

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

19. Jahrgang

April 1966

Heft 4

EUROPAISCHE MALEREI DES 16. JAHRHUNDERTS

Zur Ausstellung der in öffentlichen Sammlungen Frankreichs befindlichen Gemälde im Petit Palais in Paris (Okt. 1965 – Febr. 1966)

(Mit 4 Abbildungen)

Die im verflossenen Winter im Petit Palais ausgestellten Bilder und Zeichnungen aus den öffentlichen Sammlungen und Kirchen Frankreichs konnten naturgemäß keine ausgewogene Übersicht über die europäische Kunst des 16. Jahrhunderts geben. Die Hauptwerke befinden sich im Louvre. Es war eine Bestandsaufnahme der außerhalb dieses Zentrums befindlichen Werke, die viele sehr gute und wissenschaftlich interessante Objekte zeigte. Die Zeichnungen, von deren Besprechung hier abgesehen werden soll, ergänzten die Bilder der Epoche gerade für die Meister, von denen keine Gemälde ausgestellt werden konnten, in hervorragender Auswahl. Allerhöchstes Lob verdient die organische, im Gegensatz zu vielen anderen Darbietungen nicht im Geringsten verwirrende und trotzdem moderne Art der Aufstellung; stilistisch Zusammengehörendes war in quadratischen oder rechteckigen kleineren Räumen und in längeren, verbindenden Korridoren vereinigt. Nur die Hauptstücke des späten venezianischen Cinquecento, die den künstlerischen Nucleus der Ausstellung bildeten, fanden in einem größeren fünf-seitigen Saal eine repräsentative Aufstellung. Die in stilistischem Zusammenhang mit den Bildern stehenden Zeichnungen wurden mit diesen gemeinsam gezeigt. Ganz hervorragend war das Problem der Vitrinen gelöst: in Augenhöhe präsentierten sich die Blätter, die Wandvitrinen sprangen oben weiter vor und enthielten hinter einer Holzblende die Beleuchtung. Die sichernde Glasscheibe war schräg von oben vorn nach unten rückwärts eingebaut, so daß keine Spiegelung entstand. Die doppelseitigen Blätter Raffaels waren in eine freistehende Stellwand mit eingebauter Doppelvitrine eingelassen, so daß die Blätter im Original auf beiden Seiten studiert werden konnten! Die Wände waren abwechselnd mit hellgrauer, fast weißer, und olivgrüner feiner Leinwand bespannt. Die künstlerische Entwicklung der Epoche war am Ablauf der Ausstellung klar ablesbar. Von Perugino bis Caravaggio und dem ganz frühen Rubens wurden die vielfältigen Spielarten der europäischen Kunstentwicklung verdeutlicht, wobei nur Spanien zu kurz kam und

England überhaupt nicht vertreten war. Mustergültig ist auch der von André Chastel eingeleitete und von einem tüchtigen Forscherteam abgefaßte Katalog, der alle wünschbaren Angaben und selbstverständlich eine kritische Würdigung jedes einzelnen Objektes und dessen Reproduktion enthält; eine ausführliche Bibliographie und ein Hinweis auch auf die nicht ausgestellten übrigen Bilder der Epoche in der französischen Provinz bilden den Anhang.

Die *italienische Kunst* war das Rückgrat der ganzen Ausstellung. Den Auftakt bildeten die um 1510 entstandenen mittellitalienischen und mailändischen Werke von Perugino (Kat. Nr. 218) und Mariotto Albertinelli (Kart. Nr. 9). Als ein Höhepunkt wirkte der 1511 entstandene Carondelet-Altar, das Hauptwerk des Fra Bartolommeo (Kat. Nr. 30) aus Besançon, mit der über einer Landschaft frei schwebenden Madonnengruppe. Bedauerlich war, daß nur die untere Hälfte des sechsteiligen Altarwerkes von Marco d'Oggiono aus Blois (Kat. Nr. 199) ausgestellt war. Je zwei charakteristische Arbeiten von Bacchiacca (Kat. Nr. 18, 19) und Andrea Solario (Kat. Nr. 262, 263) ergänzten die Illustrierung der Frühstufe der klassischen Kunst; die von den Katalogverfassern richtig als Hinzufügung des 17. Jahrhunderts erkannte Landschaft in Solarios Verkündigung (Kat. Nr. 262) stammt jedoch weder von Elsheimer noch von Uytenbroeck. Sie weist alle Charakteristika der römischen Kunst auf und stammt eher von der Hand des Agostino Tassi. Die versuchsweise Cesare da Sesto zugeschriebene Kreuztragung aus Grenoble (Kat. Nr. 70) – Berensons Zuschreibung an Andrea Solario ist schon lange ad acta gelegt – ist nur in einem weiteren Sinne lombardisch; die gerundeten Körperformen, die spärliche Innenzeichnung und die Ausführung der Gewandborten erinnern an die nach 1515 entstandenen Arbeiten des Boccaccio Boccaccino. Mit diesem im zweiten Raum ausgestellten Gemälde befinden wir uns schon mitten in den umstrittensten Fragenkomplexen: Der Versuch, das Oeuvre Raffaels um das Straßburger Mädchenbildnis (Kat. Nr. 245) zu bereichern, scheint d. Rez. nicht geglückt. Ohne auf die Argumentation des Katalogverfassers im einzelnen eingehen zu wollen, sei eingeräumt, daß die Komposition als Ganzes und die Anlage des Gesichtes sehr wohl auf eine Bildidee Raffaels zurückgehen können; die Ausführung jedoch zeigt an keiner Stelle die Handschrift des Meisters. Am besten ist die Gesichtspartie, die dieselbe porzellanartige Erscheinung aufweist wie die Fornarina in der Galerie Borghese; diese geht sicher auf Raffaels Bilderfindung zurück, ist jedoch unter seiner Aufsicht vom jungen Giulio Romano ausgeführt worden. Im Gegensatz zur Fornarina fehlt jedoch im Straßburger Bildnis das Verhaltene der Komposition und des Ausdrucks, das für Raffael charakteristisch ist; für Giulio Romanos Autorschaft spricht auch der starke Farbkontrast zwischen dem bunten Kopftuch und dem charakteristischen leuchtend grünen Hintergrund, den wir ebenso in der später für Federigo Gonzaga gemalten Jupiter-Serie (Aust. Manchester, 1965, Nr. 119 – 124) wiederfinden. Aus dem Röntgenbefund geht hervor, daß das Bild in zwei Etappen entstanden ist: ursprünglich war der Brustausschnitt größer, Hand und Ärmel wurden erst in einem zweiten Arbeitsgang angefügt. Während der Kopf sehr wohl noch zu Lebzeiten Raffaels entstanden sein kann, sind die starke Plastik der Handbildung und

