



1 Giorgione, Selbstbildnis (Ausschnitt). Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

UNTERSUCHUNGEN ÜBER GIORGIONES SELBSTBILDNIS IN BRAUNSCHWEIG

Von Cornelius Müller Hofstede

Für Max J. Friedländer

In den folgenden Erörterungen handelt es sich darum, zu dem bereits bekannten Ergebnis der Röntgenaufnahme von Giorgiones Selbstbildnis in Braunschweig¹ (Abb. 1) neue Gesichtspunkte für seine Beurteilung beizubringen, die aus einer wiederholten Beschäftigung mit dem Bild – z. T. auch von anderer Seite² – hervorgegangen sind.

¹ Herzog Anton Ulrich-Museum, Kat. 1932, Nr. 454, Lw. 0,52 × 0,43 m.

² Seit dem Referat des Verfassers auf dem 18. Internationalen Kunsthistorischen Kongreß 1955 in Venedig, wo es nur zu einer Darstellung des Falles an sich mit den Röntgenaufnahmen des Amsterdamer Rijksmuseums kam, für die ich Dr. A. van Schendel nochmals meinen Dank ausspreche (s. Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale dell'Arte, Venezia 1956, S. 252/53), ist das Interesse vieler Fachgenossen daran in Form mannigfacher Hinweise



2 „Röntgenmadonna“, Durchzeichnung des Verf. nach der Aufnahme Abb. 3 (s. auch Text S. 32)

Das Überraschendste an der Röntgenaufnahme (Abb. 2, 3)³ war das Auftauchen einer Madonna mit Kind unter dem Bildnis (im folgenden „Röntgenmadonna“). Ihr fragmentarischer Charakter wurde bereits angezeigt. Für die Frage der Eigenhändigkeit des Bildnisses bedeutete das Erscheinen der „Röntgenmadonna“ zunächst keine Hilfe. Offensichtlich haben beide Motive nichts miteinander zu tun. Trotzdem besteht zwischen den Darstellungen ein Zusammenhang, auf den für die Beurteilung des Kopfes viel ankommt. Die entscheidende Frage ist, wann man die „Röntgenmadonna“ zu datieren hat. Zwingen die hierfür beizubringenden Argumente zu einer Ansetzung nach 1510, dann ist auch für den darüberliegenden Kopf das Urteil gesprochen, und die Frage nach seiner Authentizität erübrigt sich. Vor der Bemühung um die Datierung ist jedoch eine andere Frage zu stellen: ob nicht die „Röntgenmadonna“ Beziehungen aufweist, die sie, wenn nicht mit dem Bildnis, so doch mit anderen Werken Giorgiones in einer Weise verbinden, aus der sich eine überzeugende Datierung folgern läßt.

Wir gehen von dem auffallendsten Motiv der „Röntgenmadonna“ aus: dem Kinde mit seinem von Maria abgewandten Bewegungsmotiv. Das Kind sitzt nach rechts gewandt auf dem Schoß der Mutter – seine Rückenlinie, bis zum Gesäß reichend, ist erkennbar – und wendet sich mit dem Kopf scharf nach links unten, wie das als helle Linie sichtbare Profil seiner Nase anzeigt. Es muß sich dabei, um den Halt nicht zu verlieren, mit seinem ausgestreckten linken Arm hinter dem Nacken Marias festhalten. Diese den üblichen Konnex zwischen Mutter und Kind verlassende Bewegung hat noch ein weiteres Motiv zur Folge: der linke Oberschenkel des Kindes ist hochgezogen, während von dem rechten Bein infolge der Undeutlichkeit des Röntgenbildes nichts sichtbar bleibt. Ziemlich mühsam ist die Haltung und der Verlauf des rechten Unterarms zu ermitteln. Aber die Aufnahme läßt erkennen, daß dieser Arm, der Blickrichtung und Wendung des Kopfes folgend, fast senkrecht nach unten reicht. Sein Ansatz an der Schulter unterhalb der Fehlstelle ist nicht zu übersehen, die Begrenzung hört nach unten auf, statt ihrer wird ein dunkler Schatten sichtbar.

Wir haben also in dieser Wendung des Kindes ein sehr komplexes Kontrapostmotiv: in der Haltung nach rechts, in der Drehung nach links, im Greifen nach oben und in der Bewegung nach unten.

Wo ist die Erfindung des Motivs zu suchen? Nicht bei Bellini und seiner Schule. Kennzeichnend für diesen ist, ohne die Vielzahl seiner Varianten übersehen zu wollen, der zentralisierende Typus des Madonnenbildes, dessen Ausprägungen zu schildern wir uns hier versagen müssen.

wach geworden. Aus dem generellen Dank seien besonders hervorgehoben: Sir A. Blunt, Direktor des Courtauld-Institut of Art, London, für die Namhaftmachung der Kopie in Hampton Court (s. u.) und die freundliche Überlassung der Fotos; Prof. G. F. Hartlaub, Heidelberg, für seine ikonographischen Hinweise; Dr. C. Nördenfalk, Nationalmuseum Stockholm, und dessen Fotografen Sven Nilsson, die sich mit Erfolg der nochmaligen Röntgenaufnahme des Bildes annahmen und auch eine Infrarotaufnahme anfertigten, Prof. Giles Robertson, Edinburgh, für bereitwillige Auskünfte, Dr. A. Scharf, London, der als erster auf Catena wies.

³ Wir stützen uns im folgenden auf die Stockholmer Aufnahme. Technische Daten: Spannung 35 kV bei 30 mA, Abstand vom Focus: 120 cm, Exponierungszeit: 50 sek. Die Filme wurden von den CEA-Werken in Strangnäs in der Größe des Originals geliefert.



3 Röntgenbild von Giorgiones Selbstbildnis
Aufnahme Nationalmuseum Stockholm

Das Zentrum der Komposition braucht dabei mit der Bildmitte nicht identisch zu sein, sondern wir meinen lediglich die motivisch eng verflochtene, wechselseitige Bezugnahme zwischen Maria und Kind, wobei eine gewisse Statik an diesem Bildtypus zu betonen ist. Die jeweiligen Motive des Kindes, das Sitzen, Stehen, Liegen, die Haltung der Mutter, sind klar und eindeutig ausgeprägt. Bewegungsmotive, die nicht übersehen werden sollen, sind auf ein Minimum beschränkt und stellen die Statik der Gruppe nicht in Frage. Der Eindruck der Ruhe, mit dem sich Würde und Hoheit verbinden, herrscht vor.

Unvereinbar ist mit alledem die Gruppe der „Röntgenmadonna“. Die Anordnung der Gruppe am Bildrand vor einer Wand mit einem Pfeilervorsprung, in der sich ein Landschaftsausblick öffnet, stellt allerdings kein Novum dar. Behalten wir den Grundgedanken im Auge, auf dem die Haltung des Kindes beruht, das im mehrfachen Sinne Kontrapostische, dann kann kein Zweifel sein, wo der Ausgangspunkt einer derartig neuen, die herkömmlichen Bahnen verlassenden Erfindung liegen muß: in Giorgiones künstlerischer Gedankenwelt. Dabei ist zuzugeben, daß gerade die Madonnenkompositionen, soweit sie mit Sicherheit Giorgione zuzuschreiben sind, in dem augenblicklichen Stadium unserer Erörterungen wenig Ansatzpunkte bieten. Ergiebiger wird unsere Frage bei einer Wendung zu den Fondacofresken. Hier haben die Figuren für ihre Bewegungsmotive ganz neue Impulse bekommen. Es muß für venezianische Betrachter, die doch im wesentlichen mit Bellinis Augen sahen, etwas grundlegend Neues gewesen sein, wie der menschlichen Gestalt jetzt die Glieder gelöst wurden. Alles, was man vorher sah, mußte daneben mehr oder weniger befangen wirken. Das Faszinierende daran war weniger die Eigenart der großen und weitausholenden Gesten als die damit verbundene, wohlverteilte Ponderierung. Mit anderen Worten, die Disposition der neuen Bewegungsmotive war einer bestimmten Regelung und Ordnung unterworfen, wofür der die ganze Gestalt erfassende Kontrapost die entscheidende Rolle spielt. In der Weise, wie dies in den Fondacofresken geschah, war das bis dahin der venezianischen Kunst fremd gewesen. Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, die Eigenart der Figuren am Fondaco noch etwas näher zu bestimmen. Der Kontrapost allein ist nicht das Ausschlaggebende.

