

REZENSIONEN

Cataloghi di Raccolte d'Arte. 1. Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI Secolo, a cura di Giovanni Mariacher. Fondazione Giorgio Cini. Venezia, Editore Neri Pozza, 1957. 288 S. m. zahlr. Abb.

Nachdem die Wiederherstellungsarbeiten auf der Isola S. Giorgio in Venedig beendet sind und die Einrichtung des kunsthistorischen Instituts durch Übernahme der Photothek Giuseppe Fiocco und der Bibliothek Raimund van Marle einen großen Schritt vorwärts getan hat, beginnt die Fondazione Giorgio Cini ihre Tätigkeit auch auf dem Gebiet der kunstwissenschaftlichen Publikation. Außer einem halbjährlich erscheinenden Jahrbuch mit längeren Abhandlungen, von dem der erste Band Ende 1957 erschien, und der für später in Aussicht genommenen Inventarisierung der Kunstdenkmäler Venedigs und seiner Provinz in der Art des Dehio'schen Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler ist es die Neukatalogisierung der nichtstaatlichen Museen Venedigs und der Provinz, die besonderes Interesse verdient. Außer dem Nachlaß Canova's in Possagno wurden die beiden ersten Bände der Gemälde des Museo Correr in Venedig und des Museo Civico in Padua, wie alle kunsthistorischen Veröffentlichungen des Instituts, vom Verlag Neri Pozza besorgt.

Die Gemälde des *Museo Correr* in Venedig sollen in drei Bänden veröffentlicht werden; während die größtenteils in die Cà Rezzonico verbrachten Bestände des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die nichtitalienischen Werke und die nebensächlicheren Bilder des Depots, die Kopien und Fälschungen in zwei weiteren Bänden erfaßt werden sollen, umfaßt der von Giovanni Mariacher redigierte 1957 erschienene erste Band die in der historischen Abteilung gezeigten sowie die in der im Oberstock ihrer Vollendung entgegengehenden Quadreria zur Aufstellung gelangenden Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts. Nach der Einleitung, die einen Überblick über die Geschichte der Sammlung gibt, werden die Gemälde in der alphabetischen Reihenfolge ihrer Autoren aufgeführt. Bei jeder Künstlerpersönlichkeit sind deren Entwicklung und die bekannten Daten der Lebensgeschichte in einer willkommenen Kurzbio-graphie angegeben. Jedes Bild ist reproduziert, die Angaben umfassen Inventarnummer, Material und Maße, Erhaltungszustand, Provenienz und Beschreibung; im weiteren sind sowohl die in der Literatur verzeichneten als auch die mündlich geäußerten Meinungen der Fachleute registriert; am Ende jeder Nummer befinden sich die Angaben, wo das betreffende Werk jemals ausgestellt war, wo und unter welcher Nummer es photographiert und wo es in der Literatur erwähnt ist. Am Ende des sehr sauber gedruckten Kataloges befinden sich ausführliche Verzeichnisse der erwähnten Bibliographie, der Kataloge und Publikationen des Museums, ein Verzeichnis der Bilder nach der Nummernfolge, ein ikonographisches Verzeichnis, sowie ein kombiniertes Künstler- und Ortsverzeichnis – das Musterbeispiel einer Katalogbearbeitung, die allen Anforderungen der Wissenschaft genügt.

Die nach dem Krieg erfolgte Reinigung und Instandsetzung der Bilder erlaubte eine Überprüfung der Bestände des besonders wegen seines Reichtums an Kleinmeistern

wichtigen Museums. Obwohl die Zuschreibungen mit großer Zurückhaltung vorgenommen wurden, erscheinen einige Bemerkungen angebracht.

