

keiten die kritischen Bedenken zumal in Bezug auf die zeitliche und geographische Abgrenzung vorgebracht, welche auch durch die Entgegnung des Mitbegründers P. Coremans (10, 1957, 38/39) nicht gänzlich entkräftet worden sind. Was Sizilien betrifft, so bleibt zu bedauern, daß sowohl Jan Gossaert als auch der mit ihm verbundene Fragenkomplex um den Auftraggeber Antonio Siciliano ausgeklammert bleiben.

Zum Schluß sei eine Anregung gestattet. Der extrem sachliche Charakter in der Anlage auch des Répertoire führt dazu, daß die Bände geradezu den Charakter einer Art von Kursbuch haben, das nur für den vorher mit der Materie Vertrauten überhaupt benutzbar und verständlich ist. Charakteristisches Symptom: jedes Bild hat als Überschrift seines Text-Abschnitts den Maler-Namen oder die Attribution; doch fehlt jeder weitere Hinweis auf Lebensdaten des Künstlers, Zeit und Ort seines Wirkens, meist damit auch auf die Chronologie des Bildes selbst. Hier wäre ein Kompromiß angebracht, der von der Anlage-Form eines wissenschaftlichen Gemälde-Katalogs (trotz der Furcht vor Wiederholung von vermeintlich oder tatsächlich bekannten Tatsachen) wenigstens die notwendigsten Stichwort-Angaben übernähme.

Die Ausstattung des Buches in Bild und Text ist vorzüglich, nachdem die gegenüber den beiden vorausgehenden spanischen Bänden dringend gebotene Verbesserung der gesamten Typographie verwirklicht wurde.

Wolfgang Krönig

Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta. With comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford University Press, 1969. IV, 48 S., 57 Abb. auf Tafeln. sh 50/-

Schon Giorgiones Zeitgenossen waren zahlreiche seiner Bilder ein Rätsel; ihre Deutung erscheint nach mehr als 450 Jahren noch immer nicht völlig geglückt, obwohl es genügend Versuche gegeben hat, dem abzuhelfen. Meist liefen diese jedoch darauf hinaus, eine Hypothese durch eine andere zu ersetzen, wobei die um eine Inhaltsdeutung bemühte kunstwissenschaftliche Forschung in einem Teufelskreis gefangen schien. Gerade deshalb wird jeder Versuch, Giorgiones ungewöhnliche Bilder zu erklären, eine interessierte, wenngleich skeptische Leserschaft finden.

Edgar Wind hat eine Publikation vorgelegt, die sich dem Titel nach vor allem mit Giorgiones *Tempesta* befaßt, aber auch Deutungen der *Drei Philosophen*, des *Bravo* und der Fresken des *Fondaco dei Tedeschi* vorlegt. Die vier Abhandlungen, jede etwa vier Seiten lang, sind auf 15 Seiten untergebracht, denen 26 Seiten *notes and references* folgen; es sind Anmerkungen und Exkurse im Stil der Warburg-Schule. Anmerkung 31 zum Beispiel gibt eine Deutung von Dürers *Ritter, Tod und Teufel*, die nichts zum Verständnis von Giorgiones Bildern beiträgt, deshalb nicht notwendig war und, was eigentlich das Bedauerlichste ist, wohl kaum von der Dürer-Forschung entdeckt werden wird. Es folgen ein Index und 57 meist ganzseitige Abbildungen. Druck und Aufmachung sind hervorragend und tragen wesentlich zur Großzügigkeit und Eleganz dieser Publikation bei.

Die Darbietung des Materials geschieht in einer Weise, die grundsätzlich dafür geeignet erscheint, kunsthistorische Literatur lesbarer und damit einer interessierten

oder interessierbaren Leserschaft zugänglich zu machen. Die Ideen des Autors sind im kurzen, sachlichen Text zusammengefaßt, während der Hintergrund, gegen den diese Ergebnisse gesehen werden müssen, in den Anmerkungen ausgeleuchtet wird. Ein solches Verfahren läßt sich aber nur dann erfolgreich durchführen, wenn die herkömmliche und auch von Wind praktizierte Art des Fußnotenschreibens aufgegeben wird. Wenn auf vier Seiten großgedruckten Textes sechs Seiten kleingedruckter Anmerkungen kommen, dann wird das Lesen von Text und Anmerkungen zur Qual; Winds Vorhaben („*sorting out the profusion of problems in an extensive apparatus*“) wäre am besten durch einen thematisch angeordneten Apparat verwirklicht worden, da sich ein solcher bei Wunsch und Bedarf unabhängig vom Text lesen läßt. Zur Diskussion gestellt sei aber nicht nur die Form, sondern vor allem die Funktion von Fußnoten. Diese Forderung gilt umsomehr, als eine Publikation auch außerhalb des „Elfenbeinturmes“ wirken sollte. Auf diesem Weg verkörpert Winds Buch einen wichtigen Schritt, doch gilt es, aus dem Begonnenen die notwendigen Konsequenzen zu ziehen.

