

## CIMA DA CONEGLIANO

Convegno Internazionale di Studi. Conegliano, Palazzo Sarcinelli,

1.—2. Oktober 1993.

(mit fünf Abbildungen)

1493 signierte Cima das Hochaltarbild für Santa Maria dei Battuti in Conegliano – das einzige eigenhändige Werk, das sich an dem Ort erhalten hat, wo er um 1459/60 geboren wurde und wohin er kurz vor seinem Tode zurückkehren sollte. 1893 publizierten zwei ortsansässige Forscher, Don Vincenzo Botteon und Antonio Aliprandi, die erste monographische Abhandlung über den berühmtesten Sohn der Stadt: *Ricerche intorno alla Vita e alle Opere di Giambattista Cima*. Der Kommune Conegliano waren diese Jubiläen ein willkommener Anlaß für verschiedene Aktivitäten.

Bereits Anfang September fand eine feierliche Präsentation des sorgsam restaurierten Altarbildes statt. Drei weitere Altarensembles (aus den Pfarrkirchen von San Fior, Navolè di Gorgo al Monticano und aus San Leonardo in Treviso) wurden zusammen mit den Verkündigungstafeln des Museo Civico in der Sala dei Battuti ausgestellt. Hierzu erschien auch ein kleiner, farbig illustrierter Katalog: *Cima da Conegliano, Mostra del Restauro di tre Politici*, hg. von der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto.

Hauptereignis war jedoch die sehr gut besuchte Tagung im Palazzo Sarcinelli, für die Peter Humfrey Wissenschaftler aus Europa und den Vereinigten Staaten als Referenten gewonnen hatte. Für die Organisation vor Ort war Francesco Aliprandi verantwortlich, der auch den Forschungen seines Vorfahren einen aufschlußreichen Vortrag widmete. Dem Treffen mußte dabei von vornherein ein großer Stellenwert zukommen, da seit der grundlegenden Studie von Peter Humfrey (*Cima da Conegliano*, Cambridge University Press 1983) keine nennenswerte Beschäftigung mit dem Künstler zu verzeichnen war.

Die vier halbtägigen Sitzungen wurden von Peter Humfrey, Giovanna Nepi Scirè, Filippa Aliberti Gaudio und Francesco Valcanover moderiert. Die Besprechung folgt weitgehend der Reihenfolge der Referate.

Lionello Puppi (Venedig) interpretierte einleitend „Citazioni nell'opera di Cima“. Wenn hinter einer Hl. Helena die Vedute Coneglianos (Washington, National Gallery of Art) oder hinter einem Hl. Sebastian die Engelsburg (Straßburg, Musée des Beaux-Arts) erscheint, sieht er hier Jerusalem in Gestalt der Heimatstadt des Künstlers dargestellt, dort erinnere das Mausoleum des Hadrian an die römische Kaiserzeit und spiele auf Sebastians Beruf als „*miles romanus*“ an. Das Berliner Altarbild nahm Puppi zum Anlaß, nach Cimas Verhältnis zur „*maniera greca*“ zu fragen. Nicht nur zeigt die die Heiligenversammlung überfangende Kuppel Mosaiken, die sich auf die Darstellungen der Josephsgeschichte in der Vorhalle von San Marco beziehen. Auch schlug er vor, Cimas Madonnen – wie einige Gegenüberstellungen anschaulich machen sollten – durchaus in Abhängigkeit zu traditionellen Ikonenformeln zu sehen.



*Abb. 1 Dresden, Frauenkirche, aktueller Zustand (Schöner, Dresden)*



Abb. 2 Dresden, Frauenkirche. Altarprospekt nach der Restaurierung 1940/42 (LfD 21-24/11230)



Abb. 3 Dresden, Frauenkirche. Altar nach der archäologischen Entrümmung 1994 (LfD 21-24/15412)



*Abb. 4a und b* Dresden, Frauenkirche. Schmerzensmann vom Nosseni-Epitaph von 1616 während seiner Freilegung in der Ruine der Frauenkirche im April 1994 (LjD 21-24/15446 c; 21-24/15446 b)



Abb. 5 Dresden, ehemalige Sophienkirche. Nosseni-Epitaph, 1616 von Sebastian Walther (LfD 21-24/1213)



Abb. 6a Cima da Conegliano, *Maria mit dem Kind und einem Stifter*, um 1492-94. Berlin, Gemäldegalerie SMPK (Schwarz, Berlin)