Bedeutsam für die Figuren des Fondaco war offenbar zweierlei: einmal, daß sie kontrapostisch unter Einbeziehung der Arme und Beine vollkommen durchorganisiert wurden, zum andern, daß damit sogleich ein Bewegungseindruck verbunden war, der den Gestalten ihre bis dahin bewahrte Statik nahm, um ihnen eine ganz neue Labilität zu verleihen. Dieser Zug brauchte sich nicht in jeder Figur voll auszuwirken, aber etwa bei den durch Zanetti überlieferten Sitzmotiven fällt der labile, gleitende Charakter auf, weil er nicht in der Natur der Sache liegt. Ein Musterbeispiel ist die sitzende Jünglingsgestalt (Abb. 4). Ihr linker Arm greift im Winkel nach rechts aus, während der rechte nach unten gesenkt ist; korrespondierend im Wechsel ist das rechte Bein hochgezogen und im spitzen Winkel zu dem langgestreckten und gesenkten linken Bein in Gegensatz gesetzt, während der Oberkörper sich stark nach vorn und zugleich zur Seite neigt, wobei die entschiedene Wendung des Kopfes zur gleichen Seite noch verstärkend wirkt. Die Gestalt bekommt so etwas Balancierendes, das Sitzen wird unsicher, der Jüngling droht abzurutschen. Mutatis mutandis gilt dies auch für die anderen Figuren, und dieser Sachverhalt ist es, der uns die Beziehung zur „Röntgenmadonna“ mit dem Kind finden läßt.

Die bei dem Kind bereits vermerkte kontrapostische Ordnung erhält ihre eigentümliche Färbung durch den labilen Charakter des Grundmotivs: jener Wendung des Kindes nach links unten in Verbindung mit dem Greifen nach rechts oben, wiederum unterstützt und gesteigert durch die Wendung des Köpfchens zur Seite und nach links unten wie bei den Gestalten am Fondaco. Im Gegensatz zu Bellinis Kindern sitzt das der „Röntgenmadonna“ nicht mehr, es balanciert. Seine Haltung hat alle Statik verloren, und die dadurch entstehende Labilität wirkt um so stärker, als im Röntgenbild die haltenden Hände der Maria nicht zu erkennen sind. Insbesondere ist es *ein* Motiv, das unser Kind mit den Fondacofresken verbindet: jene durch die Wendung des Kopfes entstehende Nackenlinie, die sich in weicher Schwingung zum Oberarm fortsetzt und hinter Maria

verschwindet. Die Parallele dazu findet sich in der unteren Begrenzung des Armes, wo mit der Achselhöhle ein abgerundeter Winkel entsteht, der sich mit dem Kleid der Madonna zu einem dreieckigen Durchblick vervollständigt. Das Röntgenbild läßt erkennen, daß der Maler mit der Nackenlinie zweimal angesetzt hat. Auch daran zeigt sich, welches wichtige Anliegen für ihn dieses Motiv gewesen ist.

Dieses gleiche Bewegungsmotiv mit der Neigung des Kopfes und Körpers nach schräg unten und dem Greifen des Armes nach schräg oben findet sich in ausgeprägter Form auf der Zanettiradierung mit den zwei weiblichen sitzenden Figuren vom Fondacofresco. Nach Zanetti stammen diese Frauengestalten von Tizian. Es handelt sich, wie C. Nordenfalk⁴ in seiner Abhandlung überzeugend nachgewiesen hat, um die Prototypen für die zwei Hauptfiguren von Tizians sogenannter „Himmlischer und irdischer Liebe“, von offenbar ähnlicher allegorischer Bedeutung. Es ist ihm weiterhin zuzustimmen, daß die Figur der „Himmlischen Liebe“ in der Zanettiradierung mit ihrer Beinstellung auf den sitzenden Jüngling von Giorgione zurückgeht, den Zanetti ebenfalls reproduziert hat (siehe oben Abb. 4). Wir fügen noch hinzu, daß die Haltung der „Himmlischen Liebe“ in Tizians Bild der Borghesegalerie der genaue Widerhall der Kontrapostmotive des sitzenden Jünglings ist, nur in gemildeter, dem weiblichen Charakter angepaßter Form. Ein Sachverhalt, der auf Giorgiones primäre schöpferische Funktion bei den Fondacofresken hinweist, der sich der junge Tizian weitgehend gebeugt hat. Immer wieder ist es der mehr oder weniger labile, unstatiche Charakter der Fondacofiguren, der als wichtiges Merkmal dieser neuen Erfindung festgehalten werden will. Damit erhalten wir auch das Recht, Giorgione als den Erfinder des Kontrapostmotivs bei dem Kind der „Röntgenmadonna“ zu betrachten. Es ist seine Überlegenheit, die sich hier wie auch beim jungen Tizian bemerkbar macht, und sie gilt es auch bei der weiteren Beurteilung unserer Komposition zu respektieren.



4 Zanetti, Radierung nach Giorgiones sitzendem Jüngling vom Fondaco de' Tedeschi

Scheinbar weit eindeutiger als das Kind verrät der Landschaftsausschnitt links auf der „Röntgenmadonna“ Beziehungen zu Giorgione. Den mit einem Rundbogen abgeschlossenen Ausschnitt müssen wir uns fast um die Hälfte erweitert denken, also viel reicher an Motiven als jetzt.⁵ In der Verbindung von Hügel mit krönendem Kastell, anschließender Mauer mit Wehrtürmen, einem Haus auf halber Höhe, einer Häuserreihe mit verschachtelten Gebäuden am Fuße des Hügels, zwischen den Dächern ein Turm, ein zweiter, weit höherer, ganz links am Bildrand – in dieser landschaftlichen Konstellation haben wir nichts Singuläres, sondern Gemeingut der venezianischen Malerei vor und nach 1500 zu sehen. Indessen, die Behandlung der Motive atmet einen wesentlich anderen Geist als ähnliche zeitgenössische Darstellungen. Die nicht verhehlte, die Einzelheiten betonende Vielheit dort ist einer auf das Kontinuierliche, Zusammenhängende zielenden Behandlung hier gewichen. Es entsteht jetzt eine gewisse Geschlossenheit trotz aller Mannigfaltigkeit, die ihren Grund in einem

⁴ C. Nordenfalk, Titian's Allegories on the Fondaco de' Tedeschi, Gazette des Beaux Arts, Serie 6, vol. XL, 1952, p. 101 bis 108.

