

Ross: Der moderne Städtebau und die Wiener Wohnungs- und Siedlungsanlagen zwischen den beiden Weltkriegen.— Franz Windisch-Grätz: Jakob Christoph Schletterer. — Werner Hofmann: Die geschichtliche Stellung von Daumiers graphischer Form. — Helene Kowalski: Stellung der Wiener Werkstätte in der Entwicklung des Kunstgewerbes seit 1900. — Gerhard Schmid: Das französische Relief 1250—1400. — Peter Potschner: Franz Steinfeld und die Ueberwindung des Barock in der österreichischen Landschaftsmalerei.

In Arbeit befindliche Dissertationen

Elisabeth Endres: Wiegele. — Brigitte Frauendorfer: Der Einfluß der franziskanischen Geistigkeit auf die Bildgestaltung. — Elfriede Krauland: Friedrich Gauermann. Monographie auf Grund seiner Zeichnungen. — Gertrude Mayer: Barocke Handzeichnungen in Oesterreich. — Helga Raschauer: Das Verhältnis zwischen Troger und Maulpertsch. — Gudrun Rotter: Oesterreichischer Altarbau des 17. Jahrhunderts. — Ingeborg Wegleiter: Hagenauer.

REZENSIONEN

RODOLFO PALLUCCHINI. *La Giovinezza del Tintoretto*. 187 S., 267 Abb. Mailand (1950): Edizione Daria Guarnati.

Pallucchini faßt in diesem fast luxuriös zu nennenden Quartband das Ergebnis langjähriger Studien über Tintoretto zusammen. Die Forschung über diesen Künstler ist, abgesehen von der älteren Guiden-Literatur, sehr viel jünger als die Tizianforschung und erst zu Beginn unseres Jahrhunderts in Gang gekommen (H. Thode, Krit. Studien über d. Meisters Werke 1900—01), um, wie es schien, in dem umfangreichen, reifen Werke E. v. d. Berckens (1942) eine vorläufige Fixierung zu finden. Doch hatte dieser bereits betont (p. 6), daß sie noch längst nicht als abgeschlossen gelten könne. Pallucchini hat es sich nun zur Aufgabe gemacht, ihren schwächsten Punkt, die Jugendentwicklung des Künstlers, aufzuhellen. Sein Text wird durch ausgezeichnete, zumeist ganzseitige Illustrationen mit vielen vorzüglichen Teilaufnahmen ergänzt.

Vielleicht müßte der Titel des Buches zutreffender „der Manierismus in Venedig und die Jugend des Tintoretto“ lauten. Denn beinahe die Hälfte des zwispaltig gedruckten Textes ist der Darstellung der manieristischen künstlerischen Kultur des Veneto zwischen 1530 und 50 gewidmet, in welcher sich der Stil des jungen Meisters formte. Der Verfasser schließt hier an Arbeiten L. Colettis an, dessen Tintoretto-biographie (1943) von Bercken noch kurz hatte einbezogen werden können.

In diesem 1. Teil gibt Pallucchini dankenswerterweise eine komprimierte Darstellung, wie der Manierismus mittelitalienischer und römischer Prägung in Venedig eindrang und absorbiert wurde; eine Uebersicht, die bisher nur einem kleinen Kreise von Spezialisten geläufig gewesen sein dürfte. Der manieristischen Krise in der Kunst Tizians, Pordenones, Bonifazos, Bordones und Schiavones werden eigene Kapitel gewid-

met und ihre Stilmerkmale, unterstützt von Illustrationen, an einzelnen Werken der betr. Meister aufgezeigt. Dabei zeigt es sich, was Coletti schon hervorgehoben hatte, daß Künstler wie etwa Bonifazio bereits von der Kunst des jungen Tintoretto beeinflusst worden sind. Man hat manche dieser Meister als seine Lehrer bezeichnen wollen. Pallucchini ist wie Bercken der Meinung, daß der junge Meister mit der Freiheit des Genies keinem eigentlichen „Lehrer“ verpflichtet sei, sondern sich autodidaktisch gebildet habe (p. 74).