die trockene Malweise der Arme mit den schmalen Lichtstegen nicht nur für Raffael untypisch, sondern sie weisen auch auf eine Entstehungszeit nach Raffaels Tod hin. Das grauere Inkarnat der Hand unterscheidet sich deutlich von dem des Gesichts. Ein Vergleich der Handbildung des Straßburger Frauenportraits mit dem sicher eigenhändigen Spätwerke Raffaels, der Donna Velata, der Madonna della Sedia und der Sixtinischen Madonna mag genügen, den Unterschied zwischen Meister und Schüler zu verdeutlichen. – Auch die beiden *Correggio* zugeschriebenen Gemälde scheinen d. Rez. nicht von der Hand des Meisters zu stammen. Die Hl. Familie mit dem Johannesknaben aus Orléans (Kat. Nr. 89) steht *Correggio* näher; das Original dieser Komposition muß um 1518, gleichzeitig mit den Fresken in der Camera di S. Paolo und einige Jahre nach der ähnlichen Darstellung in Hampton Court (Klass. d. K., p. 23) entstanden sein. Die *Correggio* eigentümliche Innerlichkeit der Empfindung läßt das Exemplar aus Orléans jedoch vermissen; der süßliche Ausdruck der Madonna, die schwache Zeichnung ihrer Hände und die Art, wie das Schleiertuch über dem Scheitel der Madonna gefältelt ist, sprechen gegen die Ausführung dieses Exemplars durch den Künstler selbst. Auch die kleine Judith-Darstellung aus Straßburg (Kat. Nr. 88) ist als Werk *Correggios* unhaltbar. Sie wird allgemein für ein Jugendwerk gehalten und 1512 – 1514 datiert. Von den fein gemalten Bildern mit fast leonardeskem *Sfumato* der Frühzeit *Correggios*, der Verlobung der hl. Katharina in Washington, der *Sacra Conversazione* in Pavia und der Madonna mit Engeln in den Uffizien, um Bilder ähnlichen Formats zu nennen, gibt es jedoch m. E. keine Brücke zu der hart gezeichneten, mit trockenem *Impasto* gemalten Judith in Straßburg. Die male- rische Materie ist nicht die des frühen, sondern die des späten Cinquecento. Der Gesichtstypus der Magd ist, ins Vulgäre übersetzt, im Grunde der der Madonna des Bartolommeo Schedoni in dessen Hl. Familie in der Galerie in Modena (Kat. Pallucchini Nr. 89, Abb. 31); ganz ähnlich ist auch der Gesichtstyp und die Handbildung in der Zeichnung eines davonstürmenden Knaben (?) von Bartolommeo Schedoni (Bayonne, Musée Bonnat, Kat. Bean, Nr. 151).

Den Reigen der *venezianischen* Bilder eröffnete „Noahs Trunkenheit“ aus Besançon (Kat. Nr. 43). Die wiederholte Beschäftigung mit diesem außerordentlichen Werk hat d. Rez. auch diesmal von Neuem in seiner Ansicht bestärkt, daß es sich um ein zum größten Teil von *Tizian* gemaltes Bild handelt. Der vielleicht allzu knappen Argumentation (Giov. Bellini e i Belliniani, p. 271f.) wäre hinzuzufügen, daß wir bei Giovanni Bellini in seinen sicheren eigenhändigen Spätwerken wie dem Altar in S. Giov. Crisostomo von 1513 niemals diese cinquecentistisch breit ausladende Figurenbildung der drei Assistenzfiguren vorfinden. Auch einer solch dramatischen Gebärdensprache war Giovanni Bellini nicht fähig, weil sie seinem poetischen Temperament nicht entsprach. Die breite, weiche Gewandbildung setzt *Tizians* Erfahrung mit der Freskomalerei voraus; in den Fresken in der Scuola del Santo verwendet er dasselbe Braun wie im Gewand des Mannes ganz rechts. Als weiteres eigenhändiges Werk *Tizians* ist sicherlich das um 1523 zu datierende Männerbildnis aus Ajaccio (Kat. Nr. 282) anzusprechen. Valcanovers vorsichtig geäußerte Zweifel scheinen unbegründet; nicht