Den Ausgangspunkt von Winds Darlegungen bildet eine Deutung der *Tempesta*. Den häufig vorgetragenen „komplizierten“ Interpretationen stellt Wind eine, wie er sagt, „*simple solution*“ gegenüber. Er sieht in dem Bild eine „*well tested*“ Renaissance Allegorie, bei der der Soldat wegen der hinter ihm sichtbaren Säulen *Fortezza* darstellt, die Zigeunerin *Carità* verkörpert und der Blitz *Fortuna* bedeutet, da *tempesta* und *fortuna* synonym gebraucht werden können und wurden. Die Vereinigung all dieser Elemente geschah in der Form einer *pastoral allegory*, deren Eigenheiten jedoch nicht näher beschrieben wurden.

Daß Winds Deutung im Gegensatz zu seiner Identifizierung der Personen nicht völlig überzeugt, liegt zunächst einmal daran, daß er zwar Einzelheiten des Bildes deutet – und am überzeugendsten ist seine Gleichsetzung von *tempesta* und *fortuna* –, aber diese anscheinend als beziehungslose Elemente aufgefaßt sind. Man wird Wind Recht geben, wenn er die *Tempesta* nicht als Erzählung (*narrative*), sondern als Allegorie versteht, man muß ihm aber aufs heftigste widersprechen, wenn er die bekannte Untermalung als zu einem andersartigen Projekt gehörig abtut, weil dies seiner Identifizierung des Soldaten als *Fortezza* zu widersprechen scheint. Vor allem aber muß man fragen, warum Wind die künstlerische Leistung Giorgiones hier fast ganz unerwähnt läßt, aber in seinem zweiten Beitrag so stark betont. Es scheint, als habe die Entdeckung der *Tempesta* als Allegorie von vorneherein verhindert, in dieser Allegorie mehr zu sehen als eine Summe ihrer Glieder. Das für Giorgione Typische wird dadurch aus der Betrachtung ausgeschaltet und auch die Hinweise auf Altdorfer oder Cranach, Raphael oder Holbein vermögen nicht, das Einmalige an Giorgiones *Tempesta* zu erklären.

Es sollte nicht übersehen werden, daß Giorgione das Bild ganz bewußt auf Gegensätzen aufgebaut hat. Zum einen ist die vom Gewitter heimgesuchte Stadt dem von ihm verschonten Vordergrund gegenübergesetzt, und eine entsprechende Beziehung besteht auch zwischen der vor dem wuchernden Baum sitzenden Frau und der unbewohnten und zerfallenden Architektur mit ihren geheimnisvollen Einzel-

formen. Zum andern sind die Positionen und Blickrichtungen der Figuren in dieses Beziehungssystem miteinbezogen. Die Augen des nach rechts schauenden Soldaten folgen dem wohl zur Stadt führenden Weg, und die Zigeunerin blickt aus dem Bild und stellt so die Beziehung zum Betrachter her.

Wegen der offensichtlichen Vielschichtigkeiten, die in keinem der von Wind angeführten Vergleichsbeispiele wieder zutage treten, hätte die von ihm ausgeklammerte Frage nach der ehemals statt des Soldaten geplanten badenden Nympe gerade an dieser Stelle diskutiert werden müssen. Wenn die Badende zur selben Malschicht wie die Zigeunerin und der Hintergrund gehört, dann fragt es sich doch, ob die Doppelsäulen auf dem Postament hinter dem Soldaten mit diesem zusammen als *Fortezza* konzipiert worden sein können. Deutet, ganz abgesehen vom technischen Befund, nicht schon allein die räumliche Entfernung dieser Säulen vom Soldaten darauf hin, daß sie nicht als Attribute verstanden werden dürfen, sondern mit der viel näherliegenden zerfallenden Architektur zusammengesehen werden müssen?

