

dern wird (in Bern fand vom 19. – 27. 10. 58 eine solche Dokumentations-Ausstellung zum Thema „Brücke“ – kaum noch eine Kunstaussstellung – statt, mit einer Zeittafel wiederum von M. Urban). Dies bezeugt einen auffallenden Wandel von dem leidenschaftlichen aber völlig a-historischen Interesse der großen Sammler und wenig älteren Zeitgenossen der Maler (Schiefler, Hagemann, Hess, Budcies, Fehr; auch Valentiner besaß eine gute „Brücke“-Sammlung, vgl. den Raleigh-Katalog) zu einer sonderbar „antiquarischen“ Einstellung; Dokumentation wirkt offenbar auf das Publikum äußerst sachlich – zuverlässig und soll wohl den sonst üblichen kunsthistorischen Noten-Apparat verdrängen – wobei der Laie meist übersieht, daß diese Tatsachen-Reihen als solche ganz aussageschwach sind und daß nur der stilistisch und stilgeschichtlich Erzeugene aus ihnen Schlüsse ziehen oder sie sinnvoll auf die Kunstwerke anwenden kann. – Ein wirklicher Gewinn aber wäre es, wenn man in Weiterverfolgung dieses Sinns für die Tatsächlichkeiten etwa (entsprechend den Ausstellungskatalogen zur älteren Kunst) bei den einzelnen Gemälden eine Bibliographie mit Abbildungshinweisen geben könnte: die Lebensdauer der Kataloge würde zunehmen, und ein so lobenswerter wie der von Essen würde dadurch ein Nachschlage- und Handbuch werden: zur Stilgeschichte des – rund 100 Jahre nach dem Zusammenschluß der Lukasbrüder – zweiten Jugendbundes in der deutschen Malerei.

Hans Wentzel

## REZENSIONEN

*Cataloghi di Raccolte d'Arte*. 2. Il Museo Civico di Padova. Dipinti e Sculture dal XIV al XIX Secolo, a cura di Lucio Grossato. Fondazione Giorgio Cini. Venezia, Editore Neri Pozza, 1957. 203 S. m. 237 Abb.

Der Katalog des Museums in *Padua* umfaßt die Gemälde und kunstgewerblichen Gegenstände der Schausammlung, während die Bestände der Studiengalerie einem zweiten Bande vorbehalten werden. Der von Lucio Grossato besorgte Katalog ist nach den gleichen Prinzipien wie der Museo Correr abgefaßt; jedoch ist er nicht so verschwenderisch mit Registern ausgestattet; auf die Kurzbiographien ist verzichtet. Die Reproduktion aller Objekte macht aber auch diesen Katalog zum unentbehrlichen Hilfsmittel beim Studium der oberitalienischen Malerei, auf der das Schwergewicht der Gemäldesammlung liegt (vgl. *Kunstchronik* 1959, H. 5, S. 132 ff.).

Aus der Scrovegnikapelle stammt das doppelseitig bemalte Kreuzifix (Nr. 1), das aber doch wohl nicht mehr aus der Zeit von *Giotto's* Tätigkeit in *Padua* stammt; die Rückseite schwächer als die Vorderseite, die aber auch nur von Schülerhand herrührt; der Ausdruck ist leer, die Zeichnung schematisch.

Das Hauptinteresse beanspruchen wieder die Bilder der venezianischen Malerei. Die ganzfigurigen Heiligen Gregor und Augustinus von *Michele Giambono* (Nr. 32/33) werden von Longhi zusammen mit dem hl. Petrus in Washington, dem Johannes der Sammlung Bardini und dem Erzengel Michael der Sammlung Berenson als Mittelstück wohl zu Recht als Teil eines großen Polyptychons angesehen. Die Halbfigur eines hl. Bischofs (Nr. 31) ist das Gegenstück zu dem der Sammlung Gardner und beide waren Teile eines anderen Altarwerkes des Meisters; dagegen gehört die Halb-