nur die Qualität der leider etwas abgeriebenen Malschichten, sondern insbesondere die seelische Ausstrahlung, die das Bild besitzt, sowie die ausgewogene Komposition machen dieses Bildnis zum vollgültigen Zeugnis von Tizians Stil. Noch hat der Ausdruck des Dargestellten die giorgioneske Note nicht verloren. Es reiht sich zwanglos zwischen das Bildnis in München und das Mosti-Portrait im Pitti ein. Nicht dagegen das frühe Bildnis aus Besançon (Kat. Nr. 283), das sich durch abrupte Seitendrehung des Kopfes von seinem Oeuvre unterscheidet, obwohl ein Teil der äußeren Malschichten unzweifelhaft von Tizian selbst herrührt. Ein Studium der im Laboratorium des Louvre aufgenommenen Röntgenaufnahmen und ein Vergleich mit denen der sicher eigenhändigen Werke wie des *Homme au Gant* und der *Allegorie des d'Avalos* ergab eine grundlegende Verschiedenheit: während Tizian in dünnen, übereinander gelegten Strichlagen Bewegungsmotive und Gewandmassen andeutend skizziert, zeigt die Röntgenaufnahme dieses Portraits einen in breiten dunklen Farbstrichen angelegten Kontur, in den ebenso breit und schematisch Augen, Nase und Mund mit dem Pinsel vorgezeichnet sind. Die breite Vorzeichnung des Umrisses des Hemdausschnittes auf der rechten Seite ist noch mit bloßem Auge zu erkennen. Darüber liegt eine zweite Malschicht von anderer Hand, die in der gut erhaltenen Hemdpartie und im Gewandansatz die Handschrift Tizians erkennen läßt. Gesicht, Bart und Hals sind leider so schlecht erhalten, daß von der ursprünglich ausführenden Hand nichts mehr zu erkennen ist; die blasse Erscheinung des Inkarnats ist nicht mehr diejenige des frühen 16. Jahrhunderts. Nur mit einem einzigen Künstler außer Giorgione hat Tizian in dieser Frühzeit intim zusammengearbeitet: Francesco Vecellio war gleichzeitig mit seinem Bruder 1511 in der *Scuola del Santo* in Padua beschäftigt (Fiocco, *Arte Veneta*, 1955, 71 ff), und in dieser Zeit mag dieses Bildnis in Zusammenarbeit der beiden Brüder entstanden sein. Dieselbe Art der Bildvorzeichnung zeigen die Röntgenaufnahmen der ebenfalls ausgestellten *Sacra Conversazione* aus Dijon (Kat. Nr. 284) mit dem Unterschied, daß Tizian hier seinen Bruder insofern unterstützt hat, als die Anlage des Christkinds, die das Kind haltenden Hand der Madonna und ihre ihm zugeneigte Wange mit dem Stückchen Kopftuch zwischen Wange und Kinderkopf von Tizian skizziert wurden. An der Fertigstellung des Bildes war Tizian selbst nicht mehr beteiligt, die Bildoberfläche läßt an keiner Stelle seine ausführende Hand erkennen. Es ist eine charakteristische Arbeit des Francesco Vecellio aus seiner künstlerisch bedeutendsten Epoche um 1530; die satte Farbigkeit verbindet diese *Sacra Conversazione* mit Francesco Vecellios *Orgelflügel* in S. Salvatore in Venedig. Auch die *Steinigung des hl. Stephanus* aus Lille (Kat. Nr. 285) ist nur als Werkstattbild Tizians zu bezeichnen, wobei der Meister seinen Gehilfen weitgehende Freiheit auch in kompositioneller Beziehung gelassen hat. Die beiden Figuren sind von zwei verschiedenen Gehilfen ausgeführt; die michelangelesken Formen des Schergen lassen dessen Zuschreibung an Damiano Mazza als wahrscheinlich erscheinen. Nur in den landschaftlichen Teilen ist die Mitwirkung Tizians zu erkennen. Als Entstehungszeit sind die Jahre kurz vor 1570 anzunehmen. Tizians Komposition von *Tarquinius und Lucretia* ist uns in drei Varianten überkommen: das späteste, vollständig

