

information to either comply to a yes/no question or a number code classification. This recognition of the need for carefully thought out flow chart plans is crucial to the success of any large undertaking. Small models of a larger project should be carefully worked out before hand. This also means that even individual projects should be gone about in this way, if the positive results of automation are to be achieved. The consultation with systems developers is critical and means you need to formulate your project very precisely. Its normal to find, as Prof. Lavin herself states, that our thoughts and modes of communication are imprecise in these things. (as cited above, footnote 10, p. 54)

In the realm of iconographical studies we are assuredly better equipped, and yet we seem not to use this approach as readily when analysing contemporary art. Where does the computer come in here? Alas, we were generally disappointed by the efforts of information aesthetics. The forces of scientific thought and scientific speculation on our attitudes to nature, however, should be reconsidered. Karl Clausberg in his piece, subtitled „Künstliche Wirklichkeit aus dem Computer“ (*Kunstgeschichte — aber wie?: Zehn Themen und Beispiele*, Hg. Fachschaft Kunstgeschichte, München, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1989, S. 259—294), shows us pictorial representations of the micro- and macrocosmos from medieval miniatures, the vision of Hildegard von Bingen in her *Liber Divinorum Operum* (Lucca, Biblioteca Governativa Ms 1942, about 1230), to the 'Mandelbrot-Set' and beyond to 'Graftals', in an attempt to renew this line of investigation. Exercises in pictorial manipulations, from anamorphosis to surrogate-picture-documents and digital-collages, are further analogies he discusses. His hypothesis, that new visual symbols of danger flanked by a tendency to beautify are forming, that something like a digital „mimesis of becoming“ (Droysen, as cited, pp. 282—83) is occurring, leads us into a discussion that I can only mention here by way of indicating some further possible directions of investigation.

This paper was presented at the 2nd. International Meeting of Young Art Historians, 26 May 1989, Palais Roure, Avignon.

Dawn Leach-Rühl

(the author would like to thank Dr. Christof Wolters, Institute für Museumskunde, Berlin, for his time and effort in helping me compile this information and Prof. Dr. Lutz Heusinger, Bildarchiv Foto-Marburg, University of Marburg, for his prompt reply to my request for information.)

## Ausstellungen

TIZIANO

Venedig, Palazzo Ducale, 1. Juni bis 5. Oktober 1990.

Am 1. Juni wurde im Beisein des italienischen Staatspräsidenten Cossiga, des Senatspräsidenten Spadolini und zahlreicher Ehrengäste die seit langem erwartete Tizian-Ausstellung im Dogenpalast in Venedig eröffnet. Sie war vorher in der National Gallery in Washington zu sehen und kam in enger Zusammenarbeit mit den dortigen Wissenschaftlern zustande. Im Umfang gleicht sie der bisher größten Tizian-Ausstellung, die

1935 unter der Leitung von Nino Barbantini in der Ca' Pesaro stattfand. Waren damals hundert Gemälde, neunzehn Zeichnungen und zahlreiche Holzschnitte (auch aus dem Umkreis) ausgestellt, so hat die jetzige Darbietung mit 94 Gemälden, zehn Zeichnungen, fünf Fresken und drei Holzschnitten bzw. Holzschnittfolgen einen ähnlichen Umfang. Die Mehrzahl der Gemälde kommt aus italienischen, vor allem venezianischen Museen und Kirchen, auch darin der Ausstellung von 1935 vergleichbar. Mit Ausnahme des „Kreuztragenden Christus“ aus der Scuola di San Rocco und des Wiener „Bravo“ hat man nur solche Werke ausgewählt, deren Zuschreibung nicht umstritten ist. Dies gilt auch für die Zeichnungen. Man mag dies begrüßen, ermöglicht es doch die Betrachtung der Exponate ohne den Ballast der dornigen Zuschreibungsprobleme.