Die Bestände des Trecento erscheinen naturgemäß in beschränkter Zahl, sind jedoch zum Teil von großer Bedeutung. Die sechs stehenden Heiligen von *Paolo Veneziano* (Nr. 1480), Teile eines Polyptychons aus Grisolera, aus der Spätzeit des Künstlers, sind wohl mit Beteiligung der Werkstatt entstanden, wofür auch die Übernahme einzelner Figuren aus anderen Altären des Meisters spricht. Das Fragment eines Johannes (Nr. 584) ist ein wohl nur vom Meister beeinflusstes Bild ähnlich dem kürzlich von Berenson (*Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School*, London 1957, Taf. 11) abgebildeten Werke. Die Schlüsselübergabe an Petrus des *Lorenzo Veneziano* (Nr. 1) wurde von Berenson (a. a. O. Tf. 17) mit den übrigen Teilen im Berliner Museum in seiner ursprünglichen Form rekonstruiert. Die Zuschreibung von Nr. 377, Teil eines Polyptychons, an Lorenzo oder dessen nächste Umgebung erscheint richtiger als die frühere Zuweisung an Giovanni da Bologna. Der Meinung Fioccos, das als Art Lorenzo's bezeichnete Bild des Johannes (Nr. 416) der florentinischen Schule zuzuweisen, ist beizupflichten; es könnte sich um ein unter dem Einfluß Lorenzo Monaco's stehendes Werk des Niccolò di Pietro Gerini handeln. Die dem *Jacobello di Bonomo* versuchsweise zugeschriebenen Tafeln (Nr. 3 und 4) mit je zwei Heiligen erscheinen von Lorenzo Veneziano stärker beeinflusst als die gesicherten Werke des Künstlers, die unter der gleichen Bezeichnung erscheinenden Tafeln (Nr. 375 A und B) sind von geringerer Qualität. Der dem *Guariento* zugeschriebene Erzengel Michael (Nr. 1890) stammt wegen der größeren Eleganz der Zeichnung vielleicht doch von einem venezianischen Schüler des Meisters. Die fragmentarisch erhaltenen Tugenden, Reste einer Freskodekoration eines Privathauses (Nr. 1918/19), sind vielleicht eher veronesischen als venezianischen Ursprungs; das reiche Dekorationssystem, die ungezwungene Haltung und die Typik der Figuren sprechen für die Autorschaft eines Meisters aus diesem höfischen Kunstkreis.

Am reichhaltigsten ist das *Quattrocento* vertreten. Am Beginn steht die signierte Madonna des *Jacobello del Fiore* (Nr. 7); eine etwas reifere, ebenfalls signierte Fassung befindet sich in einer Mailänder Privatsammlung. Aus dem *Kreis des Antonio Vivarini* scheint die schöne Madonna Nr. 2193 zu stammen; unverkennbar von Fra Filippo Lippi beeinflusst, spricht die Härte der Behandlung des Körperlichen und das Graphische der Gewandbehandlung gegen die Entstehung in Venedig und für einen Meister der Schule von Murano; der Gedanke ist nicht von der Hand zu weisen, daß es sich bei diesem bedeutenden Werk um eine frühe Arbeit Bartolommeo Vivarini's handelt, unter der Anleitung und in der Werkstatt seines Bruders Antonio, primitiver im Typus als die charakteristische, gegen 1470 entstandene Madonna Bartolommeo's. Die vom Künstler signierte Madonna in Halbfigur (Nr. 26) ist unter dem Einfluß Mantegna's zwischen 1460 und 1470 entstanden. Die mit allzu großer Vorsicht nur als Art des Bartolommeo im Katalog bezeichnete Madonna (Nr. 936) ist der Leuchtkraft der Farbe in Verbindung mit der Härte der Zeichnung wegen doch ein reifes und sicheres Werk des Meisters; die andere Fassung der Kom-