figur des hl. Markus der Londoner Nationalgalerie (Nr. 3917) nicht zu der gleichen Reihe: die Verschiedenheit der Proportionen bei fast gleichem Format und der stilistische Unterschied, der für eine spätere Entstehungszeit des Londoner Bildes spricht, schließen diese Möglichkeit aus. Der tote Christus des gleichen Meisters (Nr. 34) mit der apokryphen Mantegnasignatur ist ein spätes Werk mit Anklängen an Jacopo Bellini. Das 1447 datierte und signierte Polyptychon des *Francesco de' Franceschi* (Nr. 35–46) zeigt den Künstler noch in seiner frühen, gotisierenden Stilphase, mehr unter dem Einfluß der Werke des Lorenzo Veneziano als der des Giambono, wie der Katalogverfasser meint.

Von *Lazzaro Bastiani* ist die frühe, von Mantegna beeinflusste „Von Engeln gekrönte Madonna“ (Nr. 57) zu erwähnen; das Bild ist wohl in der zweiten Hälfte der 50er Jahre entstanden. Aus einer bedeutend späteren Zeit des Künstlers stammen die beiden müden Tafeln mit dem hl. Michael und dem Verkündigungengel (Nr. 112 und 110), Teile der Orgelflügel von S. Michele; bei dem ersteren ist Werkstattbeteiligung wahrscheinlich; die gestreckten Proportionen des stehenden Engelknaben und die Brechung der Falten am unteren Mantelende erinnern an den Gehilfen, der die „Begegnung“ im Museo Correr (Nr. 572) gemalt hat. Die große Landschaft mit Reitern und vielen anderen Figuren (Nr. 92) ist ähnlich, aber stammt nicht von der gleichen Hand wie die große Tafel im Museo Correr (Nr. 8); die Figuren sind noch schlanker, mehr in die Länge gezogen und wirken spinnhafter in der Bewegung; die erst nach 1500 mögliche, fettige Malweise des Bildes findet sich ebenso auf dem „Sturz des Ikarus“ im Wadsworth Atheneum in Hartford (Acc. No. 1934. 291). Das versuchsweise unter Bastiani's Namen verzeichnete Hirtenbild (Nr. 96) hat mit diesem nichts zu tun; die Figuren sind stärker in die Fläche gebunden, die Farbigkeit ist unvenezianisch und erinnert in dem satten, aber stumpfen Grün an die Malweise der Lombardei; die Steifheit der Figuren und die Härte der Gewandbildung lassen an Galeazzo Campi als Autor denken. – Die Anbetung der Könige (Nr. 87) weist in ihrer ganzen Anlage und der Typik der Figuren eine derartige Verwandtschaft mit *Gentile Bellini* auf, daß man dem Katalogverfasser recht geben kann, wenn er annimmt, daß das Bild von Gentile zumindest angelegt und von *Mansueti* in dessen Werkstatt vollendet wurde; bei dem Londoner Bild mit der gleichen Darstellung (Nr. 3098) handelt es sich dagegen wohl doch nur um ein von Gentile beeinflusstes Werk, das zumindest starke Anklänge an Carpaccio's Art zeigt; wegen des schlechten Erhaltungszustandes des letzteren ist kein sicheres Urteil mehr möglich. *Mansueti*'s große *Assunta*-Darstellung (Nr. 111) ist eine müde Arbeit der 90er Jahre. Die Heiligen Johannes und Hieronymus (Nr. 84/5), sicher Teile eines größeren Altarwerkes, sind wohl im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in der Werkstatt *Carpaccio*'s entstanden.

Für die Predellentafel mit „Christus in der Vorhölle“ des *Jacopo Bellini* (Nr. 66) gilt das früher (H. 5, S. 140) über die Tafel im Museo Correr Gesagte; beide gehörten ursprünglich zum gleichen Altarwerk. Die Halbfigur eines hl. Anachoreten (Nr. 55), wohl das Fragment einer größeren Tafel, wird zu Recht als Arbeit des Meisters an-