Die Präsentation im ersten Stock des Ostflügels des Dogenpalastes ist eindrucksvoll und entspricht höchstem heutigen Standard. Bei völlig verdunkelten Räumen erfolgt die Beleuchtung durch *spot-lights*, die nie aufdringlich sind, wie überhaupt alles bis zum letzten Detail dem stets geschmackssicheren *gusto italiano* entspricht. Von Tizians Hauptwerken fehlen leider einige der bedeutendsten. Von den Arbeiten für Alfonso d'Estes *camerino d'alabastro* fehlen das „Venusfest“ und die „Andrier“ (beide im Prado), die durch Kopien von Padovanino ersetzt sind. Sollte sich in dieser Maßnahme bereits eine Entwicklung der Zukunft abzeichnen? Bedauerlich auch das Fehlen der *poesie* für Philipp II., die zu den großartigsten Schöpfungen der abendländischen Malerei gehören. Ohne diese Werkgruppen muß die Vorstellung von Tizians Gesamtwerk fragmentarisch bleiben.

Ungefähr ein Drittel der ausgestellten Bilder ist in den letzten fünfzehn Jahren gereinigt bzw. technisch untersucht worden. Auf diese Weise sind nicht nur in vielen Fällen neue Erkenntnisse über die Bildentstehung erzielt, sondern auch die alte Frische der farbigen Erscheinung annähernd wiedergewonnen worden. Ein Fest fürs Auge ist daher die Ausstellung allemal. In einigen Fällen wie dem „Markus *in cathedra*“ (Kat. 5) fragt man sich jedoch, ob hier nicht des Guten zuviel getan wurde, da überall in einer beim frühen Tizian nie anzutreffenden Weise die rotbraune Untermalung sich störend bemerkbar macht. Einer der Höhepunkte der Ausstellung ist die „Schindung des Marsyas“, eines der letzten Werke des Malers. Das Bild, im abgelegenen böhmischen Kremsier (Kroměříž) kaum zugänglich, wurde ebenfalls in den letzten Jahren erneut gereinigt und technisch untersucht. Es konnte mit dem anwesenden Kremsierer Restaurator František Sysel, der das Bild seit Jahrzehnten betreut, im Beisein mehrerer Kollegen vor Ort diskutiert werden. Aus Sysels Untersuchungen, die demnächst publiziert werden, ergibt sich eine völlig einheitliche Anlage und Durchführung des gesamten Werkes. Damit dürfte eine Reihe von Thesen der letzten Zeit nicht mehr zu halten sein. So die von Augusto Gentili (1980, *Da Tiziano a Tiziano...*), entscheidende Partien des Bildes, vor allem das schon von Neumann (1961 und 1962) beobachtete Pentiment oben links, gingen auf eine Mitarbeit Palma Giovanes zurück. Auch die von Hans Ost (Vortrag an der Universität München am 21. 1. 1988) vertretene Meinung, der Marsyas sei nur ein „bozzetto“ und seine erste Anlage müsse ca. zwanzig Jahre zurückdatiert werden, erscheint nicht überzeugend, ebensowenig die von Ch. Hope erneut vorgetragene Hypothese (S. 84), das Bild sei unvollendet. In ähnlicher Weise nimmt D. Rosand an (S. 98), die Münchner „Dornenkrönung“ sei unvollendet. „Historiker“ haben womöglich ihre spe-

zifischen Probleme mit Kunstwerken. Tizians „ultima maniera“ zeichnet sich durch einen flockigen Farbauftrag aus, der in sich brüchige, lichtdurchlässige Pinselzüge zu einer vibrierenden Oberflächentextur vereinigt, die eine bloße Gegenständlichkeit transzendiert. Ein weiterer Höhepunkt der Ausstellung ist das „Götterfest“ aus Washington. Zwar ist man dankbar, dieses Hauptwerk des venezianischen Kolorismus gereinigt und in seiner üppigen Farbigkeit wiederhergestellt zu sehen, aber andererseits fragt man sich doch, ob man nicht auf dieses Werk, das zu vier Fünfteln Giovanni Bellini angehört, besser verzichtet und stattdessen einen Tizian präsentiert hätte.

