

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

22. Jahrgang

März 1969

Heft 3

VENEZIANISCHE MALEREI - 15. BIS 18. JAHRHUNDERT

Zu der in Warschau, Dresden, Prag und Budapest gezeigten Wanderausstellung

(Mit 5 Abbildungen)

Im Oktober des vergangenen Jahres schloß in Budapest die Ausstellung venezianischer Malerei, die seit März in Warschau, Dresden und Prag gezeigt worden war. Sie umfaßte Gemälde aus den Nationalmuseen Warschau, Krakau und Posen und aus polnischem Privatbesitz, aus der Prager Nationalgalerie, aus der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden und aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest. Die Zahl der gezeigten Objekte war nicht konstant, sondern änderte sich bei jedem Ortswechsel mehr oder weniger. Vor allem in Warschau, aber auch zuletzt in Budapest wurden weitere Werke aus den Museumsbeständen bzw. auch aus dem privaten Kunstbesitz des Landes zur Bereicherung hinzugefügt.

Ziel der Ausstellung konnte es nicht sein, ein umfassendes Gesamtbild der venezianischen Malerei und ihrer kontinuierlichen Entwicklung über drei Jahrhunderte hinweg oder auch nur in ihren Hauptphasen oder Höhepunkten darzubieten. Dazu hätten wohl auch die Auswahlmöglichkeiten innerhalb der zur Verfügung stehenden Sammlungsbestände gar nicht ausgereicht, zumal Hauptwerke wie Tizians Zinsgroschen oder Giorgiones Venus in Dresden aus Rücksicht auf ihren Erhaltungszustand nicht mit auf die Reise geschickt werden konnten. Vor allem aber mußte der Gesamtumfang der Ausstellung von vornherein auf ein vernünftiges Maß beschränkt werden, da sie als Wanderausstellung nacheinander an vier verschiedenen Orten gezeigt werden sollte. Daß ihre Organisatoren mit Jan Białostocki an der Spitze die schwierige Aufgabe mit so viel Erfolg und auch unter weitgehender Einhaltung der anfangs gesetzten Termine meisterten, verdient besondere Anerkennung. Während man sich in Prag und vor allem in Budapest mit einem im Text relativ knapp gefaßten, wenn auch gut bebilderten Katalog begnügte, wurden im Warschauer und in dem deutschsprachigen Dresdener Katalog (auf den sich die Nummern der folgenden Besprechung beziehen) die Probleme und vorläufigen Ergebnisse der Ausstellung ausführlich

und mit entsprechenden bibliographischen Angaben erläutert und auch alle (in Warschau bzw. Dresden gezeigten) Werke abgebildet. In den einleitenden Kapiteln des Dresdener Kataloges geben Henner Menz, Eduard A. Šafařík und Agnes Czobor Überblicke über die von Dresden, Prag und Budapest beigezeichneten Gemälde. Die ganz an den Anfang gerückte knappe Abhandlung von Jan Białostocki über „Die Eigenart der Kunst Venedigs“ bringt eine durch die Analyse kunsttheoretischer Schriften gestützte Charakterisierung der venezianischen Malerei; dieses knapp drei Seiten füllende Konzentrat gehört zu dem Besten und Überzeugendsten, was zu diesem Thema seit langem geschrieben wurde.

Sicher lag es *auch* in der Absicht der Veranstalter, einen möglichst breiten Kreis von Fachkollegen gerade mit der Problematik mancher Bilder zu konfrontieren und dadurch möglicherweise zu einer weiteren Klärung von Zuschreibungs- und Datierungsfragen zu gelangen. Bestimmend blieb jedoch für den Besucher der Eindruck der überraschenden Fülle und des hohen Ranges dessen, was neben den bekannten Schätzen der Dresdener Gemäldegalerie aus den Museen und Sammlungen der Tschechoslowakei, Polens und Ungarns zusammengetragen werden konnte. Und es darf dabei nicht übersehen werden, daß es sich z. B. bei den Stücken, die aus dem Nationalmuseum in Warschau kamen, keineswegs nur um „alten Bestand“, sondern sogar vorwiegend um Neuzugänge seit 1945 handelt und daß aus der Tschechoslowakei die vielen bedeutenden Werke nicht einmal gezeigt wurden, die sich unter den erst vor wenigen Jahren auf der Prager Burg wiederentdeckten alten Sammlungsbeständen befinden.

