

Benutzung der Aufbau des Codex nur höchst mühsam zu rekonstruieren wäre. Wenn man dies täte, müßte tatsächlich das Faksimile als Originalersatz dienen — nur an ihm könnte das Evangelistar als Buch studiert werden. Und dann wäre auf Dauer verwirklicht, was der Titel der Ausstellung ankündigte: ein zerfallendes Kunstwerk.

Warum sind eigentlich die jetzt in Gang befindlichen Untersuchungen und Überlegungen nicht vor einer Ausstellung der Handschrift gemacht worden, sondern erst hinterher?

Noch eine Bemerkung zur Benutzung der Handschrift. Im Ausstellungsführer wie in der Presse war zu lesen, daß das Bremer Evangelistar selbst nunmehr nicht weiter benutzt werden darf (was ja schon durch die begrüßenswerterweise jetzt durchgeführten Untersuchungen durchbrochen wird). Bevor man sich zu einer völligen Sperrung entschließt, sollte geprüft werden, ob der Zustand tatsächlich so bedenklich ist. Natürlich wird das geplante Faksimile zu einer höchst erwünschten Schonung des Originals beitragen, während Fotowünsche durch eine Serie von Schwarz-Weiß-Aufnahmen und eine Serie von Ektachromen zu befriedigen sind. In jeder Generation wird es indes eine sehr kleine Anzahl von Forschern geben, für deren Untersuchungen genaue Kenntnis des Originals unabdingbar ist.

Reiner Hausscherr

VENEZIANISCHE KUNST IN DER SCHWEIZ UND IN LIECHTENSTEIN

Ausstellung in Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 18. 6.—27. 8. 1978,

und Genf, Musée d'art et d'histoire, 8. 9.—5. 11. 1978

(Mit 4 Abbildungen)

Die von der schweizerischen Stiftung Pro Venezia in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, veranstaltete Ausstellung hatte ganz reelle Ziele: Sie sollte für die Stiftung werben und die potentiellen Spender im Lande auf die — zwar in den vergangenen Jahrhunderten recht kargen — kulturellen Beziehungen zwischen der Schweiz und Venedig hinweisen. Eduard Hüttinger hat in seinen höchst geistreichen, den Katalog einleitenden „Bemerkungen zur venezianischen Malerei und zum Thema „Schweiz-Venedig“ die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, daß die Ausstellung „gerade wegen des das Verhältnis Schweiz-Venedig seit alters prägenden Defizits“ ... „als späte Korrektur vielleicht einen eigenen Sinngehalt“ erlange. Reinerlös aus Eintrittskarten und Katalog und erhoffte Spenden sollten zur weiteren Finanzierung der vor zwei Jahren von der Schweiz übernommenen Restaurierung der am Canale Grande gelegenen hochbarocken Kirche San Stae beitragen. Der angestrebte Nutzeffekt hat bei der Vorbereitung der Ausstellung eine große Zahl priva-

ter Leihgeber motiviert, ihre venezianischen Gemälde, Zeichnungen und Kleinbronzen zur Verfügung zu stellen. Wieviel unbekannte oder jedenfalls unpublizierte Werke auf diese Art zusammenkommen würden, konnten selbst die mit dem privaten Kunstbesitz in der Schweiz näher Vertrauten kaum vorausahnen. Der Ertrag für die Forschung ist beträchtlich, abgesehen davon, daß bei den gezeigten venezianischen Stücken aus den öffentlichen Schweizer Sammlungen manches stilkritische Problem durch die in der Ausstellung gebotenen Vergleichsmöglichkeiten und in der Diskussion mit kompetenten Besuchern geklärt werden konnte.