Die rein wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausstellung sind insgesamt bescheiden. Die in den letzten Jahren vor allem im venezianischen Centro di Restauro in San Gregorio von L. Lazzarin, L. Mucchi, P. Spezzani und anderen durchgeführten technischen Untersuchungen faßt G. Nepi-Scirè in einem ausführlichen Bericht noch einmal zusammen. Für den Kasseler Kavalier, der seinerzeit von H. Ost (1982) als „Gabriele Serbelloni“ identifiziert worden war (positive Würdigung vom Verfasser 1982 und G. Pochat 1984, skeptisch E. Schleier 1985), macht jetzt J. M. Lehmann (Kat. 46) einen Neuvorschlag (wie schon Lehmann 1986, S. 38) und identifiziert den Dargestellten mit *Ferrante Gonzaga*. Man darf auf die Veröffentlichung des Autors gespannt sein, da Osts Arbeit, so viel Material sie zur Identifizierung beitrug, einige Schwachpunkte in ihrer Argumentationskette bietet. Eine technische Untersuchung des Kasseler Porträts steht noch aus. — Die einleitenden Aufsätze des Kataloges wiederholen im wesentlichen die Standpunkte der einzelnen Verfasser, die diese seit Jahren vortragen, wobei in einem Fall vom Recht des Selbstzitierens in einem geradezu peinlichen Maße Gebrauch gemacht wird. Ich greife einige Punkte heraus. D. Rosand (S. 100, Anm. 1) beharrt auf seiner Frühdatierung des thronenden Markus um 1508/09, obwohl das Bild sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die verheerende Pest von 1510 bezieht, deren Opfer u. a. Giorgione war. Zuletzt hatte denn auch R. Pallucchini (1969, I, S. 23) den Markus auf ca. 1511 datiert, was überzeugt und sich inzwischen mehr oder weniger durchgesetzt hat. Rosands Unnachgiebigkeit ist insofern ein *lapsus intellectus*, als er selbst an anderer Stelle (Titian's light as Form and Symbol, *Art Bulletin* 1975, S. 58) einen Bezug zur Pest annimmt, die die Stadt des Markus verdunkelt habe, ein bemerkenswerter Vorschlag. Soll man annehmen, Tizian habe ein Pestbild zwei Jahre vor dem Ereignis gemalt? Erfreulicherweise hat derselbe Autor nunmehr seine Meinung von 1971 korrigiert, die Riesensäulen der Frari-Madonna gingen möglicherweise nicht auf Tizian zurück. Diese These Sinding-Larsens (1962), die seinerzeit viel Staub aufwirbelte, war aus künstlerischen Gründen unhaltbar (vgl. Verfasser in *Konsthistorisk Tidskrift* 1976, Heft 1—2, S. 58 f.) und ist inzwischen auch technisch längst widerlegt worden (F. Valcanover 1979). — T. Pignatti schreibt weiterhin das Washingtoner sog. Goldman-Porträt (Farbtafel S. 75) Giorgione zu, obwohl es hierfür keine Anhaltspunkte gibt. Die stilistische Verwandtschaft zu Tizians Londoner Porträt eines „Mannes mit blauer Weste“ (fälschlich immer wieder „Ariost“ genannt) (Farbtafel S. 102) ist deutlicher als zu irgendeinem Porträt Giorgiones. Der glänzende Vorschlag von J. Rapp (*Zschr. f. Kg.* 1987, Bd. 50, S. 371, Anm. 24), bei dem Washingtoner Porträt handele es sich um ein Selbstporträt des ca. 17jährigen Tizian, wurde trotz brieflicher Mitteilung des Berichterstatters von dem venezianischen Kollegen nicht zur Kenntnis genommen. Der eben erst sprießende Milch-