Die Ausstellung ermöglichte es, eine große Zahl wichtiger Beispiele venezianischer Malerei in unmittelbarem Vergleich zu studieren, und gerade mancher Experte wird die Gelegenheit dankbar begrüßt haben, einzelne Lücken in seiner Originalkenntnis nun endlich und auf einmal schließen zu können. Von den gezeigten Werken Jacopo Tintorettos und seiner Werkstatt war 1937 auf der Tintoretto-Ausstellung in Venedig nur das Dresdener Bild der Rettung der Arsinoë (Kat. Nr. 102) zu sehen gewesen. Bei der Veronese-Ausstellung in Venedig 1939 hatte gerade die Dresdener Kreuztragung (Kat. Nr. 107) gefehlt. Auf der Lorenzo-Lotto-Ausstellung in Venedig 1953 hatte man die beiden Madonnenbilder des Künstlers aus der Dresdener Galerie und aus der Sammlung Puslowski in Krakau (Kat. Nr. 57 u. 58) vermißt. Letzteres blieb auch diesmal nicht bis zuletzt bei den Beständen der Wanderausstellung und fehlte in Budapest. Häufig begegnet war man bisher nur einigen – gerade in jüngster Zeit – viel- und weitgereisten Werken venezianischer Vedutenmalerei wie dem Architekturcapriccio mit Bellottos Selbstbildnis aus Warschau (Kat. Nr. 14) oder Bellottos Dresdener Bild des Elbufers unterhalb der Augustusbrücke (Kat. Nr. 15).

Als ein typisches Werk der venezianischen Malerei des ausgehenden Trecento war das neuerdings Jacobello di Bonomo zugeschriebene Polyptychon des Krakauer Nationalmuseums (Kat. Nr. 49; früher Slg. Czartoryski) ausgestellt. Werke aus der ersten Hälfte des Quattrocento fehlten leider ganz. Neben Crivellis Lünette mit den Heiligen Antonius und Lucia (Kat. Nr. 33), die ebenfalls aus der Slg. Czartoryski ins Krakauer

Nationalmuseum kam und die ursprünglich – wie Białostocki nachweisen konnte – zu dem Polyptychon in Porto S. Giorgio gehörte, sah man zusätzlich in Budapest das von Crivelli signierte Polyptychon-Mittelstück mit einer thronenden Muttergottes, das dort zu den besonderen Kostbarkeiten des Museums der Bildenden Künste gehört. Ebenfalls aus dem Budapester Museum stammten die vier Bilder weiblicher Heiliger von einem Polyptychon aus der Nachfolge des Antonio Vivarini, die Berenson überzeugend Francesco de' Franceschi zugeschrieben hat (Kat. Nr. 42). Das Bellini-Atelier war auf der Ausstellung nur schwach vertreten, in der Hauptsache durch das zuerst von Fiocco und Heinemann Giovanni Bellini zugewiesene Madonnenbild des Posener Nationalmuseums (Kat. Nr. 10), das allerdings von Giles Robertson in seiner neuen Bellini-Monographie (Oxford 1968) nicht als eigenhändiges Werk besprochen wird. Das kleine Predellenmittelstück mit einer Pietà (Kat. Nr. 11), das erst 1965 aus der Slg. W. Miodoński in das Krakauer Nationalmuseum kam, ist von Ragghianti als ein um 1470 von Giovanni Bellini gemaltes Werk angesprochen worden. Pallucchini (Pantheon 1968, S. 368) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Bestimmung die Qualität des Bildes überbewertet. Eine so harte, cursorische Formfixierung bei der Modellierung des Aktes oder in der Wiedergabe der Hände findet man auch in frühen, noch mantegnesken Werken Giovanni Bellinis nicht. Die Argumentation, daß eine Vergrößerung der Zeichnung und auch des Farbauftrags möglicherweise durch das sehr kleine Format des Bildes bedingt oder nahegelegt worden sei, erscheint indessen bei Giovanni Bellini wenig sinnvoll. Das Profilbildnis des Lorenzo Giustiniani aus dem Warschauer Nationalmuseum (Kat. Nr. 9), in dem man heute eine Arbeit des Lazzaro Bastiani sieht, gehört zu einer Reihe von Halbfiguren- oder Büstenporträts, die im letzten auf Gentile Bellinis ganzfiguriges Bildnis des Patriarchen in der Accademia in Venedig zurückgehen. Das Warschauer Exemplar überrascht durch die Feinheit der Binnenzeichnung und -modellierung; leider haben Übermalungen des dunklen Grundes offenbar die Konturen an einzelnen Stellen verfälscht, was – trotz guter Restaurierung des Bildes – die Prägnanz der sehr zugespitzten Charakterisierung dieses Profilkopfes etwas beeinträchtigt.

