

Glasmalereien demgegenüber in den Hintergrund traten. Am 29. 9. wurde der Dom zu Magdeburg besichtigt (nebst Liebfrauenkirche und Magdeburger Reiter im Museum); die Betrachtung der aus Hadmersleben stammenden Scheiben, die nach 1945 in der Sebastianskirche eingesetzt wurden, führte in der Diskussion weder zu überzeugenden Kriterien über den Erhaltungszustand noch zu einer eindeutigen Begründung für eine Entstehung der Glasmalereien entweder in Niedersachsen oder aber in Thüringen. – In Stendal, wo der Kongreß schloß, befindet sich im Dom die wohl umfangreichste aller noch in Deutschland erhaltenen Kirchenfarbverglasungen: es sind die heute in 21 riesigen Fensteröffnungen untergebrachten Reste der ehemals 25 Fenster umfassenden Farbverglasung (etwa 1200 Scheiben, von denen nur etwas mehr als die Hälfte als „alt“ gelten dürfen), vorwiegend aus der Zeit um 1400; nur einige wenige gehören in die erste Hälfte und in die Mitte des 15. Jh. (Dr. K.-J. Maerker). Bisher ist weder die Ableitung der großformatigen Breitkompositionen, noch die zweifelsfreie Zuweisung zu schon bekannten Glasmalerei-Ateliers aus Erfurt, Lüneburg, Lübeck usw. geglückt. Die starke Patinierung gerade der schönsten Farbfenster und die große Höhe ihrer Anbringung ließen die Betrachter nur sehr unvollkommen ahnen, daß es sich hier um Meisterwerke nicht nur der Glasmalerei, sondern der deutschen Kunst handelt.

Die Tagung war für alle Teilnehmer nicht nur außerordentlich anregend (das bewies der Gedankenaustausch an den Abenden und während der Fahrten), sondern im Hinblick auf die Fülle neuer Information auch überaus wertvoll. Der Dank gilt dem spiritus rector Hans R. Hahnloser und den Kollegen aus Berlin, Halle und Erfurt, die freundlich und selbstlos unter Überwindung gewiß großer Schwierigkeiten für das reichhaltige Programm und den reibungslosen Ablauf der Tagung Sorge getragen hatten.

Hans Wentzel

### CIMA DA CONEGLIANO

Ausstellung im Palazzo dei Trecento in Treviso

(Mit 4 Abbildungen)

Dem Andenken Luigi Colettis, des letzten Biographen des Künstlers, ist die Ausstellung der Werke Cima da Coneglianos im Palazzo dei Trecento in Treviso gewidmet. Der 1000 qm messende Saal von 8 m Höhe ist von einer Reihe von Stellwänden unterteilt, auf denen zum Teil in intimen kohenartigen Ausbuchtungen in großen Zügen die künstlerische Entwicklung des Meisters aufgezeigt wird. Bedauerlich ist, daß die Darbietung der Werke, wie so häufig, in für diesen Zweck ungeeigneten Räumen erfolgt, so daß die Bilder zum großen Teil nur in Scheinwerferlicht betrachtet werden können, was die Beurteilung der farbigen Erscheinung sehr erschwert; es wäre zu wünschen, daß solche kunsthistorisch wichtigen Ausstellungen in Zukunft in für diese Zwecke besser geeignete Museumsräume verlegt würden. Hohe Anerkennung gebührt dem Katalog, der von L. Menegazzi sorgfältig erarbeitet und mit reichem bibliographischem Apparat versehen wurde. Er enthält gute Abbildungen und häufig noch zusätzliche Detailaufnahmen von sämtlichen ausgestellten Objekten.