Natürlich hat auch der Kunsthandel die Chance zu nutzen gesucht, seine venezianischen Bilder im Rahmen einer solchen Präsentation aufzuwerten. Daß jedoch die „Spekulationsobjekte“ gegenüber den echten Neuentdeckungen kaum ins Gewicht fielen, ist der Umsicht und dem klugen Taktieren des vorbereitenden Komitees unter Hüttingers Vorsitz und des Ausstellungskommissärs Mauro Natale zu danken. Natale hat bei der Zusammenstellung und der wissenschaftlichen Bearbeitung der Exponate seine Kennerschaft beweisen und sicher noch beachtlich vertiefen können. Als Starthilfe für die Ausstellung, für Transport- und Versicherungskosten etc. hat der Gründer und Eigentümer des Seedamm-Kulturzentrums, der Rapperswiler Unternehmer Charles Vögele, eine ansehnliche Summe bereitgestellt. Das Gebäude des Kulturzentrums ist allerdings nur sehr bedingt für Ausstellungen dieser Art geeignet, steht es doch eher in der Tradition der Orangerie- und Gewächshausbauten. Das auf der Seite des Zürichsees bis fast zur Bodenzone hinunter geführte Glasdach mußte notdürftig abgedunkelt werden, um die Exponate nicht dem prallen Sonnenlicht auszusetzen. Auch sollte die Außenverkleidung mit dem (vom preisgünstigen Eigenheimbau zur Genüge bekannten) imitierten Klinkermauerwerk aus Kunststoffplatten bei Ausstellungs- und Museumsbauten nicht gerade Schule machen.

Die Ausstellung gliederte sich in die Hauptabteilung „Venezianische Kunst“ und mehrere kleine Annexe, auf die jeweils Katalogbeiträge Bezug nahmen. Zum Thema „Schweizer Maler in Venedig“, das in dem erwähnten Text Hüttingers kommentiert wurde, waren Gemälde und Aquarelle vom 17. bis zur Wende zum 20. Jahrhundert zusammengestellt, darunter Marco Petrinis großartig pathetisches Bildnis des Antonio Riva (3), ein Männerbildnis Angelika Kauffmanns, ebenfalls aus Privatbesitz (5), und Pier Francesco Molas Szene „Sokrates, Schülern vor einem Spiegel Selbsterkenntnis lehrend“ aus dem Museo Civico Caccia in Lugano (1); bei letzterem Bild scheint sich auf der Tischkante in der rechten unteren Ecke unter späteren Retuschen die Signatur zu verbergen. Die Abteilung „Venedig im Lichte der Bücher“, von Werner Oechslin zusammengestellt, machte zwar hier und da die Bedeutung und die Aktivitäten Schweizerischer — vornehmlich Basler und Genfer — Verleger sichtbar. Oechslins Katalogbeitrag „Venedig und die Schweiz im Lichte kultureller und verlegerischer Beziehungen“ bestätigte

aber letztlich Hüttingers Feststellung, daß in der Schweiz in früheren Jahrhunderten, im Gegensatz zu England, Frankreich oder auch Deutschland, von einer Venedigrezeption nicht gesprochen werden kann. Eine der großen Ausnahmen bildet Conrad Ferdinand Meyer, der — wie Hüttinger feststellt — in Jacob Burckhardt „den kongenialen Führer“ hatte. Burckhardts Aufgeschlossenheit gegenüber der venezianischen Malerei als der „Darstellung der bloßen Existenz“, als Kunst „der höchsten Augenlust“ hatte in der Schweiz jedoch gerade im wissenschaftlichen Bereich keine positive Nachwirkung. „Die auffällige Abstinenz der Schweizer Kunsthistoriker vis à vis der venezianischen Malerei ist präludiert durch einen ihrer Meister: durch Heinrich Wölfflin“ (Hüttinger, S. 9).

Um recht offenkundige und effektive Kontakte geht es dagegen bei dem Beitrag von Hugo Schneider „Schweizer in venezianischen Kriegsdiensten“, dessen Einbeziehung in den Katalog von dem doch intakteren Selbstverständnis unserer Schweizer Nachbarn zeugt. Der Exkurs, dem in der Ausstellung allerdings keine Abteilung zugeordnet war, ließ das Manko an kulturellen Beziehungen um so bedauerlicher hervortreten.

Der anregende, recht eigenwillige Beitrag von André Corboz „Die Schwierigkeit, Venedig zu sehen“, bot — zusammen mit der von Rainer M. Mason bearbeiteten Abteilung „Veduten und Capricci des 18. Jahrhunderts“ und mit den in der Hauptabteilung gezeigten Werken von Carlevaris, Canaletto, Marieschi, Marco Ricci und Guardi — eine gute Einführung in die venezianische Veduten- und Phantasievedutenmalerei. Venezianische Skulptur war in der Ausstellung zumindest zahlenmäßig äußerst schwach vertreten. Bei den Kleinbronzen, dessen Katalogbearbeitung Natale mit übernommen hatte, zeigte sich die sogenannte „träumende Ariadne“ von Andrea Briosco (218) in der Qualität allem übrigen, vor allem auch der ebenfalls Briosco zugeschriebenen Satyrfrau (220), weit überlegen. — In Genf wurde in die Ausstellung zusätzlich noch Canovas Venus-Adonisgruppe (228) einbezogen, die sonst dort die Bibliothek der Villa La Grange schmückt.