Besondere Probleme stellt noch immer das aus dem Besitz Lucas Cranachs d. J. stammende Dresdener Bild des segnenden Christus, das in der Feinheit der malerischen Behandlung zu den bedeutendsten Werken des Jacopo de'Barbari gehört (Kat. Nr. 2). Oberkörper und Kopf Christi sind in Dreiviertel-Vorderansicht dargestellt, der Blick ist auf den Beschauer gerichtet. Der rechte Unterarm mit der segnend angehobenen Hand scheint auf einer unterhalb des Bildrandes vorzustellenden Brüstung aufzuruhen – ebenso auch die linke Hand Christi, die ein kleines Kreuz hält, wie es sonst üblicherweise als Attribut des Johannesknaben begegnet. Voraussetzung für die Bildkomposition sind einmal niederländische Darstellungen des segnenden Christus (vgl. das Memling zugeschriebene Bild der Slg. Hamilton-Rice in New York), d. h. jener Typus, der dem Londoner Christus des Antonello da Messina zugrundeliegt, bei dem jedoch Oberkörper und Kopf frontal gegeben sind. Zum anderen verarbeitet das Dresdener Bild – ebenso wie etwa Dürers Madrider Selbstbildnis – Anregungen niederländi-

scher Bildnisse, die die Dargestellten in Dreiviertel-Vorderansicht zeigen und die beide Hände in den Bildausschnitt mitaufnehmen (vgl. das Londoner Männerporträt des Dirk Bouts). An die niederländische Malerei, vor allem an die Kunst Memlings erinnert auch der besondere Christustypus bei Jacopo de'Barbari. Das Dresdener Gemälde wird mit Recht in Zusammenhang gesehen mit jener ziemlich umfangreichen Gruppe von Darstellungen des „Salvator Mundi“, die Christus in Halbfigur, frontal, mit segnend erhobener Rechten und mit der Weltkugel in der linken Hand zeigen (vgl. L. H. Heydenreich, Leonardo's „Salvator Mundi“, in *Raccolta Vinciana* XX, 1964, S. 83 ff.). Wieweit im Bellini-Kreis der von Jacopo de'Barbari aufgenommene Darstellungstypus gebräuchlich war, ist schwer zu entscheiden. Im Inventar der Sammlung des Andrea Vendramin von 1627 sind zwei Kompositionen skizziert, die die Büste Christi – ohne die Hände – mit mehr oder weniger in die Dreiviertel-Vorderansicht gedrehtem Kopf zeigen; das eine Bild ist als Arbeit Giovanni Bellinis, das andere als Werk Giorgiones bezeichnet (vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani, Venedig 1962, Abb. 182 und 362). Eng in diesen Zusammenhang gehört auch das faszinierende Dresdener Christusbild des Cima da Conegliano (Kat. Nr. 32), das den Ausschnitt noch stärker auf das Gesicht beschränkt. Das Bild wurde bezeichnenderweise im 18. Jahrhundert in Dresden als Werk Leonardos inventarisiert; es zeigt nicht nur in dem weichen, milden Ausdruck sondern auch in der an Figuren Boltraffios erinnernden Überlängung des Gesichtes (mit der hohen großflächigen Wangenpartie) deutliche Nachklänge der Kunst Leonardos. Ähnliches gilt übrigens auch für Cimas ganzfigurige Christusdarstellung in Dresden, die leider auf der Ausstellung fehlte. – Bei Cimas Darstellung von Christus mit den Schriftgelehrten aus dem Warschauer Nationalmuseum (Kat. Nr. 31) ist der Zusammenhang mit Leonardos Mailänder Wirkungskreis immer wieder betont worden (*Abb. 2a*); nur erscheint es schwierig, von den so sehr verschiedenen, doch jeweils von Leonardo angeregten Darstellungen dieses Themas bei Cima, Bernardino Luini und auch bei Dürer auf ein gemeinsames Vorbild zurückzuschließen.