eigenhändige Exemplar ist das berühmte Bild in der Wiener Akademiegalerie; die frühere Fassung in Cambridge ist schwächer als die in Bordeaux befindliche, links wohl beschnittene Version (Kat. Nr. 286), die aber heute auch nur an wenigen Stellen die ausführende Hand Tizians erkennen läßt: Gesicht, Haare und Perlenhalsband der Lukretia und vielleicht das weiße Tuch, das über den hinter der männlichen Figur liegenden Oberschenkel gelegt ist, sind von Tizian selbst ausgeführt. Der langweilig gemalte Kissenaufbau des Bettes und das vorne herabhängende Tuch sind charakteristisch für Marco Vecellio, der vielleicht das ganze Bild vollendet hat. Die bisher vorliegenden Röntgenaufnahmen ergeben mit Sicherheit, daß der Kopf der Lukretia und die Haare des Tarquinius von Tizian selbst angelegt sind. – Von *Tizians venezianischen Zeitgenossen* der ersten Jahrhunderthälfte waren wenige Beispiele zu sehen: Das männliche Bildnis aus Bordeaux (Kat. Nr. 212) hat nicht die Qualität der eigenhändigen Werke Palma Vecchios und ist nur eine Kopie nach einem verschollenen Portrait; das Impasto des Francesco Torbido, an den John Shearman denkt (Burl. Mag., Febr. 1966), ist poröser. Sehr schön sind das frühe, alviseske Frauenbildnis Lottos aus Dijon (Kat. Nr. 186) und der stark von Tizian beeinflußte, um 1525 entstandene Lautenspieler des Cariani aus Straßburg (Kat. Nr. 62); des letzteren Drei-Heiligenbild (Kat. Nr. 63) ist leider schlecht erhalten, um 1520 richtig datiert. Als giorgioneske Darstellung ist Dosso Dossis Frühwerk aus Besançon (Kat. Nr. 115) zu nennen. Die Ruhe auf der Flucht von Paris Bordone (Kat. Nr. 45) ist eine nicht gut erhaltene, aber echte, um 1527 entstandene Arbeit des Künstlers, von Giordana Canova zu Unrecht abgelehnt. Eine aufschlußreiche Entdeckung ist das kleinformatige Bild mit dem „Fehltritt der Nymphe Callisto“ von Andrea Schiavone (Kat. Nr. 255), das schon in die zweite Jahrhunderthälfte überleitet. Von den G. B. Moroni zugeschriebenen Bildern ist nur ein Bildnis (Kat. Nr. 205) als Werk des Künstlers akzeptabel; die Verleumdung des Apelles (Kat. Nr. 204) erscheint mir selbst für eine Komposition des Moroni – und Kompositionen waren gewiß seine schwache Seite – zu schwach. Das Bildnis aus Tours (Kat. Nr. 206) hat nichts mit Moroni zu tun; der graue Gesamton des schönen Werkes weist auf einen brescianischen Künstler aus dem Umkreis des Moretto als Autor.

Der Reichtum der französischen Provinzmuseen an Meisterwerken der venezianischen Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte ließ diesen Teil der Ausstellung als Höhepunkt erscheinen. *Jacopo Tintoretto*s monumentales Altarbild aus Lyon „Madonna mit Kind, von vier Heiligen verehrt“ (Kat. Nr. 275) ist noch früher als gemeinhin angenommen, um 1545, gleichzeitig mit der Apoll- und Marsyas-Darstellung, zu datieren; die Behandlung des Stofflichen beim Überwurf des Johannes findet sich ebenso auf einer bisher unveröffentlichten Auferstehung Christi in Privatbesitz. Die Verwandtschaft des Profils des hl. Markus mit der Darstellung des hl. Nikolaus der Wiener Gemäldegalerie (v. d. Bercken, Tintoretto, Abb. 212) und dessen Verwandtschaft wiederum mit dem Bild „Christus unter den Schriftgelehrten“ im Mailänder Dommuseum macht es evident, daß auch das Wiener Bild dieser frühen Periode Tintoretto angehören muß. Künstlerisch hochbedeutsam ist die aus den letzten Lebens-

jahren des Meisters stammende Beweinung Christi aus Nancy (Kat. Nr. 278). Ein frühes Bild eines Tintoretto-Schülers ist die Altartafel aus Narbonne (Kat. Nr. 276), die kompositionell und im Madonnentypus auf Tintoretts Altar in Modena (v. d. Bercken, Abb. 139) basiert. Ein Vergleich beider Altäre ist äußerst lehrreich: bei Tintoretto die reiche Phantasie, die die Bildoberfläche mit einer Überfülle sich zum Teil überschneidender Figuren bedeckt, so daß das Gefühl aufkommt, daß der Bildrahmen gesprengt werden könnte; die kräftige Farbigkeit des Zusammenklangs von Rot und Blau beherrscht das Ganze. Dagegen wirkt der bedeutend größere Altar aus Narbonne (297 x 182 cm, Modena 226 x 155 cm) akademisch und leer im Vergleich zu Tintoretto. Figuren und Gewänder haben nichts von der Nervosität der Werke des Meisters, die Farbigkeit ist heller und gefälliger als in den Werken Jacopos. Stilistisch ist das Bild als ein um 1580 entstandenes Werkstattbild zu bezeichnen. Die als Spätwerk Tintoretts katalogisierte Kreuzabnahme aus Caen (Kat. Nr. 277) ist ein zu Beginn der 90er Jahre entstandenes weiteres Werk desselben Werkstattgehilfen; deutlich findet sich dieselbe Handbildung bei der klagenden Frau rechts im Vordergrund und beim anbetenden Stifter ganz rechts. Während für die Köpfe der klagenden Frauen auf Vorbilder des Meisters zurückgegriffen wurde, wirkt der Ausdruck der in Ohnmacht gefallenen Maria leer und äußerlich. Betrachtet man die schematische Ausführung der Grasdecke zwischen dem Stifter und der Gruppe der klagenden Frauen, so wird der Unterschied der Behandlung beim Vergleich mit den eigenhändigen Spätwerken Jacopo Tintoretts in S. Giorgio Maggiore offenbar. Die Tätigkeit dieses Malers erstreckt sich weit ins 17. Jahrhundert hinein; 1630 ist der Altar am östlichen Ende der linken Chorwand in S. Francesco della Vigna datiert, der, in den Quellenschriften nicht erwähnt, von Lorenzetti unberechtigt dem niederländischen Feinmaler Pietro Mera zugeschrieben wird, aber wahrscheinlich ein spätes Bild desselben Werkstattgehilfen Tintoretts ist. Die Danae aus Lyon (Kat. Nr. 280) ist nur als Werkstattbild zu bezeichnen. Der Typus der Danae mit dem zugespitzten Mund gehört einem anderen Werkstattgehilfen an, dem eine große Reihe Bilder zugeordnet werden kann. Die derber ausgeführte Figur der Danae mit der etwas leeren dahinter befindlichen Wandarchitektur und der Laute sind charakteristisch für die Malweise des Domenico Tintoretto. Die Anbetung der Hirten aus der Pariser Kirche S. Honoré d'Eylau (Kat. Nr. 281) war seinerzeit schon in Stockholm ausgestellt und von mir als Werk eines niederländischen Werkstattgehilfen bezeichnet worden. Die neuerliche Beschäftigung mit diesem Bilde hat diese Vermutung bestätigt; ob es sich um eine Arbeit des jungen Friedrich Sustris vor seinem Weggang nach Florenz handeln könnte, möchte ich zur Diskussion stellen; die farbige Erscheinung der landschaftlichen Teile links und die Kopfformen und Proportionen verschiedener Nebenfiguren haben diese Vermutung aufkommen lassen.