Die Hauptabteilung „Venezianische Kunst“ umfaßte rd. 180 Werke, darunter allein über 70 Gemälde und ca. 30 Zeichnungen aus Privatsammlungen (einzelne im Katalog angeführte Stücke kamen nicht oder waren jedenfalls in Pfäffikon nicht ausgestellt). Die übrigen Exponate stammten aus öffentlichem Besitz, vor allem aus dem Musée d'art et d'histoire in Genf (in dem die Ausstellung in den Herbstmonaten zu sehen war), aus den Kunstsammlungen in Basel und Bern und aus dem Züricher Kunsthaus. Die Beteiligung der Liechtensteinschen Sammlung in Vaduz fiel, entgegen den durch den Ausstellungstitel geweckten Erwartungen, eher mager aus: Sicher ist das Doppelporträt eines Edelmannes mit seinem Sohn (81) eines der überzeugendsten Beispiele der Bildnismalerei des Domenico Tintoretto, und das von Francesco Bassano signierte Nachtstück „Allegorie des Feuers“ (85) war ein willkommenes Vergleichsstück für die ebenfalls Francesco zuge-

schriebene, viel schwächere „Anbetung der Hirten“ aus Privatbesitz (86); doch die beiden unter dem Namen Sebastiano Ricci laufenden monumentalen Pendants (105, 106) gehören sicher nicht zum qualitativsten und brillantesten, was aus der Ricci-Werkstatt hervorgegangen ist. Das große eindrucksvolle Kniestück „David mit dem Haupt des Goliath“ von Girolamo Forabosco (97) schließlich wirkte etwas vereinsamt und bezuglos, weil entsprechende Bilder aus dem Seicento, etwa von Renieri, Mola und vor allem von Strozzi fehlten; nicht nur in diesem Zusammenhang vermißte man Strozzi's frühes Katharinenbild aus der Slg. E. G. Bührle unter den Exponaten sehr.

Höchstes Niveau erreichte die Ausstellung in den Werken der Bildnis-malerei. Jacopo Tintoretto war mit dem frühen Männerporträt der Berliner Slg. von Danzas, jetzt in Schweizer Privatbesitz (78), überzeugend vertreten. Seinen Sohn Domenico konnte man als Porträtmaler nicht nur in dem erwähnten Doppelbildnis aus Vaduz, sondern auch in den Stifterporträts des bisher unpublizierten, relativ kleinen Motivbildes des Nicolò und des Marco Giustiniani (82; Abb. 2) studieren. Von der Kunst des Palma il Giovane beeinflusst, erweist sich das Bild als dessen Werken fast überlegen und setzt neue Maßstäbe für die längst fällige Säuberung des Œuvre Domenicos von zweitrangigen Produkten des väterlichen Ateliers oder der Tintoretto-nachfolge im weiteren Sinne. Wie bei Domenicos Greisenbildnis des Brüsseler Museums und bei seinem Senatorenporträt in der Accademia Carrara in Bergamo spürt man in dem Motivbild eine eigentümliche Affinität zu manchen zwei Jahrzehnte früher, d. h. noch in Italien entstandenen Arbeiten Grecos. Ein Hauptwerk der Frühzeit Grecos ist das Bildnis des Kardinals Charles Guise de Lorraine, das eine der Sensationen der Schweizer Ausstellung war (80; Abb. 3). Die durch Übermalungen verunstaltete Jahreszahl in dem aufgeschlagenen Buch veranlaßte Natale noch im Pfäffiker Katalog der Ausstellung, auf die Unstimmigkeiten zwischen dem angegebenen Alter des Dargestellten, den biographischen Daten Grecos und dem — irrtümlich 1561 statt 1571 gelesenen — Entstehungsjahre hinzuweisen. In dem französischen Katalog für die Ausstellung in Genf konnte der Irrtum bereits ausgeräumt werden. Es bleibt zu hoffen, daß die Inschrift, nach neuerlicher gründlicher Untersuchung, von den späteren Zutaten gereinigt wird. Auch wird zu prüfen sein, ob das Kardinalsbildnis nicht nachträglich (vermutlich als es sich im Besitz des Earl of Chesterfield befand) auf das jetzige imposante Format gebracht wurde, indem man es oben um einen 25—30 cm breiten, rechts und unten um einen etwa handbreiten Streifen vergrößerte. Man erkennt diese Anstückungen sowohl an den im Streiflicht sichtbaren „Nähten“ als auch an der flauen, indifferenten Malweise, in der man die zugefügten Streifen den angrenzenden originalen Partien anpaßte. Von den übrigen in der Ausstellung zusammengestellten Beispielen der Porträtmalerei seien die durch einen Landschaftsanblick

