiner Werkstatt ausgeführt. Die farbige Erscheinung entspricht der der „Taufe des Königspaares" in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, der Typenschatz Carpaccios wird durch den der antiken Mythologie erweitert. Es wäre zu wünschen, daß dieser wichtige Zyklus, dessen Erhaltung durch die langsame Ablösung der nur zum Teil notdürftig gesicherten Farbschicht gefährdet ist, instandgesetzt und der Wissenschaft und der Allgemeinheit zugänglich gemacht würde. – Die Abschiedsszene der Londoner Nationalgalerie (Kat. Nr. 46), in der Klarheit der Komposition und der kräftigen Farbgebung die künstlerische Vorstufe zu der 1505 datierten Natività Gulbenkian (Kat. Nr. 47), ist kurz vor dieser entstanden. Die Mitarbeit von Gehilfen vermag ich nicht zu erkennen; die unterschiedliche Qualität ist eher auf eine ungeschickte Restaurierung zurückzuführen. – Das Fragment mit den zwei venezianischen „Damen auf dem Balkon" (Kat. Nr. 49) weist nach meiner Empfindung eine Ausgeglichenheit und Reife von Komposition und Malweise auf, die an eine gleichzeitige Entstehung mit dem 1510 datierten Bildnis eines jugendlichen Ritters der Sammlung Thyssen (Kat. Nr. 51) denken läßt. Mit letzterem hat, falls es sich tatsächlich um ein Bildnis handeln sollte, Vittore Carpaccio das erste ganzfigurige Porträt der venezianischen Hochrenaissance geschaffen; die Komposition ist jedenfalls von den ganzfigurigen Fresken Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi beeinflußt.

Die „Grabbereitung Christi" aus Berlin (Kat. Nr. 52) dürfte wohl, vor allem der trockenen und teilweise sogar derben Malweise wegen, später entstanden sein; die Verwandtschaft mit der 1514 datierten „Disputation des hl. Stephanus" (Kat. Nr. 55) erscheint mir evident. Möglicherweise sind die auf dem (rechts neben dem Wasserträger sichtbaren) antiken Fragment gemalten Ziffern XII die abgeriebenen Reste der ursprünglichen Datierung, die, nach dem rechts frei gebliebenen Raum zu schließen, auf XIIII ergänzt werden könnte. – Das qualitativ beste und früheste der Reihe der für die Scuola di S. Stefano ausgeführten Bilder ist die 1511 datierte „Konsekration des Heiligen" aus Berlin (Kat. Nr. 53). Für das zweite Werk der Serie möchte ich die „Disputation des Heiligen" aus Mailand von 1504 (Kat. Nr. 55) halten; allerdings tritt hier die Beteiligung der Werkstatt stark in Erscheinung: von Carpaccio selbst stammt nur die Reihe der assistierenden venezianischen Bürger, wohl Bildnisse der Mitglieder der Scuola, außerdem die landschaftlichen Teile und die Figürchen des Mittelgrundes und auch die Häusergruppe rechts am Bildrand. Als drittes der Serie möchte ich die sicherlich ganz eigenhändige „Predigt des Heiligen" aus Paris (Kat. Nr. 54) ansprechen,

während die vollständig von der Werkstatt ausgeführte „Steinigung des Heiligen" aus Stuttgart (Kat. Nr. 56) unbestritten das späteste Bild ist. – Die „Sacra Conversazione" aus Karlsruhe (Kat. Nr. 63) – der für Carpaccio fremdartige Gesichtsausdruck von Mutter und Kind geht auf die ungeschickte Ergänzung eines Restaurators zurück – ist wohl zwischen 1508 und 1510 entstanden; die kräftige Farbigkeit rückt sie, wie Lauts richtig bemerkt hat, in die Nähe des Stuttgarter „Thomas von Aquin" und des „Marientodes" in Ferrara; trotzdem ist in dieser wohl bedeutendsten Sacra Conversazione der Spätzeit eine Großflächigkeit der Figuren zu spüren, die der der Reifezeit um 1510 unmittelbar vorhergeht. Die „Sacra Conversazione" aus Londoner Privatbesitz (Kat. Nr 66) geht dagegen wohl nur auf einen Entwurf Vittore Carpaccios zurück; die Ausführung stammt von der Hand des Sohnes Benedetto.