Die Einfügung des Soldaten und die dadurch bedingte Übermalung der badenden Nympe haben offensichtlich am Beziehungssystem der Bildelemente wenig verändert. Bildkorrekturen wie die hier nachweisbare wurden in der Regel dann vorgenommen, wenn entweder die künstlerische Form eines gegebenen Bildinhaltes für den Künstler (oder öfters für den Auftraggeber) aus unterschiedlichen Gründen unbefriedigend war (z. B. Lorenzettis *Verkündigung* aus Montesiepi), oder der Bildinhalt durch ungenaue Attribute etc. in seiner Aussage verändert oder verunklärt wurde (z. B. Peruginos *Kampf der Tugenden und Laster* oder Giorgiones *Drei Philosophen*). Um eine solche „ikonographische Verdeutlichung“ scheint es auch bei der *Tempesta* gegangen zu sein, denn nichts deutet darauf hin, daß durch die Hinzufügung des Soldaten das Grundthema und das Bezugssystem der Bildelemente verändert worden sind. Neuhinzugekommen ist allein der Gedanke des Beschützens, des Achtgebens auf das, was sich den Personen im Vordergrund nähern kann. Dadurch kann der Soldat für sich allein genommen schon zum Symbol der *Fortezza* werden, deren die *Carità* bedarf, um wirken zu können. Sie, die in so betont antithetischer Weise der Ruine gegenübergestellt ist, findet sich gleichsam in der Mitte zwischen *fortuna-tempestas* und *fortezza*.

Solche betont allegorischen Darstellungen sind für Venedig keineswegs ungewöhnlich und die naheliegendste, wengleich weniger rätselhafte Parallele ist Lottos Allegorie vom Portrait des Bischof Bernardo de Rossi, das um die selbe Zeit wie Giorgiones Bild entstanden ist. Was Giorgiones Bild von demjenigen Lottos unterscheidet, ist eine größere Einheitlichkeit, durch die der von Wind abgestrittene *paysage moralisé*-Charakter der Landschaft verschleiert, aber nicht unsichtbar wird.

Winds Identifizierung der Figuren läßt sich damit *mutatis mutandis* für ein Verständnis des *Bildes* übernehmen. Auf die Frage nach dem Bedeutungswert von *Fortuna* ist in einem Winds Gedanken weiterführenden Aufsatz von Götz Pochat eingegangen worden: Giorgione's *Tempesta*, *Fortuna* and Neo-Platonism, *Konsthistorisk*

*Tidskrift*, xxxix, 1970, S. 14 ff. Auf die von Pochat vorgetragene Überlegung soll jedoch in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden.

Die zweite Studie befaßt sich mit den *Drei Philosophen* in Wien, die Wind als Vanitas menschlicher Weisheit angesichts des Todes deutet. Dabei verkörpern die drei Philosophen "*the triple habitation of the soul: celestial, spiritual, and earthly*", die in verschiedenartigen männlichen Gestalten sichtbar wird. Es ist im wesentlichen Pico della Mirandola, der als literarische Quelle für die vorgetragene Deutung herangezogen wird. Es ist aber nicht nur der Nachweis einer überzeugenden Quelle, sondern vor allem das Zusammenhänge dieses Vorwurfs mit der künstlerischen Leistung Giorgiones, die Winds Interpretation stützt. Es wird auf die starke Differenzierung der drei Philosophen, auf ihre Gegenüberstellung mit der Höhle und die sich daraus ergebende Stimmung des Bildes verwiesen, die schon Michiel erwähnt hatte. Wind bedient sich hier also all der Hilfsmittel künstlerischer Analyse, die er bei seiner Betrachtung der *Tempesta* aus unerklärten Gründen ungenutzt gelassen hatte; seinen Beobachtungen ließe sich noch anfügen, daß die im Bildaufbau bemerkten Gruppierungen auch in der Gestaltung der Bäume hinter den Philosophen faßbar sind.

Giorgione ist, wie schon bei der *Tempesta*, keineswegs frei von herkömmlichen Ausdrucksweisen (und warum sollte er auch), doch werden deren Elemente in solch hohem Maße integriert, daß sie weniger „gesehen“ werden können als analytisch erschlossen werden müssen.

Verglichen mit den bisherigen Deutungen des Bildes kommt derjenigen Winds ein sehr hohes Maß an Wahrscheinlichkeit zu – und dies nicht zuletzt auch deshalb, weil die Röntgenbefunde des Bildes in der Tat nicht nur Winds Deutung unterstützen, sondern auch zeigen, wie Giorgiones erster Entwurf im Sinne der literarischen Quelle korrigiert worden ist. Nach allem, was wir über die Beziehungen von Auftraggeber und Künstler in dieser Zeit wissen, ist es nicht ausgeschlossen, daß die aufgewiesenen Veränderungen durch die Wünsche des Auftraggebers bedingt waren. Bilder wie die *Tempesta* oder die *Drei Philosophen* waren für Privaträume, vielleicht *studioli*, bestimmt, und daraus erklärt sich die ungewöhnliche, d. h. nicht auf ein breiteres Publikum bezogene Thematik. Diese wird letztlich nur dann mit Sicherheit erschlossen werden können, wenn sich die Frage nach dem Auftraggeber beantworten läßt.

