

hängig. Der Held dieses Buches ist aber kein Lucas von Hildebrandt; die Bedingungen seines Schaffens sind völlig andere; er tritt uns erst als Vierzigjähriger mit sicheren Werken entgegen; seiner Eigenart gemäß bedeutet die Motivik an sich noch wenig und es stehen uns keine Entwurfszeichnungen (Grimschitz nennt nur ein bekannt gewordenes Blatt aus der Werkstatt Prunners, S. 51 f., für Schloß Gstadt) zur Verfügung, um die Vermutungen über eine Entwicklung zu kontrollieren. Auch sind die Fragen der Zuschreibung und Datierung mit denen der Beeinflussung – sei es durch fremden Entwurf oder durch Aufnahme fremder Motive – so eng verzahnt, daß es voreilig erscheint, diese Problematik durch rigorose Anwendung eines allgemeinen Entwicklungsbegriffes zu neutralisieren. Das ist aber nicht immer vermieden worden. So z. B. wenn Verf. die Kapellenfront des Schlosses in Steyr (Abb. 71) als „Weiterentwicklung und Differenzierung“ der Linzer Kirchenfront der Karmelitinnen (Abb. 12–13) deutet, oder wenn zwei gekurvte Treppenanlagen um ovale oder runde Innenräume genügen, um „Vorstufe“ und „reife Lösung“ zu unterscheiden, obwohl die beiden Beispiele (Wels, Stelzhammergasse Abb. 6 und Linz, Freihaus Zeppenfeld Abb. 36) durch rein äußerliche Umstände nach Rang und Art klar verschieden sind. Es fragt sich also, ob Prunners Werk ein geeignetes Objekt zur Exemplifizierung allgemeiner Entwicklungsbegriffe ist, so nützlich auch ihr pädagogischer Effekt sein mag.

Es ist hier der Akzent auf die mögliche und vielleicht auch notwendige Entwicklung der Prunnerforschung gelegt worden, wie sie durch die Monographie von Bruno Grimschitz angeregt wird. Daß dies getan werden konnte, verdanken wir aber der Leistung des Verf., der zum erstenmal in ganzer Breite, als Kenner und lebhafter Dolmetsch eines eigenartigen künstlerischen Werkes ein Prunner-Bild gezeichnet hat, das jeder weiteren Forschung zur Grundlage und als Ausgangspunkt dienen wird.

Erich Hubala

JOHN WALKER, *Bellini and Titian at Ferrara*. A study of styles and taste. London, Phaidon Press 1956. 132 S., 70 Abb., 2 Faltafeln.

Vor einem Jahrzehnt brachte Edgar Wind ein Buch über „Bellini's Feast of the Gods“ (Cambridge, Mass. 1948) heraus, das, wie bei einem Warburg-Schüler nicht anders zu erwarten war, ebenso bemerkenswerte ikonographische Aufschlüsse zu Giambellinis Alterswerk wie zu Mantegnas Parnaß beizusteuern wußte. Im Endergebnis war freilich des Verfassers These, daß nämlich das Götterfest auf die Hochzeit Alfonsos I. von Ferrara mit Lucrezia Borgia (1502) anspiele und unter den Olympiern Teilnehmer an jener Festlichkeit zu erblicken seien, verfehlt, allein davon abgesehen barg die Arbeit eine Reihe anregender Fragen und Hinweise, denen nachzugehen lohnend erschien. Zweifellos ist die vorliegende Publikation John Walkers der vorangehenden Schrift zu einem guten Teil verpflichtet, denn auch in dem Phaidon-Band erfährt Bellinis Gemälde die ausführlichste Behandlung, obgleich der Verfasser unter jedem Gesichtspunkt darauf bedacht war, uns über die anderen Werke im Alabaster-Kabinett Alfonsos, d. h. Tizians drei berühmte Meisterschöpfungen in London

