

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

9. Jahrgang

Januar 1956

Heft 1

DIE GIORGIONE-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

(Mit 2 Abbildungen)

„Mostra Giorgione e i giorgioneschi“ betitelt sich die Ausstellung, die von Juni bis Oktober vorigen Jahres im Dogen-Palast zu sehen war; schon in dieser Formulierung lag ausgesprochen, daß der Leitgedanke nicht mehr der gleiche wie bei den vorangehenden Ausstellungen war. Zu diesem Wechsel hatte das Thema selbst aufgefordert: denn wie auch im günstigsten Fall der Vergegenwärtigung von Giorgiones Kunst die Schau umfänglich sehr bemessen geblieben wäre, so hätte ein Verzicht auf deren Ausstrahlung, Einwirkung, Gefolgschaft die geschichtliche Sendung des jung verstorbenen Genius unterschlagen. Das sichere Maß zu finden, um beiden vorgesehenen Aufgaben gerecht zu werden, erforderte hier größte Anstrengung und Überlegung; doch wie immer in solchen Fällen, hatten Verzichte und Kompromisse so gebieterisch mitzureden, daß manche Wünsche und gute Absichten unerfüllt bleiben mußten. Dies galt vor allem für die Präsentation des „Opus“ Giorgiones selbst, wo wohl von Anfang an fraglich, wenn nicht überhaupt aussichtslos stand, die Judith aus Leningrad, die Dresdner Venus, die Allendale Hirtenanbetung und die Natività Benson (beide aus Washington), schließlich die Santa Conversazione des Prado beizubringen. Was nach dieser Richtung versucht worden war, ist der öffentlichen Kenntnis entzogen, immerhin weiß der Unterzeichnete aus brieflicher Mitteilung Zampettis, welche Hoffnungen man auf die Vermittlung englischer Fachleute gesetzt hatte, um das wichtige Bild des Salomourteils von Kingston Lacy als Leihgabe zu erhalten. Das „Werk“ des Genius konnte unter solchen Umständen nur gerade zur Hälfte vorgestellt werden: durch die Castelfranco Madonna, die Tempesta der venezianischen Akademie, die Wiener „Philosophen“, das Fête Champêtre des Louvre, Christi Gefangennahme aus San Rocco, das Berliner Porträt und die „Laura“ in Wien, schließlich die Altersallegorie „Col tempo“ (Venez. Akademie), Schöpfungen, die alle schon dem reifen Meister, zum Teil seiner letzten Schaffenszeit, angehören. Um diese Werke gruppierten sich Bilder, die von wenigen Ausnahmen abgesehen doch nur mit Vorbehalt oder als Teilwerk, wie die neugereinigten beiden Uffizientafeln (5, 6) mit dem Landschaftsgrund eines Ferraresen in das Oeuvre des Meisters