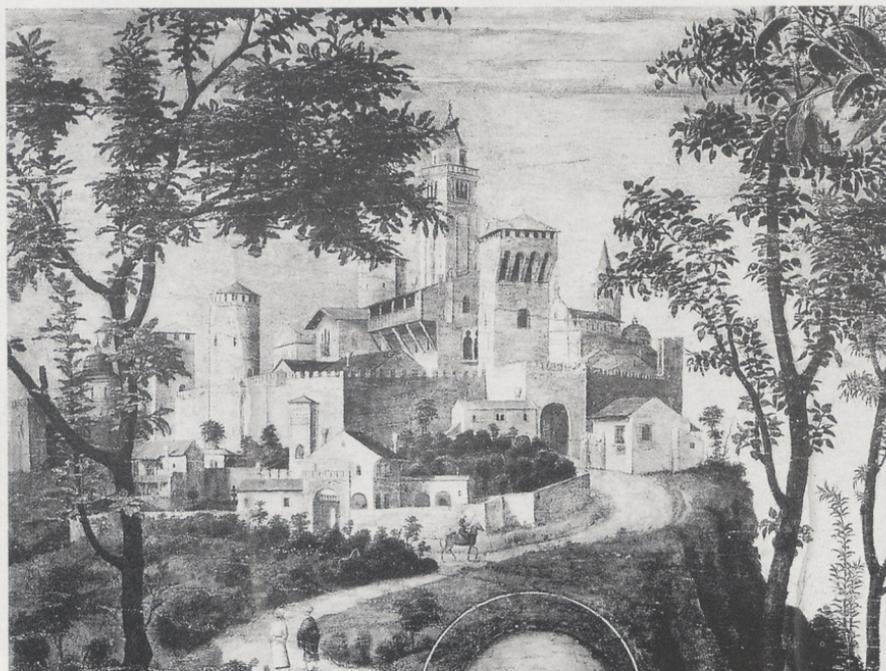


Abb. 6b Cima da Conegliano, *Madonna mit dem Orangenbaum*, um 1496-98, Detail. Venedig, Gall. dell'Accademia (Fini, Treviso)