Es ist bedauerlich, daß auf der Mostra in Venedig *Carpaccios Spätzeit* nicht adäquat vertreten war. Es hätte gezeigt werden sollen, daß Vittore Carpaccio auch in seiner Spätzeit ein hervorragender Maler großer Altarbilder gewesen ist. Da schon die wichtige Tafel aus Capodistria von 1516 (Lauts, Taf. 193) nicht verfügbar war, wurden die „Darbringung" aus der Akademie von 1510 – als Ergänzung zu dem gleichzeitigen Porträt der Sammlung Thyssen – und das Altarbild mit dem hl. Vitalis von 1514 um so mehr vermißt; die Tafeln des Polyptychons aus S. Fosca von 1514 (Kat. Nr. 57 – 59), der „Markuslöwe" aus dem Dogenpalast von 1516 (Kat. Nr. 60), der „hl. Paulus" aus Chioggia von 1520 (Kat. Nr. 64) und die künstlerisch unbedeutende „Sacra Conversazione" aus Tucson (Kat. Nr. 62), alles sicherlich eigenhändige, aber schwache Arbeiten Carpaccios, waren kein Ersatz.

Noch ein Wort zu den *Bildnissen* Carpaccios. Das Frauenporträt aus Amsterdam (Kat. Nr. 6; Abb. 1) hat sich stilkritisch wohl in das Oeuvre des Meisters einordnen lassen: die eigentümlich harte, kubische Kopfbildung ist dieselbe wie die der allerdings schlecht erhaltenen Figuren im Vordergrund der „Ankunft der hl. Ursula in Köln" (Kat. Nr. 14); die Malweise des Perlensaumes am Rande des Gewandes ist dieselbe wie auf dem Bildnis in Denver (Kat. Nr. 22). Was aber stutzig macht und den von jeher vorhandenen Rest von Zweifeln an der Autorschaft Carpaccios nicht verstummen läßt, ist die Maltechnik: das Bild ist mit starken Ölzusätzen gemalt, was bei Carpaccio sonst erst nach 1500 vorkommt. In dieser Periode hat der Künstler dann aber die von Alvise Vivarini vermittelte antonelleske Kopfform nicht mehr verwendet! – 1491, gleichzeitig mit der „Glorie der hl. Ursula", ist das weibliche Profilporträt im Museo Civico Correr (Kunstchronik, Mai 1959, Abb. 4 b) entstanden; wir finden bei den Begleiterinnen der hl. Ursula eine ganz analoge Körperbildung, die Farbgebung ist dieselbe, ebenso die Ausführung in Temperatechnik. – Das Damenbildnis der Sammlung Johnson (Kunstchronik, Mai 1959, Abb. 4 a) ist einige Jahre später, 1493 oder 1494 entstanden; das musizierende Kind links am Bildrand in der „Rückkehr der Gesandten" (Kat. Nr. 10), das Profil der knieenden hl. Ursula im „Martyrium der Heiligen" (Kat. Nr. 15) und das knieende Kind am Rande des Kanals auf dem „Wunder der Kreuzreliquie" (Kat. Nr. 17) sind die nächsten Parallelen zu diesem Bildnis. – Das vom Rezensenten kürzlich publizierte Porträt eines Senators in Boston (Giov. Bellini e i Belliniani, fig. 848) ist