bereicherte eigenhändige Replik des Bildnisses des Melchior von Brauweiler von der Hand des Jan Stephan von Calcar (64; das andere Exemplar im Louvre) und das zuerst von Fiocco als Arbeit Veroneses veröffentlichte, jetzt Callisto Piazza zugeschriebene Männerbildnis des Züricher Kunsthauses (66) erwähnt. Die Umtaufe des letzteren wird dem Stil und vor allem der Qualität der Ausführung nicht ganz gerecht. Das Werk zeigt in der Wahl des Bildausschnitts und in der Postierung der Halbfigur einen ausgeprägten Sinn für monumentale Wirkung und plastische Prägnanz, die sich auch in der Projektion des (im Vergleich zur Kopfform sehr breit angelegten) Gesichts äußert. Gegenüber Veronese-Porträts, denen ein solches Bild unmittelbar verpflichtet ist, zeigt sich eine deutliche Stabilisierung und Verfestigung (oder wenn man will: Verhärtung) der Formen. All dies findet in Werken Piazzas keine Entsprechung.

Neben Paris Bordones Bildnis einer Fuggerin (59) und dem mutmaßlichen Pietro-Aretino-Porträt, das heute als Werk des Sebastiano del Piombo gilt, von Suida 1939 Tizian zugeschrieben wurde (61), sah man schließlich als besondere Kostbarkeit das quasi unpublizierte Bildnis des Vittorio Michiel von der Hand Moronis. Im Vergleich mit dem übrigen Porträtschaffen des Künstlers führen hier die Reduzierung des Ausschnitts und der Verzicht auf jedwedes effektvolles Arrangement zu einer noch stärkeren Präsenz des Dargestellten. Die luministischen Mittel, das Spiel von Licht und Schatten mit der ganzen Skala von Zwischentönen, verklären das Physiognomische und steigern zugleich die Wirkung des Momentanen, „Transitorischen“ im Sinne einer szenischen Aktualisierung.

Umgeben von solchen faszinierenden Zeugnissen venezianischer Malerei hatte es das bekannte Bild der „hl. Margareta mit dem Drachen“ aus der Slg. Kisters (76) keineswegs leicht, Tizians Vorrangstellung in Venedig zu dokumentieren. Abgesehen von der Frage, ob die Reduzierung und gleichzeitige Verschiebung der Komposition gegenüber der Pradofassung tatsächlich vom greisen Meister vorgenommen wurde, um — wie der Katalog meint — den räumlichen Bezug zwischen Figur und Landschaft zu ändern und damit die dramatische Wirkung der Szene zu steigern, befremdet das Bild in seiner heutigen Erscheinung durch die Uneinheitlichkeit der male-rischen Durchführung. Während der Landschaftshintergrund mit der brennenden Stadt in der „visionär zerrissenen Farbgebung“ (so der Katalogtext) an Tizians Altersstil denken läßt, zeigen die Figurendetails, vor allem die Gesichts- und Halspartien und die Arme der Heiligen eine unangenehme Glätte und Unverbindlichkeit der Modellierung. Sicher überrascht es bei Tizian nicht, wenn es bei der Anatomie seiner Figuren, bei der Proportionierung ihrer Gliedmaßen mitunter nicht so ganz stimmt, dennoch irritiert hier, wie unsensibel die verzeichnete rechte Hand der Heiligen oder ihr entblößtes Knie wiedergegeben sind. Daß sich in der relativ matten, biedereren Gewandbehandlung die vollständige Auflösung des Stofflichen ankündigt,