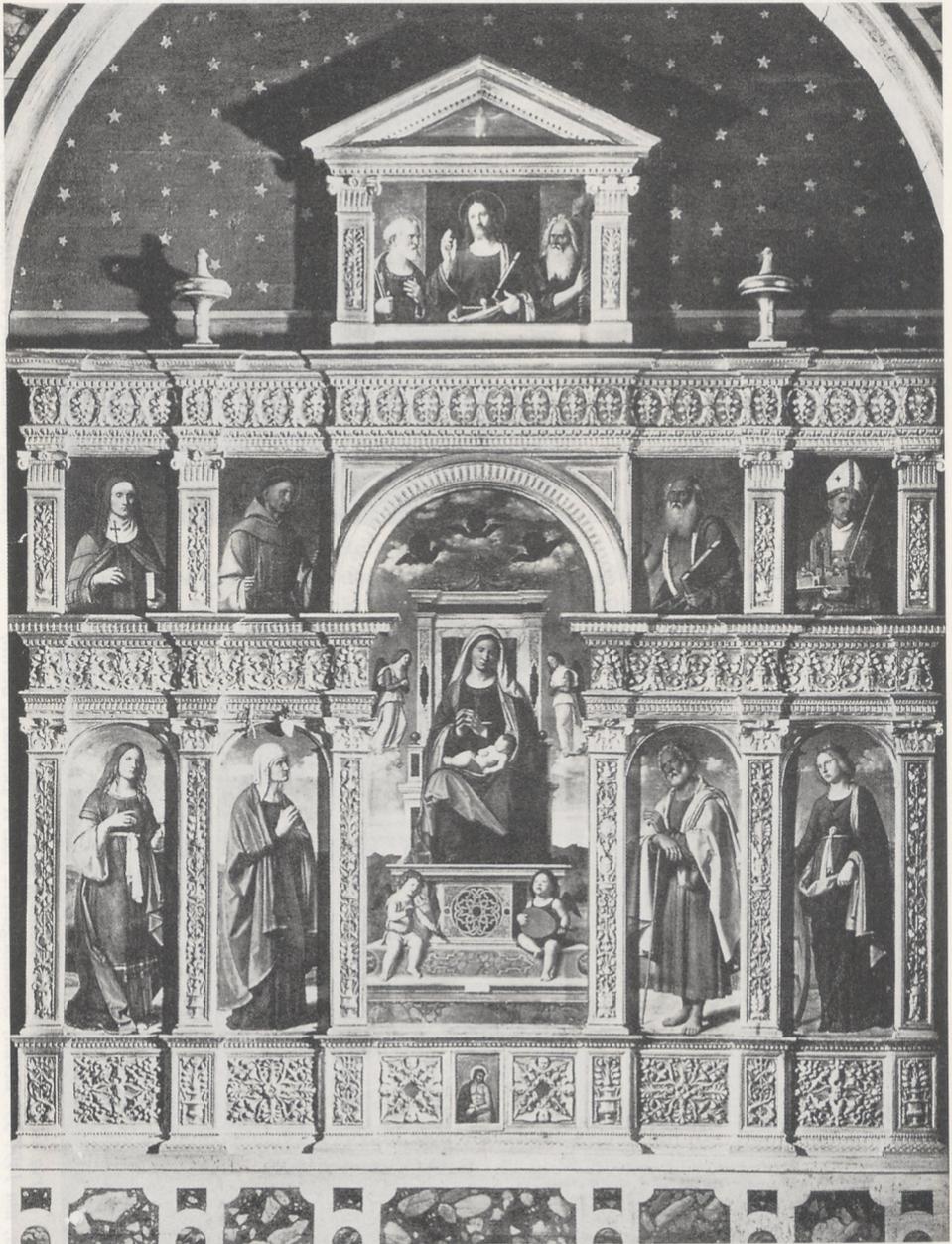


Abb. 7 Cima da Conegliano, Polyptychon, 1513. Vorkriegsaufnahme. Früher Capodistria, S. Anna (nach Humfrey, Cima da C., Cambridge u. a. 1983, Abb. 158)



Abb. 8b Cima da Conegliano, Taufe Christi, 1492-94. Venedig, S. Giovanni in Bragora (Fini, Treviso)

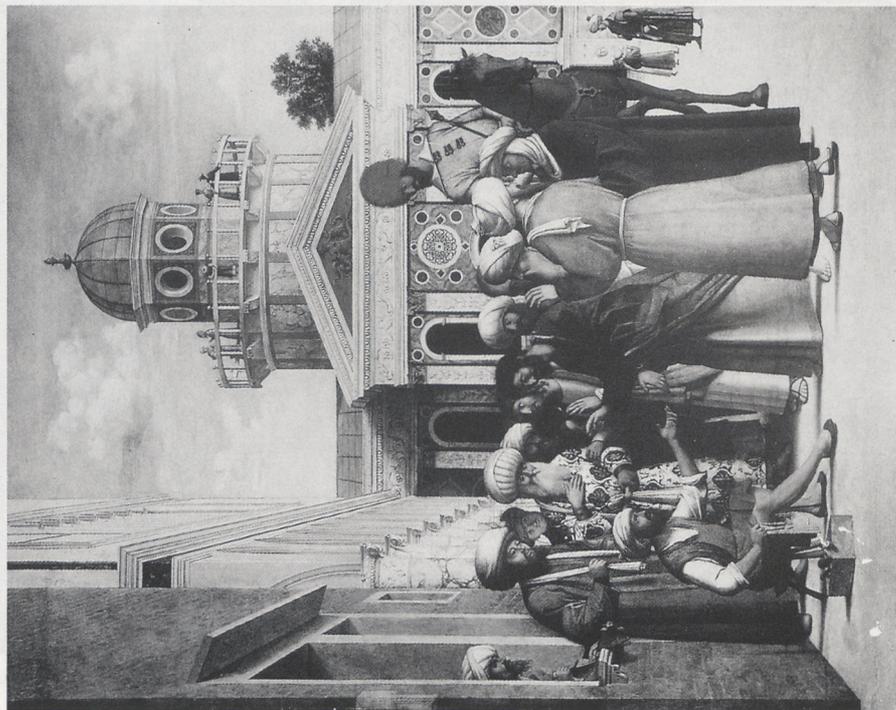


Abb. 8a Cima da Conegliano, Die Heilung des Anianus durch den hl. Markus, um 1497-99. Berlin, Gemäldegalerie SMPK (Schwarz, Berlin)

Mauro Lucco (Bologna) präsentierte ein unpubliziertes Gemälde in Privatbesitz als eigenhändiges Werk Cimas. Es zeigt Christus am Kreuz, zu seinen Füßen die knieende Magdalena, im Hintergrund eine stimmungsvolle Landschaft mit einer Stadt auf ansteigendem Terrain und einem Ausblick auf das Meer. Die qualitätsvolle Tafel hat gelitten und scheint zu stark gereinigt worden zu sein. Lucco zeigte den identisch dargestellten Gekreuzigten in Birmingham und verglich die Landschaft mit der des um 1513 entstandenen und damit recht späten Louvre-Altarbildes. Weitere Vergleiche betrafen das für Venedig recht ungebräuchliche Bildthema. Als Vorbild vermutet er eine Komposition Alvise Vivarinis (Pesaro, Museo Civico). Dies gibt Anlaß, allgemein darüber nachzudenken, ob nicht Alvise zeitweise anregender auf Cima gewirkt haben mag als der stets zitierte Giovanni Bellini.

Der Beitrag Anchise Tempestinis (Florenz) beschäftigte sich mit dem Verhältnis von Cima und Giovanni Bellini zur Antike. Er stellte Gemälde mythologischen Inhalts vor, die im Falle Cimas noch wenig untersucht worden sind, und machte auf Elemente klassischer Architektur und Skulptur in den Altar- und Andachtsbildern aufmerksam. Anregungen für beide Maler sind nach Meinung Tempestinis in der zeitgenössischen Bau- und Ornamentkunst zu suchen – dies beweise etwa Cimas Berliner Gemälde „Die Heilung des Anianus durch den hl. Markus“ (Abb. 8a). Der Referent sprach auch die Skizzenbücher Jacopo Bellinis als mögliche Quelle an, wobei man nur zu gerne wüßte, wer alles diese anregenden Kompendien zu Gesicht bekam. Ferner muß man – was bereits Humfrey unternommen hat – den Squarcione-Kreis, aber auch das aufkeimende Antikeninteresse venezianischer Auftraggeber mit ins Kalkül einbeziehen.