wohl ebenfalls gleichzeitig mit dem „Wunder der Kreuzreliquie" 1494 entstanden. – Der Datierung des Frauenbildnisses aus Denver (Kat. Nr. 22) in das Jahr 1495 ist zuzustimmen. Gleichzeitig ist das ausgestellte Frauenporträt aus Boston (Kat. Nr. 21) entstanden; es ist allerdings, wie sich die italienischen Kollegen unübersetzbar ausdrücken, nur mehr als „larva" zu bezeichnen: die Oberfläche des Bildes ist fast vollständig erneuert, nur mehr an wenigen Stellen des Inkarnates ist zu erkennen, daß es sich um ein altes Bild handelt! – In großen Teilen ebenfalls nur mehr eine „larva", in anderen Teilen eine gut erhaltene Untermalung ist das Frauenporträt aus der Galerie Borghese (Kat. Nr. 48); auch dieses Bildnis ist wohl schon um 1495 entstanden; Ausdruck und Haltung der hl. Ursula, wie sie das Boot besteigt (Lauts, Taf. 28), sind zum Vergleich heranzuziehen. Ein verwandtes, ähnlich schlecht erhaltenes Frauenporträt – eigentlich waren nur noch die Bildgrundierung und die Vorzeichnung vorhanden – hat der Rezensent vor einigen Jahren bei einem Restaurator in Mailand gesehen.

Von den auf der Ausstellung befindlichen Bildern erscheinen mir die folgenden *nicht von der Hand Vittore Carpaccios* zu sein: Der Altar aus Vicenza (Kat. Nr. 2) ist, wie schon beobachtet, eine Kopie nach einem verlorenen Frühwerk des Bartolommeo Montagna. Zwanglos reiht sich die Komposition zwischen die Altäre der Sammlung Johnson (Puppi, B. M., Taf. 13), in Bergamo (Puppi, op. cit., Taf 17) und in Vicenza (Puppi, op. cit., Taf. 27) und die reichere und reifere Lösung des Altars für S. Bortolò (Puppi, op. cit., Taf. 37) ein. Der Madonnentypus ist der der frühen Madonnen Montagnas; zu vergleichen sind die bei Puppi auf Taf. 6, 13, 14, 16, 17, 19 und 32 abgebildeten Gemälde und Zeichnungen. Typisch für Bartolommeo Montagna ist die überlange Streckung des hl. Franziskus rechts im Vordergrund, wie sie sich auf vielen Altären des Meisters findet (Puppi, Taf. 13, 27, 57, 61, 64, 92, 149, 165). Die Ausführung der Kopie ist wohl erst im 16. Jahrhundert erfolgt. Die Art des Aufsetzens der Lichter im Rock des hl. Ansanus und im Brokatüberwurf der Madonna – ein solches Kleidungsstück mit einem Ärmelschlitz als Madonnenmantel gibt es in dieser Zeit überhaupt nicht und ist vom Kopisten mißverstanden worden – entspricht eher der Technik eines Freskomalers; die Art der Faltenzeichnung erinnert, worauf M. Muraro mit Recht hingewiesen hat, an die Art des Vicentiners Girolamo dal Toso. – Die Oberfläche des Knabenporträts der Sammlung Contini (Kat. Nr. 3) ist vollständig erneuert und wohl auch verfälscht, so daß ein Urteil sehr schwierig ist. Falls es sich tatsächlich um ein altes Bild handeln sollte, könnte es sich um ein Werk in der Art des von mir Marco Marziale zugeschriebenen Bildnisses (op. cit. Nr. S. 234, Abb. Nr. 315) handeln. – Das Männerporträt im Museo Civico Correr (Kat. Nr. 7), das abwechselnd Vittore Carpaccio, Giovanni Bellini und Lorenzo Lotto zugeschrieben wird, halte ich wegen des Vertikalismus der Komposition und wegen der trockenen Malweise für eine Arbeit des Filippo Mazzola; charakteristisch ist die Behandlung der Augenpartie, wie aus einem Vergleich der Abbildungen 790 bis 798 meines Bellini-Kataloges ersichtlich ist. – Auch die Malweise der großen Tafel mit sechs Heiligen aus Bergamo (Kat. Nr. 24) ist von der Carpaccios vollkommen verschieden. Carpacciesk ist nur die Zeichnung der Falten am Gewand des hl. Jacobus ganz links; der Einfluß der um und nach 1510 ent-