Die Zusammenführung einer großen Reihe zum Teil datierter und datierbarer Hauptwerke ermöglicht einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers und ergibt Anhaltspunkte für die noch sehr umstrittene Chronologie seiner Werke. Die Zeichnung der eigenhändigen Bilder ist immer korrekt und fein, die Malerei „geschlossen“; der Unterschied seiner Malweise frappiert, sie wird dem jeweiligen Format des Werkes angepaßt: die großformatigen Altarbilder sind vergleichsweise derb gemalt, während die kleinformatigen Andachtsbilder und Darstellungen weltlichen Gehalts fein, zum Teil miniaturhaft ausgeführt sind. Die farbige Erscheinung der vor 1492 entstandenen Gemälde ist heller; die satte, kräftige Farbigekeit wird nach der Ankunft in Venedig erreicht. Dort ist der Meister seit 1492 nachweisbar.

Der sicher vor 1459 geborene Künstler, der schon 1473 als Steuerzahler in seiner Heimatstadt erwähnt wird, ist nur ungefähr zehn Jahre jünger als Bartolommeo Montagna und fünfzehn Jahre jünger als Alvise Vivarini; es ist anzunehmen, daß er schon in den siebziger Jahren selbst gemalt hat. Bei der Suche nach Frühwerken des Künstlers und der Untersuchung seiner Entwicklung ist unverständlichlicherweise außer acht gelassen worden, daß der Altar in Vicenza von 1489 (Kat. Nr. 10, Abb. 1) noch in reiner Temperatechnik ohne jeden Ölzusatz gemalt ist; daraus geht hervor, daß das Bild weder in Vicenza unter der Anleitung Bartolommeo Montagnas und noch viel weniger in Venedig gemalt wurde, wo ein so bedeutender Auftrag bestimmt nicht in der altmodischen Temperatechnik ausgeführt worden wäre; der künstlerische Ausgangspunkt ist auch nicht Girolamo da Treviso d. Alt., dessen von Coletti zum Vergleich herangezogenen Altarbilder sämtlich in den neunziger Jahren nach Cimas Übersiedlung nach Venedig entstanden sind, sondern Alvise Vivarinis 1480 datierter Altar aus S. Francesco in Treviso (Venedig, Akademie, Nr. 607/174); Alvise Vivarinis Madonna ist der Prototyp der Madonna Cimas in Vicenza; die beiden Assistenzfiguren sind sicher von Bartolommeo Montagna, die Gestaltung des Hintergrundes von toskanischen Vorbildern abhängig; der Maler hat hier sein künstlerisches Profil noch nicht gefunden, er setzt sein Bild aus heterogenen Elementen zusammen; er malt in altmodischer Temperatechnik und zeichnet fast wie ein Miniaturist. Die feine Zeichnung des Blattwerks und der Tierwelt und auch die feine Zeichnung der später entstandenen kleinformatigen Bilder läßt vermuten, daß sich Cimas Anfänge in der Miniaturmalerei seiner Zeit verbergen; das würde auch erklären, daß er schon 1473 als Steuerzahler in Conegliano erwähnt wird.

Das Polyptychon in Olera (Kat. Nr. 1 – 9), das bisher als frühestes bekanntes, vor dem Altar in Vicenza entstandenes Werk Cimas angesprochen wurde, kann keinesfalls in den achtziger Jahren entstanden sein: die monumentale Auffassung der Madonna und des Kindes ist bei Cima erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts möglich; der Einfluß von Giovanni Bellinis Madonnendarstellungen der neunziger Jahre ist unverkennbar; der unkindliche Ausdruck des Kindes ist in der Frühzeit des Meisters ungebräuchlich, er tritt erst in den um 1504 – 1505 entstandenen Werken in Erscheinung. Der Figurenstil ist fortgeschrittener als bei dem 1499 datierten Polyptychon in Miglionico (Kat. Nr. 26 – 43). Aus Gründen der farbigen Erscheinung ist der Altar aus Olera kurz

vor 1504 zu datieren, später als die Tafel mit den Heiligen Konstantin und Helena in S. Giovanni in Bragora (Kat. Nr. 47 – 50) und früher als die Madonna in Este (Kat. Nr. 62). Außerdem ist das Polyptychon in Olera nicht in reiner Tempera wie der Altar in Vicenza, sondern in einer Mischung von Tempera mit starken Olzusätzen gemalt, die ihm eine stärkere Leuchtkraft verleihen. Die Benutzung des Goldgrundes wird wohl auf Wunsch des provinziellen Bestellers erfolgt sein.