position in der Cà d'Oro, in der Qualität etwas geringer, ist in der Werkstatt, vielleicht von Jacopo da Valenza ausgeführt; die Komposition wird auch von Alvise mit Veränderungen wiederholt, einmal in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 1872), das andere Mal in zwei Fassungen in der Sammlung des Conte Prinetti in Mailand und ehemals im Depot der Berliner Museen (1937 unter Nr. 77 versteigert). Von dem obenerwähnten *Jacopo da Valenza* besitzt das Museum drei weitere Madonnendarstellungen: Nr. 31, Maria, aus dem Jahre 1488, Nr. 1473, das der Maler noch zweimal (Padua, Museum Nr. 2295 und Berlin Nr. 1403) wiederholt hat und die auf ein berühmtes modello der Vivarini-Werkstatt zurückgeht, sowie Nr. 1474, Kopie eines Originals Giovanni Bellini's, von dem Künstler noch einige Male im Cà d'Oro, in S. Maria della Salute und im Museum in Rovigo wiederholt. Auch *Leonardo Boldrini* ist dem Kreis Bartolommeo Vivarini's zuzurechnen; in den beiden Tafeln mit der Natività und der Darbringung im Tempel (Nr. 61/62), wohl Reste eines größeren Altarganzen, erscheint der Künstler besonders in der Kompositionsweise auch von Lazzaro Bastiani beeinflusst. Die Zuschreibung des vivarinesken Triptychons (Nr. 25) an Boldrini erscheint mir dagegen nicht gesichert; die Madonna wiederholt Bartolommeo Vivarini's Bilderfindung von 1465 in Neapel; die Behandlung der Fleischpartien erscheint gestraffter als bei Boldrini; aber auch die ältere Zuschreibung an Quirizio ist unhaltbar, da die Werke des Letzteren weniger Körperlichkeit besitzen; Schule des Bartolommeo Vivarini erscheint wohl als die zutreffendste Bezeichnung. Der hl. Antonius von *Alvise Vivarini* (Nr. 22), eine intime Version des gleichen Heiligen aus dem Triptychon in Neapel, ist sicher eigenhändig und von Creighton Gilbert zu Unrecht (in der Festschrift für Lionello Venturi) angezweifelt worden. Die Beurteilung der dem gleichen Meister zugeschriebenen Madonna in Trono (Nr. 1430) ist wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes sehr erschwert; jedenfalls ist sie Alvise's Pala in Barletta aus dem Jahre 1483 sehr verwandt. Die Halbfigur der hl. Justina (Nr. 40), ein frühes Werk des Bartolommeo Montagna, ist von Giovanni Bellini's hl. Magdalena auf der verbrannten Pala in SS. Giovanni e Paolo abhängig.

Das Profilbildnis des Dogen Giovanni Mocenigo von *Gentile Bellini* (Nr. 16) hat durch die Wiederherstellung die Schärfe und Ausdruckskraft wiedergewonnen, die für die Bildnisse des Meisters charakteristisch sind. Entstanden wohl im Krönungsjahr des Dogen unterscheidet es sich in seiner Scheibenhaftigkeit deutlich von dem mit Recht *Lazzaro Bastiani* zugeschriebenen Portrait des Dogen Francesco Foscari (Nr. 14); allerdings ist es unerfindlich, warum es sich bei letzterem um ein posthumes Bildnis des 1475 verstorbenen Dogen handeln soll; Lazzaro Bastiani ist nicht nur älter als Gentile und Giovanni Bellini, sondern auch schon früher viel bekannter gewesen, wie aus zeitgenössischen Quellen hervorgeht. Er war kein sehr origineller Künstler, jedoch Inhaber einer eigenen Werkstatt, der sicher eine ganze Reihe von Gesellen beschäftigte und der die Befähigung hatte, im Stile anderer Künstlerpersönlichkeiten zu produzieren; ganz besonders diese letztere Eigenschaft erschwert die Beurteilung vieler Bilder des venezianischen Quattrocento; der Reichtum des Museo Correr an Bildern dieses Künstlers und seiner Werkstatt ist deshalb für die Beurteilung seiner