gesprochen; besonders auch die farbige Erscheinung ist die der anderen Spätwerke. – Das männliche Bildnis des *Giovanni Bellini* (Nr. 76) ist zu früh datiert; es ist kurz nach 1500 entstanden. Die signierte und 1516 datierte Madonna mit Johannes d. Täufer (Nr. 73) ist wohl eine unvollendet in der Werkstatt stehengebliebene Untermalung, die von *Vittore Belliniano* etwas weitergetrieben worden zu sein scheint; die schlechte Erhaltung macht ein weitergehendes Urteil unmöglich. Die *Pietà* (Nr. 78) ist eine Kopie nach dem Original im Kaiser Friedrich-Museum, die Grablegung (Nr. 100) eine solche aus dem Kreis des *Montagna*. Auch die Madonnen *Pietro de Saliba's* (Nr. 86), *Filippo Mazzola's* (Nr. 70) und *Bartolomeo Veneto's* (Nr. 94) sind auf Bilderfindungen *Giovanni Bellini's* zurückzuführen; dasselbe kann von der Mittelgruppe der schönen Madonna mit zwei Heiligen von *Basaiti* (Nr. 72) und der *Santa Conversazione* Nr. 71, die doch von der Hand *Mazzola's* stammt, gesagt werden. *Giovanni Bellini's* Einfluß ist ebenso bei *Andrea Previtali's* Madonna mit anbetendem Stifter (Nr. 74) erkennbar; die Steilheit der Komposition geht auf *Bellini's* Prototyp, ehemals in der Berliner Sammlung *Holzmann*, zurück, der sich nach dem Krieg im Museum in *Posen* wieder angefunden hat. Die Datierung des Bildes in *Padua* (1502) ergibt das Datum ante quem für die Komposition *Giovanni Bellini's*. Die abwechselungsweise dem *Bissolo*, dem *Basaiti* oder dem *Buonconsiglio* zugeschriebene Berufung der Söhne des *Zebedäus* (Nr. 97) erinnert eher an ganz frühe Werke des *Pellegrino da S. Daniele*. Die Hl. *Katharina* von *Girolamo Mocetto* (Nr. 89) bildete vielleicht zusammen mit der hl. *Helena* im *Castello Sforzesco* und dem *Salvator Mundi*, ehemals in der *Wiener Sammlung Viktor Bloch*, Teile der *Predella* eines Altarwerkes; kompositionell und in ihrer farbigen Erscheinung ist sie von *Bellini's* Arbeiten zwischen 1490 und 1500 abhängig. Von *Giovanni Bellini* inspiriert ist auch der „Auferstehende Christus“ (Nr. 95), der von *Berenson* versuchsweise der Spätperiode *Giovanni Buonconsiglio's* zugeschrieben wird; aber auch *Girolamo da Treviso* d. Jg. ist als Autor nicht auszuschließen. Auch die beiden Arbeiten *Boccaccio Boccaccino's* (Nr. 88 und 91) stehen kompositionell unter dem Einfluß *Bellini's*.

Die versuchsweise dem *Quirizio da Murano* zugeschriebene Madonna (Nr. 59) stammt nicht von dessen Hand; dessen Figuren besitzen weniger Körperlichkeit, die Fingerhaltung ist manierterter; der Maler ist wohl ein Mitschüler *Bartolomeo Vivarini's* in der Werkstatt des *Antonio*. *Jacopo da Montagnana* erweist sich in den beiden Arbeiten als stark von *Bartolomeo Vivarini* beeinflusst; das Triptychon (Nr. 52) ist wegen des Zusammenhangs mit *Bartolomeo's* Altar in *Sta. Maria Formosa* nach 1473, der linke Flügel eines Triptychons mit drei stehenden Heiligen (Nr. 53) zwischen 1475 und 1480 entstanden, beide sicherlich vor der zweiteiligen Verkündigung in der Akademie in *Venedig* (Nr. 606/8). Das dem *Alvise Vivarini* zugeschriebene männliche Bildnis (Nr. 69) ist sicherlich eine Kopie nach einem verschollenen Porträt des *Antonello da Messina*; die Konstruktion des Kopfes ist ähnlich der des Bildnisses in *Cefalù*, der aufmerksame Blick des Dargestellten charakteristisch für *Antonello*; die Qualität der Ausführung ist jedoch geringer. Die Behandlung ist malerischer, was auf eine jüngere Künstlerpersönlichkeit als Autor schließen läßt. Die gla-