welche die spätesten Werke des Meisters kennzeichnet, darin vermag Rez. dem Katalog nicht zu folgen. Würde man diese Fassung der hl. Margareta in die Ermitage zwischen die „büßende hl. Magdalena“ und den „hl. Sebastian“ hängen, d. h. zwischen Werke, die nach der vorgeschlagenen Datierung etwas früher und einige Jahre später entstanden sind, so würde sofort deutlich werden, daß sich das Kisters'sche Bild dem eigenhändigen Spätwerk Tizians nicht so ohne weiteres einfügen läßt. Dies gilt selbst für die Hintergrundslandschaft, die im übrigen — wohl aufgrund einer neuerlichen Restaurierung — ihr Aussehen etwas verändert hat (obere Kontur der grell aufleuchtenden weißlichen Farbpartie etwas links vom „Campanile“; bläuliche Schlangenlinien in der Himmelszone, links vom Gesicht der Heiligen. Man erkennt dies sogar beim Vergleich der Detailabbildungen im Katalog, Farbtafel V, und bei H. E. Wethey, *The paintings of Titian*, Bd. I, London 1969, Abb. 177).

Von den übrigen Renaissancebildern der Ausstellung seien hier nur einige wenige — besonders erfreuliche — erwähnt. Da ist zunächst das unpublizierte Täfelchen mit vier Heiligen in Halbfigur von einer Predella des Vittore Crivelli (49; *Abb. 1*), das sich einem bereits bekannten Predellenfragment im Lindenau-Museum in Altenburg unmittelbar zuordnen läßt; dann, ebenfalls in Schweizer Privatbesitz, die „Madonna mit Stifter“ von Andrea Previtali (57), die J. Meyer zur Capellen bereits in seiner Previtali-Monographie 1972 berücksichtigt hat; ferner die kleine „Ruhe auf der Flucht“ von Paris Bordone (58) — es gibt kaum ein Dutzend venezianischer Bilder aus der Zeit, die so hervorragend erhalten sind. Von Jacopo Tintoretto war keine figürliche Szene zu sehen. Dafür entschädigten allerdings die vier gezeigten unpublizierten Werke des Palma il Giovane (87—90), alle — auch die vielfigurige Kreuzigung — von bester Qualität und guter Erhaltung; die beiden monochromen Philosophenbilder (*Abb. 4*) waren bei ihrem derzeitigen Besitzer noch vor kurzem „magaziniert“ gewesen und — auch zu dessen Überraschung — erst bei Vorbereitung der Ausstellung in ihrer Bedeutung erkannt und daraufhin gesäubert und vorzüglich restauriert worden.

Unter den Seicentobildern war eine besondere Überraschung Francesco Maffeis kleine Kopie nach Tizians „Tod des hl. Petrus Martyr“ (93). Sie zeigt zwar den ganz freien, spontanen und großzügigen Farbauftrag, wie er in Maffeis Spätwerken begegnet, und wird von Natale auch ins letzte Jahrzehnt des Künstlers datiert. In den Formdetails, etwa in der Gesichtsbildung des Schergen, findet man jedoch eher Entsprechungen zu den Bildern der 40er Jahre (z. B. Hirtenanbetung der Galleria Estense in Modena). Es bleibt daher zu fragen, ob nicht die Farbbehandlung, das Skizzenhafte des Bildes, das an einen Bozzetto erinnert, sich allein aus dem Entstehungsvorgang, der sehr kleinformatigen (48 x 29,8 cm) Wiedergabe von Tizians monumentalem Altarbild, erklären läßt.

Einen reizvollen Kontrast zu der knappen, zügigen Malweise des Maffei-„Bozzettos“ bot der von dem achtzigjährigen Francesco Trevisani stammende Entwurf für das große Leinwandbild „Alexander der Große und die Familie des Darius“ in der „Sala de las empresas del rey“ im Schloß in La Granja bei Segovia (102; Genf, Musée d'art et d'histoire). Überfeinertes Raffinement in der Skizzierung der reichen Helldunkelerscheinung bei auffälliger Entfärbung der Palette und Substanzauflösung im Gegenständlichen verklären die dicht mit Figuren gefüllte Szene ins Geisterhafte, Traumhaft-Visionäre. Die Formfixierung bei den akzentuierten Details, den vorderen Draperien, den Gesichtern und vor allem den Händen, ist von höchster Feinheit. Die Transparenz des Farbauftrags, die die hinteren Figuren durch Partien der vorderen durchscheinen läßt, und das Zusammenspiel der gleißenden Glanzlichter erinnern etwas an den formauflösenden Effekt, den Röntgenaufnahmen von Bildern dieser Zeit aufweisen.