⁵ Welcher Art der Durchblick sein mag, ob Fenster oder Tür, muß offenbleiben. Für ein Fenster ist er zu groß, eine Tür ist auch nicht wahrscheinlich. Eher muß man an eine Form denken, wie die Maueröffnung in der „Bensonmadonna“, die dort als ein vergrößertes Fenster erscheint, ohne eine Tür zu sein. (S. Katalog der Giorgione-Ausstellung Venedig 1955, Abb. S. XXVII.) Auch die Aufteilung der dunklen Wand mit einem hellen Pfeilervorsprung läßt sich mit der „Röntgenmadonna“ vergleichen.

mehr malerisch bedingten, zusammenfassenden Sehen hat, das sich zugleich einem rhythmischen Ablauf der Formen nicht verschließt. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, eröffnet die Häuserzeile am Fuß des Hügels Beziehungen zu Giorgione, die dem ersten Blick verschlossen waren. Sie haben ihre formale Parallele in der Häuserreihe im Hintergrund der „Tempesta“. Eine Einzelheit macht diese Beziehung wirklich glaubhaft: die Art, wie dort zwischen zwei Dachschrägen ein Turm herauswächst, hat ihr genaues Gegenstück in dem Turm an der entsprechenden Stelle des Röntgenbildes.

Da die wichtigsten Bilder Giorgiones geröntgt sind, liegt es nahe, wenn man auf Stilfragen im engeren Sinne zu sprechen kommt, Röntgenbild mit Röntgenbild zu vergleichen. Für die Beurteilung der Handschrift werden wir auf die Madonna selbst verwiesen. Hier, im Kopftuch, das sich in breiten Querfalten über die Brust legt, und in den schräg nach unten verlaufenden Falten des Kleides tritt die Formensprache klar und deutlich hervor.

Trotzdem müssen wir eine Einschränkung machen, die auch für den weiteren Verlauf unserer Darstellung von Bedeutung ist. Wie bereits bei dem Referat in Venedig betont, weisen die Fleischteile des Kindes und der Madonna auffallend wenig Modellierung auf, im Vergleich etwa zu dem auch im Röntgenbild sehr differenziert erscheinenden Kopf Giorgiones selbst. Lediglich der Kinderkopf zeigt eine Art Binnenzeichnung, die das nach links unten gerichtete Profil der Nase, den Ansatz der Locken und bei genauem Zusehen die Lage der Augen deutlich macht. Im Körper des Kindes fehlen weitere Angaben vollkommen. Den eindeutigsten Aufschluß erhält man von seinen Umrissen, wobei die Deutlichkeit nach unten nachläßt. Ganz und gar aber werden wir im ungewissen gelassen über das Gesicht der Maria. Es ist eine dunkle, undifferenzierte Fläche ohne Einzelheiten. Die schwarzen Stellen, die irreführenderweise da auftreten, wo die Augen sitzen müßten, sind nichts als Fehlstellen, mit denen gerade die Madonna übersät ist. Dieser Befund läßt sich am zwanglosesten dadurch erklären, daß die Komposition nicht fertiggemalt ist. Der Maler der Madonna hat sich auf die Anlage im großen beschränkt, die Grundzüge der Erfindung, einige Teile, wie den Kopf des Kindes, hervorgehoben und im übrigen sich damit begnügt, den Umrissen genügende Bestimmtheit zu geben, soweit er es für nötig hielt. Analog verhält es sich mit dem Kopftuch der Maria. Auch da sind es lediglich die Umrisse außen und innen, die seine Erscheinung bestimmen. Selbst ohne weiteres Vergleichsmaterial ist das Magere, Skeletthafte der Linienführung evident und muß als erschwerendes Moment für eine stilistische Beurteilung wirken.

Mit der Annahme des Unfertigen oder Halbvollendeten ist jedoch der eigentümliche Charakter der „Röntgenmadonna“ nicht völlig erklärt; denn bei dem Vergleich mit dem zwischen Madonna und Kind durchschimmernden Kopf Giorgiones mit seiner zwar dünnen, aber subtilen Bleiweißmodellierung führen die Verschiedenheiten zwischen den beiden Malweisen auf den Gedanken, daß hier fundamentale maltechnische Unterschiede vorliegen: die Madonna mit dem Kind ist in Tempera angelegt, der Kopf Giorgiones samt Harnisch und Kostüm in Ölmalerei.⁶ Ein Vergleich mit der chronologischen Reihe von Aufnahmen nach Köpfen des 16. und 17. Jahrhunderts in Tempera und Ölmalerei in dem Buch von Christian Wolters kann den vermuteten Sachverhalt bestätigen. Er wird auch von anderer Seite gestützt. Aus mikroskopischen Untersuchungen hat sich ergeben, daß das Kleid der Madonna, das durch das Krakelee des oberen Bildes hindurchschimmert, ein ausgeprägtes Zinnoberrot aufweist. In Mikroschnitten von dieser Stelle, vorgenommen von Fräulein Maud Bennel, Stockholm, erweist sich dieses Rot als eine Temperafarbe. Dieser Sachverhalt soll jedoch vorläufig auf sich beruhen bleiben.

Für einen stilistischen Vergleich sind am ehesten die Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen“ in Wien (Abb. 5)⁷ geeignet, da dort ähnliche Motive vorkommen, wie umgeschlagene Ärmel, weiche Stoffe, die sich in reiche Falten legen. Es muß sofort auffallen, daß der Duktus auf dem Wiener Bild bei aller Verwandtschaft reicher, differenzierter ist. Die subtilere malerische Abstufung steht nicht allein im Gegensatz zu der unfertigen, auf einen Grundriß der Form sich beschränkenden Pinsel-

⁶ Ich stimme in dieser Vermutung mit C. Nordenfalk überein. C. Wolters wies brieflich noch auf einen anderen Fall des Wechsels von Tempera und Öltechnik im gleichen Bilde hin: Raffaellino del Garbo, „Beweinung Christi“, München, Alte Pinakothek, H. G. 801, vgl. derselbe, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte, Frankfurt 1938.

⁷ Vgl. *Johannes Wilde*, Röntgenaufnahmen der Drei Philosophen Giorgiones und der Zigeunermadonna Tizians, *Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen in Wien*, N. F. Bd. VI, 1932, S. 141 ff. Wir können die oft erörterte und ebensooft verschieden beantwortete Frage nach dem Anteil Sebastiano del Piombos in diesem Bilde beiseite lassen, da die Röntgenaufnahmen in den Partien, die für unseren Zusammenhang wichtig sind, einheitliches stilistisches Gepräge zeigen. Für die Erlaubnis der Abbildung danke ich Herrn Dr. Auer, Kunsthistorisches Museum, Wien.

führung bei der „Röntgenmadonna“, sondern sie scheint auch auf eine andere Formensprache hinzuweisen. Bestimmend bei der „Röntgenmadonna“ ist der gebrochene, in Winkeln verlaufende Kontur, während in Wien vermittelnde Schleifen und Kurven eine wichtige Rolle in dem stilistischen Gesamtbild spielen. Sie dienen der Vermittlung und Milderung von Formenübergängen; in Braunschweig fällt das Unvermittelte und Isolierte des Duktus auf. Andererseits haben beide Kompositionen ein nicht zu übersehendes Motiv gemeinsam: jenen Durchblick, der sich aus dem Winkel des linken erhobenen Kinderarmes mit dem Umriß der Maria im Braunschweiger Röntgenbild formt. Er entspricht dem Durchblick, der sich aus der rechten Hand des sitzenden Philosophen mit dem Papier bildet, auf dem er seinen Zirkel anzusetzen sich anschickt.