sige Behandlung der Augenpartie hat dieses Bildnis mit einer Reihe anderer venezianischer Porträts dieser Zeit gemeinsam, die abwechslungsweise Giovanni Bellini, Alvise Vivarini und anderen gleichzeitigen Meistern zugeschrieben werden; dieselbe Behandlung der Augenpartie findet sich auf dem etwas später entstandenen Jünglingsporträt in Bergamo (Nr. 72), den Freskofiguren am Onigograbmal in S. Niccolò in Treviso und einigen Kopfstudien *Lorenzo Lotto's* (in Frankfurt, in der Albertina u. a. O.); aus diesem Grunde scheint es angebracht, an eine besonders frühe Arbeit *Lotto's* auch bei diesem Bilde zu denken.

Das kleine Bildnis einer lorbeerbekränzten jungen Frau, die eine Hand auf ein Buch stützt, ist Palma Vecchio zugeschrieben (Nr. 79); auch die anderen Attributionen an Altobello Meloni und Girolamo da Santacroce können nicht befriedigen. Der Einfluß *Giorgione's* in Komposition und Ausdruck ist unverkennbar; das Bildchen ist im zweiten Jahrfünft des 16. Jahrhunderts entstanden. Die kompakte Malweise und die primitivere Zeichnung deuten jedoch auf einen älteren Meister als Autor. Die Behandlung der Nase erinnert an giorgioneske Spätwerke *Cima da Conegliano's*, ähnlich dem Triumph des Bacchus im Museo Poldi-Pezzoli (Nr. 686); ein Reinigen des Bildes sollte eine sicherere Beurteilung ermöglichen.

Die Paduaner Lokalschule ist mit einigen wichtigen Werken vertreten, allen voran das signierte Triptychon des *Francesco Squarcione* (Nr. 50), dessen Erhaltung leider sehr zu wünschen übrig läßt. Im Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Arbeiten *Mantegna's* wirkt es ausgesprochen konservativ. In seiner Werkstatt entstand wohl unter dem Einfluß seiner Berliner Madonna und vielleicht von ihm selbst entworfen die schöne Madonna Nr. 49. Von einem seiner Schüler ist der in der Typik von *Mantegna* beeinflusste hl. *Jacobus Minor* (Nr. 64), Teil der Rahmendekoration eines Polyptychons. Dem *Gregorio Schiavone* ist doch wohl die große Freskomadonna zuzuweisen (Nr. 56), die mit *Giovanni Bellini* nichts zu tun hat; die Typik ist stärker von *Squarcione* abhängig als irgend eine Arbeit *Bellini's*, die Proportionen und die Zeichnung der Gewänder sind charakteristisch für die des Paduaners. Aus der Werkstatt *Mantegna's* stammen Freskenfragmente aus der Scuola dei Santi Marco e Sebastiano (Nr. 61 - 63); wohl auf einem Entwurf des Meisters basierend, sind sie von verschiedenen Gehilfen ausgeführt, die, wie bei dem sitzenden Bogenschützen, ganz nah an den Meister heranreichen; die Proportionen und der Kopf des hl. *Markus* erinnern an den Autor der Kreuzigung in der Historical Society in New York. Die mantegneske *Natività* (Nr. 60) ist von der Anbetung der Hirten im Metropolitan Museum abgeleitet; wurde sie früher dem *Parentino* zugeschrieben, so denkt *Fiocco* an *Giovanni Antonio Corona*; die Assistenzfiguren stehen jedoch derartig unter dem Einfluß der Werke des *Squarcione*, daß an einen direkten Schüler des letzteren als Autor gedacht werden muß. Unter dem überragenden Einfluß *Mantegna's* steht auch die signierte Madonna des *Francesco Morone* (Nr. 75). Wohl mit Recht hat *Longhi* die Darstellung der Argonauten (Nr. 67) dem *Lorenzo Costa* zugeschrieben; die Figuren haben die gleiche im Boden verwurzelte Statik und sind nicht so bewegt wie die des *Ercole*. Dagegen kann die versuchsweise Zuschreibung des