Mit der Ausführlichkeit eines mit seinem Stoff verwachsenen Autors schildert der Verfasser, wie Ende der 20er Jahre durch Aretinos Uebersiedlung nach Venedig (1527) die wichtigste Phase der Neuorientierung der Venezianischen Malerei eingeleitet wurde. Aretinos Hauptanliegen war es, die Venezianer mit der Kunst Michelangelos und seiner Anhänger bekannt zu machen. (Hinweis auf die daraus entstehende Polemik in Venedig, Tizian gegen Michelangelo!) Noch wichtiger für die venezianische, manieristische Kunst und die Bildung Tintoretts waren die durch Schiavone vermittelten Einflüsse des Parmigianino und der durch Pordenone (1528—39 in Venedig) eingeführte Romanismus, ferner die Skulpturen Sansovinos (seit 1527 in Venedig) und seiner Gehilfen Bartolommeo Ammanati (seit 1537) und Alessandro Vittoria (seit 1543). Tintoretto muß die Fresken des Francesco Salviati (1539 kurze Zeit in Venedig) in S. Giovanni Decollato in Rom gekannt haben, dessen Porträts andererseits die Kenntnis der venezianischen Bildnisse erkennen lassen. Es scheint — und Verf. schließt sich dieser Hypothese an — daß Tintoretto (wie auch Tizian und Paolo Veronese) eine Reise nach Rom unternommen hat. Seine Grablegung Christi für S. Francesco della Vigna in Venedig (in einem Stich Kilians erhalten) beweist das Studium des berühmten Altarbildes von Daniele da Volterra in Trinità dei Monti in Rom (1541), das bekanntlich auch Rubens beeinflusst hat, Tintoretts Romreise wäre einleuchtend um die Mitte des 5. Jahrzehnts anzusetzen. Zu der zweiten römischen Manieristen-Generation, der Tintoretto sein Interesse zugewandt hat, gehörten auch Francesco Salviati, Jacopino del Conte und Vasari, der gelegentlich eines Besuches in Venedig (1541/42) dort Werke hinterließ, die besonders für Paolo Veronese von Wichtigkeit wurden. In dem ausführlichen Kapitel über Gius. Porta genannt Salviati (von 1539 bis zu seinem Tode 1573 in Venedig) wird neben einigen seiner wichtigsten Werke ein hl. Markus aus einer venezianischen Privatsammlung erstveröffentlicht. — Erfreulicherweise beschäftigt sich Verf. auch mit dem manieristischen Zyklus in der Sakristei von S. Sebastiano in Venedig (nach Gustav Ludwig um 1551 begonnen), dessen Maler in Bonifazios Schule zu suchen sind. (Zu den hier von Pallucchini gemachten Attributionen möchte Rez. sich an dieser Stelle nicht äußern, ohne die Originale wiedergesehen zu haben.) Ein längerer Abschnitt wird dem seit 1537 bei den Mosaizisten eingeschriebenen, wenig bekannten Giovanni Demio gewidmet. Den Anteil der Druckgraphik bei der Verbreitung klassischer und manieristischer Formen behandelt Kap. 12. Der Manierismus bei Jacopo Bassano, Paolo Veronese, die venezianische Schulung Grecos (1560—ca. 1570), von dem eine bisher

unbekannte Grablegung reproduziert wird (Abb. 57), die Kunst des Epigonen Pietro di Marescalchi werden in gesonderten Kapiteln geschildert. Im Schlußabschnitt dieses in sich abgeschlossenen, weit ausholenden ersten Teiles würdigt Verf. die historische Bedeutung des Eindringens toskanischer und römischer manieristischer Elemente in die Kunst Venedigs.

Den zweiten, dem eigentlichen Thema gewidmeten Abschnitt, nennt der Verf. selbst in der Einleitung eine philologische Studie. Durch Einbeziehung des umfangreichen Schrifttums und durch ausführliche Zitate aus den Quellen erfährt der Text an manchen Stellen eine starke Belastung. Das gesamte, vielfach zerstreute Material wird hier zusammengefaßt und bequem dargeboten. Zugrunde gelegt wird der Untersuchung der Zeitabschnitt von 1539—54 als der für Tintoretts Stilentwicklung wichtigste (1539 Tintoretts früheste Unterschrift eines Testaments mit der Bezeichnung „depenor“). Nach Ansicht des Verfassers gliedert sich diese Epoche in vier Phasen:

1. vor 1539—42 Anfänge in Anlehnung an die den Künstler umgebende venezianische Tradition, Pordenone, Bonifazio, Bordone, untermischt mit formalen Einflüssen Franc. Salviatis, Michelangelos;
2. 1542—45/46 Starker Einfluß des Kolorismus des Andrea Schiavone;
3. im Anschluß an eine Romreise Entstehung neuer erzählender und dramatischer Darstellungen (1545—50), Entwicklung eines dramatischen Helldunkels. Das Kolorit wird dadurch ein konstruktives Element im Gegensatz zur vorher rein dekorativen Funktion;
4. 1550—54 stärkere Einbeziehung des Landschaftlichen im Zusammenhang mit Wiedergabe des Lichts in der Atmosphäre, stärkere Plastizität im Sinne Michelangelos, Einfluß des Paolo Veronese.