Wir kommen damit zu folgendem Zwischenergebnis für die „Röntgenmadonna“: Gewisse Elemente ihrer Komposition - diesseitlich aus der Mittelachse des Bildes geschobene Gruppe von Mutter und Kind mit Ausblick auf eine Landschaft - sind traditionell. Vollkommen neuartig ist die Haltung des Kindes mit seinem labilen Kontrapost, ein dem Transitorischen sich näherndes Bewegungsmotiv, das in der Tradition nicht vorkommt, aber in den Fondacofresken Giorgiones zu finden ist. In der Beziehung des Kindes zur Mutter muß die dezentralisierende Tendenz auffallen im Gegensatz zu dem, was wir bei Bellini und seinem Kreis feststellen konnten. Auf den ersten Blick will es scheinen, als ob sich für das Kind, für das eigentümlich Schwankende und Labile seiner Haltung nichts Vergleichbares in den Madonnenkompositionen Giorgiones fände. Im strengen Sinn ist das auch richtig, zumal es außer der Castelfrancomadonna keine Madonnenkomposition gibt, die entweder durch dokumentierte Fakten oder allgemeinen Consensus gesichert ist. Immerhin werden in der eigentümlichen Haltung des Kindes vom Castelfrancoaltar in der Ordnung der Extremitäten ausgesprochen kontrapostische Züge erkennbar, in denen sich bereits die Labilität der Fondacofiguren ankündigt und die Anfänge einer Dezentralisation zutage treten. In noch stärkerem Grade begegnet dieser Sachverhalt bei dem Kind der Leningrader Madonna, deren Authentizität allerdings nicht gesichert ist. Dürfen wir jedoch unterstellen, daß ihr eine Erfindung Giorgiones zugrunde liegt, dann muß auffallen, wie betont labil das Kind gegeben ist. Man braucht sich nur seinen linken Arm zur Madonna erhoben zu denken und den Kopf ohne die stützende Hand Marias mit einer stärkeren Wendung nach links, dann erhält man die Haltung des Kindes der „Röntgenmadonna“.

Erhöhtes Interesse bekommt die „Röntgenmadonna“ noch durch ihre Beziehungen zu *Vincenzo Catena*. Dank der Publikation von G. Robertson⁸ ist es möglich, mit der Komposition der „Röntgenmadonna“ folgende Bilder Catenas und seiner Werkstatt in Verbindung zu bringen:



5 Röntgenbild des Sitzenden aus den „Drei Philosophen“ von Giorgione. Wien, Kunsthist. Museum

⁸ Giles Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954. Für die folgenden Angaben s. Robertson, S. 48, 77, 79.



6 Catena-Werkstatt, London, National Gallery
Reproduced by courtesy of the Trustees,
The National Gallery, London

- | | |
|-----------------------|--|
| 1. Kat. Nr. 16 | Maria mit Kind und Johannesknaben, h. Zacharias und einer unbestimmten weiblichen Heiligen.
Holz, 0,77 × 1,25 m.
Posen, Museum, Sammlung Raczynski – Tafel 13. |
| 2. App. III, A. Nr. 3 | Maria mit Kind, zwei Heiligen und zwei Stiftern (Ehepaar).
Holz, 0,67 × 0,97 m.
Modena, Galleria Estense – Tafel 50A. |
| 3. App. III, A. Nr. 4 | Maria mit Kind und Johannesknaben.
Holz, 0,48 × 0,36 m.
Florenz, Museo Bardini. |
| 4. App. III, A. Nr. 5 | Maria mit Kind und Johannesknaben.
Holz, 0,71 × 0,57 m.
London, National Gallery, Nr. 3540 – Tafel 51. |
| 5. App. II, Nr. 1 | Maria mit Kind und Johannesknaben.
Zeichnung in roter Kreide, 20,8 × 18,3 cm.
Wien, Albertina, Nr. 27, Kat. Stix/Fröhlich-Bum, Abb. S. 19. |
| 6. Nicht bei R.: | Maria mit Kind und Johannesknaben, Insel Šipa, San Niccolò. ⁹ |

Alle Kompositionen stimmen im Hauptmotiv der Maria mit dem Kind und dem Johannesknaben weitgehend überein. Nur das Bild in Modena enthält insofern eine Variante, als das Kind mit seiner rechten Hand den männlichen Stifter segnet. Wir können G. Robertson folgen, wenn er das Posener Bild als ein allen Varianten überlegenes Original bevorzugt. Es hat eine reiche und fein durchgeführte Modellierung und überragt die anderen Fassungen durch zarten, lebendigen Ausdruck. Demgegenüber sind die Fassungen in Modena und London z. B. viel summarischer und trockener in der Formensprache der Falten und stumpfer im Ausdruck. Wird auch das Londoner Bild (Abb. 6) wegen dieser Schwächen von Robertson beiseite geschoben, so dürfen wir trotzdem darauf zurückgreifen, da es sichtlich eine Komposition Catenas überliefert. Wir erhalten nunmehr vollen Auf-

⁹ Erst während des Druckes durch die „Atti“ des Kongresses (s. „Venezia e l'Europa“ a. a. O. V. *Djuric*, *Tre quadri sconosciuti d'artisti veneziani in Erzegowina e Dalmazia*, S. 235/36, Abb. 142) d. V. bekanntgeworden. Ob es sich dabei um eine eigenhändige Arbeit handelt, muß offenbleiben. Die Abbildung erschwert wegen ihrer Kleinheit und der sehr schlechten Erhaltung der Tafel mit zahlreichen Abblätterungen eine Beurteilung. Immerhin ist bemerkenswert, daß sie von allen anderen Varianten der „Röntgenmadonna“ am nächsten kommt. Beiden ist gemeinsam der architektonische Hintergrund (ohne Rundbogenöffnung in S. Niccolò) und der Landschaftsausschnitt, der auf allen anderen Varianten fehlt. Auf dem S. Niccolòbild finden sich gleichfalls, wenn auch mehr auf halber Höhe, der schwere Turm mit einer Toröffnung und anschließend einige Häuser. Mit diesen Hinweisen ist jedoch nicht gesagt, daß die Komposition der Röntgenmadonna verstanden wurde. Durch willkürliche Verschiebung der Motive und Proportionen ist sie genau so entwertet wie die anderen Fassungen Catenas. Über diesen Punkt s. u. S. 21.



7 Catena-Kopie
Florenz, Museo Bardini

schluß, wie wir uns bisher unklare Einzelheiten auf dem Röntgenbild zu denken haben:

1. Der rechte Arm des Kindes. Seinen Verlauf konnte man im Röntgenbild mehr erraten als erkennen. Den Ansatz an der Schulter und den senkrecht nach unten verlaufenden Schatten haben wir bereits beschrieben. Aus den Catenabildern wird deutlich, daß man sich die Bewegung des Armes tatsächlich in dieser Richtung zu denken hat. Da die Mehrzahl der Catenakompositionen (bis auf das Bild in Modena) den Johannesknaben zeigt, der vom Christuskind unter das Kinn gefaßt wird, dürfen wir bei dem Röntgenbild das gleiche Motiv ergänzen.