standenen Werke des Cima da Conegliano ist deutlich, besonders im Typus des hl. Laurentius. Die Malweise ist flüssiger als die Carpaccios, mit stärkeren Ölzusätzen, als dieser jemals verwendet hat. Die pastos und breit aufgetragenen kräftigen Farben finden sich bei der Madonna mit Kind und Cherubim in einem Lünettenfragment im Museo Civico in Padua (Inv. Nr. 816) und bei einem anderen Madonnenbild unbekannten Aufenthalts (beide Werke sind in meinem Bellini-Katalog unter Nr. S. 731 a verzeichnet). – Von Lauts mit Recht der Schule Carpaccios zugeschrieben ist die Erscheinung der Gekreuzigten vom Berge Ararat in der Kirche S. Antonio di Castello (Kat. Nr. 61). – Für die Sacra Conversazione der Sammlung Aprosio (Kat. Nr. 65) wurde vielleicht nur eine Zeichnung Carpaccios für das Christkind und die Landschaft verwendet; die modernere, flüssige Malweise und die Schwächen in der Ausführung lassen sogar an der Autorschaft Benedetto Carpaccios zweifeln. – Ließ schon die gute Reproduktion im Buch von Lauts (Taf. 106) Zweifel an der Echtheit des von Bologna zuerst als Werk Carpaccios veröffentlichten Loredan-Porträts (Kat. Nr. 30) der Sammlung Pansiera in Bergamo laut werden, so vermittelte das Original einen noch schlechteren Eindruck: abgesehen davon, daß der Himmel vollständig erneuert und Ziegelrot als Brokatuntergrund in dieser Zeit nicht üblich ist, erweckte die gebackene Oberfläche des ganzen Bildes allseits stärkste Bedenken. Zum Zwecke einer technischen Nachprüfung wurde das Bild noch vor der offiziellen Eröffnung der Mostra aus der Ausstellung entfernt. Das Vorhandensein zweier anderer Fälschungen von Loredan-Porträts aus dem 19. Jahrhundert im Depot des Museo Civico Correr in Venedig läßt darauf schließen, daß zu dieser Zeit ein Fälscher den Kunstmarkt speziell mit Loredan-Porträts belieferte.

Zu den ausgestellten *Zeichnungen* seien einige wenige Anmerkungen erlaubt, die die Katalog-Angaben ergänzen oder korrigieren können: Nr. 6. Prozession am Markusplatz. Ehemals Vaduz, Sammlung Fürst von Liechtenstein, dann Versteigerung Klipstein & Kornfeld, Bern, 16. 6. 1960, Nr. 18: Die Zeichnung verrät eine vollständige Unkenntnis der tatsächlichen Proportionen des Platzes und der Gebäude; Strichführung und Lavierung machen eine Entstehung im 17. Jahrhundert wahrscheinlich; vielleicht handelt es sich um eine ungenaue Wiederholung einer früheren Zeichnung. – Nr. 8. Die Rectoseite ist vielleicht nur eine Werkstattkopie. – Nr. 13. Die Zeichnung ist nicht in der Konsekration (Kat. Nr. 53), sondern in der Steinigung des hl. Stephanus (Kat. Nr. 56) verwendet. – Nr. 15 und 24. Der Meinung Pignattis ist beizupflichten. – Nr. 26. Recto: hier handelt es sich eher um eine Werkstattzeichnung. Verso: keinesfalls von Mansueti, dessen Strichführung viel derber ist; carpacciesk. – Nr. 27. Wohl nur eine Werkstattzeichnung; die mittlere Figur und der hl. Rochus ganz rechts von Vittore Carpaccio übergangen. – Zur Deutung des im Katalog aus Versehen unerwähnt gebliebenen schönen Blattes aus der Sammlung David Bindman in Gateshead-on-Tyne (Lauts, Taf. 85) wäre nachzutragen, daß es sich um eine Disputation von Vertretern der drei großen Religionen Katholizismus, Islam und Griechischer Orthodoxie handelt. – Anstelle der nicht eingetroffenen Zeichnungen Nr. 10, 11, 23 und 25 hatten die Uffizien aus ihren Beständen fünf weitere Blätter zur Verfügung gestellt: 1689 E, Traum der hl. Ursula (Lauts, Taf. 23). 1464 E, stehender hl.