Die „Beweinung Christi“ des Puschkin-Museums ist in der Forschung bislang eher stiefmütterlich behandelt worden. Victoria Markowa (Moskau) ging in ihrem Beitrag zunächst auf die Rezeptionsgeschichte des aus der venezianischen Karmeliterkirche stammenden Bildes ein. Zanetti hatte 1771 die dortige „Anbetung der Hirten“ als „guasto del tempo“ bezeichnet, sich jedoch nicht zum Erhaltungszustand der „Beweinung“ geäußert, woraus die Referentin auf einen noch guten Zustand des Gemäldes zu jener Zeit schloß. Laut einer Inschrift in russischer Sprache – die bei einer unlängst durchgeführten Reinigung entdeckt wurde – ist es 1859 von Holz auf Leinwand übertragen worden; in die gleiche Zeit fallen irritierende Übermalungen. Victoria Markowa konnte das freigelegte Bild nun erstmals in einer Farbaufnahme vorstellen. Kompositionelle Anregungen mag Cima von Bellini empfangen haben (Uffizien-Beweinung; „Salbung Christi“ des Pesaro-Altars), die Referentin zog aber auch Vergleiche zu Mantegna, den Terrakottagruppen Mazzonis und zeigte mehrere zeitgenössische Varianten, was die Bedeutung der Moskauer Tafel noch unterstreicht.

Creighton Gilbert (New Haven) gelang es anhand einiger bislang nicht miteinander in Verbindung gebrachter Fakten, einen Zusammenhang zwischen Cima, dem jungen Savoldo und Auftraggebern in Parma herzustellen. Das Geburtsdatum des Brescianers Savoldo ist nicht bekannt; 1508 ist er als Meister in Florenz bezeugt, dann schweigen die Quellen bis ins Jahr 1521. Zu diesem Zeit-

punkt lebte der Künstler bereits in Venedig. Über Frühwerk und Ausbildung herrschen nur unklare Vorstellungen: Berenson hatte Alvise Vivarini, Gilbert dagegen Cima als Lehrer ins Gespräch gebracht. 1984 veröffentlichte Marzio Dall'Acqua ein Dokument, das in der Savoldo-Forschung für mehr Verwirrung als Klärung sorgte; es spricht von einem „*magistro Hieronimo de Savoldis de Brixia pictore*“, der im Oktober 1506 als Gast des Malers Alessandro Araldi in Parma weilte. Gilbert setzte diese Information in Beziehung zu Cimas Auftrag für das Altarbild der Cappella Montini im Dom der Stadt, das nach seiner Meinung bereits vor 1507 vollendet war (heute in der Galleria Nazionale; Humfrey datiert „ca. 1506-8“), und machte darauf aufmerksam, daß Savoldos Gastgeber bei der Niederschrift von Bartolomeo Montinis Testament (allerdings erst 1524) als Zeuge fungierte. Für Cimas Tondi „Endymion“ und „Das Urteil des Midas“ (beide Parma, Galleria Nazionale) sind Scipione della Rosa, Neffe und Erbe Montinis, und dessen Schwägerin, die Äbtissin Giovanna da Piacenza, als Besteller am ehesten anzunehmen. Dabei ist interessant, daß letztere auch Araldi mit einer Freskendekoration (1514) betraute. Schließlich führte Gilbert den Nachweis, daß die Familie der Pio – für Alberto Pio war Cima bereits um 1495/97 tätig gewesen – auch ein Bild Savoldos, allerdings aus seiner reiferen Phase, besaß: das „Portrait einer Dame als Hl. Margarethe“, heute in den Kapitolinischen Museen.

Savoldo und Cima sind somit ein Stück näher zusammengedrückt, doch bleiben trotz der Fülle von Fakten viele Fragen offen. War der junge Maler bereits (aus Venedig?) mit Werken Cimas vertraut, als er nach Parma reiste? Trafen die beiden Künstler hier wirklich zusammen und verhalf der Ältere dem Jüngeren zu Kontakten? Wie ist die Rolle Araldis zu bewerten, der damals neben Cristoforo Caselli als führender Maler in Parma galt?