Imponierend war auch das Aufgebot der Werke des *Paolo Veronese*. Von dem frühen, links wohl beschnittenen Bilde Versuchung des hl. Antonius (Kat. Nr. 309) über die Krankenheilung des hl. Barnabas (Kat. Nr. 312) aus den 60er Jahren, das bekannte frühe Frauenportrait aus Douai (Kat. Nr. 313) zu den Spätwerken der gro-

ßen Bathseba aus Lyon (Kat. Nr. 317), der (vielleicht nur fragmentarisch erhaltenen) Assunta aus Dijon (Kat. Nr. 314) und dem in der Figurenkonstruktion stark an die Zeichnungen anklingenden Modello für das dann von Tintoretto ausgeführte Paradies im Dogenpalast (Kat. Nr. 315) spannte sich der Bogen der Meisterwerke. Die Laubkulisse hinter der Figur Christi in dem sonst eigenhändigen Noli Me Tangere aus Grenoble (Kat. Nr. 316) stammt von Gehilfenhand. Die trockene Malweise und die schematische Behandlung des Brokatüberwurfs und der Haare der hl. Katharina und des Korbes in der rechten unteren Bildecke sprechen bei der „Verlobung der hl. Katharina“ aus Montpellier (Kat. Nr. 310) für eine Kopie nach Paolo Veronese. Auch das Martyrium des hl. Georg aus Lille (Kat. Nr. 311) ist weder das Modello noch eine Zweitfassung Paolo Veroneses nach dem Original in S. Giorgio in Braida in Verona. Die Malweise ist schon die des 17. Jahrhunderts, was an der Behandlung des Kopfes des Geharnischten, der über dem Haupte des hl. Georg sichtbar wird, zutage tritt. Die Chromatik der oberen Bildteile mit der Himmelszone läßt an einen französischen Kopisten des frühen 17. Jahrhunderts denken. – Die signierte Darstellung der „Susanna mit den beiden Alten“ des *Jacopo Bassano* (Kat. Nr. 33, Abb. 3) ist u. E. das für die Kenntnis der Spätzeit des Meisters wichtigste Dokument. Ein Vergleich des Profils des Alten ganz rechts mit einem ähnlichen Profil auf dem Bild der „Einschiffung in die Arche Noah“ aus Boulogne (Kat. Nr. 35) macht es evident, daß es sich bei dem letzteren Bild um ein Pasticcio des 18. Jahrhunderts handelt. Die beiden anderen Gemälde aus dem Bassano-Kreis (Kat. Nr. 34, 37) sind Arbeiten des malerisch begabten Sohnes Gerolamo, wobei es sich bei dem „Martyrium des hl. Sebastian“ (Kat. Nr. 34) um ein spätes Bild des Künstlers handelt. – Von dem in Venedig ansässigen *Lambert Sustris* sind das „Noli Me Tangere“ aus Lille (Kat. Nr. 271) und die „Taufe Christi“ aus Caen (Kat. Nr. 272) wichtige und charakteristische Arbeiten, zu Beginn der 50er Jahre in Deutschland entstanden. Die kleine Landschaft mit der Jagd der Diana (Kat. Nr. 273) ist ihm jedoch zu Unrecht zugeschrieben; es handelt sich um ein von Tizian beeinflusstes Bild des Lodovico Toeput, gen. Pozzoserrato, im malerischen Aufbau kompakter als die ähnlich komponierte Landschaft des Paolo Fiammingo in Graz.