Die künstlerische Entwicklung Cimas wird in der Ausstellung einigermaßen deutlich: Nach der blassen Farbskala, die für den Altar von 1489 charakteristisch ist, wird die Palette des Künstlers zusehends farbiger; die Madonna in Bologna (Kat. Nr. 19), die Grablegung in Modena (Kat. Nr. 20), die Sacra Conversazione in Düsseldorf (Kat. Nr. 12), die Madonna in Detroit (Kat. Nr. 11) und die kleinformatige hl. Giustina (Kat. Nr. 24) sind die Stufen von Cimas Entwicklung zur satten Farbigkeit, die in dem großen Altar in Conegliano von 1493 (Kat. Nr. 13) und der Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora des folgenden Jahres (Kat. Nr. 22) zuerst kulminiert; letztere Komposition geht wohl auf Giovanni Bellinis erste, heute verschollene Fassung dieses Themas zurück. Ebenfalls um 1494 ist eine Gruppe von kleinformatigen Bildern entstanden, die sich durch besonders feine und malerische Ausführung der landschaftlichen Teile auszeichnet: die schöne Madonna mit anbetendem Stifter in Berlin (Kat. Nr. 14), der hl. Hieronymus in der Brera (Kat. Nr. 18) und eine bisher unbekannte Darstellung einer hl. Katharina in österreichischem Privatbesitz (auf Holz, 39 x 31 cm), die hier erstmals reproduziert werden soll (Abb. 2). Die im Katalog abgebildete Verkündigung aus Leningrad war beim Besuch des Referenten in Treviso leider noch nicht eingetroffen. Der bedeutende Altar in S. Maria dell'Orto (Kat. Nr. 21) ist gegen 1496 zu datieren. Die Sacra Conversazione der Sammlung Gulbenkian (Kat. Nr. 25), im Katalog zu Unrecht als Ruhe auf der Flucht nach Ägypten betitelt, ist gleichzeitig mit dem Polyptychon in Miglionico (Kat. Nr. 26 – 43) 1499 entstanden. Des letzteren Farbgebung ist kräftig, die Malweise jedoch nicht mehr so derb wie bei den 1493/94 entstandenen großen Altären; die Ausführung ist wohl nicht in allen Teilen von Cimas Hand; besonders die kleinen Tafeln der Altarstaffel und die Verkündigung stammen von Gehilfenhand, der Engel mit allergrößter Wahrscheinlichkeit, vielleicht auch die Madonna von Giovanni Martini da Udine. Die Gleichartigkeit der Zeichnung und der farbigen Erscheinung der Cassonetafel der Sammlung Schrafl (Kat. Nr. 44) mit der der Predella des Altars mit den Heiligen Konstantin und Helena in S. Giovanni in Bragora (Kat. Nr. 47 – 50) berechtigt zu der Annahme einer gleichzeitigen Entstehung.

Mit den 1503/04 entstandenen Flügelbildern des Altars von Mestre aus Straßburg (Kat. Nr. 51/52) beginnt die kurze Periode der vollen Meisterschaft des Künstlers; die Serie der Madonnenbilder aus Paris (Kat. Nr. 16), Este (Kat. Nr. 62), New York (Kat. Nr. 63), Florenz (Kat. Nr. 65), London (Kat. Nr. 66), die Altäre in der Brera (Kat. Nr. 71) und in S. Maria del Carmine (Kat. Nr. 73), der hl. Hieronymus der Sammlung Contini (Kat. Nr. 75), die weltlichen Darstellungen aus Berlin (Kat. Nr. 76) und aus dem Museo Poldi-Pezzoli (Kat. Nr. 80) sind wohl alle in den glücklichen Jahren 1504 und 1505 entstanden. Es ist interessant festzustellen, daß gerade um 1505 der Einfluß Giorgiones