Hans-Joachim Eberhardt (München) stellte ein in der Dahlemer Gemäldegalerie befindliches Brustbildnis eines jungen Mannes vor, das im Museum als „Oberitalienisch um 1500“ geführt wird (Nr.16). Er untersuchte einige auffallende Merkmale des zunächst eher unscheinbaren Portraits, so den durchgängigen Landschaftshintergrund und die seltsam-kompakte Haartracht des Dargestellten, die als Fellperücke (!) gedeutet wurde. Nach Eberhardt müsse der Autor des Bildes im Umfeld Cimas zu suchen sein. Waagen hatte das Bild noch Cima selbst zugeschrieben, in der Folge waren u. a. Buonconsiglio, Alvise Vivarini und Marco Basaiti in die Diskussion gebracht worden. Dem Referenten erschien eine Zuschreibung an Mazzola noch am ehesten vertretbar, jedoch unter der Voraussetzung, daß sich dieser in einer bislang noch unbekanntenen Phase an Cima orientiert habe.

Abseits aller Zuschreibungsfragen kommt Eberhardts Vortrag das Verdienst zu, ein eher vernachlässigtes Thema zu berühren: Cima als Bildnismaler. Der Referent zeigte dazu das Berliner Gemälde „Maria mit Kind und einem Stifter“ (Abb. 6a) und das mutmaßliche Portrait Giorgio Dragans (der Hl. Georg in der gleichnamigen Pala, heute in der Accademia). Zu ergänzen wäre, daß bereits in dem sehr frühen Oderzo-Altarbild zahlreiche Mitglieder einer Bruderschaft abge-

bildet sind und der knieende Hirte im Carmini-Altarbild sehr wahrscheinlich mit dem Stifter Giovanni Calvo zu identifizieren ist. Hat man bislang einige Altar- und Andachtsbilder nach Portraits durchforscht, so wäre nun die Vorstellung reizvoll, daß Cima – wenn auch nur im begrenzten Umfang – autonome Portraits geschaffen habe, die wiederum auf andere Künstler (wie Mazzola?) nachhaltigen Einfluß ausüben sollten.

Unter dem Titel „È tutto Cima?“ unternahm Enrico Maria Dal Pozzolo (Padua) einen Streifzug durch das sehr umfangreiche, gleichzeitig aber auch durch starke qualitative Schwankungen gekennzeichnete Œuvre, das Peter Humfreys Cima-Monographie umreißt. Vielleicht hätte sich der Referent auf wenige prägnante Beispiele beschränken sollen: einige der Abschreibungen (von Bildern, die Humfrey als Werkstattarbeit ansieht) erschienen zwar begründet, den als jeweilige Alternative benannten Malern, deren Werke entweder in aller Schnelle oder überhaupt nicht gezeigt wurden, mochte man aber nicht immer zustimmen.

Dal Pozzolo machte darauf aufmerksam, daß wir durch die Notizen des Marc Anton Michiel, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts oberitalienische, besonders venezianische Kunstsammler aufsuchte, von einer regen Kopiertätigkeit und den daraus erwachsenden Verwirrungen und Streitigkeiten wissen. Mit Sicherheit wurden schon recht früh neben bloßen Ersatz-Originalen (Michiel spricht von „*ritratti*“) „echte“ Fälschungen im Hinblick auf einen schnellen Gewinn angefertigt – man denke etwa an die Raubdrucke nach Dürer oder Tafeln, die bereits damals mit dem Namenszug Giovanni Bellinis geschmückt wurden. Die Existenz solcher zeitgenössischen Kopien muß gerade bei Cimas Madonnen-tafeln noch um so mehr die Unterteilung in Original, eigenhändige Replik, Werkstattreplik und Schülerarbeit erschweren.

Sinnvoller als ein bloßes Ausschlußverfahren erscheint mir deshalb der allerdings sehr mühevollen Weg, den Giorgio Fossaluzza (Mailand) für seine Untersuchungen zum Thema „Alla bottega di Alvise e di Cima“ wählte. Er beschäftigte sich mit Cima und Alvise Vivarini nahestehenden Malern, die durch Ausbildung und Eigenstudium in Venedig die Voraussetzungen für ein gutes Auskommen in der Provinz schufen: Pasqualino Veneto, Pietro degli Ingannati, Jacopo da Valenza sowie den Friaulern Giovanni Battista da Udine und Giovanni Martini. (Für letztere habe nach Meinung des Referenten besonders das zerstörte Berliner Krönungsbild eine wichtige Anregung dargestellt.) Fossaluzza konzentrierte sich auf Madonnen-tafeln, wobei er zum Teil neue und überzeugende Zuschreibungen vornahm.

Sergio Claut (Feltre) widmete der Belluneser Malerei um 1500 einige Überlegungen. Er präsentierte einen Freskenzyklus des durch Bartolomeo Montagna beeinflussten Malers Lorenzo Luzzo in der Pfarrkirche von Zermen. Für die gleiche Kirche hatte auch Cima einen Altar geliefert (heute Feltre, Museo Civico).