Die eigentlich *manieristisch* zu nennende Richtung der italienischen Malerei der Epoche war verhältnismäßig schwach vertreten: die *Sacra Conversazione* des Amico Aspertini (Kat. Nr. 17) und die wegen ihres unvollendeten Zustandes interessante des Girolamo Genga (Kat. Nr. 146) waren die besten Beispiele dieser Art. Der versuchsweise Pontormo zugeschriebene hl. Sebastian (Kat. Nr. 224) ist für diesen zu klassisch in der Auffassung, bestenfalls die Kopie eines Ateliergenossen. Unzweifelhaft die Hauptstücke dieser Kunstrichtung waren die große „Beweinung Christi“ des Bronzino (Kat. Nr. 49) und die bekannte, früher im Louvre befindliche, doppelseitig bemalte David- und Goliath-Darstellung des Daniele da Volterra (Kat. Nr. 110). Die ausgestellten Werke Vasaris (Kat. Nr. 295–297) waren nicht eben bedeutend zu nennen. – Nicht italienisch, sondern französisch sind zwei Werke: vielleicht eine Kopie nach Caron ist das „Massaker“ aus Beauvais (Kat. Nr. 7, dem Umkreis des

Niccolò dell'Abbate zugeschrieben); die Salviati zugeschriebene Pietà (Kat. Nr. 253) ist früher, schon um die Mitte des Jahrhunderts, entstanden, sicher das Werk eines französischen Malers! John Shearman (Burl. Mag., Febr. 1966, p. 63) hat das Bild in einleuchtender Weise mit einer Textstelle in Verbindung gebracht, die von einer Arbeit des als Maler noch nicht faßbaren Charles Dorigny spricht. – Eine Überraschung bildeten die beiden, von Mme. Béguin als Werke des Jan Soens identifizierten Landschaften (Kat. Nr. 260/261, Abb. 2); die aus dem Palazzo del Giardino in Parma stammenden und dort als Werke des Soens aufgeführten Bilder sind stark italianisierend komponiert, blaß in der Farbe und entsprechen der Art des Dyonisius Calvaert. Aus diesem Grunde ist Bottaris Zuschreibung der stark farbigen und flüssig gemalten Landschaft in Manchester (Kunstchronik Juni 1965, Abb. 2) nicht aufrecht zu erhalten. – Als Überleitung zur Kunst des 17. Jahrhunderts haben die Arbeiten des Andrea Vanni (Kat. Nr. 293), des Santi di Tito (Kat. Nr. 289), des Lodovico Cigoli (Kat. Nr. 71), des Cav. d'Arpino (Kat. Nr. 16) und das schöne Bildnis des Federigo Baroccio (Kat. Nr. 28) zu gelten. Über die dem Caravaggio und den beiden Carracci zugeschriebenen Gemälde (Kat. Nr. 61, 68, 69) ist das letzte Wort sicher noch nicht gesprochen.

Während das schöne Bildnis des Joos van Cleve (Kat. Nr. 73) keine nennenswerten Fragen – außer der der eventuellen Identifizierung des Dargestellten – aufwirft, zwingt das männliche Profil des *Quentin Massys* aus dem Musée Jacquemart André (Kat. Nr. 202) zu erneutem Nachdenken; die Benutzung von leicht verletzbarem Papier als Malgrund spricht gegen die Auffassung, daß es sich ursprünglich um ein Bildnis gehandelt habe. Haben wir es nicht eher mit einer gezeichneten Charakterstudie zu tun, wie sie uns in kleinerem Format von Leonardo und aus seinem Kreis bekannt sind? Auch Hieronymus Bosch hat in seiner Verspottung Christi ähnliche Typen verwendet, die in der Nachfolge sowohl des Massys als auch des Bosch in den Kompositionen des Marinus van Roymerswaele und Jan van Hemessen, des Jan Mandyn und des Jan Massys immer wieder Verwendung finden. Es erhebt sich die Frage, ob nicht diese auf Papier gezeichnete Typenstudie nachträglich auf Holz aufgezogen und – vom Künstler selbst – durch Hinzufügung burgundischer Kostümteile zu einem Gemälde erweitert wurde. – Die holländische Variante dieser Stilstufe der Bildnis-malerei war mit dem bekannten Portrait des Jan Mostaert (Kat. Nr. 207) gut vertreten.

Aus dem Kreis der sogenannten *Antwerpener Manieristen* um 1520 ragt die bisher zu wenig beachtete, schon 1518 in Amiens tätige Künstlerpersönlichkeit hervor, von deren Hand drei wichtige Tafeln (Kat. Nr. 189 – 191) zu sehen waren. Dieser Künstler gehört zu einer Gruppe von Malern, zu denen auch der Meister von Frankfurt zählt, mit dem er die Farbskala und die Art der Portraitarstellung gemeinsam hat; die Behandlung der Landschaft ist der des Antwerpener Patinier verwandt; er hat als Vorläufer des Jan de Beer und des sog. Pseudo-Bles zu gelten, deren Werke aber nicht die Qualität dieses Anonymen erreichen. 1518 (Kat. Nr. 189) lassen sich erst in der Stifterzone Renaissance-Einflüsse erkennen; 1520 (Kat. Nr. 191) wird das spät-gotische Gekräusel, dessen Höhepunkt die entzückende Gruppe der musizierenden