bart des Washingtoner jungen Mannes sowie die etwas banale und beinahe protzige Geste der vorgereckten Rechten lassen es wahrscheinlich werden, daß wir es hier mit einem Selbstporträt des ca. 16- bis 17jährigen Tizian zu tun haben. D. A. Brown hingegen (S. 66, Anm. 17) möchte dieses Porträt Cariani zuschreiben, wofür er die stilkritische Begründung schuldig bleibt. Rapp hatte an obiger Stelle das Kopenhagener Tizian-Porträt als „Giovanni Bellini“ identifiziert, ebenfalls ein erwägenswerter Vorschlag, der von Brown (S. 67, Anm. 39) zu summarisch abgelehnt wird. Deutsch geschriebene Veröffentlichungen haben es offenbar schwer zur Kenntnis genommen zu werden. Der Berichtstatter erinnert sich dazu an den Entsetzensruf eines neben ihm sitzenden italienischen Kollegen „Ma questa lingua ostrogota“, als 1977 während des Giorgione-Kongresses die Wiener Kollegin F. Klauner sich beim Vortrag des Deutschen bediente. Von den am Katalog beteiligten Autoren wurden die meisterhaften Farbanalysen Th. Hetzers (1935) nicht berücksichtigt, deren Studium manchen vor der Mutmaßung hätte bewahren können, die letzten Werke Tizians seien „unvollendet“. Es fehlen völlig die monumentalen Giorgione-Monographien von Ludwig Justi (1908 und 1926). Bei der Neapler „Danae“ vermißt man die subtile Analyse von Ordenberg Bock von Wülfigen (1958, Reclam-Heft). Sie wird allerdings (unter 1959) in der Bibliographie erwähnt, aber dort wie folgt zitiert: „Wulfingen von B., *Ardenberg Tiziano Vecellio Danae*, Stuttgart“. Von neueren Arbeiten verdient Erwähnung die ausführliche Untersuchung von Stefan Grundmann, *Tizian und seine Vorbilder, Erfindung durch Verwandlung*, Köln-Wien 1987. Bei der Besprechung des Spätwerks „Der Doge Antonio Grimani in Anbetung des Glaubens“ (Kat. 74) hätte man den bemerkenswerten Vorschlag von W. Wolters erörtern können, der Doge adaptiere die Haltung des stigmatisierten Hl. Franziskus (W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 103; auch diese Arbeit fehlt in der Bibliographie). Auch wenn man nicht so weit geht, läßt sich die Geste der erhobenen Arme als eine der *Offenheit für die Dinge des Glaubens* deuten, wofür Michael Baxandall reiches Material geliefert hat in seinem Standardwerk: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972, S. 65/66.

Die einzelnen Katalognummern sind in ihren Schlußfolgerungen gelegentlich zu apodiktisch. So Sylvia Ferinos Begründung der Zuschreibung des „Bravo“ an Tizian (Kat. 13). Zwar weisen die geschlitzten Ärmel des Angreifers tatsächlich auf das zweite Jahrzehnt, aber für eine Zuschreibung hätte man auch stilkritische Argumente vorbringen müssen. Der emphatisch geöffnete Mund des Angegriffenen, sein flatterndes Haar und die nervös zerfaserte Braue lassen einen Vergleich mit Bacchus des Londoner „Bacchus und Ariadne“ sowie dem Johannes der Louvre-Grabtragung zu. Damit wird der „Bravo“ zwar immer noch nicht „con certezza“ zum Tizian, wie die Autorin meint, aber doch „molto probabile“. Einen zu geringen Raum nimmt die Erörterung möglicher Werkstattbeteiligung ein. F. Valcanover (Kat. 63) räumt diese überzeugend für die Neapler „Magdalena“ ein. Für das „Pfingstfest“ in der Salute (Kat. 43) und „Christus erscheint seiner Mutter“ in Medole (S. 91) wird sie überhaupt nicht in Erwägung gezogen. Durchweg fehlt hier eine Auseinandersetzung mit der Arbeit von M. Roy Fisher, *Titian's Assistants During the Later Years*, New York & London 1977 (Diss. Harvard

1958), eine Arbeit, die den Bogen nicht selten überspannt, aber das Verdienst hat, sich dieses überaus schwierigen Themas überhaupt angenommen zu haben.