2. Die Beinhaltung. Auf den Catenabildern verschwindet das rechte Bein des Christuskindes hinter dem Mantel der Maria fast bis zum Knie. Bei der weitgehenden Übereinstimmung mit der „Röntgenmadonna“ dürfen wir auch hier den gleichen Verlauf des Motivs annehmen. Daß das Bein hinter dem Mantel Marias verschwindet, ist weder eine Erfindung Catenas noch Giorgiones, sondern geht auf Bellini zurück. Das linke Bein des Christuskindes bei der „Röntgenmadonna“, für das dort gar keine Ansätze zu erkennen sind, müssen wir uns analog der Catenakomposition vorstellen: ein direkt nach vorn gerichtetes Knie, also ein stark verkürzter Oberschenkel, während der Unterschenkel von der haltenden großen Hand Marias verdeckt wird. Durch diese Tendenz, die Beine des Kindes weitgehend dem Blick zu entziehen, wird folgendes erreicht: einmal wird das Auge, das Interesse des Betrachters mehr auf den Oberkörper des Kindes und seine Bewegung gelenkt. Mit anderen Worten, dadurch, daß der rechte Unterschenkel des Kindes nicht mehr verdeckt, sondern auch festgehalten wird, verstärkt sich die Bewegung des rechten Beines mit seinem erhobenen Oberschenkel und damit die Labilität des Kindes überhaupt.

3. Die Madonna. Die Bilder Catenas können uns einen Hinweis geben, wie wir uns die rechte Hand der Madonna zu denken haben: als Stütze für das Sitzen des Kindes. Doch der untere Rand der Röntgenaufnahme läßt von dem Motiv nichts erkennen. Andererseits zeigt sich zwischen dem gestreckten Arm des Kindes und seiner Hüfte ein großer Finger angedeutet, als ob das Motiv erst anders angelegt werden sollte. Daß dieses mehr oder weniger nur in Andeutungen vorliegt, berechtigt wiederum zu dem Schluß, in der „Röntgenmadonna“ nur die erste Anlage einer Komposition sehen zu dürfen. – Der im Röntgenbild sich stark markierende Heiligenschein kommt auf den bei Robertson abgebildeten Versionen nicht vor oder ist weitgehend gedämpft, wie in der Londoner Fassung.

Noch wichtigere Unterschiede zwischen der „Röntgenmadonna“ und den Fassungen bei Catena können die Frage klären, welche Fassung einschließlich des Röntgenbildes die primäre ist. Von der Gesamtkonzeption her gesehen, muß auffallen, daß die „Röntgenmadonna“ in der formalen Beziehung zwischen Mutter und Kind den Lösungen bei Catena überlegen ist. Auf dem Braunschweiger Bild sind nicht nur die Bewegungsmotive, sondern auch die Größenverhältnisse von Mutter und Kind in den Köpfen und im Körper aufs feinste abgewogen. Die rhythmisch verlaufende Kadenz von der Kopfneigung Marias über den hinter ihrem Nacken hervorkommenden Kinderarm mit seinen geschmeidigen und anmutigen Linien zu dem gleichfalls geneigten Kinderkopf macht den einen Wert der Komposition aus. Ferner: Obwohl der Marienkopf fragmentarisch ist, erscheint der Kinderkopf in richtig abgestufter Proportion zur Mutter. Er ist kleiner, wie es der Natur der Sache entspricht, und ganz natürlich ist auch die Art, wie das Kind sich mit seinem Arm am Nacken Marias hält, um sich schräg abwärts wenden zu können. All diese Merkmale, als Maßstab an die Catenavarianten gehalten, zeigen, wie die Motiverfindung des Röntgenbildes verballhornt und verschlechtert wurde. In der Posener, Londoner und Modeneser Fassung ist das Kind bedeutend höher gerückt. Sein Scheitel liegt auf der Höhe der Augen von Maria, wenn nicht noch höher, während er im Röntgenbild tief unterhalb von Marias Gesicht zu liegen kommt. Durch diese Verschiebung nach oben ist der wohlüberlegte dynamische Ablauf der Motive von Maria zum Kind



8 Catena-Werkstatt. Rötöl, weiß gehöht. Wien, Albertina („F. Bonsignori“). Die Schnittlinie bezeichnet den unteren Rand der Röntgenaufnahme, s. Seite 43



9 Infrarotphotographie von Giorgiones Selbstbildnis
Aufnahme Nationalmuseum, Stockholm

Kopf und Haltung der Maria weisen in den Catenavarianten nicht derart wertmindernde Abweichungen auf. Kopfneigung und Halsausschnitt, Führung des komplizierten, umfangreichen Kopftuches sind fast unverändert übernommen. Das Faltengerippe auf der „Röntgenmadonna“ kehrt am treuesten in den Schulfassungen Catenas wieder, während in seinem Posener Original die Motive, ohne in den Grundformen verändert zu werden, aufs reichste ausgearbeitet und differenziert sind. Gemeinsam ist allen Catenafassungen die Hypertrophie des in seiner Grundform auf Belliniweisenden Kopftuches von Maria nach der Seite, nach der sich ihr Kopf neigt. Dadurch entsteht ein Motiv, das sich zu sehr zwischen Maria und das Kind drängt, so daß die feine Relation zwischen Mutter und Kind beeinträchtigt wird. Auf der „Röntgenmadonna“ waltet auch in diesem Punkt eine weise Ökonomie.

Schließlich die Landschaft. Keine der Catenavarianten ist in dieser Hinsicht irgendwie ausgezeichnet. Sie war für Catena ohnehin nicht von großer Bedeutung, und wo sie erscheint, ist sie mager, erfindungsarm oder abgeleitet. Kein Zufall, daß in der „Röntgenmadonna“ die Landschaft eine so wichtige Rolle spielt, viel bedeutender noch vor der Abschneidung des Bildes, wo die Wandöffnung in voller Breite den Blick in die Weite freigab.

Alle diese Beobachtungen erlauben folgende Zusammenfassung:

1. Die „Röntgenmadonna“ hat in ihrer Gesamtkonzeption den primären Rang gegenüber allen anderen Varianten, wie wir sie von Catena kennen. Sie ist nach ihren Qualitäten als die Urfassung zu betrachten. Als solche ist sie in dem entscheidenden Motiv des Kindes von Catena schlecht ver-

empfindlich gestört. Dazu kommt, daß der Kopf in der Posener und Londoner Fassung viel zu groß geraten ist. Das Geschmeidige, Zierliche und Wendige, die spezifischen Qualitäten der Röntgenkomposition, sind ins Plump und Unbeholfene verkehrt. Nur in der Variante in Florenz, Museo Bardini (Abb. 7)¹⁰, entsprechen die Proportionen und die Stellung des Kinderkopfes mehr als in den anderen Fassungen dem Röntgenbild. Der Kinderkopf sitzt unterhalb des Gesichtes der Maria und ist kleiner. Dagegen hält Maria den Kopf mehr aufrecht dank dem Bemühen des Malers, die Komposition zu zentralisieren. Der Durchblick unter dem rechten Arm des Kindes ist zusammengeschrumpft. Auf diese Weise ist den Beziehungen zwischen Mutter und Kind die Spannung genommen.

In jeder der Catenafassungen sind auch noch andere kleine Mängel enthalten, mit denen sie sich von der Röntgenkomposition abheben. In Posen und London beispielsweise ist die Lockenfülle des Kindes zu groß, sie trägt zu der plumpen Erscheinung des Kopfes bei, und in London stört sie die Nackenlinie, die ein besonderes Anliegen des Erfinders war.