auf die Landschaftsdarstellung und die Malweise seiner Zeitgenossen besonders stark war; bei den beiden zuletzt erwähnten Arbeiten Cimas, zu denen auch die gleichartigen Tafeln der Sammlung Johnson (Coletti, Abb. 57/58) und die hier reproduzierte Stigmatisation des hl. Franziskus in York (Nr. 805, auf Holz, 36,1 x 29,2 cm, Abb. 3) gehören, und den gleichzeitig entstandenen Arbeiten Andrea Previtalis (London, Nat. Nal. Nr. 1409) und Rocco Marconis ist Giorgiones Einfluß am stärksten zu spüren. – Die Madonna aus New York (Kat. Nr. 63), mit Recht mit der aus Este stammenden konfrontiert, ist der stilistische Vorläufer der Madonna in Parma (Kat. Nr. 70). Die Komposition des „Christus unter den Schriftgelehrten“ aus Warschau (Kat. Nr. 69) ist sicherlich vor Dürers Aufenthalt in Venedig 1506 entstanden; diese ausgewogene Komposition ist nicht von Dürer, sondern dieser wie auch sonst von dem italienischen Vorbild beeinflusst worden. Nicht folgen kann ich dem Katalogverfasser, der ein verschollenes Vorbild Giovanni Bellinis annimmt; die erwähnte Notiz der Sammlung Algarotti bezieht sich doch wohl eher auf das Bild des Cima da Conegliano, das ja ein cartellino mit einer falschen Bellinisignatur aufweist. Die eigenhändige venezianer Zweitfassung des „Ungläubigen Thomas“ (Kat. Nr. 68) ist kurz nach 1505 anzusetzen. Die schöne Tafel mit der Madonna zwischen den Heiligen Michael und Andreas aus Parma (Kat. Nr. 70), wohl um 1507 entstanden, bildet den Abschluß der Reihe von Cimas in Treviso ausgestellten Meisterwerken.

Schon die wohl gleichzeitig entstandene Madonna in trono im Kreise von sechs Heiligen derselben Galerie (Kat. Nr. 72) zeigt ein Nachlassen der Qualität; trotz der unzweifelhaften Eigenhändigkeit der Tafel nimmt der Ausdruck einiger Figuren eine gewisse Kindlichkeit an, die Faltenbildung wird härter, die Form der Finger plumper. Die kompositionelle Abhängigkeit der neuerdings zu Unrecht Palma Vecchio zugeschriebenen Darstellung des „Christus unter den Schriftgelehrten“ der Akademie in Venedig (Nr. 85) von diesem Altar Cima da Coneglianos ist evident. Gleichzeitig mit den beiden Bildern aus Parma ist wohl auch die schöne, etwas heller gehaltene Marienkrönung der Sammlung Patrizi (Kat. Nr. 79) entstanden. Zwischen 1507 und 1510 ist die Sacra Conversazione der Akademie in Venedig (Kat. Nr. 87) zu datieren; sie ist sicher in allen Teilen eigenhändig, in der Ausführung etwas derber als der hl. Hieronymus der Sammlung Contini, was mit dem größeren Format des Bildes zusammenhängt; sehr fein ist die Behandlung der landschaftlichen Partien, das Ganze ein reifes Werk der Spätzeit, noch nicht so müde wie die um und nach 1510 entstandenen Altäre. Um diese Zeit sind das Raffael- und Tobiasbild aus Venedig (Kat. Nr. 86) und die beiden, wie alle kleinformatigen Bilder Cimas, feingemalten Rundbilder aus Parma (Kat. Nr. 77/78) mit den mythologischen Darstellungen des schlafenden Endymion und des Midasurteils entstanden. Der 1516 entstandene Petrusaltar aus der Brera (Kat. Nr. 85) bildet den Abschluß der fast vollständig eigenhändigen Arbeiten Cima da Coneglianos; der Ausdruck der Figuren wirkt kindlich, die Gewandbildung ist steif, die Malweise trocken; besser sind nur die Haarpartien, die architektonischen Einzelheiten und die noch bellinesk beeinflussten Wölkchen. Der Ausdruck des musizierenden Engels ist für Cima fremd; dieser stammt von der Hand des gegiegen malenden Werk-

stattgehilfen, für den die runde Kopfbildung charakteristisch ist und der mit Girolamo di Bernardino da Udine identisch sein könnte.