Persönlichkeit äußerst wertvoll. Auf der signierten Verkündigung (Nr. 33) findet sich das für den Meister typische Requisit der Palme in der Landschaft. Das Motiv der das Kind anbetenden Madonna (Nr. 77) geht auf eine Bilderfindung Giovanni Bellini's zurück. Die die Madonna krönenden Engel sind ein ebenfalls oft wiederkehrendes Requisit Lazzaro Bastiani's. Außer dem oberwähnten Bildnis des Dogen Foscari ist das kleine Triptychon (Nr. 355) besonders stark von Bartolommeo Vivarini beeinflusst; unglücklich wirken allerdings die vielleicht später hinzugefügten Flügelbilder mit der ganzfigurigen Verkündigung neben der halbfigurigen Madonna in der Mitte; die Maria der Verkündigung auf dem rechten Flügel ist zum großen Teil von Schülern ausgeführt. Die von Engeln gekrönte, dem Kinde die Brust reichende Madonna (Nr. 352) wird im Gegensinn von Lorenzo Lotto in seiner im gleichen Museum befindlichen Madonna (Nr. 513) verwendet. Das Bildnis eines jungen Mannes (Nr. 21, der venezianischen Schule zugeschrieben) ist nach der Reinigung besser zu beurteilen; sicher ist es von der gleichen Hand wie das männliche Bildnis im Museum in Vicenza (Nr. 465), wie im Katalog richtig vermerkt wurde; beide Bilder sind gleich schlecht erhalten; sie stehen beide unter dem Einfluß der durch Alvise Vivarini und Giovanni Bellini vermittelten Portraitkunst des Antonello da Messina; sie gehören zu einer Gruppe bellinesker Bildnisse, die sich durch fahleres Inkarnat und stumpferen Gesichtsausdruck von den Arbeiten Alvise Vivarini's und Giovanni Bellini's unterscheiden; die genannten Eigenschaften sind für Lazzaro Bastiani's Stil und Arbeiten am Ende des Jahrhunderts charakteristisch. Die Madonna (Nr. 372) scheint ein spätes, aber doch eigenhändiges Werk Lazzaro Bastiani's unter dem Einfluß der Werke des Alvise Vivarini zu sein; die Behandlung des Kinderkörpers ist im Prinzip die gleiche wie auf dem gesicherten Triptychon in Münchner Besitz (abg.: Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, 7, 3, p. 391); auch die Kopie im Museum in Verona (Nr. 109) mit der apokryphen Signatur spricht für seine Autorschaft. Die aus zwei Teilen bestehende Tafel Nr. 771 ist wohl von Lazzaro Bastiani selbst, aber erst gegen 1500 gemalt; diesmal wieder von Gentile Bellini und Mansueti inspiriert, jedoch steifer in der Bewegung und stumpfer im Ausdruck. Die beiden Heiligen Martin von Tours und Hieronymus (Nr. 353/4) sind in der Werkstatt Lazzaro Bastiani's entstanden, gleichzeitig mit dem Altar der hl. Veneranda in der Akademie (Nr. 822) um 1480; nicht nur, weil die drei Tafeln aus dem gleichen Kloster stammen, sondern weil auch die beiden weiblichen Heiligenbüsten zu Füßen des hl. Hieronymus eine große Verwandtschaft mit den weiblichen Heiligen auf dem Altar der hl. Veneranda aufweisen, ist die Entstehung in der Werkstatt des Lazzaro Bastiani wahrscheinlich; Donato Bragadin, an den Fiocco als Autor denkt, lehnt sich stärker an Antonio Vivarini an. Die übrigen der Werkstatt Bastiani's zugeschriebenen Arbeiten sind von verschiedenen Gehilfen ausgeführt: die beiden Orgelflügel (Nr. 1104/5) sind von anderer Hand als die zugehörigen Tafeln in S. Alvise, die ebenfalls in der Werkstatt, aber von verschiedenen Gehilfen ausgeführt wurden; die Wandverkleidung (Nr. 380) stammt vielleicht von der Hand eines aus Verona stammenden Gehilfen des Bastiani, keinesfalls aber von Giulio Campagnola, dessen Figuren nie eine so gelöste Haltung auf-

weisen. Aus dem Kreise des Gentile Bellini stammt ferner die 1499 datierte und signierte Beschneidung des *Marco Marziale* (Nr. 1893); es ist wohl eine getreue Kopie der verschollenen Komposition Gentile Bellini's. Der von *Sebastiano Zuccato* signierte hl. Sebastian (Nr. 30) erweist diesen ersten Lehrer Tizian's als einen Schüler des Gentile Bellini; das Scheibenhafte des Stifterbildnisses ist auf letzteren zurückzuführen.