Eine wichtige Grundlage für die Erforschung von Werkstattorganisation und Schülerverhältnissen könnten die Zeichnungen Cimas darstellen, die neben den farbenfreudigen Gemälden in der Forschung immer noch ein Schattendasein führen. Brigit Blass-Simmen (München) stellte die wenigen erhaltenen Blätter des

Künstlers vor. Nach ihrer Meinung habe ursprünglich eine große Anzahl von *disegni memorativi* für den Werkstattgebrauch existiert, das Material sei jedoch nach dem Tod des Künstlers und der Auflösung der *bottega* verlorengegangen. Höchstes Interesse verdienen aber auch direkte Vorzeichnungen auf dem Bildträger. Im Falle des unvollendeten und als problematisch erachteten Edinburger Altarbildes schrieb die Referentin zumindest die Anlage der Komposition Cima zu, da die Unterzeichnung die hohe Qualität seiner graphischen Arbeiten aufweise.

Giordana Mariani Canova (Padua) und Ulrike Bauer-Eberhardt (München) widmeten sich in ihren Referaten der Miniaturmalerei und Druckgraphik im späten Quattrocento. Die mögliche Beeinflussung des Illustrators des „Canzoniere Grifo“ (Venedig, Biblioteca Marciana) war schon früh erwogen worden (Coletti hatte sogar Cima selbst als Miniaturisten vorgeschlagen!). In ihrem ausführlichen Vortrag wies Giordana Mariani Canova diesem sog. „Maestro del Grifone“ auch die Urheberschaft an den Illustrationen der *Hypnerotomachia Polifili* (1499) zu, sprach sich jedoch vehement gegen eine Identifizierung des Künstlers mit Benedetto Bordon aus. Den erstmals von ihr benannten „Maestro delle Sette Virtù“ (nach einem Bildthema im „Decretum Gratiani“ in der Landesbibliothek Gotha; vgl. G. Mariani Canova, *La Miniatura Veneta del Rinascimento, 1450 – 1500*, Venedig 1969, Kat. 71) versuchte sie mit lombardischen Vorbildern in Verbindung zu bringen.

Ulrike Bauer-Eberhardt präsentierte eine verblüffend einfache Lösung der ganzen Zuschreibungsproblematik: Der sog. „Maestro delle Sette Virtù“ und Benedetto Bordon seien ein und dieselbe Person. Die Referentin stellte das gesicherte Werk Bordons vor, darunter den „Triumphzug Caesars“, eine Folge von zwölf Holzschnitten. Anhand von Detailvergleichen wurde m. E. offensichtlich, daß der gleiche Bordon nicht nur der Zeichner für die Polifilo-Holzschnitte gewesen sein muß, sondern auch die früheren Miniaturen des „Decretum Gratiani“ und des „Canzoniere Grifo“ geschaffen hat. Ulrike Bauer-Eberhardt sieht neben Ferrareser Malern vor allem Gerolamo da Cremona als vorbildhaft für den Künstler an, nicht jedoch Cima. Man müsse zudem bedenken, daß Bordon in den frühen neunziger Jahren bereits seinen persönlichen Stil gefunden habe. Vielleicht müsse man deshalb auch einmal anders herum fragen und dem möglichen Interesse Cimas besonders an der zeitgenössischen Druckgraphik nachgehen.

Catarina Schmidt (Florenz) eröffnete die Reihe der Referate der Sektion „Problemi di Iconografia“. Sie behandelte Cimas Halbfigurenbilder mit Heiligen vor Landschaftshintergrund und wählte als Ausgangspunkt die Accademia-Beweinung, die sie wie Humfrey früh, in der Nähe zum Altarbild in Vicenza (1489) ansetzte. Nach einem Vergleich mit Kompositionen Giovanni Bellinis stellte sie einige von der Bildtradition abweichende Motive heraus, so den Salbstein, der hier anstelle des Sarkophages eingesetzt wird. Die Referentin fragte nach der Funktion der Halbfigurenbilder, wobei sie als ehemaligen Aufstellungsort für die „Beweinung“ eine Grabkapelle vermutete. Ein interessanter Exkurs galt religiösen Schriften, die einen Niederschlag in Cimas Werken gefunden haben könnten.

Auch der Vergleich mit niederländischen Gemälden – bereits Facius hatte eine „Beweinung“ Rogiers in Ferrara erwähnt – war sehr anregend.

Robert Echols (Washington) behandelte sorgsam ein Bildthema, mit dem sich Cima zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens auseinandergesetzt hatte: „Der Hl. Hieronymus in der Einöde“ (besprochen wurden die Versionen in Harewood House (Yorkshire); Mailand, Brera; Washington, National Gallery; London, National Gallery; Florenz, Palazzo Pitti). Der Referent ging auf die ikonographische Tradition ein und machte auch auf die Aktivitäten der „Girolamite“ aufmerksam, die dem Heiligen nachzuleben suchten und große Popularität genossen. Auffällig ist die unterschiedliche Reaktion des Hieronymus beim Anblick des Kreuzes; im späten Pitti-Bild wird das Kreuz schließlich durch einen Totenschädel ersetzt, vor dem sich der Heilige stiller Kontemplation hingibt. Aufgrund der feststellbaren „sophisticated pictorial strategies“ fiel es Echols schwer, sich Cima als einen fromm-naiven Maler zu denken.

