

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

37. Jahrgang

März 1984

Heft 3

Ausstellungen

THE GENIUS OF VENICE, 1500—1600

Ausstellung in der Londoner Royal Academy of Arts, 25. 11. 1983—11. 3. 1984
(mit drei Abbildungen)

„The Genius of Venice“, einmütig als die beste und wichtigste Ausstellung italienischer Kunst im Jahre 1983 überhaupt gepriesen, ist dem venezianischen Cinquecento gewidmet. In 17 großen Räumen eröffnet sich vor dem Besucher ein Panorama venezianischer Geschichte und Kunst. Vorherrschend sind die Gemälde, aber es werden auch zahlreiche Skulpturen, Zeichnungen, Miniaturen, Landkarten und Stiche gezeigt. Mit dem von Giorgione inaugurierten ‚neuen Stil‘ vom Anfang des Jahrhunderts und mit klassisch orientierten Skulpturen *all'antica* beginnt die Schau; sie endet mit Gemälden aus der letzten Phase des Spätwerkes von Veronese und Tintoretto. Im Rahmen dieser Grenzpunkte wird die Kunst Venedigs und seiner Terraferma in ihrem Goldenen Zeitalter dargeboten.

Konzept und Vorbereitung dieses Festes für das Auge stammen von dem Historiker John Hale und einem Team kunsthistorischer Mitarbeiter. Unter den um den triumphalen Erfolg der Veranstaltung besonders verdienten Organisatoren ist vor allem Charles Hope zu nennen: er hat die Auswahl und Hängung der Gemälde und damit zugleich wesentlich Erlebnis und innere Logik der Ausstellung bestimmt. Hauptsächlicher Besuchermagnet ist die große Malerei des venezianischen Cinquecento. 48 Fachkenner, fast alle aus England oder Italien, haben die Artikel und einführnden Aufsätze des Kataloges verfaßt. Welche Mühe und Kosten in das Unternehmen investiert worden sind, kann man schon der Tatsache entnehmen, daß über die Hälfte der Leihgeber nur ein Objekt gesandt hat. Der Löwenanteil der Leihgaben kommt aus England und Italien, aber auch aus so weit entfernten Orten wie Leningrad, São Paulo und Kroměříž sind Exponate eingetroffen.

„The Genius of Venice“ ist mehr als eine *gran bella mostra* und mehr als nur ein Überblick über das Goldene Zeitalter venezianischer Malerei. Der Titel spielt auf ein früheres Projekt an, welches offenbar eine größere Zeitspanne umfassen und einer klarer umrissenen kulturgeschichtlichen Orientierung folgen sollte. Trotzdem ist „The Genius of Venice“ und das diesem Titel zugrundeliegende Konzept der richtige Name für die Ausstellung, der auch ihre äußere Form bestimmt hat. Das Ausstellungskonzept wird in dem Faltblatt, das als Kurzführer erschienen ist („Exhibition Gallery Guide“), und in den Exponatbeschriftungen deutlicher als in dem umfangreichen Katalog (siehe jedoch Kat. S. 11—15 und 39f.). In den einzelnen Katalogartikeln — vor allem zur Malerei — freilich werden die Grundgedanken der Konzeption oft nicht beachtet oder finden sogar Widerspruch. Hier können nur die Konturen der leitenden Idee in Stichworten nachgezeichnet werden.

Die Verantwortlichen sehen eine historische Voraussetzung für die Größe der venezianischen Kunst in spezifischen, äußerst günstigen kulturellen Bedingungen in Venedig und seinen Territorien während des 16. Jahrhunderts. Venedig herrschte über Land und Meer, war das Haupt eines Imperiums. Der Glaube an eine imperiale Idee (vergleichbar der Situation im Vorkriegs-England) gab dem glänzenden und hartnäckig langlebigen Mythos der *Serenissima* besondere Kraft. Venedig zog Künstler aus der Terraferma und von weither an, bot ihnen Arbeit und Markt. Gewiß hatte Vasari unrecht, als er der Metropole nur einen Platz am Rande der italienischen Kunst zuwies. Reichtum, große Einwohnerzahl und kulturelle Vitalität machten im Gegenteil Venedig zu einem ihrer lebendigsten Zentren, ja während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war es von führender Bedeutung in der gesamtitalienischen Entwicklung.