(Bacchus und Ariadne) und in Madrid (Venusfest, die Andrianer) genauestens zu unterrichten und zwar nicht nur über die Entstehungsgeschichte, die stofflichen Quellen, ihren Stilcharakter, sondern über die Nachwirkung dieser Schöpfungen auf den Barock, insbesondere auf Rubens, dessen Kopien und Umwandlungen ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Es mag erlaubt sein, in diesem Zusammenhang von Walkers Ausführungen hinsichtlich der genannten Mythologien Tizians Abstand zu nehmen, denn streng genommen ist hier von der Forschung fast alles geklärt: G. Campori, A. Venturi, A. Luzio, E. Jacobsen haben die urkundlichen Auskünfte, F. Wickhoff, Förster und Hourticq die literarischen Unterlagen, Th. Hetzer vortreffliche Stilanalysen dazu erbracht. Anders hingegen verhält es sich mit Giambellinis „Götterfest“, das trotz Signatur und Angabe der Jahreszahl (1514), trotz dokumentarischer Verbürgtheit durch die an ihn geleisteten Zahlungen und auch der überzeugenden Interpretierung durch Hourticq noch immer Fragen offen läßt, Fragen nicht nur, was die Entstehungsgeschichte des Bildes betrifft, sondern vor allem bezüglich der Mitwirkung Tizians, seines besonderen Anteils und des Zeitpunktes dieser Beteiligung. Mit dieser Problematik den Leser vertraut zu machen und gleichermaßen Lösungsvorschläge unterbreitend, das ist das Ziel der vorliegenden Publikation. In seiner Eigenschaft als Direktor der National Gallery von Washington, die durch J. Wideners Vermächtnis das „Götterfest“ Bellinis besitzt, veranlaßte Walker, eine Durchleuchtung des Bildes vorzunehmen, über deren Ergebnis wir gleichermaßen durch eine Anzahl sehr guter Aufnahmen: die Konfrontierung der einzelnen Bildabschnitte nach dem Röntgenbefund mit dem jetzigen Bildzustand wie durch erläuternde Angaben zu jedem Detail gründlich informiert werden. Das Resultat ist überraschend, denn die Röntgenuntersuchung enthüllt weit mehr als was man bisher als Anteil Tizians (die Hintergrundlandschaft der linken Bildhälfte, die teilweise Übergehugung des Laubwerks im angrenzenden rechten Teil) bestimmt hatte. So zeigt die Durchleuchtung 1) auf der linken Seite des Hintergrundes unter dem von Tizian gemalten Berg- und Waldmassiv als eine Zwischenschicht, die über die ursprünglich von Bellini stammende kahle Baumreihe zu liegen kam, eine Landschaftspartie, die ein Hügelgelände mit einem Haus, einer Brücke und einem massigen Turm erkennen läßt; 2) innerhalb des figuralen Zyklus' a) mehrfache Retouchen von Tizians Pinsel, die zwar Bellinis statisch ausgerichtetes Kompositionsgefüge nicht ins Wanken bringen, immerhin darauf abzielen, die altmeisterliche Vortragsmanier des Lehrers – Vasari bezeichnet sie als „un certo che di tagliante secondo la maniera tedesca“ – einigermaßen abzuschwächen, also einer breiteren und weicheren Faktur anzunähern; b) Ergänzungen durch Beifügung einzelner Götterattribute, Änderungen in den Draperien der Göttinnen wie auch einzelner Gebärden. Aufs Ganze gesehen, tendieren diese ebenfalls auf Tizian zurückgehenden Eingriffe dahin, den bei Bellini immer noch vorherrschenden Sakralcharakter zu reduzieren und dem heidnischen Sujet entsprechend das sinnliche Moment stärker zu betonen, deshalb mehr Nudität und die Nichtachtung des „Decorum“, wie in geradezu gröblicher Weise bei dem Paar Cybele und Neptun offenbar wird. Daß alle diese Änderungen (2, a, b) nicht zu Lebzeiten Giambellinis, sondern