Einer Neuentdeckung gleich kommt Natales überzeugende Zuschreibung der zwei etwa gleichgroßen Leinwandbilder „Urteil Salomons“ und „Reiter-schlacht“ des Basler Kunstmuseums an Francesco Fontebasso (111, 112). Der von der Malerei Sebastiano Riccis ausgehende und offenbar vom frühen Tiepolo beeinflusste, sehr eigenwillige und zu volkstümlicher Drastik neigende Darstellungsstil Fontebassos, vor allem aber seine betonte Buntfarbigkeit, die an manche Historienmaler des 19. Jahrhunderts denken läßt, sind sicher nicht jedermanns Geschmack. Doch bieten die sehr typischen, gut erhaltenen Basler Gemälde wichtige Anhaltspunkte für die seit langem erwünschte Erforschung von Fontebassos Werdegang.

Der engere Schülerkreis Piazzettas war in der Ausstellung vor allem durch das Assuntabild des Egidio dall'Oglio, heute in einer Kapelle in Engenhütten (Kanton Appenzell Innerrhoden; 113), und durch die großartigen, neuerdings zu Recht Giuseppe Angeli zugeschriebenen Pendants „Rebekka und Elieser am Brunnen“ und „Susanna im Bade“ des Züricher Kunsthauses vertreten. Von Giovanni Battista und Domenico Tiepolo sah man in der Hauptsache Zeichnungen (125—144; von den sieben etwas stereotypen „Musterbuchblättern“ Domenicos mit Gruppen fliegender Engelsputten hätten zwei oder drei genügt).

Aus dem reichen Angebot an Landschaftsmalerei ragten das signierte Ruinencapriccio Francesco Guardis (169) und die ebenfalls in Schweizer Privatbesitz befindliche Serie der kleinen, auf Schafleder gemalten Temperabilder des Marco Ricci (146—155) heraus. Nur vier dieser zehn bei Marcos Englandaufenthalt entstandenen Phantasielandschaften waren bisher veröffentlicht. Abgesehen von dem schier unerschöpflichen Motivrepertoire ist auch sonst keine Komposition der anderen verwandt: Die Erschließung der Bildtiefe, ihre Verstellung und Vergitterung durch Versatzstücke, die Verzahnung der Raumzonen und der Grad ihrer Belebung durch Beleuchtungseffekte bringen immer neue, unverwechselbare Wirkungen hervor. Fran-

cesco Guardi geht bei der Wiederverwendung erprobter Motive und Motivkombinationen da doch ökonomischer vor — wie selbst schon ein Blick auf die beiden gezeigten, aus der Sammlung des Earl of Campendown stammenden Pendants (170, 171; Schweizer Privatbesitz) erkennen ließ. Die beiden relativ großen Landschaften von Giuseppe Zais (179, 180) waren leider in den Details etwas flau. Enttäuschend im übrigen auch die von der Galerie David M. Koetser, Zürich, als Gemeinschaftsarbeit von Sebastiano und Marco Ricci präsentierte Ruinenlandschaft (156), die schon kompositionell dem Vergleich mit den genannten zehn Temperabildern Marcos nicht standhielt.

Unter den Zeichnungen überraschten vor allem die beiden großartigen Blätter von Bison (183, 184) und die ebenfalls unpublizierte Skizze des „Bacino di S. Marco“ von Canaletto (161) — letztere besonders wegen der fast überbetonten Verve der Strichführung und der Verwendung einer sehr weichen, stellenweise breit „klecksenden“ Feder.

Alles in allem war es den Veranstaltern gelungen, die Vielfalt und das überwiegend sehr hohe Qualitätsniveau der venezianischen Werke in Schweizer Sammlungen sichtbar werden zu lassen. Auch war die Ausstellung für die Forschung, der das meiste des Gezeigten bisher verborgen geblieben war, von unschätzbarem Wert. Beides kann nicht genug betont werden, auch wenn das Phänomen dieses imponierenden Kunstbesitzes nicht als Ausdruck altehrwürdiger kultureller Beziehungen der Schweiz zu Venedig oder als Resultat einer sehr früh einsetzenden allgemeinen Sammeltätigkeit in der Schweiz interpretiert werden darf, sondern sicher im hohen Maße unter fiskalischen Gesichtspunkten — aus der Domizilierung von „steuerflüchtigen“ Sammlern in der Nachkriegszeit — zu begreifen ist.