Die Kreuzigungspredella (Nr. 29) erscheint mit gutem Recht unter dem Autoramen *Jacopo Bellini*; die Figuren mit ihren langen Beinen und Unterkörpern sind charakteristisch für den Meister und finden sich ebenso in den Skizzenbüchern. Entstanden um oder kurz nach 1450, erscheint es unmöglich, die Mitarbeit Giovanni Bellini's zu erkennen; die Malweise ist soviel feiner als die der nach 1457 entstandenen Transfiguration (Nr. 27), als daß an *Giovanni Bellini* gedacht werden könnte. Von letzterem ist es vor allem die kleine Kreuzigung (Nr. 28), die durch die sorgfältige Reinigung den Reichtum der ursprünglichen Komposition wiedergewonnen hat: nicht nur in der Landschaft kamen allerlei Details wieder zum Vorschein, vor allem ist es der Himmel, der durch das Auftauchen der mantegnesken geflügelten Engelsköpfchen eine Belebung erfuhr. Das früher als Bildnis des Pico della Mirandola bezeichnete Knabenbildnis (Nr. 10, als Art des Giovanni Bellini bezeichnet) hat sich durch die Reinigung in einen jugendlichen Heiligen oder Märtyrer verwandelt, der auf Grund der Initialen S. F. als hl. Fortunatus bezeichnet wird; das Bild ist nicht so hart und bestimmt von einer anderen Hand als das Jünglingsporträt der Londoner Nationalgalerie (Nr. 2509), das jetzt versuchsweise, aber zu Unrecht, *Jacometto Veneziano* zugeschrieben wird. Die Struktur und die Oberflächenbehandlung des Gesichtes lassen vermuten, daß das leider schlecht erhaltene Bild in Venedig eine Arbeit des ganz jugendlichen Lorenzo Lotto sein könnte. Die Predellentafel Nr. 71 gehörte zu einem Triptychon in S. Giovanni Battista alla Giudecca, das von *Boschini* und anderen als Werk des Giovanni Bellini bezeichnet wird; aus diesem Grunde wird es im Katalog der Werkstatt Giovanni Bellini's zugeschrieben. Die Zartheit der Farbgebung, die lockere Verteilung der Figuren im Raum, die Behandlung der Gewandfalten und die Gestaltung der Landschaft verbinden diese Tafel mit den beiden Parisdarstellungen der Sammlung des Conte Gerli (Kat. Giorgione Ausst. Nr. 1/2) und des leider so schlecht erhaltenen Romulus und Remus-Bildes in Frankfurt; eine gewisse Steifheit ist allen Figuren dieser Bilder eigen und spricht für die Annahme, daß es sich hier um Frühwerke des *Giulio Campagnola* handelt. Die sehr schlechte Erhaltung des bellinesken Knabenbildnisses (Nr. 13) macht leider eine Aussage über dessen Autorschaft unmöglich; der Typus erinnert an gewisse Frühwerke des *Vittore Belliniano*, dessen Portraitminiatur in Chantilly zum Vergleich heranzuziehen wäre.

Von *Marco Basaiti* war bisher im Museo Correr nur die kurz nach 1500 entstandene Madonna mit Stifter (Nr. 34) bekannt. Durch die Reinigung des fast miniaturhaft kleinen Bildnisses (Nr. 17) war es möglich, den gleichen Künstler als dessen Autor zu erkennen; es ist etwas früher entstanden als das vorige Bild und ist die

Vorstufe zu dem bekannten Bildnis in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 2498). Der dem Meister zugeschriebene hl. Hieronymus in Landschaft (Nr. 36) ist keinesfalls ein Werk des Basaiti; das schwere Inkarnat des Heiligen und die kräftige Farbgebung des ganzen Bildes lassen an Buonconsiglio als Autor denken; der im Cà d'Oro befindliche Markuslöwe ist dem hl. Hieronymus sehr verwandt. Bei der Reinigung der Pietà (Nr. 357) wurde die apokryphe Signatur Marco Basaiti's, auf Grund deren das Bild dem Meister immer zugeschrieben wurde, entfernt; das Bild wird mit Recht als Arbeit des Benedetto Diana bezeichnet.