So betrachtet, läßt sich das künstlerische Imperium der Stadt mit dem politischen deckungsgleich sehen, und man findet sich einer einzigen venezianischen Kunsttradition gegenüber, die keinesfalls in verschiedene Lokalschulen zerfällt. Dieser neuen „territorialen“ Auffassung des Begriffes „venezianische Kunst“ entspricht ein neues kunstgeschichtliches Verständnis der venezianischen Malerei: betont wird die Vielfalt verschiedener, gleichzeitig nebeneinander bestehender Stile, der ständige Zustrom neuer Anregungen aus Mittelitalien durch das ganze Jahrhundert hindurch; die These von einer manieristischen Krise oder einem venezianischen Manierismus überhaupt wird strikt abgelehnt; betont wird die beherrschende Rolle Tizians in der zweiten Jahrhunderthälfte sowie das Aufkommen einer stärker malerischen Pinselführung seit den 40er Jahren. (Diese neue Auffassung verdiente eine ausführlichere Betrachtung, die in diesem kurzen Bericht nicht unternommen werden kann.)

Diese von Historikern und Kunsthistorikern gemeinsam erarbeitete Konzeption hat weitreichende Folgen. Die Auffassung vom Kunstimperium eröffnet die Möglichkeit, Architektur, Stadtbaukunst und Skulptur einzubeziehen und die Wichtigkeit der ‚Originalgraphik‘ im Gegensatz zur Reproduktionsgraphik herauszustellen. Sie erlaubt Vergleiche zwischen den verschiedenen künstlerischen Medien. Verständlicherweise bestimmt sie auch die Schwerpunkte der Ausstellung. Mittels der

neu abgesteckten Grenzen venezianischer Kunst lassen sich Zentren wie Bergamo und Brescia usurpieren (im Fall der letzteren Stadt vielleicht ein Pyrrhus-Sieg). Zugleich treten umgekehrt nicht-hauptstädtische Phänomene des Veneto in den Blick, wie zum Beispiel das Wirken Riccios in Padua, und wird der Faktor des künstlerischen Austausches innerhalb und außerhalb der Grenzen venezianischer Herrschaft betont. Darüber hinaus ermöglicht die neue Kunstgeographie ungewöhnliche Gegenüberstellungen und Zuordnungen von Künstlern und gibt die Möglichkeit zu Gruppierungen nach Darstellungsthemen.

Die schöne und scheinbar unproblematische Ausstellung gibt in Wirklichkeit häufig Anlaß, aktuelle Kontroversen zu verfolgen und künftige vom Zaun zu brechen. Daher tritt das Wort „Kontroverse“ auch häufig in den Beschriftungen der Exponate auf: Zuschreibungen an den Giorgione-Kreis um 1510, Datierungen von Tizians Bildnissen, *finito* oder *non finito* in Tizians Spätstil, Neubewertungen bei Moroni und Schiavone, neue Fragen zur Ikonologie von Tizians *poesie*, zum Mannerismus in Venedig, ob Brescia dem venezianischen oder lombardischen Kunstkreis zuzurechnen sei usw.

Neben der Veranschaulichung dieser Problemkreise zielt die Inszenierung auf einen echten *paragone* zwischen Malerei und Skulptur (und vielleicht auch Architektur) in großem Maßstab. Leider erreichen Zahl, Ausmaß und Qualität der Skulpturen nur in zwei Räumen ein Niveau, das dem überwältigenden Eindruck der Malerei standhalten kann. Die Geschichte der venezianischen Skulptur vermag die These von der beherrschenden Kraft des heimischen Genius kaum zu stützen, weil die antike Skulptur während der gesamten Periode für die Bildhauer Venedigs und seiner Terraferma vorbildlich blieb. Noch mehr beherrschten in der Architektur der Stil *all'antica* und das römische Vorbild kontinuierlich die Entwicklung. Francesco Sansovino (seine Stimme hört man so oft, daß er fast zum offiziellen Cicerone der Ausstellung wird) betonte wiederholt, es sei das Hauptverdienst seines Vaters in der Architektur, einen nicht-venezianischen, neo-antiken Geschmack bei der Elite der Lagenstadt durchgesetzt zu haben (Uffizi Ms. 60, Misc. I, ins. 23; Dante, 1564; Cronica universale, 1574; Vasari, Vita di Jacopo Sansovino, erweiterte Ausgabe von Fr. S.; Epitaph J. Sansovinos, ehem. S. Geminiano; usw.). Howard Burns legt jedoch im Katalog dar (S. 25—28), daß diese Entwicklung lange vor Sansovinos Ankunft in Venedig eingesetzt hatte und daß andere Architekten eine ähnlich wichtige Rolle in dieser Entwicklung spielten.