einzugliedern sind, bzw. als Wiederholungen, wie die Wiener Hirtenanbetung (9), die höchstwahrscheinlich mit der „tavola non molto perfetta“ der Sammlung Taddeo Contarini identisch sein dürfte, oder Spiegelungen seiner Schöpfungen angesehen werden können. Im Vordergrund des Interesses standen da die beiden Tafeln der Santa Conversazione in Venedig (8) und die erst vor wenigen Jahren entdeckte Madonna des Oxforder Museums (10). Frage: stammen sie von einer Hand und wenn ja, sind sie Frühwerke Giorgiones? Die Attribution des Akademie-Bildes (8) an Giorgione schien dem Referenten schon früher unannehmbar und wenn damals die Zuschreibung Palluccchinis an Sebastiano für möglich erachtet wurde (vgl. L. Dussler, Sebastiano del Piombo p. 149 n. 79), so hält er sie heute für unabweisbar. Höchstwahrscheinlich dürfte der Schüler dabei für die Madonna und das Kind weit mehr auf einen Prototyp des Lehrers zurückgegriffen haben als bei den Begleitfiguren, denn der Zusammenhang mit der Benson Madonna und dem Allendale Bild ist für Mutter und Knäblein offenbar; er erstreckt sich nicht allein auf die Typen, sondern ebenso auf Formdetails wie den Gang der Falten, die Hände usw. Diese Züge aber hat die Madonna des Ashmolean Museums mit der Nachbartafel (8) und den genannten Werken in Washington gemein. Zweifellos, die Komposition spricht fürs erste nicht sonderlich an, es werden Leeren und Unausgeglichenheiten fühlbar, zudem ist der Erhaltungszustand so wenig gut, um vom Koloristischen her zu fesseln. Aber in der Position des Kindes und im Aufbau der Mutter werden Ansätze fühlbar, die auf einen originellen und unkonventionellen Künstler schließen lassen, frei sowohl der Manier wie auch der Scheu, sich auf ein Wagnis einzulassen. Eben das Unerwartete und Antibellineske, das Wagnis, bei dem das teilweise Versagen mit Händen zu greifen ist, läßt die Möglichkeit zu, daß wir es hier mit der Schöpfung eines jungen, die Bahn der Tradition sprengenden Meisters zu tun haben und G. dafür verantwortlich gewesen sein kann. Mindestens mit diesem Wahrscheinlichkeitsfaktor muß gerechnet werden, will man sich frei machen von dem Zwang, alle Prämissen der Entwicklung auf den reifen Werken des Meisters zu basieren. Mit Cariani, dem kürzlich noch Berenson (Fiocco-Festschrift) das Bild zuzuschreiben suchte, hat das Gemälde in Oxford so wenig zu tun wie die Akademie-Conversazione (8). – Wäre der Figurenteil in dem kleinen Madonnenbild aus Leningrad nicht so stark mitgenommen, möchte u. E. auch dieses Werk für ein Jugendbild des Meisters zu beanspruchen sein; die wesentlich besser erhaltene Landschaftspartie weist manche Analogien mit der Judith auf (die wir vor Jahren auf der Pariser Ausstellung studieren konnten), und was die Erfindung des Figürlichen betrifft, so widerspricht nichts der Annahme, daß der frühe G. das Motiv konzipiert haben könne. Immerhin, was wir heute vor uns haben, erlaubt kein bündiges Urteil; mit der Möglichkeit, daß hier ein früher Nachahmer am Werk war, muß gerechnet werden. Vielleicht wird eine Durchleuchtung des Bildes die letzte Klärung bringen. Ganz nahe an den Genius führt das „Tramonto“ betitelte Gemälde (30) herandie lebendig gegliederte Landschaft, das wache Naturgefühl, die meisterhaft gebaute Figurengruppe im Vordergrund, nicht weniger die farbige Orchestrierung lassen die

Möglichkeit zu, G. sei selbst an dem Bild beteiligt gewesen (Abb. 3). Stofflich ist das Gemälde vorerst noch ein Rätsel; ein Zusammenhang mit dem Aeneas-Anchises Thema, von dem M. A. Michiel anlässlich eines Giorgione bei Contarini spricht, ist gar nicht zu sehen. Wenn der Katalog bei 30 das vorsichtig formulierte Urteil des verstorbenen Giulio Lorenzetti zitiert, als das Bild noch in der Sammlung Donà delle Rose sich befunden hatte, so hätte man nur wünschen mögen, solch kluges und reserviertes Verhalten hätte die Ausstellungsregie fürs Ganze begleitet; wieviele gewaltsame Attributionen wären bei ähnlicher Einstellung vermieden worden, wieviele belanglose und unter dem Durchschnitt liegende Bilder und Bildchen hätten dann beiseite gelassen werden können. – Von den bekannten Halbfigurenstücken aus Wien (17, 19, 51) und Hampton Court (18) läßt sich für keines der Anspruch erheben, die Urfassung G's zu sein, viel eher dagegen könnte nach dem Röntgenbefund diese Annahme für das Braunschweiger Selbstbildnis (20) zutreffen (Cornelius Müller-Hofstede gab auf dem Kongreß darüber sehr interessante Aufschlüsse, Abb. 2). Leider war auf der Mostra diesem so wichtigen Stück ein derartig ungünstiger Platz zugewiesen, daß eine Betrachtung bei gutem Licht ständig verwehrt blieb. Das Werk hätte in die Nachbarschaft von 15, 23, 25 gehört und Seite an Seite zu dem Knaben mit dem Pfeil (17), dem David (19) und dem Hirten mit Flöte (18); nicht nur sein voller Wert wäre dadurch zur Geltung gekommen, auch eine tragfähige Vergleichsbasis für diese Umgebung hätte sich damit geboten. Bildnisse wie 31, 32 waren schon durch ihren Erhaltungszustand, bei 31 auch durch eine reichlich verdächtige Inschrift und Datierung so sehr belastet, daß man den Namen G's besser vermieden hätte. Das Züricher Halbfigurenstück (33), einst in Strawberry Hill, gab so recht die Vorstellung, womit das 18. Jahrhundert sein Giorgione-Bild bestritten hatte.