Hieronymus (Lauts, Taf. 150). Vielleicht ist nur der Kopf des Heiligen von Vittore Carpaccio selbst ausgeführt. 1292 E, Tempelgang Mariä (Lauts, Taf. 199). 1469 E knieender Stifter (Lauts, Taf. 20). 1491 E, recto: zwei stehende Männer, nach links gewendet; verso: hl. Franziskus knieend (Lauts, Taf. 162 bzw. 185).

Fritz Heinemann

NEUERWERBUNGEN EINES STÄDTISCHEN MUSEUMS

Zu der Ausstellung Dortmunder Kunstbesitz II in Schloß Cappenberg

Mit 3 Abbildungen

Auf Vorder- und Rückseite des Katalogs sind zwei Limousiner Emailplatten des 13. Jahrhunderts – beide aus der Florentiner Sammlung Bardini, aber nicht aus demselben Zusammenhang stammend – abgebildet, die die Grundtendenz der Dortmunder Sammlung andeuten: internationales Kunstgewerbe. Mit dieser Zielsetzung hat Rolf Fritz, nun schon seit drei Jahrzehnten Leiter des Dortmunder Museums, in den letzten fünf Jahren erneut eine erstaunliche Fülle von Objekten hohen Ranges aus dem Kunsthandel und aus Privatbesitz erwerben können und damit dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, das auch heute noch seinen Sitz in Schloß Cappenberg hat, neue Akzente gegeben. Vor dem Landesmuseum in Münster und dem Gustav-Lübcke-Museum in Hamm besitzt Dortmund die bedeutendste kunstgewerbliche Sammlung in Westfalen.

Das bedeutet ein Sammeln auf Gebieten, die dem heutigen Museums- und Ausstellungswesen ferner liegen, von Kunstwerken, mit denen auch der Kunsthistoriker unserer Tage im allgemeinen sich wenig beschäftigt. Dabei: welcher Reichtum an Formphantasie spricht allein aus dem Silber des 16. bis 18. Jahrhunderts, das hier mit kennerischer Sorgfalt zusammengebracht wurde! Wir erwähnen als besonders prachtvolle Stücke die Nürnberger Doppelscheuer des Eustachius Hohmann (Kat. Nr. 101) und den gleichfalls Nürnberger Akeleipokal des Franz Vischer (103). Das sehr rare Dortmunder Silber vertritt der Schützenpokal von 1777 des G. C. O. Möllenhoff (160).

Für die Fayence ist Hann.-Münden ein besonderes Sammelgebiet des Dortmunder Museums. Die Vitrine mit 16 großen Stücken ist imponierend, im Mittelpunkt eine Terrine mit dem Spruch: Vincit amor cedamus amori (144). Für Porzellan hat sich Dortmund auf Fürstenberg spezialisiert und gleichfalls hervorragende Stücke, darunter zwei frühe Vasen (149) angekauft. Aber auch Bronze und Zinn, Elfenbein und Glas sind mit guten Arbeiten vertreten, erwähnenswert etwa ein Elfenbeinhumpen mit einem Puttenfries von dem Augsburger Daniel Männlich (126).

Möbel kauft der Dortmunder Museumsdirektor ungern, weil sein Bestand enorm ist und aus Platzmangel zum größten Teil im Magazin bleiben muß. Statt dessen hat er einige reizvolle Möbelmodelle erworben, darunter das Modell eines friesischen Kleiderschrankes mit bunter Fassung (88).

Unter den Gemälden neuerer Zeit ragt die große Winterlandschaft von Joost de Momper mit Staffage von Jan Bruegel d. Ä. hervor (66), daneben ein Gesellschaftsbild