Ein Präludium zu der Ausstellung gibt ein Film nach Drehbuch und unter Regie von Burns. Es war ein genialer Einfall, die Aufnahmen durch Francesco Sansovinos Beschreibungen von Venedig zu kommentieren, diesen Stadtführer aus den 1560er Jahren, der, was für die lebendige Wirkung des modernen Drehbuches besonders günstig ist, in Dialogform verfaßt ist. Zu dem wiedererweckten Text gibt die Kamera ein kaleidoskopisches Bild einer Fahrt durch das, was Venedig war und ist: eine unbegreiflich in die See gegründete Stadt.

Die eigentliche Ausstellung beginnt mit der Malerei der Giorgione-Nachfolge um 1510 und mit Skulpturen etwas jüngerer Datums. Gleich im ersten Raum wird das

vollkommenste Arrangement geboten; sein ästhetischer Reiz liegt im Zusammenspiel der Marmorreliefs und der Farbwirkung der Gemälde mit ihren fiktiven architektonischen und skulpturalen Elementen. Auch was die kunsthistorischen Probleme angeht, bietet dieser Saal die meisten Anregungen. Da es nicht möglich war, Gemälde des *mostro sacro* von Castelfranco zu entleihen, werden die Ergebnisse der von ihm entfachten Revolution in dem Augenblick gezeigt, als er die Flamme weitergab. Bei dieser Gemäldekonstellation gelingt es, all den geläufigen Fragen über Giorgione und die venezianische Malerei im ersten Jahrzehnt des Cinquecento neue Gesichtspunkte abzugewinnen. Das riesige ‚Urteil des Königs Salomon‘ (Kingston Lacy), in den letzten Jahren meistens Sebastiano del Piombo zugeschrieben und bisher niemals öffentlich gezeigt, ist frisch restauriert und hat dadurch in seiner Wirkung überraschend gewonnen (*Abb. 2 und 3*). Ihm sind an der Gegenwand zwei noch größere, diesmal unbestrittene Werke Sebastianos gegenübergestellt, die Heiligen Ludwig und Sebald aus Venedig. Jetzt wird ganz offensichtlich, daß hinter allen drei Werken derselbe Geist steht und daß sie von derselben Hand gemalt sind. Schwierig ist dagegen einzusehen, daß derjenige Künstler, welcher das Bild ‚Christus und die Ehebrecherin‘ in Glasgow malte, auch die ‚Madonna mit Heiligen‘ aus dem Prado geschaffen haben soll. Hier zeichnet sich ein klarer Unterschied zwischen Sebastiano und Tizian zu diesem Zeitpunkt ab. Einem kühnen, Neuerungen einführenden Sebastiano steht ein ruhigerer Tizian gegenüber, dessen Talent sich damals langsamer und zurückhaltender entwickelte. Sebastiano dagegen ist jetzt ganz intellektuell und reflektiert, und er neigt zu gewagtem Experiment.