Da der 30 jährige Tintoretto in dem berühmten „Markuswunder“ (1548) bereits als bedeutender, ganz origineller und schöpferischer Meister erscheint, hatte dieses Meisterwerk die vor diesem Zeitpunkt entstandenen Gemälde verdunkelt und die Forschung hatte in Ermangelung sicherer Datierungen (bis auf eine Ausnahme 1545) der Frühstufe weniger Beachtung geschenkt. Bezeichnend für die Unsicherheit in Datierungsfragen ist Palluccinis anscheinend zutreffende Einordnung einer Halbfigurenconversazione mit dem Dogen Girolamo Marcello (regiert 1537—53) in Luzerner Privatbesitz unter die Werke der 30er Jahre im Gegensatz zu Bercken (1. Hälfte 50er Jahre). Dadurch muß auch die Datierung der verwandten Conversazione (ehem. Slg. Nemes) in die 30er Jahre vorverlegt werden (Bercken 40—44). Bei der Zuweisung der Bilder bei Fischer in Luzern und in Londoner Privatbesitz (Abb. 60, 61) an den jungen Tintoretto vermag Rez. (der Abbildung nach) Zweifel nicht zu unterdrücken. Dagegen gehört es zu den positiven Ergebnissen des Buches, daß Verf. die 1540 datierte Conversazione (Leger, London) als Frühwerk des Meisters erkennt. Die Signatur „Iachobus“ mit einem bisher unaufgeklärten (heraldischen?) Zeichen, hatte Hadeln bewogen, das Werk einem sonst als Künstler unbekanntem „Molino“ zuzuschreiben, der bei Aretino genannt wird. Auch Hadeln hatte die große Verwandtschaft

zu Frühwerken Tintoretts hervorgehoben, ohne allerdings den entscheidenden Schluß zu ziehen.

Zu den übrigen in diese Frühzeit datierten Madonnen und Sante *Conversazioni* (mit denen man sich nicht durchweg einverstanden erklären kann) tritt eine bisher unpublizierte Madonna aus dem Palazzo Barbaro-Curtis in Venedig. Das Fehlen einer umfassenden Arbeit über Andrea Schiavone macht sich wieder einmal bemerkbar, wenn Pallucchini die 14 Oktogone mit mythologischen Darstellungen von einer Palastdecke in Modena für Tintoretto in Anspruch nimmt. (Bercken: Schiavone). Der bereits bei Ridolfi erwähnte Kontakt der beiden Künstler bedürfte einer eigenen Untersuchung. Vasari schreibt — und ihm schließt sich ein Teil der modernen Kritik an — die „Darbringung im Tempel“ der Carminekirche in Venedig dem Schiavone zu, während Pallucchini sie als den Beginn von Tintoretts nunmehr immer reicher werdenden Tätigkeit darstellt. Die Zusammenstellung einander ähnelnder Köpfe wie in Abb. 87—92 (Ausschnitte) scheint Rez. nicht ausreichend zur Stützung von Palluchinis These. Aus zweifelhaften Werken sollte man keine Schlüsse ziehen. Den Beziehungen zwischen beiden Künstlern wird bei Besprechung der Wiener Cassoni (1922 von Hadeln als Tintoretts Arbeiten erkannt) ein Kapitel gewidmet. Das „Konzert der Frauen“ in Verona (neuerdings gereinigt) wird hier als ein Werk Tintoretts angereicht.

Als eines der ersten Meisterwerke vor 1547 erkennt Verf. nun mit Wilde und Bercken die „Reise der Hl. Ursula“ in S. Lazzaro dei Medicanti in Venedig und schließt hier die seit 1942 durch Sanchez Canton identifizierten Deckenbilder des Prado (die von Velasquez auf seiner 2. venezianischen Reise erworbenen Stücke) an. Die Spanische Forschungen scheinen zu beweisen, daß auch das stets viel später datierte ovale Mittelstück (angeblich vollkommen übermalt) aus der frühen Zeit stammt.

Mit dem Jahre 1545 ist durch das für Aretin gemalte Bildchen „Apoll und Marsyas“, ein fester Anhaltspunkt für Datierungen gegeben. (Der Brief, in dem Aretin für das Bild dankt, wird im Original abgedruckt). Die Tafel aus S. Felice, eine der Ueber-raschungen der Ausstellung von 1945, läßt sich stilistisch hier einordnen. (Der dargestellte Stifter starb allerdings schon 1539). Auch dieses Bild wurde auf Rat des Autors kürzlich gereinigt. Um diese Werke werden weitere Cassonebilder, darunter das „Konzert“ in Sinaia (bei Bercken nicht genannt) gruppiert.