¹⁰ Für die freundliche Überlassung und Besorgung der Photos habe ich Herrn Ch. Pudelko zu danken, ebenso für die Übermittlung seiner Beobachtungen, die sich weitgehend mit meinen eigenen decken, wenn auch mit anderen Folgerungen. – Schon Robertson bemerkt a.a.O. offensichtlich mit Recht, daß essich um die schwächste aller Fassungen handelte.



10 Giorgione, Selbstbildnis
Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig



- 11 Rekonstruktionsversuch der „Röntgenmadonna“ von Dr. Antonsson mit Ergänzungen des Verfassers (Goliathkopf, Johannesknabe). Da der Versuch den Stich von W. Hollar (mit punktierten Linien) miteinbezieht, wird die Diskrepanz zwischen den verschiedenen Proportionen deutlich. Die innere Umrangungslinie gibt das heutige Format unseres Bildes wieder. Würden die Proportionen stimmen, dann dürften nicht Teile der Komposition, wie der Kinderkopf von Johannes, die rechte Hand der Madonna, außerhalb des Bildformates fallen. Andererseits liegt das Goliathhaupt zu hoch. Die Rekonstruktion wurde vor der Beobachtung der von den Catenafassungen abweichenden Haltung der rechten Hand der Madonna gemacht; vgl. Abb. 1, 2 und Abb. 8. Die gestrichelte Linie rechts zeigt den Abschluß des Stiches und macht deutlich, daß die Komposition der „Röntgenmadonna“ breiter als die David-Goliath-Komposition war und entsprechend höher, wie der jetzt vom unteren Rand überschrittene Johannesknabe zeigt. Wir müssen also mit einer zweimaligen Beschneidung des „David“ rechnen.

standen worden, und durch die Streichung des Landschaftsmotivs hat sie ihren Reichtum eingebüßt. Vor allem die wohlabgewogene Konfiguration von Mutter und Kind macht die „Röntgenmadonna“ allen anderen Fassungen überlegen. Dieser Sachverhalt verbietet es, Catena als Autor im Sinne geistiger Urheberschaft anzunehmen.

2. Andererseits ist nicht zu beweisen, daß die „Röntgenmadonna“ von Giorgione gemalt ist. Ihre vielfältigen Beziehungen zu seinem Werk, seinem Gedankengut erlauben trotz stilistischer Befunde, die auf Catena weisen, die Aussage: Es liegt im Bereich des Möglichen, daß wir in der „Röntgenmadonna“ eine von Giorgione nicht ausgeführte, nur in der Untermalung vorliegende Arbeit be-

sitzen. Desgleichen dürfte es möglich sein, daß Catena einen gewissen Anteil daran hat. Die „Röntgenmadonna“ kann das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen Giorgione und Catena sein. Wie sie im einzelnen vor sich gegangen sein mag, wäre der Gegenstand einer spekulativen Erörterung und darf für eine auf konkrete, sachliche Ergebnisse sich beschränkende Untersuchung außer Betracht bleiben.

Ganz allgemein kann vielleicht gesagt werden: Giorgione hat insofern den überlegenen Anteil daran, als man ihm die Erfindung der anmutigen Wendung des Kindes zutrauen und ihn für die ursprünglich viel reichere Landschaft verantwortlich machen darf. Für das Kind würde dieser Sachverhalt auch erklären, warum gerade dieser Teil der Catena-varianten mißbraten und falsch verstanden wurde. Er war nicht Catenas geistiges Eigentum und konnte deshalb nicht gedeihen.

Daß wir es mit einer echten Zusammenarbeit zu tun haben können, wird auch in urkundlicher Form durch die bekannte Inschrift vom 1. Juni 1506 auf der Rückseite des Wiener Laurabildes bestätigt.¹¹ Giorgione und Catena werden hier als Kollegen bezeichnet. Das Beachtenswerte daran ist, daß Gi-

orgione bei einem Bild in Verbindung mit Catena gebracht wird, bei dem gar kein Anlaß dazu vorlag; denn das Laurabild ist seine alleinige Schöpfung. Die Atelieregemeinschaft der beiden – nicht anders ist die Bezeichnung „cholega“ aufzufassen – muß also für den Verfasser der Inschrift und überhaupt für die Kunstverhältnisse in Venedig von solcher Bedeutung gewesen sein, daß er sie zu erwähnen für wichtig hielt. Umgekehrt kann der Zusammenhang der „Röntgenmadonna“ mit Catena auch wieder den dokumentarischen Charakter der Inschrift auf dem Laurabild bekräftigen. Man muß sie also ernst nehmen, sie ist zeitgenössisch, und Robertson hat deshalb mit Recht diese Deutung der Inschrift mit nachdrücklichen Worten hervorgehoben.

3. Wir haben also ein Netz von wechselseitigen Bezügen zwischen „Röntgenmadonna“, Giorgione, Catena und einer mit einem festen Datum versehenen Inschrift. Somit kann über die Datierung der „Röntgenmadonna“ kein Zweifel sein. Wir haben die Berechtigung, sie in die Nähe des Jahres 1506 zu rücken, aber auch nicht später als 1508. Die Partnerschaft zwischen Giorgione und Catena, für die Robertson einleuchtende und feinsinnige Gründe anführt, wird nicht von längerer Dauer gewesen sein. Sicher ist Catena sehr bald von einem viel bedeutenderen und überlegeneren Geist abgelöst worden, dem jungen Tizian, der Giorgione besser verstand, wie es die Fondacofresken mit ihren formalen Ausstrahlungen auf sein Werk beweisen.

Wenn also Catena die Werkstatt Giorgiones verließ, so blieb eines mit Sicherheit zurück: die „Röntgenmadonna“, größer, als wir sie jetzt vor uns haben, mit dem Johannesknaben, wenigstens



12 W. Hollar, Stich nach Giorgiones Selbstbildnis, 1650

¹¹ S. Johannes Wilde, Ein unbeachtetes Werk Giorgiones, Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 52, 1931, S. 91 ff.



13 „van-Dyck-Schule“, Kopie nach Giorgiones Selbstbildnis mit Goliaths Haupt vor der Beschneidung
Hampton Court, Galerie, Copyright reserved

in Andeutungen und mit einem Ausblick auf eine bedeutende Landschaft. Die Madonna selbst muß auch in voller Größe, bis knapp unter die Knie, zum mindesten in Umrissen und Grundzügen in der Art, wie es Kopftuch und Kleid im Röntgenbild zeigen, sichtbar gewesen sein. Im großen und ganzen eine halbfertige Sache. Giorgione selbst konnte wohl bald kein großes Interesse an dieser Arbeit mehr finden, da andere und größere Aufgaben an ihn herantraten¹², und er überdies sah, daß die Komposition durch Catena ausgewertet wurde. Eines Tages muß aber die halbfertige Leinwand, und zwar nur als solche, sich doch als brauchbar erwiesen haben, in welcher Art, darüber gibt wiederum das Braunschweiger Bild Aufschluß: auf ihr entstand das *Selbstbildnis* als junger David mit dem Haupte Goliaths. Daß dieses Bild Giorgione darstellt, ist hinreichend geklärt. Nur die Frage, ob es von ihm selbst gemalt ist, hat keine einheitliche Beantwortung gefunden, auch nicht bei Biographen wie L. Justi, der durch den Fund von Wenzel Hollars Stich zunächst das stärkste Argument für die Eigenhändigkeit beibrachte.¹³ Andererseits war sein Schwanken verständlich nach dem damaligen Stand

der Kenntnisse. Der schlechte Erhaltungszustand des Bildes gibt heute noch den Befürwortern einer Kopie große Chancen. Tatsächlich ist das Karnat so hauchdünn aufgetragen, daß man um die Annahme starker Verputzungen nicht herumkommt. Hingegen sind die Haare weitgehend übermalt, weil man durch zu starkes Putzen zuviel weggenommen hatte. So kommt es, daß das Bild in seiner Oberfläche, dem undurchsichtigen Hintergrund und dem braunen, warmen Firnis matt und glatt wirkt, d. h. Merkmale aufweist, die man bei Kopien findet. Erst bei sehr starkem Licht wird das Pigment lebendig, werden Unregelmäßigkeiten sichtbar, die mit der Glätte einer Kopie nichts zu tun haben, sondern auf einen komplizierten Arbeitsvorgang weisen, der durch das Röntgenbild in vollem Umfang verständlich wird. Auch hier erhalten wir zunächst die vor dem Original gemachte Erfahrung bestätigt. Von der Haarpartie ist beispielsweise kaum mehr etwas zu sehen. Eine neu ansetzende Restaurierung würde wahrscheinlich schnell auf ein