Der dritte, größte Raum der Ausstellung ist Tizian, Veronese und Moroni, einer unorthodoxen, aber wirkungssicheren Gruppierung, gewidmet, wobei Bildnissen und Mythologien überwiegen. Hier, wie eigentlich in der ganzen Ausstellung, dominiert Tizian. Der sensationellste Coup der Veranstalter war es, Tizians große ‚Schindung des Marsyas‘ als Leihgabe zu beschaffen. Aus dem tschechischen Dorf Kroměfyz bei Brünn durfte es seine lange Reise quer durch Europa über Land und See in einem klimatisierten Möbelwagen nach London antreten, wo es „without doubt“ als das bedeutendste und wertvollste Gemälde der Tschechoslowakei überhaupt geschätzt wird. Neben den ‚Marsyas‘ hat man — schonungslos — Tizians offensichtlich unvollendeten ‚Knaben mit Hunden‘ aus Rotterdam gehängt, welcher im Verein mit dem späten, aber vollendeten Gemälde ‚Tarquinius und Lucretia‘ aus Cambridge unzweifelhaft klar macht, daß das Meisterwerk ‚Marsyas‘ unvollendet ist.

Die dreizehn Werke Lottos in Raum 4 demonstrieren, daß es eine richtige Entscheidung war, die Gemälde dieses Künstlers ganz für sich alleine zu hängen. Im Kontext der venezianischen Schule nimmt sich der Meister ganz anders aus als etwa unter dem Etikett ‚Lorenzo Lotto nelle Marche‘. Sein außerordentlicher Rang wird hier deutlich, seine Überlegenheit z. B. gegenüber Palma Vecchio, mit dem er von Vasari in Zusammenhang gesehen wurde.

In den folgenden beiden Räumen läßt die Spannung des Besuchers etwas nach. In Raum 5 sind Maler aus Bergamo ausgestellt, von denen die meisten über kürzere

oder längere Zeit in Venedig tätig waren; die Gemälde stammen überwiegend aus den 20er Jahren. Raum 6 ist nicht-venezianischen Künstlern gewidmet, die von etwa 1520/25 bis 1550/55 in der Stadt arbeiteten (Bordone, Bonifazio, Pordenone, Sustris). Paris Bordones ‚Taufe Christi‘ aus der Brera war unter diesen Gemälden konkurrenzlos das eindrucksvollste Werk. Gemäß Francesco Sansovino war Pordenone ein „*huomo rozzo et aspro ne' costumi*“, in der Malerei war er jedoch „*di così vivo spirito et di tanta inventione che fece paura più volte a Titiano*“. Daß ausgerechnet Pordenone in der Ausstellung völlig unterrepräsentiert ist (nur Kat.-Nr. 78, siehe jedoch D 36—46), läßt eine bedauernswerte Lücke in dieser Überschau des venezianischen Cinquecento entstehen.

In Raum 7 sind die Maler aus Brescia ausgestellt: Savoldo, Romanino, Moretto und Moroni. Diese herrlichen Gemälde, meist zwischen 1520 und 1540 entstanden, zeigen, wie der venezianische Stil in einen lombardischen Lokalstil übersetzt wird. Raum 8 ist wiederum dem Veneto gewidmet. Elf Bilder von Jacopo Bassano, beginnend mit seinem ersten Meisterwerk (1534) bis hin zu seinem spätesten Werk (1585), belegen den langen Weg seiner künstlerischen Entwicklung. Ohne die üblich gewordene Verunklärung durch zu Unrecht zugeschriebene Werkstattbilder zeigt er sich hier als einer der herausragenden Künstler der Ausstellung.

In Raum 9 ist der Umbruch in der venezianischen Malerei in den 40er Jahren dokumentiert. Dieser Wechsel wird nicht, wie bisher üblich, als eine manieristische Krise interpretiert, vielmehr in Zusammenhang mit dem Aufkommen einer neuen, malerischen Auffassung mit lockerem Pinselstrich gesehen. Die kontroverse Hypothese von Richardson in seiner vor einigen Jahren erschienenen Schiavone-Monographie wird aufgenommen (vgl. *Kunstchronik* 34, 1981, S. 356—364), worin Schiavone als einer der führenden Maler Venedigs und als ein Künstler von eminenter historischer Wichtigkeit hingestellt wird. Richardson sieht in diesem Maler, so könnte man sagen, eine Art von venezianischem Jackson Pollock, den Schöpfer eines neuen, entschieden malerischen Stiles. Wenn jedoch die Praxis von „hard edge“ und altmeisterlich detailgenauer Malerei aufgegeben wird, ist das Gegenteil, malerische Skizzenhaftigkeit, eine fast unausweichliche Folge. Es ist bezeugt, daß Tizian und Tintoretto Schiavones Werk sehr wohl beachteten, was jedoch nicht heißt, daß sie ihn nachgeahmt hätten. Und was sollen wir über die virtuose Pinselführung Sebastianos am Chormantel des hl. Ludwig von 1508/09 denken?