Noch am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist Marco Basaitis Darstellung der hl. Katharina von Alexandrien im Budapester Museum (Kat. Nr. 3). Das kleine Bild besticht durch seine lebhafteste, frische Farbwirkung. Der sich effektiv von dem Himmelsblau abhebende tiefrote Mantel steigert als kostbare Umhüllung die zierliche, etwas kapriziöse Erscheinung der Heiligen, die beim Lesen ihr Buch mit ausgestrecktem rechten Arm auf flacher Hand balanciert – genau mit der gleichen Geste, mit der in Marcantons Stich Prudentia den Spiegel hält, um sich zu betrachten. Der jäh sich verkürzende Kreis des mächtigen Zackenrades, das am Boden liegt und vorne die vordere Bildebene berührt, akzentuiert die Distanz der Heiligenfigur zum Betrachter. Eine ähnliche Funktion erfüllen in Basaitis Berufung der Söhne des Zebedäus in der Accademia in Venedig die im Wasser liegenden, angepflochtenen Fischerkähne im Vordergrund, die den unmittelbaren Zugang zu der Hauptszene verwehren und damit das Interesse an ihr steigern.

Andrea Previtali war mit einem seiner besten Werke auf der Ausstellung vertreten: sein Budapester Madonnenbild (Kat. Nr. 81) zeigt den Körper Mariens sehr dicht an

den vorderen Bildrand gerückt; das Kind erscheint – vor allem im Vergleich zu dem großen Kopf der Mutter – auffallend zierlich. Der Hintergrund mit der Stadt und der befestigten Bergkuppe läßt an Dürers Darstellungen der Nürnberger Burg denken; auch die übrige Landschaft mit den hochstämmigen Bäumen im Mittelgrund und dem zerzausten Baum- und Buschwerk im Hintergrund erinnert an nordische Malerei.

Eine Durchdringung ganz verschiedener Einflußsphären zeigt das signierte und 1518 datierte Madonnenbild des Lorenzo Lotto aus der Dresdener Galerie (Kat. Nr. 57). An Leonardo erinnert hier das Liegemotiv des Christkinds, auch der (in Leonardos Felsgrottenmadonna vorgeprägte) Typus des Johannesknaben und vor allem die Art, wie sich die Kinder lieblosen. Niederländisch beeinflußt scheint indessen die Landschaftsdarstellung in dem Fensterausblick und nicht zuletzt der besondere Madonnen-typus, der sich so auffällig von dem noch ganz bellinesken Typus in dem zehn Jahre früher entstandenen Krakauer Bild (Kat. Nr. 58) unterscheidet. Dieses aus der Slg. F. K. Puslowski stammende, ebenfalls signierte Werk Lottos (*Abb. 3*) zeigt die Heilige Familie mit dem Johannesknaben und den Heiligen Katharina und Franziskus. Das Motiv des mit eingeknicktem Körper und zurückgebogenem Kopf im Schoß der Mutter schlummernden Kindes ist ganz sicher aus einer (auch von anderen Madonnen-darstellungen der Zeit bekannten) Gleichsetzung von Schlaf und Tod zu begreifen, die möglicherweise mit dem Eindringen und Bekanntwerden nordischer Pietäkompositionen bzw. Vesperbildgruppen in Zusammenhang gebracht werden kann. So wie im Krakauer Bild das Kind in der Schlaufe des um Mariens Arme geschlungenen Tuches hängt, fühlt man sich unwillkürlich an Darstellungen der Grablegung erinnert, etwa an das nur noch in dem Stich von J. Piccini überlieferte Fresko Pordenones im Kloster S. Stefano in Venedig. Lottos Heilige Familie in Krakau wird in die gleiche Zeit datiert wie sein großes Polyptychon in der Pinakothek in Recanati, und so ist es kein Zufall, daß gerade die Pietà des Recanati-Altars (*Abb. 2b*) nicht nur im Motivischen sondern auch in der Grundstimmung der Szene dem Krakauer Bild eigentümlich verwandt erscheint.