Erwartungsgemäß wird die stilkritische Diskussion um etliche der Exponate weitergehen bzw. neu einsetzen. Dies gilt auch für jene beiden aus der Sammlung J. J. Bachofen-Burckhardt stammenden, in der Zuschreibung nach wie vor umstrittenen Bilder des Basler Kunstmuseums, die unter den Namen Pier Maria Pennacchi (56) und Marco Palmezzano (63) ausgestellt waren; in welchem Maße ersteres durch Übermalungen verändert ist, wie sie vor allem in der Zone des Vorhangs rechts klar zu erkennen sind, wird erst eine gründliche naturwissenschaftliche Untersuchung der Tafel zeigen können. — Bei der großen mythologischen Szene in Liechtensteinschem Privatbesitz (52) hat Fioccos Zuweisung an Vittore Carpaccio wohl auf eine falsche — venezianische — Fährte geführt. Auch macht man es sich etwas zu leicht, wenn man hier „die ziemlich summarische und flüchtige Ausführung“ (gemeint sind offenbar die Verzeichnungen in den Figurendetails, vor allem in den Gesichtern) darauf zurückführt, daß es sich bei dem Bild wahrscheinlich um eine Vorstudie für ein großes Wandgemälde handle. — Ebenfalls ist das sehr viel bedeutendere, leider schlecht erhaltene Prozessionsbild des Berner Kunstmuseums (53) sicher nicht venezianisch; es gehört

in den weiteren Umkreis Leonardos und steht Werken Solarios immerhin nahe.

Noch eine kleine Korrektur zu dem als Anhang des Kataloges gedruckten, sehr nützlichen „Repertorium venezianischer Gemälde in öffentlichem Schweizer Besitz“, in dem Natale und Gaudenz Freuler die nicht in die Ausstellung einbezogenen Werke katalogmäßig erfassen. Das unter R 47 als Kopie nach Moretto wiedergegebene Bild geht nicht auf eine Komposition von diesem, sondern auf das bekannte Heimsuchungsbild zurück, das Sebastiano del Piombo für Franz I. malte und das sich heute im Louvre befindet.

Günter Passavant

DIE LE NAIN-AUSSTELLUNG IN PARIS

Grand Palais, 3. 10. 1978 — 8. 1. 1979

Nach La Tour (1972) und den französischen Caravaggisten (1975) setzte die Réunion des Musées Nationaux nun mit den Gebrüdern Le Nain die Reihe großer, monographisch ausgerichteter Ausstellungen über die bedeutendsten französischen Maler der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts fort, eine Ausstellungsreihe, die sich auf das Fundament des großen Überblicks der von Michel Laclotte 1958 veranstalteten Ausstellung französischer Malerei des 17. Jahrhunderts aus französischen Provinzmuseen gründet. Michel Laclotte besorgte auch diesmal die Einrichtung der Ausstellung, während der Katalog von Jacques Thuillier stammt, der hier die Summe seiner jahrzehntelangen Erforschung des Werks der drei Brüder zog und den gegenwärtigen Erkenntnisstand in meisterhafter Klarheit souverän darlegte. Seine Aufsätze (z. B. 1958, 1964, 1973) bilden die wichtigsten Forschungsbeiträge nach dem Kriege. Anders als La Tour waren die Brüder Le Nain nie in Vergessenheit geraten. Auch im 18. Jahrhundert sind ihre Werke in Sammlungen vertreten und kommen in Versteigerungskatalogen vor, und anders als bei La Tour setzt die Erforschung ihres Œuvre und ihre Wertschätzung schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein mit den Forschungen Champfleury's (1849—1850, 1860, 1862, 1865), der nach der Zerstörung bzw. der Entfernung der religiösen Werke in den Kirchen von Laon und Paris während der Revolution immerhin von einem Hauptwerk, der „Schmiede des Vulkan“ (Kat. Nr. 30), ausgehen konnte, das im 18. Jahrhundert berühmte Sammlungen (Choiseul, Conti) passiert hatte, seit der Eröffnung des Louvre ausgestellt war und mehrfach gestochen wurde. Die „Tabaksrunde“ (Nr. 45), die 1844 auf der Versteigerung der Slg. des Kardinals Fesch in Rom und dann erneut 1865 auf der Versteigerung der Slg. Pourtalès in Paris auftauchte, galt damals als das Hauptwerk der Le Nain. 1869 ge-