Die Deutung des *Bravo* als *Ehrenzweig des Trebonius* beginnt mit einer kurzen Diskussion der Probleme der Zuschreibungen an Giorgione und endet mit Überlegungen zu David-Goliath-Bildern Giorgiones und möglichen Zusammenhängen mit Selbstdarstellungen des Malers. Das Wiener Bild, das Wind als eine Kopie nach Giorgione betrachtet, ohne sich auf den Kopisten festzulegen, stellt nach Aussagen Ridolfis eine von Valerius Maximus geschilderte Begebenheit dar, die jedoch in viel ausführlicherer Weise in Plutarchs Leben des Marius zu lesen ist. Nach Wind geht Giorgiones Komposition auf diese Plutarch-Stelle zurück, die den unsittlichen Angriff des C. Lusius auf Trebonius zeigt, der sich zur Wehr setzte, seinen Nötiger ermordete und schließlich von Marius wegen seines tugendhaften Charakters gekrönt wurde. Winds Hinweis auf die literarische Basis des Bildes ist verbunden mit einer Analyse

der Bildmotive, wobei der Hinweis auf Leonardos Judas-Motiv nicht nur formal, sondern auch inhaltlich überzeugend ist, da in der Geschichte von C. Lusius und Trebonius das Verratsmotiv eine große Rolle spielt. Der Kranz auf dem Haupt des Trebonius würde dann, obwohl es kein Lorbeer ist, auf die spätere Auszeichnung durch Marius hinweisen. In diesem Punkte wird man Wind ohne weiteres zustimmen können, zumal es derartige Hinweise auf den Ausgang des Geschehens auch in andern Allegorien gibt, wie es bei Mantegnas Bilder für das *studiolo* der Isabella d'Este nachgewiesen werden kann (E. Verheyen, *The Paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York, 1971).

Mit dem Aufkommen des Titels *Il Bravo* im 17. Jahrhundert ging offensichtlich die Kenntnis des Bildinhaltes verloren. Daß bislang eine Re-Identifizierung nicht stattgefunden hatte, mag vielleicht auch daran liegen, daß z. B. in die bei Teubner erschienene zweibändige Ausgabe Plutarchs diese Geschichte nicht aufgenommen wurde, weil, wie es im Vorwort heißt, „es galt, alles auszuschneiden, was mit unseren Anschauungen und unserer Bildung unverträglich ist, Verfängliches und Anstößiges, ...“.

Im letzten Abschnitt seiner Ausführungen versucht Wind eine Rekonstruktion der nur in Stichen überlieferten Szenen, die unter Giorgiones Leitung von diesem und von Tizian auf die Außenwände des Fondaco dei Tedeschi gemalt worden waren. Die Rekonstruktion geht von Vasaris Feststellung aus, daß die *Judith-Justitia* über dem Portal der Südseite des Fondaco gemalt war. Da Wind *Justitia* und *Pax*, deren Zugehörigkeit zur Dekoration des *Fondaco* nicht völlig gesichert ist, als Einheit betrachtet und gleichzeitig davon ausgeht, daß Giorgione die „sichtbaren“ Fresken selbst gemalt, die „unsichtbaren“ dagegen Tizian überantwortet hat, gibt es nur eine Stelle, die für die Aufnahme der *Pax* in Frage zu kommen scheint, nämlich der von der Rialtobrücke aus sichtbare Teil der Südfassade. Wegen Zanettis Zuschreibung an Tizian nimmt Wind auch die Darstellung der zwei Frauen (als *Misericordia* und *Veritas*) für die Südseite des Fondaco in Anspruch. Wind ist sehr vorsichtig mit dieser Identifizierung („*any conjecture is a guess*“), die offensichtlich von der Existenz von *Justitia* und *Pax* ausgeht, denn vom Stich her ist eine eindeutige Identifizierung der Figuren kaum möglich.

Für die übrigen durch Zanetti überlieferten Figuren gibt es keine befriedigende Lokalisierung am Fondaco, und eine Rekonstruktion sollte vielleicht erst dann versucht werden, wenn weitere gesicherte Anhaltspunkte dafür vorhanden sind. Im vorliegenden Fall ist die Rekonstruktion mehr literarisch als archäologisch ausgerichtet.

Winds Buch bietet eine anregende Lektüre, bei der sich Zustimmung und Skepsis (bisweilen auch Ablehnung) die Waage halten. Besonders in den Anmerkungen offenbart sich wiederum Winds ausgeprägte humanistische Bildung, die seiner Generation noch zuteil wurde und um die man ihn nur beneiden kann. Es gibt jedoch eine grundlegende Gefahr, der Wind häufig erliegt, nämlich die einer zu starken Konzentration auf den literarischen Aspekt des Kunstwerkes.

Egon Verheyen