Von den zahllosen Fehlern und Flüchtigkeiten, die zu korrigieren wären, seien hier zwei herausgehoben: Bei der Castelfranco-Madonna laufen die Fluchtlinien nicht im Fuß Mariä zusammen (Adriana Augusti, Kat. 5, S. 152, o. 1.), sondern, wie die Perspektivkonstruktion von G. Castelfranco 1955 dargelegt hat, in deren Schoß (Anhänger Freuds werden sich ihre Gedanken machen). Diese Publikation wurde übrigens in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder erwähnt und sogar nachgedruckt, weshalb es besonders unverständlich ist, deren Ergebnisse nicht berücksichtigt zu finden. Der Verfasser von Kat. 23 („Madonna di Coniglio“) ist nicht „R. H.“ (Richard Harprath) sondern Jean Habert (telephonische Mitteilung von R. Harprath).

*Summa summarum:* Ein Jahrhundert-Ereignis ist die Tizian-Ausstellung nicht geworden. Es ist fraglich, ob es in Zukunft noch einmal eine Chance geben wird, wenigstens zwanzig Hauptwerke mehr, dazu von einer Reihe von Arbeiten Varianten, Repliken usw. an einem Ort zusammenzubringen. Nur so könnte es gelingen, eine umfassende Gesamtvorstellung vom Werk Tizians zu entwickeln und zugleich den Anteil der Werkstatt annähernd zu umreißen. Zu einer solchen Ausstellung müßte dann auch ca. ein Dutzend der umstrittenen Frühwerke gehören, wenn es gelingen soll, das Herauswachsen des jungen Tizian aus der Umgebung Giovanni Bellinis und Giorgiones verständlich zu machen.

Der Katalog (50 000 Lire) wäre, was Satzspiegel, Typographie und Abbildungsteil angeht, untadelig, wenn die Paginierung regelmäßig durchgehalten worden wäre, und wenn man auf die übliche Unsitte verzichtet hätte, bei farbigen Detailabbildungen Vergrößerungen der Platte abzubilden.

Christian Hornig

#### JOHANN FRIEDRICH OVERBECK, 1789—1869

Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Über den Katalog der Ausstellung im Lübecker Behnhaus, 25. Juni — 3. September 1989.

*(mit fünf Abbildungen)*

Zum „Revolutionär“ formt Jens Christian Jensen in seinem Einleitungsaufsatz des Kataloges Friedrich Overbeck, zum Unbeirrbaren, der gegen alle Widerstände die geliebte katholische Frömmigkeit konsequent in gemalte umgesetzt und seinem strengen Credo die Lebensfülle, die Beweglichkeit eines hochentwickelten Intellekts geopfert habe (S. 16). Diese revolutionäre Haltung wirke in unserer weit moderneren und weltlicheren Zeit noch anstößiger als damals, und so sei Overbeck, geboren 1789 im Jahr der französischen Revolution, doch wohl stärker von jenem Ereignis berührt, als es Leben und Werk auf den ersten Blick vermuten lassen (S. 18). Overbeck verkörpere die Existenzform des radikalen Schöpfers, der sich gegen seine Zeit und Umwelt durchsetzt und die gültig sei auch für das 20. Jahrhundert; Geistesverwandte seien Runge, Friedrich, Leibl, Feuerbach, Marées. Trotz christlich-ästhetischer Einseitigkeit sei Overbeck ein bedeutender Meister von europäischem Ruf und Rang gewesen (S. 17 f.). Die Stadt Lübeck könne stolz auf ihren großen Sohn sein (S. 18).