männlichen Bildnisses (Nr. 65) an Francesco Zaganelli nicht befriedigen; keines der Werke dieses Meisters ist so stark von der ferraresischen Malerei beeinflusst wie dieses mit Costa's und Zoppo's Bildnissen zusammenhängende Porträt; vor allem des letzteren Bildnis des Giovanni Bentivoglio in der Universität von Bologna ist das direkte Vorbild. Möglicherweise handelt es sich um ein Werk des *Francesco di Bianchi Ferrari*; die Härte und eckige Faltenbildung des Hemdes findet sich auf dem Altar in Berlin, die Bildung der Nase ist ganz ähnlich der des Verkündigungsengels in Modena. Das dem Antonio Rosso zugeschriebene Triptychon (Nr. 54) ist noch provinzieller als die Werke dieses Malers; es ist von *Domenico da Tolmezzo*, für den die Parallelität der Faltenzeichnung neben der allgemeinen Härte der Formgebung und die schlechte Maltechnik typisch sind.

Von größerem Interesse sind wieder die venezianischen Bilder des Cinquecento. Die beiden Möbelbilder (Nr. 77/78) sind unter dem Sammelnamen *Giorgione* verzeichnet; die beiden Tafeln in Washington, der „Alte Mann mit dem Stundenglas und der Jungen Geigenspielerin“ in der Philips Memorial Gallery und die Venus mit Cupido in der Nationalgalerie werden wegen des fast gleichen Formates mit diesen beiden Tafeln in Verbindung gebracht; alle vier gehörten vielleicht ursprünglich zur Dekoration des gleichen Möbels und mögen auch in der gleichen Werkstatt entstanden sein, sind jedoch von verschiedenen Händen ausgeführt; die Tafeln in Washington sind lockerer gemalt und gekonnter in der Perspektive. Die beiden Tafeln in Padua sind flach, schwer im Kolorit und ungeschlachtet in der Körperbildung. Man könnte sich vorstellen, daß *Domenico Mancini* in seiner Gesellenzeit in dieser Art gemalt hat. Giorgionesk in Auffassung und Komposition sind die beiden Cassonetafeln mit der Geburt des Adonis und der Geschichte der Erisittonne (Nr. 80/81); die Zuschreibung Morassi's an Tizian wird versuchsweise übernommen. Nichtsdestoweniger erscheint die frühere Attribution an *Girolamo Romanino* überzeugender; nicht nur war letzterer um 1510 stärker von Giorgione beeinflusst als Tizian, der mehr Eigenpersönlichkeit besaß; sowohl farblich als auch in technischen Einzelheiten wie in der Behandlung der Augenpartien mit den tief liegenden Schatten sind die beiden Cassonetafeln für Romanino charakteristisch. Der große Altar aus S. Giustina (Nr. 165) aus dem Jahre 1513 ist das Hauptwerk der Frühzeit, während die trockenere Farbgebung des im gleichen Jahre für dieselbe Kirche bestellten Abendmahls (Nr. 166) auf eine spätere Ausführung schließen läßt. Der segnende Christus des *Rocco Marconi* (Nr. 106) ist nur eine Kopie; die Komposition wird später von Paris Bordone übernommen. Die Anbetung der Hirten (Nr. 109) ist nur ein Werkstätterzeugnis des Bonifazio Pitati, während die unter seinem Namen katalogisierte Santa Conversazione (Nr. 108), eine Derivation von Giovanni Bellini's Altar in S. Francesco della Vigna, der Derbheit der Malweise und der Leuchtkraft der Farbe wegen an eine ganz späte Arbeit des Domenico Mancini denken läßt. – Der sogenannte Hirte mit Lorbeerkranz von *Francesco Torbido* (Nr. 93) ist eher als Idealbildnis in giorgionesker Manier zu bezeichnen; etwas später entstanden als das 1516 datierte Bildnis in München (Nr. 1013) und das giorgioneske Konzert in Hampton Court (Nr. 144), von dem