¹² 1507/08 hören wir von Aufträgen für den Pal. Ducale und von den Arbeiten am Fondaco, s. die Zusammenstellung der Quellen bei G. M. Richter, *Giorgione da Castelfranco*, Chicago 1937, S. 303, oder den Katalog der Giorgione-Ausstellung, S. XXXIII ff.

¹³ Über den Stand der Zuschreibungen bis 1937 orientiert G. M. Richter a. a. O., S. 436. Seitdem hat sich zustimmend geäußert Morassi, *Giorgione*, Milano 1942, S. 153/54. Ablehnend ist Fiocco in seiner *Giorgionemonographie*, Hamburg 1941, S. 45. Im Katalog der Ausstellung „Giorgione e i Giorgioneschi“, Venedig 1955, wird noch Longhis Meinung zitiert: *Kopie des 17. Jahrhunderts*, s. die Bibliographie a. a. O., S. 303 ff.

Vakuum stoßen. Erst die Schulter, Brust- und Rückenteil des Harnisches, ferner das Wams und die Verschnürung werden deutlicher. Klar wird auch aus der Röntgenaufnahme, daß der Reflex aus dem Brustharnisch am unteren Blidrand später nachgezogen ist; denn die Korrektur setzt sich über den unten besonders breiten, nachträglich angesetzten Rand hinweg. Wir haben also lediglich das Gesicht und die Schulter mit dem Armsansatz zur Verfügung. Die übrigen dünnen Partien der Haare, Brust und des Hintergrundes werden von der „Röntgenmadonna“ und ihren Motiven verdrängt. Diese Schicht ist so kräftig, daß sie durch die dünnsten Stellen der Bildnisschicht durchgewachsen ist, so daß schon für das bloße Auge Kopftuch und Heiligenschein der Madonna auf der Stirn, Augenpartie und linken Wange des Selbstbildnisses sich deutlich markieren. Ebenso überschneidet der Pfeilervorsprung den Rand der rechten Wange, sogar der Arm des Kindes wird deutlich. Noch klarer werden diese Beobachtungen an der Infrarotaufnahme (Abb. 9). Am Original zeichnet sich bei Gegenlicht der Rundbogen der Wandöffnung plastisch in der Farbschicht ab. Wir haben also für das Bildnis ein sehr eingegengtes Beobachtungsfeld; um so wichtiger muß folgender Befund sein:



14. Venezianisch um 1510/1520
Bildnis des Francesco Maria della Rovere
Wien, Kunsthistorisches Museum

Der Kopf selbst und die Schulterpartien weisen im Röntgenbild gegenüber der Ausführung bzw. der Normalaufnahme folgende Abweichungen (Pentimenti) auf:

1. Im Röntgenbild liegt der obere Rand des Rückenharnisches niedriger als in der Ausführung, wie die Normalaufnahme zeigt. Der niedrigere Ansatz reicht von links nach rechts bis zu dem ersten starken Glanzlicht. Die Infrarotaufnahme läßt vermuten, daß dieser Rand noch bis zum Abschluß dieses Harnischteils geführt war, aber unter dem Glanzlicht liegt. In der Ausführung, die also von links nach rechts vor sich gegangen ist, hat der Maler den Harnischrand bis zu der Höhe geführt, wie ihn die Normalaufnahme zeigt. Auch am Ende des Brustharnisches, den eine Verschnürung mit dem Rückenharnisch verbindet, ist eine von der Ausführung abweichende Stelle zu sehen, deren ursprüngliche Bedeutung jedoch nicht mehr klar erkennbar ist.

2. Unmittelbar unter der Verschnürung der beiden Harnischteile, wo sie auf dem dunkelgrünen Wams aufliegen, ist eine weitere Abweichung von der Ausführung in Form einer Haarnadelkurve erkennbar, die in der Normalaufnahme nicht erscheint und auf ursprünglich andere Absichten der ersten Anlage schließen läßt.

3. In diesem Zusammenhang gehört der unter dem Oberärmel sichtbar werdende horizontale Streifen, gleich deutlich in der Röntgen- wie Infrarotaufnahme, der auf eine anders geplante Behandlung des Wamses hinweist. Wahrscheinlich sollte ein Teil des Wamses horizontal abschneiden, wie sich das auf dem Stich des W. Hollar zeigt. Die im Röntgenbild nach links sich fortsetzende, bis zum linken Bildrand reichende Linie hat mit dem Pentiment nichts zu tun. Es handelt sich um einen Knick in der Leinwand, der zufällig damit zusammentrifft.

Der ganzen Gruppe dieser Abweichungen (Pentimenti) ist eines eigentümlich und gemeinsam: sie gehören nicht zur Madonnenkomposition, sondern sind im Zusammenhang mit dem Bildnis entstanden. Mit gleicher Sicherheit kann man das an der letzten und interessantesten Abweichung feststellen:

4. an der Stirn des Bildniskopfes. Über den Augenbrauen, besonders markant über der rechten, hatte sich die Stirn ursprünglich in tiefe Falten gelegt, die sich über der rechten Augenbraue als dunkles Dreieck in der Röntgenaufnahme markieren und links nicht mehr in dem Umfang sichtbar werden, weil an dieser Stelle die Madonna mit dem Heiligenschein durchgewachsen ist. Dementsprechend markiert sich auch die Nasenwurzel im Röntgenbild mit einer kräftigen Vertiefung. Der Ausdruck zielte also auf eine stärkere Erregung. In der Ausführung ist diese gemildert, ihre Spuren haben sich auf zwei Falten an der Nasenwurzel reduziert. Der ursprüngliche Zustand ist in schwachen Resten auch am Original über der rechten Augenbraue und noch deutlicher in der Infrarotaufnahme zu erkennen.

Diese Feststellungen sind zahlreich genug, die Änderungen sind so bedeutungsvoll, daß sie nicht der Willkür oder Unsicherheit eines Kopisten zugeschrieben werden können. Wir haben vielmehr die Berechtigung, alle Abweichungen von dem ausgeführten Zustand als Indizien für die Originalarbeit eines Malers zu nehmen, der bei aller Sicherheit in der Erfindung sich die Freiheit erlauben durfte, Änderungen vorzunehmen, ohne den Wert der ursprünglichen Konzeption zu mindern.