An dieser Stelle hat der Rundgang Verbindung mit zwei begleitenden Abteilungen von 84 Zeichnungen und 63 „Original-Druckgraphiken“. Die Fortsetzung bildet der Vortragssaal mit Werken von Tintoretto und Alessandro Vittoria. Diese Zusammenstellung wird nicht weiter erklärt, aber vieles spricht zu ihren Gunsten. Beide Künstler sind temperamentvoll, kühn und spontan im Entwurf; beide vereinen Realismus mit Tiefe des Gefühls, Erfindungskraft mit Verve der Ausführung; beide haben ein umfangreiches, aber in der Qualität ungleichmäßiges Oeuvre. Beiden dienten Skulpturen Jacopo Sansovinos als Vorbild; sie wetteiferten mit seinen kolossalen *Giganti*, welche ihrerseits ihre Entstehung wohl der quellenmäßig überlieferten Eifersucht und Bewunderung Sansovinos gegenüber Michelangelo verdan-

ken. Auf Sansovinos zwiespältiges Verhältnis zu dieser überwältigenden Persönlichkeit geht vielleicht der starke Einfluß Buonarrotis auf das Schaffen der beiden jüngeren Künstler zurück: Tintoretto wie Vittoria legten sich eine Studiensammlung von Gipsabdrücken nach Michelangelos Werk an, und beide waren bemüht, das Beste aus der toskanischen und venezianischen Kunst zu vereinigen. Schließlich befriedigten sie beide eine starke Nachfrage nach Bildnissen in Malerei und Skulptur, und es gelang jedem, die Porträtierten zugleich unverwechselbar und mit Ausdrucksintensität darzustellen. In den durchgezogenen Formen und in der Vernachlässigung minutiöser Kleinformen sind Vittorias Büsten den gemalten Bildnissen Tintorettos durchaus vergleichbar.

Der letzte Ausstellungsraum ist in der Vollkommenheit seiner Präsentation wiederum mit dem ersten vergleichbar: wieder finden sich Malerei und Skulptur dramatisch gegenübergestellt. Vor den hohen, karmesinroten Wänden der geräumigen achteckigen „Central Hall“ sind nur fünf große Altarbilder und drei dunkelfarbige Bronzeskulpturen präsentiert; unter den Gemälden späteste Werke von Veronese und Tintoretto. Am Ende ihrer künstlerischen Laufbahn erreichen beide Künstler den gleichen Rang, und doch bewahren sie jene Unterschiede der Auffassung, die ihre Persönlichkeiten nahezu vier Jahrzehnte lang voneinander unterschieden haben.

Zahlreiche Kenner kritisieren, daß der Erfolg der Darstellung durch ihre Profilierung der venezianischen Skulptur beeinträchtigt, wenn auch nicht ernsthaft in Frage gestellt worden sei. Tatsächlich reichen die gezeigten Bildwerke nicht aus, eine wirkliche Vorstellung von der venezianischen Skulptur des 16. Jahrhunderts zu geben. Hier liegt ein Problem von bedeutendem Ausmaß: wiederholt wird Jacopo Sansovino im Katalog als die zentrale Gestalt angesprochen, welche die venezianische Skulptur im gleichen Maß beherrscht habe wie Tizian von 1530 bis 1570 die Malerei. In welcher Form aber ist Sansovino in der Londoner Schau gegenwärtig?