sich eine rechts um eine Figur erweiterte Fassung in der Sammlung Hartveld in Antwerpen befand, bildet es die früheste Gruppe von Figurenbildern dieses Künstlers; zeitlich schließt sich das Bildnis eines eine Zitrone haltenden Mannes in Stuttgart (Nr. 499) an; die Gruppe beschließt das bekannte signierte Bildnis in der Brera (Nr. 99). Die 1526 entstandene Anbetung der Hirten des *Giovanni da Asola* (Nr. 158) ist eine selten gute Arbeit; kompositionell stützt sie sich auf die *Natività* des Savoldo in der Sakristei von S. Giobbe; die Typik der Madonna entstammt dem Formenschatz Palma Vecchio's. Weniger befriedigen die Zuschreibungen an *Paris Bordone*: Christi Abschied von seiner Mutter (Nr. 107) ist als Kopie, das eindrucksvolle Prokuratorenbildnis (Nr. 167) nur mit Vorbehalt als Arbeit des Künstlers zu bezeichnen; die Steifheit und mangelnde Körperlichkeit der Figur sprechen gegen Bordone's Autorschaft.

Von den venezianischen Bildern der zweiten Jahrhunderthälfte sind vor allem die beiden Kompositionen *Jacopo Tintoretto's* erwähnenswert, der gegen 1545 entstandene monumentale Kalvarienberg (Nr. 163) und das 1562 datierte Gastmahl im Hause Simon (Nr. 164); das Bildnis eines Senators (Nr. 161) ist wohl nur ein Erzeugnis der Werkstatt, das in späterer Zeit noch übermalt wurde; das Bildnis eines Prokurators, nicht Senators, wie der Katalog meint (Nr. 122), wird mit Recht Domenico Tintoretto zugeschrieben. Von den Arbeiten *Paolo Veronese's* sind nur das 1562 entstandene Martyrium der Heiligen Primus und Felicianus (Nr. 172) und das der hl. Justina (Nr. 162) als vollständig eigenhändige Arbeiten des Meisters anzusprechen; das späte Abendmahl (Nr. 123) ist sicher mit Beteiligung der Werkstatt entstanden. Für die beiden Orgelflügel mit der Verkündigung (Nr. 160/168) wird die bis Ende des 18. Jahrhunderts dauernde Überlieferung, daß es sich um Arbeiten Giuseppe Porta's handle, wieder aufgegriffen; die Zuschreibungen Pallucchini's an Veronese und Arslan's an Zelotti werden im Text erwähnt. Tatsächlich vermißt man den für Paolo typischen, mehr fragenden Gesichtsausdruck; die Madonna verrät ein leidenschaftlicheres Temperament als die Figuren Paolo Veronese's.

Von den Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts können nur die wichtigsten Erwähnung finden. Das mit gutem Grund dem *Sebastiano Mazzoni* zugeschriebene ganzfigurige Bildnis eines Feldhauptmanns (Nr. 177) besticht durch lässige Haltung und flüssige Malweise; die dünne Maltechnik und die Feinheit der Auffassung sprechen gegen die Autorschaft des Jan Lyss. Konservativer in der Auffassung ist das ebenfalls ganzfigurige Bildnis der Emilia Papafava Borromei von *Tiberio Tinelli* (Nr. 141), das schon von Ridolfi erwähnt wird; es ist eine späte Arbeit und unterscheidet sich durch größere Härte der Ausführung von ähnlichen Bildnissen des Forabosco. Die Gloria des Bürgermeisters Alvise Foscarini von *Francesco Maffei* (Nr. 142) ist das modello des 1655 ausgeführten großen Gemäldes im Museum in Vicenza (Nr. 333). Von den großen Malern des 18. Jahrhunderts sind die Altartafel des *Giambettino Cignaroli* (Nr. 194), das Gastmahl in Emmaus (Nr. 182) und die später entstandene Anbetung der Hirten (Nr. 200) des *Piazetta*, vor allem jedoch die 1746 entstandene Heilung eines Besessenen von *G. B. Tiepolo* (Nr. 215) zu erwähnen, letztere ein ganz reifes Werk des Meisters.

Fritz Heinemann