Kapitel 9 gilt der hypothetischen Reise nach Rom. Hier finden sich (wie auch an anderen Stellen) Wiederholungen zu Teil I und Längen. Die in die Jahre 1543—47 fallenden breitformatigen Kompositionen leiten mit ihrer neuen, mehr realistischen Erzählungsweise, ihrer an Theatereffekte erinnernden Lichtgebung zu dem „Markuswunder“ (1548) über. In kleinformatigen Bildern wird mit Licht und Raumkonstruktionen experimentiert. Die Skizze für ein Martyrium des hl. Markus in Brüssel, die man auch Greco zugeschrieben hat, hält Verf. möglicherweise für ein nicht akzeptiertes Modell für die Scuola di S. Marco. Doch zeigt das „Markuswunder“ einen so neuartigen Stil gegenüber den kurz zuvor (1547 Abendmahl in S. Marcuola) entstandenen

Werken, daß man es mit „Michelangelismus“ oder „Tizianismus“ hat erklären wollen. Der Akzent von Palluccinis Darstellung liegt in der Ableitung auch dieses Meisterwerks aus Tintoretts bisher geschilderter Entwicklung, deren Errungenschaften (anscheinend gefördert durch das Erlebnis Rom! d. Rez.) hier zusammenfließen. Eine eingehende Untersuchung der Beziehungen Tintoretts zu Tizian und Michelangelo würde zur Klärung beitragen. Die Reaktion und Diskussion der Zeitgenossen, die das Bild als revolutionär empfinden mußten, schildert Kap. 15; hier wird auch ein Brief des wenig beachteten Andrea Calmo von 1548 abgedruckt, der vorbehaltlos und unvoreingenommen das Genie des jungen Meisters mit großem Verständnis erkennt.

In dem nun folgenden Zeitabschnitt bis 1554 sind an einigen Stellen starke Abweichungen von Berckens Datierungen eingetreten. So wird z. B. die „Heilung der Lahmen“ in Vicenza für diesen Zeitraum in Anspruch genommen (dagegen Bercken 1575—80), ebenso die Madonna in Modena (kürzlich gereinigt, nach Bercken aus den 80er Jahren), die „Vermählung der Katharina in Lyon“ (Bercken 1567—75). Wie Wilde glaubt der Verf., daß „Venus und Vulkan“ in München, die „Susanna“ in Wien und die „Jahreszeiten“ in Amsterdam bald nach 1550 entstanden seien, im Gegensatz zu Berckens Ansicht, wonach die beiden ersteren 1544—47, die Jahreszeiten sogar 1575—85 anzusetzen sind. Das Wiener Bild scheint die Kenntnis von Peruzzis „Susanna“ in der Farnesina in Rom zu verraten (Abb. A. Venturi, Storia IX/5 Fig. 221 Anm. d. Rez.)

Mit dem Problem des Porträts setzt Pallucchini sich in 2 Kapiteln (vor und nach 1548) auseinander. (Dabei ist er sich der Schwierigkeiten in der Datierung nach 1548 wohl bewußt). In Abb. 146/47 werden einander nahestehende Bildnisse aus dem South Kensington Museum und aus amerikanischem Privatbesitz als Selbstbildnisse des Künstlers zur Diskussion gestellt. In dem „Edelmann im Pelz“ der Slg. Kröller-Müller in Otterlo (Holland) ist das verschollene Gemälde der Slg. von Liphart wiedergefunden; das von der Kunstgeschichte vergessene „Bildnis Jac. Sansovinos“ (Haag, Gal. Bachstitz) wird versuchsweise unter die Tintoretto-Porträts aufgenommen. Interessant ist der Versuch, die verschiedenen Persönlichkeiten auf dem in drei Teile zersägten Gruppenbildnis der Soranzo aus dem Castello in Mailand zu identifizieren, wobei sich ergibt, daß auf dem Wiener Männerbildnis (dat. 1553) vermutlich Lorenzo Soranzo dargestellt ist: die verschlungenen Buchstaben zwischen Datum und Altersangabe sind als die Initialen des Dargestellten aufzulösen. Verf. weist auch in diesem Gebiet die Kontinuität in der Entwicklung des Künstlers nach, die durchaus nicht gradlinig verläuft und durch innere Krisen gefördert wurde.

Den Zeichnungen bleibt ein im Verhältnis zur Gesamtdarstellung sehr knappes Kapitel vorbehalten. Register, Anmerkungen und Literaturverzeichnis runden das Buch ab, doch entbehrt man eine bei der Fülle des Materials unentbehrliche chronologische Tabelle der besprochenen Bilder. Das dem Text angefügte Kapitel „Esclusioni“ enthält eine Auswahl der vom Verf. nicht anerkannten Werke und Datierungen und rechnet damit nochmals die vorliegende Arbeit.

Dorothee Westphal