Sechs Skulpturen werden hier mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Seit langer Zeit hat die Forschung den Wiener ‚Jupiter‘ als ein Schlüsselwerk zur Beurteilung anderer Kleinbronzen des Meisters angesehen. Der Londoner Katalog jedoch führt ihn jetzt nur als „Jacopo Sansovino zugeschrieben“ auf; sehr richtig wird beobachtet, daß das Haar so fein ziseliert ist wie bei einer Goldschmiedearbeit. Der Rezensent hat den Wiener ‚Jupiter‘ zuletzt 1982 eingehend in Augenschein genommen mit dem Ergebnis, daß das Werk überhaupt nichts mit Sansovino zu tun hat (vgl. seine Bronzen in San Marco, Venedig); man betrachte etwa den Typus des Kopfes, die beinahe facettierte, blockartige Formen und Profile, die fleischigen, formlosen und strickähnlichen Muskeln, die sich über den Körper hinziehen.

Weiterhin ist in der Ausstellung ein Madonnenrelief aus einer amerikanischen Privatsammlung als „Sansovino“ zu sehen — eine von vielen Repliken in den Sammlungen Europas und der Vereinigten Staaten (außerhalb Italiens leidet Sansovinos Ruf nicht unbeträchtlich aufgrund dieser großen Reliefs); lediglich eine Terrakotta-Variante in Vicenza kann als eigenhändiges Werk gelten. Auf dem Schild in der Ausstellung hätte es also anstatt „Jacopo Sansovino“ besser gehei-

ßen: „nach Jacopo Sansovino“ (vgl. Ulrich Middeldorf, Kat. Slg. Kress, London 1976, S. 74), denn das Exponat ist kein Original, sondern eine Abformung. Die Komposition war zur Serienproduktion bestimmt und ist denn auch in großer Zahl hergestellt worden, ihre Fassung geht nicht auf Sansovino zurück.

Die übrigen in der Ausstellung mit Sansovinos Namen verbundenen Werke sind seit Beginn dieses Jahrhunderts versuchsweise in den Randzonen seines Werkes angesiedelt; es handelt sich um dubiose Zuschreibungen, die zwar jedermann bekannt sind, aber niemals einigen Kredit gewinnen konnten. Die zwei Männer aus dem Museum von Detroit (S. 32 und 33) sind interessante Bronzen, aber sicherlich keine Meisterwerke. Trotz des Glanzes ihrer Oberfläche sind sie doch etwas roh in der Ausführung und widersprüchlich in ihren Formwerten wie in ihrer materiellen Erscheinung (vgl. J. D. Draper in seiner Neubearb. von W. Bode, *The Italian Bronze Statues of the Renaissance*, New York 1980, S. XI f.: 19. Jh.). In London werden die Bronzen als Werke eines „Toskanischen Nachfolgers Jacopo Sansovinos (?)“ vorgestellt mit versuchsweiser Zuschreibung an Ammannati und einer Datierung in die späten 40er Jahre. Fast fünfzig Figuren aus Ammannatis Paduaner Zeit sind bekannt (die Mehrzahl heute nur durch Fotos). Ein Vergleich mit diesen Werken wird im Katalog nicht angestellt und wäre auch kaum möglich. Mit Sansovinos gesicherten Arbeiten haben die Männerfiguren von Detroit nichts gemein, und es eignet ihnen auch schwerlich ein Zug vom ‚Genius‘ der venezianischen Cinquecento-Skulptur.

Die beiden farbig gefaßten Terrakotten einer Verkündigungsgruppe aus der Sammlung Thyssen, Lugano, werden ‚tout court‘ als sichere Werke Sansovinos vorgestellt. Diese Zuschreibung geht auf den Kunsthandel um 1900 zurück. Planiscig nahm die Gruppe in seinem Werk *Venezianische Bildhauer der Renaissance* zusammen mit teils heterogenem Material in das Oeuvre des Meisters auf. Der Katalogbearbeiter (S. 29) vermag diesen Statuen keinen Platz in Sansovinos venezianischem Werk anzuweisen, wohin sie auch wirklich nicht gehören können, und datiert sie um 1511/12 — eine sehr frühe Zeit für Sansovinos Schaffen, aus der keine entsprechenden, vergleichbaren Stücke bekannt sind. Eine derart frühe Datierung kann für die fast barock erscheinenden Statuen ohne Erörterung ausgeschlossen werden. Vielleicht könnte selbst ein Thermolumineszenztest, der doch immer nur für relativ breite Zeitspannen brauchbar ist, die vorgeschlagene Datierung 1511/12 endgültig *ad absurdum* führen. Der Rezensent sah diese Statuen zum ersten Mal 1979 in der Villa Favorita, Lugano (Nr. K 23, damals Andrea Sansovino zugeschrieben); schon damals fiel ihm auf, daß sie ihren Ort außerhalb des Diskussionsfeldes um Sansovino haben müssen. Die Verkündigungsgruppe Thyssen gehört offenbar in eine hochentwickelte, nicht florentinische Tradition der polychromen Skulptur. Der erste Schritt zu einer korrekten Bestimmung läge in der Lokalisierung dieser Tradition. Wenigstens vier Merkmale der Fassung dieser beiden Statuen finden spezifische Entsprechungen in der spanischen polychromen Skulptur des 16./17. Jahrhunderts, und auch Figurenstil, Gesichtsschnitt und Draperie lassen