Die unter dem Sammelbegriff *Bissolo's* verzeichneten Gemälde sind durchweg nicht von dessen Hand. Die Santa Conversazione (Nr. 18) hat mit Bissolo nicht das Geringste zu tun: der leichten und lockeren Pinselführung war Bissolo nie fähig; die grauen Farbtöne lassen an einen Maler der Terra Ferma aus der Gegend von Brescia denken; an der Verteilung von Licht und Schatten und der Behandlung der Nasenpartie ist die Persönlichkeit des Malers zu erkennen, der vorläufig noch anonym bleiben muß, von dessen Hand mir jedoch noch einige weitere Werke bekannt sind. Das Bild in Venedig ist wohl schon gegen 1530 entstanden, als das späteste der ganzen Gruppe. Etwas früher ist eine kleine Santa Conversazione im Museum in Padua (Inv. Nr. 27) zu datieren; sie stellt die Madonna mit Kind zwischen einem hl. Bischof, der ein Kirchenmodell trägt, und dem hl. Hieronymus dar; in Padua wird das Bild – mit welcher Begründung ist mir unbekannt – als in der Art des Simone da Pesaro bezeichnet. Ein noch früheres Werk desselben Malers scheint das mir nur in der Abbildung bekannte Bild zu sein, das Berenson (Venetian School, Tf. 576) abbildet und Girolamo da Santa Croce zuschreibt. Möglicherweise von der gleichen Hand – die Nasenbildung ist die gleiche, die Malweise jedoch geschlossener, also früher – sind die hl. Familie mit Stifterpaar und dem jugendlichen Johannes in der Sammlung Johnson und die in der Landschaft sitzende Madonna mit Kind und vier anbetenden Heiligen in der Pinakothek des Kapitols in Rom (beide abg.: Berenson, Lorenzo Lotto, Tf. 379/380); bei diesen zuletzt zitierten Bildern würde es sich um frühe, teilweise noch von Giorgione beeinflusste Bilder dieses unkonventionell komponierenden Meisters handeln. – Die Madonna mit Kind und dem hl. Petrus Martyr (Nr. 49) hat schon Gronau wegen des starken lionardesken Einflusses zusammen mit der Santa Conversazione in Modena (Nr. 377) und dem Triptychon in der Brera (Nr. 158) mit Recht aus dem Oeuvre Bissolo's ausgeschieden; ich möchte dem Maler dieser Bilder außerdem die Verlobung der hl. Katharina zwischen dem hl. Petrus und Johannes d. Täufl. im Nationalmuseum in Warschau (Inv. Nr. 128830) zuweisen; als sich das Bild noch in der Sammlung Potocki in Krakau befand, war es ebenfalls Bissolo zugeschrieben (Abb. Tf. 79 in Europ. Mal. i. Poln. Slg.). – Bei der dritten, der Art der Bissolo zugeschriebenen Madonna (Nr. 70) handelt es sich um ein farbig besonders reizvolles Frühwerk des *Pietro Duia*, für den die trockene Malweise charakteristisch ist. Von diesem Maler besitzt das Museum zwei weitere Arbeiten, eine signierte Madonna (Nr. 349), eine Kopie nach Giovanni Bellini, von der noch eine andere, ebenfalls signierte Fassung früher bei Böhler in München zu sehen war. Die

Santa Conversazione mit anbetendem Stifterpaar (Nr. 55) ist ebenfalls eine typische Arbeit Duia's, vielleicht etwas feiner als seine sonst bekannten Werke.

Die von *Catena* signierte Pala (Nr. 64), hinterläßt ein unbefriedigendes Gefühl; nicht wegen des Erhaltungszustandes – das Bild wurde beim Brand des Dogenpalastes schwer beschädigt – sondern wegen der Verschiedenheit der Proportionen der Madonnengruppe in der Mitte und der der Assistenzfiguren, die an eine Kompilation nach dem ursprünglichen Staatsbild des Giovanni Bellini für den Dogenpalast denken läßt: die Hauptfigur des Bildes, die Madonna, ist zu klein im Verhältnis zu den Assistenzfiguren oder war der Thron ursprünglich auf ein stark erhöhtes Postament gesetzt? – Die dem *Catena* zugeschriebene *Santa Conversazione* (Nr. 56) ist eine charakteristische, nicht einmal ganz frühe Arbeit des Francesco Rizzo da Santacroce; die Mittelgruppe ist eine Kopie nach einer Komposition Giovanni Bellini's.

Von *Vittore Carpaccio* werden außer dem bekannten Kurtisanenbild (Nr. 46) und der Heimsuchung aus dem Zyklus aus der *Scuola degli Albanesi* (Nr. 47) die Heiligen Sebastian und Petrus (Nr. 2178/79), Teile eines verschollenen Polyptychons aus dem Jahre 1514, gezeigt; diese Tafeln, die während des letzten Krieges durch Tausch aus dem Museum in Zagreb erworben wurden, präsentieren sich nach ihrer Reinigung in gutem Zustand; der Einfluß der ähnlichen Darstellung Giovanni Bellini's ist auch in dieser späten Periode *Carpaccio*'s unverkennbar. Das dem gleichen Meister zugeschriebene Männerportrait (Nr. 48), das abwechselnd auch Lotto, Montagna, Giovanni Bellini und sogar der Schule von Ferrara zugeschrieben wurde, ist wohl doch eine sichere, unter dem Einfluß der Portraitauffassung Alvise Vivarini's stehende Arbeit des Filippo Mazzola; links vielleicht etwas beschnitten, ist es in der trockenen Malweise des Ganzen und der hölzernen Erscheinung der Fleischpartien ein charakteristisches Werk dieses wandlungsfähigen Eklektikers und ausgezeichneten Portraitisten. Von dem gleichen Autor stammt auch der kleine Hausaltar mit der das Kind anbetenden Maria und Gottvater in der Lunette (Nr. 321); die trockene Malweise und die nahe stilistische Verwandtschaft mit der das Kind anbetenden Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen im Museum in Neapel sprechen für die Autorschaft des Künstlers. – Das kleine Frauenporträt (Nr. 669; Abb. 4b), das Longhi versuchsweise dem Maccagnino zugeschrieben hat, ist jedoch keinesfalls ferraresisch; die Härte der Erscheinung ist eine Folge des Erhaltungszustandes: alle Lasuren sind weggeputzt und nur die Struktur der unteren Malschichten ist erhalten. Das Verhältnis des Kopfes zur Büste ist charakteristisch für *Carpaccio* und findet sich sowohl auf dem obenerwähnten Kurtisanenbild (Nr. 46) als auch auf den Frauenbildnissen der Sammlung Johnson (Nr. 164; Abb. 4a) und der Galerie Borghese (Nr. 198). Ähnliche Bildnisse *Carpaccio*'s befanden sich im 17. Jahrhundert auch in der Sammlung Andrea Vendramin in Venedig (Borenius, 1923, Tf. 25 unten und 55 oben).