In G's „Werk“ erneut die Doppelporträts aus den Uffizien (36) und dem Palazzo Venezia (35), die drei Lebensalter des Pitti (41) und das Konzert aus Hampton Court (42) einzugliedern, hätte nicht einmal hypothetisch unternommen werden dürfen, nachdem J. Wilde für die eine Gruppe, Berenson für 41, 42 längst überzeugende Gründe für ihre andere Behausung erbracht hatten. Auch das Malteser Porträt (50) trägt den hohen Namen (Giorgione oder Tizian) nicht, solange es in seinem alten Zustand erscheint. In den Brennpunkt des Problems Giorgione oder Tizian führten die beiden Bilder des „Fête Champêtre“ (46) und der „Adultera“ aus Glasgow (47). So unantastbar die Größe des Louvre-Bildes ist und so sicher der figurale Teil, die Typen, die räumliche Gliederung, auch das Kolorit für Giorgione sprechen, eine noch immer das Gemälde trübende Firnissschicht läßt auch weiterhin die Frage offen, ob das Werk nicht nach Giorgiones Tod von Tizian in der Landschaft der rechten Partie vollendet wurde. Auch bei dem jetzt gereinigten Glasgower Bild sind die Meinungen der jüngsten Forschung zwischen Giorgione und Tizian geteilt, jedoch, wenn überhaupt von einem der beiden, könnte u. E. nach der drastischen Erzählungsform und der Komposition zu schließen, nur Tizian dafür in Frage kommen. Ob auch nach der Farbe, dem Vortrag und den Typen? Manches berührt sich in dieser Hinsicht mit der Louvre-Conversazione (79) – vor allem

der massige Frauentyp, auch die Pinselschrift – und obgleich letztere uns kein Werk des Bastiano scheint, darf doch erinnert werden, daß auch die „Adultera“ zeitweise auf dessen Namen wie auch den Carianis getauft worden war. Einzelnes steht auch koloristisch und darüber hinaus dem weiblichen Bildnis (?) Melchett nahe (24), das wie wir glauben möchten – mindestens nach dem jetzigen Zustand zu urteilen – eher unter die Giorgionesken einzureihen ist denn als Giorgione selbst. Jedenfalls meldet sich in dem Bild eine Reihe von Zügen, die immer wieder weit mehr an eine Datierung der zwanziger Jahre und an einen etwas derb organisierten Meister der Provinz denken lassen als an Tizian. Zugegeben, die Fresken der Scuola del Santo in Padua stehen dem Gemälde in mancher Hinsicht nahe, aber was zwingt zur Annahme, daß deshalb die „Adultera“ von gleicher Hand stammt? Unter den Ubbildern des jungen Tizian kennen wir keines von so schmetternd bunter Koloristik, das Werk hat förmlich etwas Excitantes an sich. War Tizian sein Schöpfer, dann verlangt unsere bisherige Vorstellung von seiner Frühkunst eine Revision. Vor einem Halbjahrhundert gestand G. Gronau (zu eben der Zeit, als er seine vortreffliche Tizian-Monographie vollendet und das Gemälde in Glasgow noch in seinem alten, aussagereichen Zustand studiert hatte), das Bild keinem der Großen geben zu können; Cavalcaselle und Berenson war es nicht anders gegangen. – Ueberdies befremdet das Bild auch vom Thematischen her, so daß dem Deutungsversuch von E. Tietze-Conrat (Gaz.B.Arts 1945, Bd. 27, p. 189 f.) auf „Susanna vor Daniel“ wenigstens soweit eine Berechtigung zukommt, als die Darstellung nicht der Tradition gemäß erzählt wird. Gleichwohl dürfte die alte Benennung die richtige sein. Vermißt wurde Carianis Kopie aus Bergamo, die die Komposition im rechten Teil vollständig gibt – das Fragment vom Glasgower Bild befindet sich unter Tizians Namen in New York, Sammlung A. Sachs. – Klar lag der Fall bei der neu entdeckten Berliner „Ceres“ (44). Das fahle Karnat und die klassizierende Form des Aktes lassen keinen anderen Autor als Sebastiano zu, was freilich durch das fehlende Kingston Lacy Bild erst völlig demonstriert worden wäre. Über die beiden Borghese-Bilder (37, 38) aus dem Barock und den sog. Simson (39), der nicht früher als ca. 1560 – 70 entstanden sein kann, zu diskutieren, erübrigt sich, da auch ein gesunder Laiensinn von der Etikettierung verblüfft war. Es muß als ein Versäumnis der Mostra festgestellt werden, daß sie uns den Pseudo-Giorgione des Seicento nicht in einer Übersicht gezeigt hatte; an Beispielen ähnlich 37, 38 wäre kein Mangel gewesen.