Engel bildet, zu einer renaissance-artig beruhigten Zentralkomposition entwickelt. Die Übereinstimmung der malerischen Behandlung der Einzelheiten der drei Werke macht es wahrscheinlich, daß diese von einer einzigen Künstlerpersönlichkeit ausgeführt wurden, während das vierte Bild der Serie (Kat. Nr. 334) nicht nur qualitativ schwächer ist, sondern auch andere Stilmerkmale aufweist: die Figurenbildung ist flacher, die farbige Erscheinung ist weniger frisch als die der anderen Tafeln; bei diesem Bilde handelt es sich wohl um eine Arbeit eines einheimischen (französischen) Schülers des niederländischen Meisters. Von demselben Meister stammt auch die schöne Verkündigung in der Alten Pinakothek in München (Inv. Nr. 34); sie ist wohl um 1520 zu datieren. – Versuchsweise einem Antwerpener gotischen Manieristen (sic!) war die rätselvolle *Fortuna* aus Straßburg (Kat. Nr. 352, Abb. 1a) zugeschrieben. Mit Antwerpen hat das köstliche Täfelchen weder als Typus noch in der Malweise und Farbmaterie etwas zu tun. Die Bilderfindung geht auf Giovanni Bellini zurück und wurde von Dürer nach dem Norden verpflanzt. Die harte Zeichnung läßt an einen Autor denken, der auch mit der Ausführung von graphischen Blättern vertraut war. Italienisches vermischt sich mit Deutschem und Holländischem im Werk dieses Eklektikers. Die Malweise des feinen, blaß-rosa Tuches ist jedoch ohne venezianische Schulung nicht denkbar. Wir wissen nicht, wie Jacopo de Barbari in der Zeit seiner späten Tätigkeit am Hofe der Statthalterin Mecheln gemalt hat. Die schlecht erhaltene Kopie nach seiner zerstörten Bankettszene im Hotel Busleyden (Servolini, J. d. B., Taf. XXXV) läßt auf die Beeinflussung durch Cornelis Engelbrechtsen schließen. Im übrigen können wir uns bei dem Versuch einer Zuschreibung an Jacopo de Barbari nur auf einige morphologische Eigenheiten berufen, die sich auf seinen sicheren Werken ebenso finden wie auf der *Fortuna* in Straßburg; einen ähnlichen Gesichtstyp finden wir auf den Kupferstichen der Judith (B. 1) und der das Kind stillenden Madonna (B. 6); der breite Frauenfuß hat dieselben Proportionen wie auf dem Stich *Venus und Mars* (B. 20) und auf der Zeichnung einer ruhenden Nymphe in Florenz; die Bildung der Finger- und Fußnägel ist dieselbe wie auf dem Stich von Triton und Nereide (B. 24) und auf dem Bilde der Galathea in Dresden; die Fältelung der Tuchenden finden wir ähnlich auf dem Stich *Sieg und Ruhm* (B. 18). Alle diese Einzelheiten würden für eine Zuschreibung der *Fortuna* an Jacopo de Barbari nicht genügen, wenn nicht auch die venezianische Malweise des rosa Tuches – Erinnerung an die in der Lagunenstadt verbrachte Jugend – hinzukäme, die die Attribution als möglich erscheinen läßt.

Ausgezeichnet vertreten war der gleichermaßen unter dem Einfluß der Brügger wie der Brüsseler Schule stehende Jean Bellegambe (Kat. Nr. 40–42), von den Holländern Dirk Jacobsz mit dem schönen Frauenportrait aus Besançon (Kat. Nr. 178) und Jan Scorel mit dem rekonstruierten Altarwerk aus Douai (Kat. Nr. 258) aus dem Anfang der 40er Jahre; die Straßburger Version des Verlobungsbildes des Lucas van Leyden (Kat. Nr. 187) scheint d. Rez. jedoch eher eine etwas spätere Kopie zu sein. – Das sympathische Bildnis eines elfjährigen Mädchens (Kat. Nr. 361) ist unter die Anonymen verwiesen. Die Zuschreibung Benedikts an Willem Key scheint doch

sehr plausibel, wenn man die Farbgebung, Malweise und Materie in Betracht zieht. Ein Kinderbildnis ist etwas anderes als ein großes Altarbild und bei einem Portrait wird der Maler immer auf die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und auf eine stärkere Modellierung der Gesichtspartie im Sinne der Portraitähnlichkeit hinarbeiten.

Die *niederländischen Romanisten* waren gut und fast vollzählig vertreten. Hervorzuheben sind die Arbeiten des Maerten van Heemskerck (Kat. Nr. 161 – 163), dem vielleicht auch das Fragment einer Lukretia (Kat. Nr. 354) zugeschrieben werden kann, und die des Frans Floris, dessen Frauenportrait aus Caen (Kat. Nr. 141) eines der Meisterwerke dieser Ausstellung war. Der Zuschreibung harrt noch der schöne Altar aus Varzy (Kat. Nr. 232), sicher das Werk eines Künstlers der ersten Generation der niederländischen Romanisten. Erstaunlich war das Selbstbildnis des Hieronymus Francken d. Alt. (Kat. Nr. 144, Abb. 1b); Frucht seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der italienischen Malerei des späten Cinquecento. Nicht im geringsten als „manieristisch“ zu bezeichnen sind die Flügel des 1577 entstandenen Georg-Altars von Frans Pourbus d. Alt. (Kat. Nr. 226). Ihr Stil ist „barock“, wie wir ihn von den Kompositionen des reifen Rubens kennen, der mit seiner ernüchternden frühen Dornenkrönung aus Grasse (Kat. Nr. 252) einen unschönen Abschluß dieser Abteilung der Ausstellung bildete.

Die *niederländische Landschaftsmalerei* des 16. Jahrhunderts wurde, obwohl keine Höhepunkte gezeigt werden konnten, mit wenigen prägnanten Beispielen verdeutlicht. Die farbenprächtige Landschaft mit der Johannespredigt (Kat. Nr. 359) ist sicher von einem Schüler des Herri mit des Bles; sie erinnert auch an A. P. van de Venne, von dem sie ein Frühwerk sein könnte, vielleicht sind die Figuren von einer anderen Hand als die Landschaft.