Die *Santa Conversazione* *Cima da Conegliano*'s (Nr. 378) scheint etwas zu spät datiert; es dürfte doch schon kurz nach 1500 entstanden sein, wie die Verwandtschaft mit dem großen Altar aus der *Carità* in der Akademie (Nr. 36) ergibt. Von Werken des Pasqualino ist die versuchsweise dem Pietro da Messina zugeschriebene Ma-

donna (Nr. 20) beeinflußt; Pietro's Arbeiten unterscheiden sich jedoch durch eine stärkere Plastik und kräftigere Farbgebung; es handelt sich bei diesem Bild wohl um ein Frühwerk des *Benedetto Diana*. Bemerkenswert ist die Halbfigur des hl. Augustinus (Nr. 217): auf Grund der alten, in goldener Kursivschrift gemalten Signatur „Jacopo Belli/F. 14.“ wurde das Bild früher Jacopo Bellini zugeschrieben; dessen Autorschaft ist jedoch mit dem stilistischen und technischen Befund unvereinbar. Aus stilkritischen Gründen kann das Bild jedoch auch nicht von der gleichen Hand gemalt sein wie die große Komposition mit dem Erlöser zwischen vier Heiligen und zwei Engeln, die aus dem Ufficio dei Camerlenghi stammt, sich heute in der Cà d'Oro befindet und von Boschini als Arbeit des *Jacopo Belli* erwähnt wird; eine nochmalige technische Prüfung der Signatur müßte ergeben, ob diese eine spätere Zutat ist, was ihrer technischen Beschaffenheit wegen unwahrscheinlich ist. Eher erscheint es möglich, daß es sich um das einzige bekannte signierte Werk dieses Kleinmeisters handelt und die Textstelle bei Boschini, der nicht ganz zuverlässigen Quelle des 17. Jahrhunderts, auf einer falschen Information beruht.

Sehr instruktiv ist die große Reihe der Werke der *veneto-byzantinischen* Maler des 14. bis 17. Jahrhunderts, die ein anschauliches Bild der Entwicklung dieser Schule gibt. Vier dieser Arbeiten (Nr. 255, 1288, 641 und 2192) werden von Pallucchini und anderen für eine Frühperiode *el Greco's* in Anspruch genommen; sehr zu Unrecht, da die frühesten erkennbaren Werke des Meisters (die beiden Polyptychen in Bern und Modena, die Landschaft mit dem Berge Sinai, das Bildnis in Kopenhagen und das kürzlich von Longhi veröffentlichte Abendmahl) eine ganz weiche und lockere Pinselführung und eine von Grau dominierte Farbskala aufweisen. Eine gewisse Nervosität der Pinselführung müßte sich auch in den Werken einer traditionsgebundenen Jugendperiode geltend machen.

Die dem *Stefano da Zevio* zugeschriebenen Altarfragmente (Nr. 503/4) sind wohl veronesisch, aber zu steif in der Haltung und zu provinziell in der Ausführung für den Meister; sie gehören in den Kreis des in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Verona tätigen Giovanni Badile.