Bernard Aikema (Nijmegen) stellte an den Anfang seines Vortrags die Frage nach einer „strategia visiva“ in den Werken Cimas: Wollte der Künstler den Blick des Betrachters führen oder gar manipulieren? In der venezianischen Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento läßt sich nach Aikema gerade bei Altarbildern ein Zweistufensystem beobachten: Bereits aus der Ferne erschließt sich dem Kirchenbesucher das Sujet, erst aus der Nähe jedoch kann man die Details auskosten, verliert dann aber den großen Zusammenhang aus den Augen. Als zeitgenössischen Zeugen dafür, daß man sich dieses Phänomens bewußt war, zitierte Aikema Vasari. Anhand des Hauptaltarbildes in San Giovanni in Bragora (*Abb. 8b*) erläuterte der Referent die Vorgehensweise Cimas im Hinblick auf ein unterschiedliches Publikum. Das Thema der „Taufe Christi“ gelte der gesamten Gemeinde, aber nur die im Chor versammelten Kanoniker wurden mit einem weiteren Bildinhalt konfrontiert: In der Hintergrundlandschaft entfernen sich nämlich zwei mit unterschiedlichem Zeit- und Kraftaufwand zu bewältigende Wege – der linke führt (nach Aikema) zum steil aufragenden „Monte di Dio“. Dieses Motiv des „Scheidewegs“ sei auch in Hieronymus-Darstellungen von Lorenzo Lotto zu finden und beziehe sich letztlich auf niederländische Vorbilder. Wie Aikema betonte, geht aus den religiösen Debatten jener Zeit hervor, daß die Meditation einem begrenzten Kreis vorbehalten blieb. (Für Aikema kommt dem Landschaftsausschnitt ja die Funktion eines Andachtsbildes zu.) Erst mit dem Tridentiner Konzil habe sich das klar definierte System der Meditation verändert, was etwa die Werke der Bassano illustrierten.

Augusto Gentili (Rom) plädierte eindringlich für eine Bildanalyse, die auch den anfangs noch so nebensächlichsten Einzelheiten Beachtung schenkt. Er präsentierte insbesondere das Vicentiner Altarbild, die „Madonna mit dem Orangenbaum“ (Venedig, Accademia) und das Bragora-Hauptaltarbild und benannte die Bedeutung von Pflanzen und Tieren, die in dieser Vielfalt den meisten der anwesenden Forschern noch nicht vor den Originalen aufgefallen waren. Interessant ist, daß gerade das „Tiergewimmel“ mit dem Carmini-Altarbild ein jähes Ende findet. Nach Meinung Gentilis sei Cima an diesem Punkt „modern“ geworden:

Der Künstler habe zugunsten einer komplexen Allegorie auf die Vielfalt der alten Symbole verzichtet.

In einem wichtigen Punkt setzte sich Gentili in Opposition zu den Ausführungen Aikemas. Er widersprach der These, daß die den Berg bekrönende Stadt im Bragora-Altarbild die „citta dei fedeli“ darstelle, da sich ihr lediglich Turbanträger — also Ungläubige — näherten. Diese Art von Figuren habe Cima stets bewußt in seinen Werken eingesetzt, so befindet sich etwa ein orientalischer Reiter als Hintergrundfigur genau unter der ausgestreckten Hand des ungläubigen Thomas (Venedig, Accademia) oder zwischen Anbetendem und Madonna auf dem Berliner Bild (*Abb. 6a und 8b*). In einer kurzen Erwiderung stellte Aikema klar, daß sich in der Stadt selbst jedoch keine Menschen befänden, die Turbanträger also nicht mit ihr in Beziehung zu setzen seien, sondern lediglich ein weiteres Hindernis auf dem langen Weg darstellten.

Zu ergänzen wäre, daß sich zumindest in der (ebenfalls von Aikema gezeigten) Stadt im Hintergrund der „Orangenbaum-Madonna“ (*Abb. 6b*) eindeutig Kirchenbauten befinden, was seine Theorie zusätzlich stützen muß. Andererseits sind die Beobachtungen Gentilis zu den „ungläubigen“ Turbanträgern keineswegs von der Hand zu weisen. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf Chimas „Heilung des Anianus durch den Hl. Markus“ (Berlin, *Abb. 8a*) hinweisen. In diesem Bild findet sich unmittelbar hinter dem Heiligen ein stehender junger bärtiger Mann mit schulterlangem Haar, der sich von den anderen Schaulustigen dadurch unterscheidet, daß er weder orientalische Gewandung noch Turban trägt und betet. Auch die Farben seiner Kleidung, rot und blau, das christusähnliche Antlitz fallen ins Auge. Sollte diese bisher von der Forschung ignorierte Figur auf das Wirken des Heiligen im Namen Christi anspielen (zunächst Heilung des Anianus, dann dessen Taufe und schließlich dessen Weihe zum Bischof von Alexandria)? Zieht man die *Legenda aurea* heran, könnte auch das dort berichtete Gespräch zwischen Anianus und Markus zur Klärung der Christusfigur im Bilde Cimas beitragen: „*At ille se domini Jesu servum confessus est. Cui ille ait: vellem ego videre eum. Et Marcus: ego tibi eum demonstrabo*“ (Graesse S. 266). Auf jeden Fall weist die betende Figur als einzige auf die Konsequenzen hin, die sich aus der Anianusheilung ergeben sollten; um zu einer schlüssigen Interpretation des Bildganzen zu gelangen, müßte jedoch die Markuslegende in der ganzen Breite ihrer Überlieferung herangezogen werden.