Von Lottos Altersgenossen war Giovanni Cariani durch das Warschauer Bild des „Konzerts im Freien“ (Kat. Nr. 23) und Sebastiano del Piombo durch das Budapester Mädchenbildnis (Kat. Nr. 90) vertreten. Zu dem Budapester Werk, das wohl zu den schönsten Frauenporträts der italienischen Klassik gehört, hätte man sich als Vergleichsstück das „Liebespaar“ des Domenico Mancini aus der Dresdener Galerie oder auch das (als Original Tizians umstrittene) Prager Bild der „jungen Frau bei der Toilette“ gewünscht. –

Bei dem aus Farnese-Besitz stammenden Budapester Frauenporträt (Kat. Nr. 48) ist noch immer ungeklärt, wer die Dargestellte ist und von wessen Hand das Bild stammt (*Abb. 1*). Berenson hatte das Porträt 1926 als eine in Rom entstandene Arbeit Tizians angesprochen; Suida und Wilde waren ihm darin gefolgt. Doch wurden gerade nach der Tizian-Ausstellung 1935 in Venedig, bei der das Werk zu sehen war, Zweifel an dieser Bestimmung laut. A. L. Mayer nannte das Bild eine von einem Parmenser Manieristen ausgeführte Kopie nach Tizian. Pallucchini glaubt, in ihm die Hand des

Sustris zu erkennen. Heinemann denkt an eine in Parma entstandene Kopie nach einem Werk des A. Allori, möglicherweise von Mazzola-Bedoli. Zusammen mit Berensons Zuschreibung des Bildes an Tizian wurde auch Gombosis Bestimmung der Dargestellten verworfen – wohl doch zu Unrecht. Gombosi hatte 1928 aufgewiesen, daß im Budapester Porträt die gleiche Person in jugendlichem Alter erscheint, die als etwa Vierzigjährige in dem 1559 datierten Frauenbildnis Bronzinos in den Uffizien dargestellt ist. Das Uffizienporträt hält Gombosi mit Recht, wegen der als Statuette wiedergegebenen Rachelfigur Michelangelos vom Grabmal Julius' II, für das Bildnis der seit 1547 mit Guidobaldo II della Rovere verheirateten Vittoria Farnese. – Das Budapester Bild steht offenbar im Zusammenhang mit den in den 40er Jahren des Cinquecento von Tizian in Rom gemalten Porträts der Mitglieder der Familie Farnese. Der Bildaufbau ist nicht wesentlich verschieden von dem des Neapler Porträts des Pier Luigi Farnese oder des ebenfalls im Original erhaltenen Knabenbildnisses des Ranuccio Farnese in Washington, das sogar eine gewisse Familienähnlichkeit (vor allem in der Mundbildung) mit der im Budapester Porträt Dargestellten aufweist. – Das Budapester Bild ist sicher kein Original Tizians, sondern eine Kopie. Alle Elemente, die in Tizianbildnissen das Atmosphärische des Raumes und den zur Charakterisierung der Dargestellten beitragenden Stimmungsgehalt der Szene schaffen (vor allem die fein nuancierte Wiedergabe der momentanen Reaktion aller Form- und Materialwerte auf die besondere Lichtführung), sind hier stark zurückgedrängt. Und es scheint so, als habe sich zugleich wieder ein Typisierungs- und Stilisierungsprozeß vollzogen, der die Jahrzehnte später entstandene Kopie altertümlicher erscheinen läßt als Originalporträts Tizians, die gar nicht den gleichen Grad an Prägnanz anstreben. Die Porträtzüge erscheinen prononcierter im Budapester Bild, das Gesicht, gleichmäßig hell beleuchtet und ganz zart modelliert, wirkt glatt, etwas wächsern. All diese Beobachtungen lassen jedoch die Frage nach dem Maler des Bildes umso dringlicher hervortreten. Man wird ihn wohl doch weniger im Bereich der Parmenser Malerei zu suchen haben – was zunächst durch die Farnese-Provenienz des Bildes nahegelegt wird –, als vielmehr im Kreis der Carracci. Vielleicht ist es kein Zufall, daß man sich beim Anblick des Budapester Porträts etwas an Frauenköpfe des Lodovico Carracci (z. B. im Altarbild in Cento oder in der Antoniusvision im Rijksmuseum in Amsterdam) erinnert fühlt.