Die ferraresische Schule wurde durch die systematische Reinigung der Bildbestände um ein ausgezeichnetes Bildnis bereichert: das im früheren Zustand dem Alvise Vivarini zugeschriebene Männerportrait (Nr. 11) entpuppte sich in der Strenge des Profils, der Steilheit der Komposition und dem Farbzusammenklang (Schwarz vor tiefblauem Hintergrund) als ein dem Tura zumindest sehr nahestehendes Werk, dessen feine Qualität trotz des mittelmäßigen Erhaltungszustandes sichtbar wurde. – Eine Crux ist immer noch das Profilportrait Nr. 53, das jetzt dem *Baldassare Estense* zugeschrieben wird. Ferraresisch ist das Bild bestimmt. Die jetzt mit Baldassare identifizierten Werke des sog. Vicino da Ferrara sind jedoch durchwegs flacher; außerdem sind sie enger mit den Werken Ercole Roberti's verwandt als dieses dem Cossa näherstehende Bildnis; Cossa's hl. Justina der Sammlung Kress und der Verkündigungengel der Sammlung Cagnola weisen die gleiche geistige Grundhaltung auf. Die Initialen A. F. P. am unteren Rande der Brüstung beziehen sich eher auf den Dar-

gestellten als den Künstler; ich bin geneigt, der Interpretation Schmarow's zu folgen und den Dargestellten mit Antonio degli Ordella aus Forlì (Antonius Forlivii Princeps) zu identifizieren; dessen Todesdatum 1488 sollte kein Hinderungsgrund sein. Könnte es sich jedoch nicht bei der am oberen Bildrand befindlichen Inschrift IO. BAT. FUSSA. P. um die Künstlersignatur handeln, die noch einer Auflösung bedarf?

– Fiocco's Zuschreibung der Madonna Nr. 235 an *Lorenzo da Lendinara* ist beizupflichten, wenn man annimmt, daß es sich um eine um die Jahrhundertmitte entstandene Arbeit handelt; die stilistische Verwandtschaft mit der Madonna des Musée Jacquemart-André (Nr. 945) ist so groß, daß beide Bilder mit gutem Recht dem Meister zugeschrieben werden können. – Das *Bildnis des Ferrante d'Avalos* (Nr. 44) wird versuchsweise wieder der lombardischen Schule zugeschrieben, nachdem sich die Zuweisung an Marco Palmezzano als unhaltbar erwiesen hat. Das Bild ist wohl im 4. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts kurz nach der siegreichen Schlacht bei Pavia entstanden; die niederländische Eichentafel als Malgrund und die typisch niederländische Sprunghildung lassen, wie der Katalogverfasser richtig bemerkt, eher an einen von Lionardo beeinflussten nordischen Meister denken.

Die im Katalog verzeichneten Werke des 16. Jahrhunderts haben meist mehr dekorative Bedeutung. Die signierte und datierte allegorische Frauenfigur des *Giuseppe Rivelli* (Nr. 82) ermöglicht die Zuschreibung der im Museum in Houston (Texas) ausgestellten Replik nach Lorenzo Lotto's Hl. Familie mit der hl. Katharina in Bergamo (Nr. 53) an den gleichen Künstler.

Fritz Heinemann

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Maria Aggházy: *Alte Holzfiguren in Ungarn*. Fotos von A. Schiller. Übersetzt von Edith Róth. Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1958. 40 S., 88 z. T. farb. Taf.

Aron Andersson: *Kristusbilden i Danderyd och de Aldsta Uppländska Triumfkrucifixen*. Antikvariskt Arkiv 11. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien. Stockholm 1958. 39 S. m. 19 Abb. Kart. Schwed. Kr. 5. –

Ildrich J. Blazicek: *Socharstvi Baroku v Cechach. Plastika 17. a 18. veku*. Prag, Stani nakladatelstvi, krasne literatury, hudby a umeni, 1958. 1 Tit.-Taf., 683 S. m. 342 S. Taf.

Günter Busch: *Der Spaziergang im Garten*. Adolph Menzel und die Entstehung der Freilichtmalerei. Heft 1 der Schriften zu Kunstwerken der Kunsthalle Bremen. Hrsg. v. Kunstverein Bremen. Bremen, Carl Schünemann, 1959. 24 S. m. 19 Abb.

Kenneth Clark: *Leonardo da Vinci*. Pelican Books A 430. London, Penguin Books, 1958. 181 S., 67 Abb. auf Taf. 6 s.

Lelia Fraccaro Longhi: *L'architettura delle chiese cisterciensi italiane*. Milano, Casa Editrice Ceschina, 1958. 304 S. m. 75 fig., 114 Taf.