Die Qualität der *französischen Malerei* war im ganzen etwas enttäuschend, obwohl auch hier die künstlerische Entwicklung aufgezeigt wurde. Das sogenannte „Bad der Diana“ (Kat. Nr. 74) ist wohl das früheste der drei bekannten Exemplare dieser Darstellung, aber doch schon zu weich in der malerischen Behandlung für François Clouet selbst (das Exemplar in Sao Paolo ist eine flämische Kopie vom Ende des Jahrhunderts). Das Bildnis des anonymen Meisters von Rieux-Châteauneuf (Kat. Nr. 196) ist besser als die drei Corneille de Lyon zugeschriebenen Bildnisse (Kat. Nr. 81 – 83), von denen wohl keines eigenhändig ist. Die Caritas des älteren Jean Cousin überraschte durch ihre kräftige Farbgebung. Nicht alle Zuschreibungen an Antoine Caron konnten überzeugen. Die Arbeiten von Ambroise Dubois und Toussaint Dubreuil sind künstlerisch mittelmäßig. Des ersteren Darstellung von Tancred im Lager der Kreuzfahrer (Kat. Nr. 117) zeigt seine künstlerische Abhängigkeit von Jean Cousin Père. Von den Anonymen der französischen Schule ist nur eine trocken gemalte Version der in mehreren Exemplaren bekannten „Dame bei der Toilette“ (Kat. Nr. 338) erwähnenswert, die auf ein Original von François Clouet zurückgeht. Von den übrigen Anonymen sind die Kat. Nr. 336 und 340 eher flämisch.

Die *deutsche Kunst* war verhältnismäßig gut vertreten: Dürer neben den herrlichen Zeichnungen mit dem Aquarell der Mühle am Wasser und den drei bekannten

Studienköpfen, alle aus der Bibliothèque Nationale, Baldung mit dem Bildnis des Kanonikus Keller und dem ganzfigurigen hl. Matthias, beide aus Straßburg. Leider schlecht erhalten, aber hochbedeutsam als Komposition ist der monogrammierte und 1518 datierte Kalvarienberg des Nikolaus Manuel Deutsch aus der Kirche in Usson (Kat. Nr. 198). Ein Werk der Donaueschule ist die Anbetung der Könige von Meister M. S. von 1506, wohl etwas später entstanden und nicht mehr so jugendlich stürmisch in der Auffassung wie die Tafeln des Altars von Banská Stiavnica in Esztergom und Budapest. Aus Besançon waren die beiden Cranachs zu sehen, die berühmte Quellnymphe (Kat. Nr. 95) und der „Verliebte Alte“ (Kat. Nr. 94); letzterer kann nur zum Teil als eigenhändig betrachtet werden; die Figur der jungen Frau zeigt nicht die Qualität des Meisters und stammt von der Hand eines Werkstattgehilfen. Aus Reims kamen die zehn Portraitaufnahmen des älteren und drei des jüngeren Cranach sowie zwei von Barthel Bruyn d. Ält. Müllichs Autorschaft für die Kreuzabnahme (Kat. Nr. 208) wurde von den Katalogverfassern mit Recht abgelehnt und das Bild in den Altdorfer-Kreis, in den es sicher gehört, verwiesen. Besonders schön ist das im Portrait-Typus archaisierende Mädchenbildnis in Rot von Nikolaus Neuchâtel aus Marseille (Kat. Nr. 209), wohl schon zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden. Venezianisch beeinflusste Werke des Hans von Aachen (Kat. Nr. 1) und Josef Heintz (Kat. Nr. 165) und eine von Parmegianino beeinflusste Venus- und Amor-Darstellung des Bartholomäus Spranger (Kat. Nr. 264) beschließen den Beitrag des deutschen Kunstkreises.

Zuletzt sollen die beiden nicht sehr wichtigen, aber echten und signierten Werke des *El Greco* nicht unerwähnt bleiben; das Straßburger Frauenportrait (Kat. Nr. 160) ist mit einer auch bei *El Greco* seltenen malerischen Subtilität ausgeführt.

Fritz Heinemann

GLASSAMMLUNG HELFRIED KRUG

Ausstellung im Folkwang-Museum Essen 1965/66

Beschreibender Katalog mit kunstgeschichtlicher Einführung von Brigitte Klesse,
München 1965

Es gibt in Deutschland heute nur noch wenige bedeutende Glassammlungen in privatem Besitz. Um so nützlicher, das nun im Folkwang-Museum in Essen die neue Sammlung Helfried Krug zu sehen war, – eine Sammlung von mehr als 400 Gläsern zwischen Antike und 19. Jahrhundert, die in weniger als anderthalb Jahrzehnten zusammengetragen werden konnte. Für diese Sammlung hat Brigitte Klesse mit aller wissenschaftlichen Sorgfalt einen beschreibenden Katalog erarbeitet, dessen kostbare Ausstattung und Aufmachung zudem wohl einmalig sein dürften. Freilich: abgesehen bereits von Format, Umfang und Gewicht ist dabei kaum ein Instrument für den Ausstellungsbesucher, vielmehr ein solides Kompendium entstanden. Jedes einzelne Stück ist durch wenigstens eine ausgezeichnete Abbildung belegt, und der einführende