Cima da Conegliano stellt sich uns als typischer Vertreter venezianischen Künstler­tums vor: seine Anfänge liegen im Dunkel, nach seiner Ankunft in Venedig springt er in die Bresche, die anfangs der neunziger Jahre entsteht, als das Schulhaupt Giovanni Bellini durch seine intensivier­te Tätigkeit im Palazzo Ducale daran verhindert ist, große Aufträge für Kirchen und Scuolen zu übernehmen. Die Verbindung von antonellesker Körperlichkeit mit bellinesker Farbgebung läßt eine künstlerische Persönlichkeit entstehen, die sich allergrößter Beliebtheit bei den Auftraggebern erfreut. Diese Beliebtheit mit dem damit verbundenen großen Auftragsbestand war wohl auch der Grund für die Einrichtung eines typisch venezianischen Werkstattbetriebes, spätestens Mitte der neunziger Jahre. Antonio Maria da Carpi war wohl Cimas erster und liebster Gehilfe, der die Kartons des Meisters auch selbständig kopieren und signieren durfte; seine Hand ist in dem Madonnenbild aus Mailänder Privatbesitz (Kat. Nr. 18) zu erkennen; von Cima selbst stammen nur das Christkind und die Hände der Madonna. Ein weiterer Gehilfe war Pasqualino Veneziano, der die Werkstattkopie nach einem um 1499 entstandenen Original Cimas aus dem Museum in Treviso (Kat. Nr. 67) gemalt hat. Von dem schon oben erwähnten Giovanni Martini da Udine stammen die Werkstattkopien Kat. Nr. 17 und 64. Die Sacra Conversazione aus London (Kat. Nr. 88) ist sicher von Cima angelegt; die Ausführung ist verschiedenen Gehilfen anvertraut worden, von denen Busati als Autor des hl. Franziskus infrage kommt; Cima selbst hat wohl nur bei der Korrektur der Handbildung der beiden Heiligen und der den rechten Fuß des Kindes haltenden der Madonna persönlich eingegriffen. Bei der Madonna aus Florenz (Kat. Nr. 65) wirkt die Landschaftsbildung für Cima befremdlich; möglicherweise trägt eine durchgreifende Übermalung dieser Teile aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts Schuld an diesem Eindruck. Jacopo da Valenza, von dessen Hand die Kopie Kat. Nr. 61 stammt, war nicht in der Werkstatt Cimas tätig, sondern hat sich in diesem Falle als außenstehender Kopist betätigt. Der Altar aus Zermen (Kat. Nr. 82 – 84) und der Markuslöwe aus der Cà d'Oro (Kat. Nr. 89) sind Werke, die bei des Meisters Tode anscheinend unvollendet waren; nicht Bissolo, sondern Giovanni Buonconsiglio ist der Vollender des ersteren, während der Markuslöwe nach der neuerlichen Reinigung und sorgfältigen Restaurierung besser zu beurteilen ist: Von Cima stammt sicher die Anlage des Bildes sowie die Ausführung der Heiligen Magdalena und Hieronymus und aller landschaftlichen Teile; das übrige ist nach des Meisters Tode wohl von Benedetto Diana fertiggemalt worden.

Das Polyptychon aus S. Fior (Kat. Nr. 53 – 60) gibt – aber nur vielleicht – eine cimeske Idee wieder; Cimas Maltechnik war immer geschlossen; hier ist sie flüssig, breit, derb und undiszipliniert. Dieser Altar stammt sicher nur von der Hand eines provinziellen Nachfolgers, der sich auch, besonders in den Oberteilen der Flügelbilder, von Giovanni Buonconsiglio hat beeinflussen lassen. Die Predellenbilder vollends haben mit Cima da Conegliano überhaupt nichts mehr zu tun.