Besondere Anziehungspunkte der Ausstellung waren Tizians Dresdener Malerporträt, Veroneses Budapester Männerbildnis und Tintoretts Warschauer Bildnis eines Admirals. Neben diesen drei Werken erschien das vorzüglich gemalte Dresdener Männerbildnis des Leandro Bassano (Kat. Nr. 8) sehr viel anspruchsloser und intimer. Das Bild strahlt eine Wärme und Freundlichkeit aus, die an die gutbürgerliche Atmosphäre gleichzeitiger flämischer Porträts denken läßt. Von Leandros Vater Jacopo Bassano sah man vor allem das große Budapester Kreuztragungsbild, das in dem Nuancenreichtum und in der Kostbarkeit seiner Farbgestaltung m. E. wohl das eindrucksvollste und erregendste Werk der Ausstellung war. Ihm gegenüber wirkte die Komposition des Sieges Simsons über die Philister aus der Dresdener Galerie (Kat. Nr. 7) gerade in der malerischen Behandlung befremdend matt und ohne jeden kolo-

ristischen Schmelz. Das Dresdener Bild kopiert bekanntlich in allen Einzelheiten das heute nicht mehr erhaltene (1538 entstandene) Fassadenfresko Jacopos an der Casa Michiel in Bassano, und es bleibt zu fragen, ob wir es tatsächlich mit einer eigenhändigen Kopie zu tun haben. Gerade bei einem Vergleich mit Jacopos Martyrium der hl. Katharina (im Museo Civico in Bassano) oder auch mit seinen frühen Werken wird deutlich, daß dort die Detailwiedergabe doch immer die besondere Farbsensibilität des Künstlers und sein Empfinden für Oberflächenreize in den Gewanddraperien, in den Rüstungen und auch in den nackten Körperpartien spüren läßt, wonach man im Dresdener Bild vergebens sucht. Zottmann hat 1906 zu erweisen versucht, daß Einzelmotive der Dresdener Komposition von Stichen der Barthel und Sebald Beham angeregt sind. So verblüffend die Übereinstimmungen erscheinen – auch der Ausstellungskatalog übernimmt noch Stottmanns These –, so muß doch festgestellt werden, daß Müller-Hofstede (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1964, S. 131 ff.) für die gleichen Einzelmotive, die schon in Jacopos Frühwerk auftauchen, die Vorbildlichkeit von Stichen nach Raffael-Kompositionen überzeugend aufweisen konnte. Gerade das Motiv des schräg in die Rauntiefe stürmenden Trommlers des Dresdener Bildes, das schon in Jacopos Markusmartyrium in Hampton Court und im Kreuztragungsbild in Cambridge auftaucht, geht eindeutig auf die Schergenfigur in Agostino Venezianos Stich der Kreuztragung nach Raffael zurück.

Neben dem erwähnten Warschauer Admiralsbildnis sah man von Tintoretto und seinem Atelier nur relativ wenige und vor allem nicht sehr bedeutende Werke. Hier bedauerte man besonders, daß von den wiedergefundenen Schätzen der Prager Burg nicht das eine oder andere Stück, etwa Tintoretts monumentale Geißelung Christi, auf der Ausstellung gezeigt wurde. Neben dem Budapester Bild „Herkules vertreibt den Faun“ (Kat. Nr. 100) hätte man gerne die – Domenico Tintoretto zugeschriebene – Prager Dornenkrönung gesehen. – Das große Dresdener Bild der Rettung der Arsinoë (Kat. Nr. 102) gehört nicht zu den eindrucksvollen Arbeiten des Tintoretto-Ateliers (genausowenig wie das Braunschweiger Bild „Aeneas' Abschied von Dido“, in dem Herzog das Pendant zu der Dresdener Komposition erkannte). Bei einer unmittelbaren Gegenüberstellung des Arsinoë-Bildes etwa mit der Wiener „Susanna im Bade“ (dort ist bekanntlich das Bewegungsmotiv der Arsinoë-Dienerin vorgebildet!) oder mit der thematisch vergleichbaren Errettung des Sarazenen in der Accademia in Venedig würde man sehr schnell nicht nur die mäßige Qualität der malerischen Ausführung sondern zunächst und vor allem die Schwächen des Entwurfs erkennen. Es ist schwer vorstellbar, daß aus Jacopos Auseinandersetzung mit einem so reizvollen thematischen Vorwurf eine derartige, aus aufdringlichen Einzelmotiven kompilierte und im Zusammenschluß der Figuren allzu holprige Komposition hervorgegangen sein soll. Der wie ein eitler Stutzer posierende Ritter Ganymedes – und ähnlich auch der stolpernde Braunschweiger Aeneas – wirken fast wie Figuren aus einer mythologischen Persiflage Daumiers. Wenig überzeugend ist auch der jugendliche Gondoliere des Dresdener Bildes, der trotz stürmischer See den Ruderstab wie eine Gitarre im Arm hält und völlig unbeteiligt auf seinen linken Fuß blickt. Die scharfe Kritik, die man dem Werk im