erst in jener Phase erfolgt sind, als Tizian in Anpassung des „Götterfestes“ an seine eigenen Werke im Alabasterzimmer die heroisierte Hintergrundslandschaft eingefügt hatte, unterliegt keinem Zweifel, auch Walker nimmt eine Datierung in den zwanziger Jahren an – zumal ja auch undenkbar wäre, daß Tizian unter der Aufsicht des Meisters fertige Partien (z. B. die Gewänder der beiden stehenden Frauen) korrigiert oder so weit umgebildet hätte, daß die Stimmungsnote des Werkes wäre gefährdet worden. Wesentlich schwieriger erscheint dagegen eine bündige Stellungnahme zu dem unter 1) erwähnten Fall des Röntgenbefundes. Auf wessen Hand geht dieses Stück Malerei zurück und wann war diese Einfügung geschehen? Bellinis Vortrag ist in ihr nicht zu sehen, derjenige Tizians nicht zwingend. Walker erwägt, ob nicht Dosso Dossi, Alfonsos Hofmaler, bald nach 1514 auf Wunsch des Herzogs die Landschaft zu ändern begonnen hatte, läßt aber mit Recht diese Annahme gleich wieder fallen. Der Verfasser stellt zwei Hypothesen auf: a) entweder war an diesem Abschnitt Tizian tätig während seiner Mitwirkung in Bellinis Atelier, b) oder Tizian hat nach des Meisters Tod anläßlich der „Modernisierung“ des Gemäldes einen ersten Versuch der Umgestaltung unternommen. Als die wahrscheinlichste Lösung dünkt Walker die Annahme a), wobei er sich nun allerdings auf die nicht begründete Annahme von Wind stützt, daß Bellinis Bild ursprünglich als jene von Isabella d'Este so lang begehrte „historia“ zu betrachten sei, die nie an die Fürstin abgeliefert, jahrelang halbfertig im Atelier verwahrt und erst auf Verlangen des Bruders Alfonso (um 1513) vom Künstler dann vollendet worden sei. U. E. spricht gar kein Indizium für diese Vermutungen, denn zum einen wissen wir nichts über das vorgesehene Bildthema, noch überhaupt über die Inangriffnahme des von Isabella gewünschten Gemäldes, ferner erschiene es bei der Sammlerleidenschaft der Fürstin äußerst fraglich, daß ein von ihr bestelltes und ihr vom Künstler versagtes Gemälde dem Bruder abgetreten worden wäre, schließlich aber vermögen wir Vasaris Bericht von Tizians Mitarbeit und Vollendung am „Götterfest“ keine hohe Glaubwürdigkeit zuzumessen, denn wenn auch der Verfasser Vasari für besonders gut informiert hält, weil er kurz vor der Abfassung von Tizians Vita den Meister in Venedig besucht hatte (1566), so scheint uns doch die Zuverlässigkeit dieses „report“ keineswegs wörtlich zu gelten. Man bedenke: Tizian war damals ein Neunzigjähriger; ein gutes Halbjahrhundert lag seit der Ablieferung von Bellinis Bild zurück (1514)! Detailaussagen über seine Mitwirkung am „Götterfest“ konnten nach einer solchen Zeitspanne von dem greisen Maler nicht mehr gegeben werden und selbst wenn dies geschehen wäre, würden sie geringen Zeugniswert haben, denn weit eher dürften es vage Berichte gewesen sein, die dann Vasari durcheinander gebracht hat. Unserer Meinung nach spricht also entschieden mehr für die Annahme, daß jene Landschaftspartie der Zwischenschicht nicht vor 1514 entstanden ist, sondern eine erste, versuchsweise und dann wieder aufgegebene Übermalung des bellinesken Hintergrundes darstellt, der bald darauf die durchgreifende und endgültige Umgestaltung des Fonds in der linken Hälfte sich angeschlossen hat. Im übrigen verhehlen Walkers Darlegungen zu diesem Befund (1) nirgends, daß sie nicht mehr denn hypothetisch angesehen werden wollen. – Des