Die Vorstellung vom „Giorgionismo“ war ungleich. Spätwerke Giambellins fehlten, z. B. das jetzt gereinigte Bild „Noah und seine Söhne“ in Besançon hätte anwesend sein müssen. Tizian war nicht gebührend vertreten, denn die Zigeuner- bzw. Kirschenmadonna in Wien, die Herodias der Doria Galerie wären mit ganz anderem Recht am Platz gewesen als die Porträts 76 – 78. Herrlich präsentierte sich dagegen Sebastiano; seine Altarwerke aus Venedig sind nie schöner zu sehen gewesen, sein Können und seine Grenzen nie schärfer erfaßbar. Was über diese hinaus seinen Namen trug (45, 79, 86, 87), konnte uns so wenig überzeugen wie die Zuschreibung

des „Ammalato“ an Vittore Belliniano. Sehr gut behauptete sich das Münchener Porträt (52), über dessen Autor trotz Wildes feiner Sondierung vielleicht noch nicht das letzte Wort gesagt ist. Palmas Querini-Bildnisse (92, 93), Carianis Männerporträts (97, 99, 100) zu zeigen, war ebenso unnötig wie manches von Catena, B. Licinio und D. Dossi; hingegen durfte man um so dankenswerter die beiden Idyllenbilder 90 (aus Palmas Umgebung), 96 (von Cariani) sowie die koloristisch bedeutsame Pala von D. Mancini (94) begrüßen. Kein Kompartiment unter den letzten Sälen sprach den Besucher so erfreulich an wie der Raum mit Savoldos Werken, wengleich deren Vielzahl in einem umgekehrten Verhältnis zur Einwirkung G's auf den Künstler stand.

Zwei Momente können zum Schluß nicht ganz unerwähnt bleiben. Von den verschiedensten Seiten her wurden Stimmen laut, warum die Ausstellung mit so viel Bildern des Kunsthandels beschickt war. Unserer Meinung nach ist prinzipiell gegen die Aufnahme von Werken aus beweglichem Besitz kein Bedenken zu erheben, Bedingung jedoch müssen die Qualität wie die sachliche Notwendigkeit sein. Diese Voraussetzungen wurden öfter vermißt und so obsiegte der Eindruck, als sollte für manches Fragwürdige erst über die Einreihung in die Mostra das Gutachten legitimiert werden. – Das andere betrifft die Aufstellung der Bilder: bei dieser hätte, wie wir meinen, als Ordnungsgedanke mehr Rücksicht auf das Publikum walten sollen, mit anderen Worten, ein erzieherischer Gesichtspunkt im Auge behalten werden müssen, der dem Laien das klar Gesicherte, die Schicht des Möglichen und letztlich das Problematische veranschaulicht hätte statt des anhaltend Sprunghaften und Divergierenden, das einer gesammelten Vorstellung so fühlbar im Wege war.

Luitpold Dussler

DREI SETTECENTO-AUSSTELLUNGEN

Venedig, Bergamo, Zürich

(Mit 1 Abbildung)

Nach der im letzten Februarheft der „Kunstchronik“ gewürdigten großen Ausstellung europäischer Malerei des 18. Jahrhunderts in der Royal Academy von London boten im Spätsommer dieses Jahres drei kleinere Veranstaltungen Gelegenheit, Ausschnitte aus dem reichen künstlerischen Schaffen des gleichen Jahrhunderts betrachten zu dürfen. An erster Stelle sei hier die „*Mostra di Bernardo Bellotto*“ erwähnt, die im September und Oktober vom polnischen Kultusministerium im Palazzo Grassi zu Venedig veranstaltet wurde und die zum erstenmal die etwa dreißig Ansichten von Warschau außerhalb Polens zeigt, die den Abschluß des Schaffens dieses weitgewanderten Vedutenmalers bilden. Der für Sachsen so verhängnisvolle Ausgang des Siebenjährigen Krieges und der Tod König August's III. (1763) zwangen den persönlich hiervon schwer betroffenen Meister, sich ein anderes Tätigkeitsfeld zu suchen. 1767 trat er in die Dienste König Stanislas Poniatowskis, der schon seit drei Jahren eine Anzahl italienischer und französischer Künstler um sich geschart hatte,