In der abschließenden technischen Sektion präsentierten Denkmalschützer und Restauratoren mehrere Gemälde Cimas in neuem Licht. Eugenio Manzato (Treviso) widmete sich dem Triptychon von San Leonardo in Treviso, Gabriella Delfini Filippi (Venedig) dem von Navolè — beide Altarwerke waren frisch restauriert in der Sala dei Battuti zu besichtigen. Sandro Sponza (Venedig) ging auf die Restaurierung des Ensembles „Die Hll. Helena und Konstantin“ (Venedig, San Giovanni in Bragora) ein. Jill Dunkerton (London) referierte über die elf Jahre in Anspruch nehmenden Anstrengungen zur Erhaltung des Londoner „Ungläubigen Thomas“ und über die Farbpalette des Künstlers; Christus ist fast farblos, Thomas dagegen in den lebhaftesten Farben wiedergegeben.

Über die Restaurierung der Este-Madonna berichtete Giuliana Ericani (Venedig). Der letzte Teil der cartellino-Inschrift, „*opus 1504*“, hat sich dabei als nicht original herausgestellt.

Leandro Ventura (Rom) gab einen höchst spannenden Bericht über das unvermutete Wiederauftauchen des verschollenen Capodistria-Polyptychons (*Abb. 7*). Unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg müssen die Franziskaner das Altaren-

semble aus der Jugoslawien zugewiesenen Stadt herausgeschafft haben. Über Triest nach Mantua gelangt, wurde es Ende der 70er Jahre heimlich in Rom restauriert, aber erst 1992 zurück nach Mantua verbracht, wobei das Predellentäfelchen verlorenging (!). Neben der Besitzerfrage müßte – so der Referent – vor allem die Zuständigkeit der Denkmalschutzbehörde geklärt werden, um eine gute Erhaltung der Tafeln und der originalen Rahmenarchitektur gewährleisten zu können.

Natürlich konnten während der Tagung nicht alle wichtigen Fragen zum Œuvre Cimas innerhalb der Referate erörtert werden. Man hätte etwa über Cimas Engagement in der Arte dei Depentori sprechen können. Auch hätte man das Thema „Cima und seine Auftraggeber“, das Peter Humfrey erstmals ausführlich in einigen Aufsätzen und in seiner Monographie behandelte, in einer Schlußdiskussion nochmals aufrollen können. Sicherlich muß Cima in den 1490er Jahren zu einer effektiven Werkstattorganisation gefunden haben, um seine zahlreichen Altar- und Andachtsbilder bewältigen zu können. Wie aber verschaffte er sich die Aufträge? Welche Zugeständnisse machte er den Bestellern, die in Venedig, aber auch in abgelegenen Provinzorten zu finden waren? Und: Kann Cima nicht auch Ausstattungsarbeiten für venezianische Scuole übernommen haben? Das Berliner Bild der „Heilung des Anianus durch den Hl. Markus“ und der Dresdner „Tempelgang Mariae“ weisen doch zumindest in diese Richtung.

Es ist bedauerlich, daß aus Zeitgründen keine Möglichkeit zur Diskussion eingeräumt wurde. Referenten wie auch Publikum hätten sicherlich eine dreitägige Veranstaltung mit genau angegebenen Sprechzeiten und Diskussionssequenzen begrüßt. Die fast ausnahmslos hohe Qualität der Vorträge, die präsentierten Ergebnisse und wichtigen Anregungen hätten dies allemal gerechtfertigt.

Andrew John Martin

Die Tagungsbeiträge erscheinen als Sonderband der Zeitschrift *Venezia Cinquecento* (Rom, Bulzoni Editore).

## Rezensionen

PHILIPPE JUNOD, PHILIPPE KAENEL (Hrsg.), *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*. Publication de la section d'histoire de l'art, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Etudes et documents littéraires. Lausanne, Editions Payot 1993. 397 S., 44 unnummerierte Abbildungen.

Der vorliegende Band ist aus einem kunsthistorischen Seminar unter der Leitung von Philippe Junod und Philippe Kaenel entstanden. Daß die Teilnehmer sich aktiv an diesem Forschungsprojekt beteiligen konnten und wissenschaftliche