die Frage zumindest legitim erscheinen, ob die Thyssen-Gruppe dort beheimatet sein könnte (*Abb. 1*).

Abschließend muß festgehalten werden, daß in London kein eigenhändiges Werk von Jacopo Sansovino ausgestellt ist. Wäre der Versuch gelungen, Sansovinos ‚Johannes‘ aus der Frari-Kirche in Venedig als Leihgabe zu erlangen, dann hätte die Ausstellung keine so bedauerliche Lücke an zentraler Stelle aufgewiesen. (Das Werk wird meist in die frühen 50er Jahre datiert, Francesco Sansovino jedoch bezeichnet den Täufer als die erste venezianische Arbeit seines Vaters.) Dafür aber wird der ‚Genius‘ der venezianischen Malerei durch nicht weniger als siebzehn unzweifelhafte Gemälde von Tizian beschworen.

Charles Davis

FERDINAND HODLER UND DAS SCHWEIZER KÜNSTLERPLAKAT 1890—1920

Ausstellung im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich (10. 11. 1983 — 22. 1. 1984), in der Wiener Secession (7. 2.—7. 3. 1984) und im Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne (29. 3.—27. 5. 1984)

mit 2 Abbildungen

Das Kunstgewerbemuseum Zürich, das sich seit den Anfängen des Schweizer Künstlerplakats für das neue künstlerische Medium engagiert und die größte Plakatsammlung der Schweiz besitzt, präsentierte im November 1983 eine Ausstellung, die erstmals Ferdinand Hodler in den Mittelpunkt einer Darbietung von Affichen stellt. Im Rahmen der 275 Exponate (einschließlich einer umfangreichen Dokumentation) nehmen die wenigen Plakate und die zahlreichen dazugehörigen Entwürfe Hodlers einen zentralen Platz ein. Um Hodler sind rund 50 Künstler aus der Frühzeit des Schweizer Künstlerplakats mit repräsentativen Gestaltungen aus verschiedenen Werbereichen gruppiert. Ergänzend placiert sind mit charakteristischen Beispielen Schweizer Künstler, die Frankreich (Paris) zu ihrer Wahlheimat gemacht hatten: Grasset, Steinlen und Vallotton, aus München Carl Moos (der 1915 in die Schweiz zurückkehrte), daneben ausländische Künstler, die in der Schweiz wirkten (wie Jules de Praetere und Walther Koch), außerdem die Wiener Secessionisten aus den Jahren 1898 bis 1906 um Ferdinand Hodlers prominente Affiche für die Wiener Secession von 1904. Hinzu kommen einige überragende richtungweisende Vertreter der Plakatkunst: aus Frankreich Henri de Toulouse-Lautrec mit seinem ersten Plakat, dem für Moulin Rouge von 1891, das Plakatgeschichte machte, und aus Deutschland Ludwig Hohlwein mit einem Blatt für das nicht zuletzt durch Plakate weithin bekannte, noch heute bestehende Züricher Konfektionshaus „PKZ“, von 1908. Gewünscht hätte man sich hier auch ein Beispiel Lucian Bernhards, auf dessen „Erfindung eines künstlerisch plakativen Telegrammstils“ (Rademacher) das „Sachplakat“ zurückgeht, das für die Schweiz so bestimmend werden sollte. Und