ausgehenden 19. Jahrhundert entgegenbrachte, war wohl doch nicht so ganz unberechtigt und „von einem uns heute nicht mehr verständlichen Geschmacksurteil“ bestimmt, wie es im Katalogtext dargelegt wird.

In den späten 60er Jahren des Cinquecento, also etwa zur gleichen Zeit, in der die Arsinoëkomposition in der Tintorettowerkstatt ausgeführt wurde, entstand Grecos Dresdener Blindenheilung (*Abb. 8*; Kat. Nr. 46). Das Bild ist in der Brillanz seiner farblichen Erscheinung der nur wenige Jahre später gemalten Fassung der Galerie in Parma überlegen. Auffallend ist die vielfältige, ausgeklügelte Verwendung von emailartig leuchtendem Bellini-Blau, das als kostbarer Farbfleck besonders wirkungsvoll in dem weißumrandeten Turban des Jünglingskopfes unmittelbar vor der Hausecke hervortritt. Der Turbanträger, der vor allem wegen seiner Kostümierung mit dem olivbraun-weiß gestreiften Gewand mit hellblauem Kragen an Tiepolo-Figuren denken läßt, wendet sich seinem Begleiter zu, dessen Kopf in reinem Profil erscheint und mit seiner aquilinischen Nase, dem Doppelkinn und den abstehenden Ohren wie die Karikatur eines römischen Beamtenporträts wirkt. Kopfdrehung und Blickrichtung des Jünglings werden im rechten Bild Drittel aufgenommen durch den die Gruppe überragenden knabenhaften Kopf mit dem kurzen krausen Lockenhaar. Dessen Ausdruck und Gesichtstypus mit den stechenden Augen, der langen, schmalen Nase und dem kleinen wulstigen Mund lassen klar die byzantinische Komponente im Frühstil Grecos erkennen, die auch sonst in der Intensität und Dynamik der Gebärdensprache spürbar wird. – Im Gegensatz zu der späteren Fassung in Parma wird bei der Dresdener Blindenheilung die Szenerie mit dem weit in die Bildtiefe stoßenden Fliesenmuster der Platzanlage noch in stärkerem Maße als der Bewegungsraum der Figuren wahrgenommen. Die Gruppen sind wechselweise links und rechts in verschiedenen Tiefenzonen zum Mittelgrund hin gestaffelt; dort unterbricht und verstellt die zentral angeordnete Szene des mit einem Jüngling diskutierenden Greises den weiteren Verlauf der Fluchtlinien des Fliesenbodens. Bei der Blindenheilung in Parma ist diese Zweiergruppe, nur noch schemenhaft skizziert, ganz in den Hintergrund gerückt, wodurch die Diskrepanz zwischen der Weite des zurückflutenden Raumes und dem Arrangement der nun ganz nach vorne geschobenen, auf schmaler Schicht sich drängenden Jüngerschar ausdruckssteigernd wirksam wird. Bei der Palastarchitektur des Dresdener Bildes sind auffälligerweise die Kantenlinien der Gesims- und Rahmenprofile größtenteils eingeritzt und zwar nicht bei der Bildanlage sondern in die zuletzt aufgetragene, noch feuchte Farbschicht.

Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts muß jene ausdrucksstarke Darstellung des Barmherzigen Samariters (Kat. Nr. 37) entstanden sein, die von Schloß Mělník zur Ausstellung kam und die man neuerdings mit guten Gründen als ein bedeutendes frühes Werk des Domenico Fetti anspricht. – Das ohnehin schon reiche Aufgebot an Werken des Bernardo Strozzi wurde in Budapest noch durch weitere Bilder aus Museumsbesitz ergänzt. Von den gezeigten Gemälden ist das schönste (und zugleich im Original am wenigsten bekannte) zweifellos der große „Raub der Europa“ aus dem Posener Nationalmuseum (Kat. Nr. 91). Von Giulio Carpioni war neben einer der

drei mythologischen Szenen der Dresdener Galerie (Kat. Nr. 26) vor allem das in seiner erzählerischen Dichte und im Raffinement seiner Farbgestaltung besonders reizvolle Bild „Iris im Reiche des Hypnos“ (Kat. Nr. 27) aus dem Budapester Museum zu sehen. Die Wirkung der Bilder Carpionis inmitten der übrigen ausgestellten Werke ließ wiederum erkennen, daß der Künstler während seiner Hauptschaffenszeit, vor allem in seiner koloristischen Haltung, abseits der Entwicklung der venezianischen Malerei steht. Von Jan Lys wurde außer dem bekannten Dresdener Bild „Herkules am Scheidewege“ (Kat. Nr. 54), neben dem man sich die Bauernhochzeit des Budapester Museums gewünscht hätte, die Budapester Replik der in mehreren Exemplaren erhaltenen Darstellung „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Kat. Nr. 53) gezeigt. Das Werk ist in der Farbwirkung schwächer als die Londoner Fassung. Auch dort scheint zwar für die Hauptpartien (Gesicht und Nacken der Judith, die Zone ihres üppig gefältelten weißen Hemdes, die nackten Körperpartien des Holofernes etc.) jeweils eine eigene Farbskala entwickelt, wodurch ein lokalfarbiger Eindruck entsteht – so, als seien die verschiedenen Zonen jeweils mit andersfarbigem Licht beleuchtet –, doch bleiben alle Kompartimente mehr eingeschmolzen in das stillebenhaft vorgeführte und ausgemalte Gesamtarrangement. Beim Budapester Bild wurden offenbar die einzelnen Partien in sich möglichst farbgetreu kopiert; aber die dabei dann eben doch eintretenden Abweichungen bewirken, daß das Farbgefüge nicht mehr ganz zusammenhält.

Von Giovanni Battista Piazzetta hatte die Dresdener Galerie das Bild des „Fahnenträgers“ (Kat. Nr. 78) ausgeliehen, bei dem das Thema noch immer ungeklärt ist. Ist es ein mythologisch verbrämtes Porträt oder ein Genrebild in der Art von Piazzettas gestochenen Hirtenidyllen? Oder besteht irgendein Zusammenhang mit den venezianischen Darstellungen des jugendlichen hl. Georg mit der Fahne? Das ovale Bild des hl. Joseph mit dem Kind (Kat. Nr. 79) ist doch nur die Arbeit eines Piazzetta-Schülers. Der Kopf des Joseph kopiert den Abrahamskopf aus Piazzettas „Opferung des Isaak“ in der Slg. S. A. Maraja Galkwar in Baroda. Die Gianantonio und Francesco Guardi zugeschriebene Prozessionsfahne mit einer Darstellung der Rosenkranzspende war nur bei der Ausstellung in Budapest aus dem dortigen Museumsbesitz beigefügt worden. Ivan Fenyö hat die Ergebnisse seiner intensiven Untersuchungen zu dem Werk im Februarheft 1968 des Burlington Magazine (S. 65 ff.: „An Unknown Processional Banner by the Guardi Brothers“) vorgetragen; er vertritt die Auffassung, daß die Vorderseite der Fahne von Gianantonio Guardi und die Rückseite (mit genau der gleichen Darstellung) von Francesco ausgeführt wurde. Im Maiheft 1968 des Burlington Magazine hat schließlich George Knox (S. 278: „Tiepolo – Guardi. A New Point of Contact“) die These aufgestellt, daß die Komposition der Rosenkranzspende auf eine Feder-Bisterzeichnung des Giovanni Battista Tiepolo (Orloff-Album Nr. 129) zurückgehen müsse. Zu der Giovanni Domenico Tiepolo zugewiesenen Dresdener Darbringung im Tempel (Kat. Nr. 97) gibt es eine (mindestens gleichwertige) Wiederholung, die im vergangenen Jahr in der Galerie Hoogsteder in Den Haag zu sehen war (vgl. The Burlington Magazine, Juniheft 1968, Plate XL).

Günter Passavant