Aus dem Oeuvre Cimas vollständig auszuschneiden ist die bedeutende Madonna aus

dem Rijksmuseum (Kat. Nr. 74, Abb. 4); sowohl das Kolorit als auch die Konstruktion der Figuren sind charakteristisch für Benedetto Dianas Arbeitsweise im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; zu vergleichen ist die von Diana gemalte Szene mit dem Reliquienwunder des Hl. Kreuzes aus der Scuola di S. Giovanni Evangelista in der Akademie in Venedig (Nr. 565/130). Auch das Fragment mit dem Kopf einer weiblichen Heiligen aus dem Museo Poldi-Pezzoli (Kat. Nr. 81) zeigt nur den Einfluß Cimas, aber nicht dessen Handschrift; man muß es wohl auch dem Giovanni Martini da Udine zuschreiben, dessen hölzerne Malweise in diesem überschätzten Bildchen erkennbar ist. Ebenfalls nicht von Cima und nicht einmal venezianisch scheinen mir die beiden Predellentafeln aus Tours (Kat. Nr. 45/46) zu sein; das stumpfe Kolorit ist charakteristisch für die veronesische Malerschule; möglicherweise handelt es sich um von Francesco Morone beeinflusste frühe Arbeiten des Niccolò Giolfino.

Fritz Heinemann

## REZENSIONEN

*Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. 4. New England Museums.* By Colin T. Eisler. Brussels 1961.

In der Folge der Bände des „Corpus“ der Primitifs Flamands, die das von Prof. Coremans geschaffene „Centre national de Recherches“ in Brüssel in steter Folge herausbringt, ist letzthin der vorliegende Band über die Museen in Boston, Cambridge, Hartford, New Haven, Williamstown und Worcester erschienen. Sein Bearbeiter, Colin T. Eisler, hat in sorgfältiger Kleinarbeit, die die Grundlage der überaus reich mit Detailaufnahmen ausgestatteten Bände der Serie bildet, 14 Altniederländer aus den genannten Museen verzeichnet. Etwa ein Drittel von ihnen sind sehr bemerkenswert, vor allem die bekannte Lukasmadonna Rogiers in Boston, das frühe Bildnis des Gilles Joye von 1472 von der Hand Memlings, Bouts' Halbfigurenmadonna aus der Sammlung Stroganoff in Rom und ein unzweifelhaft eigenhändiges Fragment von Hieronymus Bosch.

Wohl alle katalogisierten Werke werden von einem wenig bekannten Bildnis (Nr. 65 des Corpus) übertroffen (Hartford). Durch herbe Kraft und Beseeltheit der Gestaltung überragt das Porträt die allermeisten Arbeiten von Bildnismalern des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts beträchtlich, mit Ausnahme der seltenen des Hugo van der Goes. Merkwürdig ist, daß sich der offensichtlich späte Maler in der Zeichnung von Händen und Fingern noch eng an Rogier (gest. 1464) hält. Daß der Dargestellte Jeronymus van Busleyden war, der die in Nachbildungen überlieferte Deipara Virgo des Goes besaß, ist wenig wahrscheinlich, wie Eisler darlegt.

Das Bildnis des Gilles Joye von 1472 (Nr. 72), eines Kanonikus und Komponisten aus Brügge, ist wie andere frühe Werke Memlings von erheblichem geschichtlichem und künstlerischem Wert. Es ist ernst und streng wie das Männerbildnis in Hampton Court, das des Jacopo Tani im Danziger Jüngsten Gericht, die derselben Zeit entstammen. Nach Eisler ist das Bild mit Ausnahme der Hände stark abgerieben. Die großen Ausschnitte aus dem Gemälde lassen das nicht erkennen, vielmehr schlägt eine ver-