Verfassers gründliche Auseinandersetzung mit allen schwebenden Fragen, die feinen stilistischen Vergleiche, die in den Kapiteln: „The significance of the changes“ und „The influence of the feast of the Gods and the Titian Bacchanals“ zwischen Bellini und Tizian dort, zwischen Tizian und Rubens hier, angestellt werden, die vier Appendices (Bellinis Signaturen, X-ray deductions, Kopienverzeichnis, Quellentexte), nicht zuletzt der reiche und vielfach neues Material bietende Illustrationsteil sichern Walkers Buch eine überdurchschnittliche Bedeutung, ja man wird sagen dürfen, die Publikation stellt die abschließende Monographie über Alfonsos camerino d'alabastre dar.

Luitpold Dussler

WALTER STENGEL, *Alte Wohnkultur in Berlin und der Mark im Spiegel der Quellen des 16. – 19. Jahrhunderts*. Berlin, Verlag Bruno Hessling 1959. 256 S., 52 Taf.

Das Buch des verdienten langjährigen Direktors des Märkischen Museums in Berlin fußt auf zwölf Aufsätzen, die seinerzeit als Manuskript für die Freunde des Märkischen Museums gedruckt worden sind. Auf verschiedenen Stoffgebieten der Wohnkultur und damit der Ausstattung und der Einrichtung des Wohnraumes, von den unterschiedlichen Gattungen der Tapeten bis zum Möbel – unter Einbeziehung von Ofen und Kamin sowie Fußböden – wird die Berliner Wohnkultur kunst- und kulturgeschichtlich beleuchtet. Dabei geht die Bearbeitung weniger von den vorhandenen Zeugnissen aus, als von archivalischen und literarischen Quellen. Stengel hat hier gewissermaßen seinen Zettelkasten ausgeleert, das Ergebnis eines ein Leben lang gesammelten Materials. Er bezeichnet selbst in seiner Einleitung das Buch als Quellensammlung. Vom Standpunkt einer kunsthistorischen Wertung aus gesehen, liegen darin die Verdienste, die Grenzen, aber auch die Problematik einer derartigen Veröffentlichung. Wir alle kennen sie, die fleißigen Bienen, die mit Leidenschaft und Begeisterung unendliche Mengen von Material fördern, das aber dann leider in Zettelkästen ruhen bleibt, oder auch, wenn in Geschichtsblättern und Heimatschrifttum in Auszügen veröffentlicht, in der Regel für die Forschung unfruchtbar bleibt.

Für die Vertiefung unserer Erkenntnisse der angewandten Kunst ist Stengels „Quellensammlung“ von großem Wert. Dieses Gebiet wird, wie ich wohl sagen darf, in Deutschland seit Jahrzehnten ziemlich stiefmütterlich behandelt. Auch aus diesem Grund ist es sehr zu begrüßen, daß Stengel dieses Buch veröffentlichen konnte und dem Verlag Hessling muß es hoch angerechnet werden, daß er das große verlegerische Risiko dafür übernommen hat.

Freilich ist es nur ein – wenn auch ansprechend servierter – Zettelkasten, bei dem es natürlicherweise dem Verfasser nur selten gelingt, Archivale bzw. überlieferte Nachrichten mit erhaltenen oder doch bis 1939 noch vorhandenen Werken zusammenzubringen. Stengel stützt sich vor allem auf die alten Inventare, auf die Hofschatullenrechnungen, wodurch das Höfische und damit das höchstwertige Material den Ausgangspunkt bildet; aber Stengel verwertet – und das macht gerade seine Arbeit so wertvoll – auch Hausinventare des Adels und des Bürgertums und die gesamte zeit-