Nachdem zwei Voraussetzungen vorliegen: einmal die Datierung der „Röntgenmadonna“ in die Zeit von 1506 bis 1508, ferner die Pentimenti des Selbstbildnisses als Zeugnisse für bestimmte Wandlungen des künstlerischen Gedankenganges während der Arbeit, die in zielstrebigem Bezug stehen zur Ausführung, hat sich jetzt eine Chance für die Eigenhändigkeit des Selbstbildnisses, für seine Echtheit aufgetan. Alle Merkmale sprechen gegen die Glätte einer Kopie, auch Mißverständnisse kommen nicht vor. Schon darum kann das Bild keine Kopie des 17. Jahrhunderts sein, weil dann zwangsläufig Änderungen dem Stil und Geschmack der Zeit entsprechend festzustellen wären. Wenn man von Mißverständnissen reden will, dann sind sie auf dem Stich von Wenzel Hollar zu finden.

Zum Überfluß ist uns eine *Kopie des 17. Jahrhunderts* nach Giorgiones David in seiner Urfassung, wie sie uns der Hollarsche Stich überliefert, erhalten.¹⁴ Es ist das Bild in *Hampton Court* (Abb. 13), ein junger David mit dem Haupt des Goliath, das dort als Werk der van-Dyck-Schule geht und in seiner Komposition in einem Hauptmotiv insofern abweicht, als die Brustung fehlt. Goliaths Haupt berührt den unteren Bildrand, die linke Hand Davids ist vom Bildrand so weit überschritten – im Gegensatz zu dem Stich –, daß man nur Zeigefinger und Daumen sieht. Das Rechteck der Bildfläche ist viel höher als das des Stiches, und die Proportionen sind entsprechend gestreckter als bei Hollar und als sie auch bei Giorgione gewesen sind. Daß das Bild in *Hampton Court* nicht von dem Stich abhängig ist, darauf weist der Umstand, daß die Komposition im Gegensinne erscheint, d. h. in dem Sinne, wie sie von Giorgione gemalt ist, während der Stich sie seitenverkehrt wiedergibt. Noch eine Einzelheit kann die Unabhängigkeit von dem Stich beweisen: die Verschnürung der Teile des Wamses an der Schulter endigt in einem auf dem Oberärmel herabhängenden Senkel mit einer Metallspitze. So zeigt es das Braunschweiger Bild und das in *Hampton Court*. Hollar hat dieses Motiv nicht verstanden; es erscheint an der entsprechenden Stelle im Stich als Falte. Auch andere, genau übereinstimmende Einzelheiten, wie die Glanzlichter an den Harnischenden auf der Schulter, die Locken, die nur bis zur Brustung reichen, erlauben die Annahme, daß das Bild in *Hampton Court* eine Kopie nach dem Braunschweiger Exemplar ist, die dieses vor seiner Verkleinerung auf sein jetziges Format wiedergibt. Andererseits ist die Kopie recht derb und zugleich frei, das große Glanzlicht auf dem Brustharnisch beweist es. Auch andere Unzulänglichkeiten müssen vermerkt werden, wie der mißlungene Ausdruck. Trotz ihrer Mängel wirft jedoch die Kopie ein bekräftigendes Licht auf das Braunschweiger Bild. Wir dürfen jetzt folgendes unterstellen:

Unser Bild befand sich im unbeschnittenen Zustand, so wie es Vasari beschreibt, um 1650 in der Sammlung der Gebrüder Veerle in Antwerpen.¹⁵ Dort ging es als Giorgione und als Selbstbildnis und genoß als solches ein derartiges Ansehen, daß Wenzel Hollar den Auftrag bekam, es im Stich zu reproduzieren, mit entsprechender Legende. In derselben Zeit ist die offenbar flämische Kopie in *Hampton Court* entstanden. Den weiteren Weg des Bildes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts können wir nicht verfolgen. 1744 taucht es in dem Inventar der Gemälde des Schlosses Salzdahlum von F. A. Harms auf, das eine Abschrift des Inventars von 1734 ist.¹⁶ Da es in dem Salzdahlumer Inventar von 1710 noch nicht vorkommt, dürfte es zwischen 1710 und

¹⁴ Mr. O. Millar verdanke ich folgende Angaben über das Bild: es läßt sich zurückverfolgen bis in die Sammlung Charles' II. (1660–1685), im allerdings unvollständigen Inventar Charles' I. erscheint es nicht. Maße: 20⁷/₈ × 18¹/₂ in., Lw. Die Fotografie erlaubt die Feststellung, daß große Partien des Bildes, besonders im Gesicht und am Hals des „David“, übermalt sind.

¹⁵ Vgl. hierzu *F. Lugt*, *Italiaansche kunstwerken in Nederlandsche verzamelingen van vroeger tijden*, Oud Holland LIII, 1936, S. 131, wo auf das hohe Niveau dieser Sammlung italienischer Meister aufmerksam gemacht wird. Die Gebrüder Veerle waren Kaufleute sowohl in Venedig wie in Antwerpen.

¹⁶ Zur Geschichte der Salzdahlumer Sammlung s. *A. Fink*, *Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig*, Braunschweig 1954.

1734 erworben sein. Im Harmsschen Inventar ist hinter der Eintragung „Ein Mannsportrait“ vermerkt: „copie“. Angesichts der Unsicherheit in den Bestimmungen gerade bei italienischen Bildern in Salzdaulum ist dieser Vermerk nicht verwunderlich. Auffallend ist, daß man von der Bedeutung des Kopfes damals nichts mehr wußte. Vielleicht wurde das Bild bereits im verkleinerten Zustand erworben¹⁷, so daß dadurch die Kenntnis von seiner Bedeutung als Selbstbildnis verlorenging. Erst im gedruckten Katalog von Eberlein 1776 wird es als „George Barbarelli, insgemein Giorgione da Castelfranco, Sein Brustbild“ unter Nr. 2 des „Eingangs zur Ersten Gallerie“ aufgeführt. Diese Bezeichnung behält das Bild bei bis 1900, als mit A. Venturis Umbenennung auf Dosso Dossi zum ersten Male die kunstgeschichtliche Kritik einsetzt.

Schließlich bleibt die Frage nach den stilistischen und künstlerischen Qualitäten des Bildes (Abb. 10). Die Argumentation könnte jetzt auf ein weites Feld geraten, wir beschränken uns auf zwei Momente, die uns als spezifisch für das Werk und seinen Meister erscheinen.

Das Plastische. Auf das Gesicht des vom dunklen Grund kaum sich lösenden, leicht zurückgeworfenen Kopfes mit seiner entschiedenen Blickwendung über die Schulter auf den Betrachter fällt seitlich von oben ein mildes Licht, das kräftig genug ist, um die Formen als plastische Motive klar und markant heraustreten zu lassen. Es sind Formen, die auf Zufälligkeiten und Mannigfaltigkeiten im einzelnen verzichten, um die großen Züge des Typischen hervorzukehren, ohne das Individuelle und das in diesem Sinne Bedeutsame der Physiognomie zu unterdrücken. Ein festes tektonisches Ganzes entsteht mit Eigenschaften, die die Besonderheiten der Physiognomie auf ihre Grundformen mit klaren, bestimmten Begrenzungen, als vereinfachte plastische Motive reduzieren, ohne dabei hart oder zeichnerisch zu modellieren. In diesem Sinne wird die Nase zu einer Art Achse, bekommt die Stirn trotz weicher Schatten etwas Festes, werden Augenhöhlen und der bedeutend geschwungene Mund wirksam, also plastisch, von ihrer Umgebung abgehoben. Diese Merkmale mit ihrer Verschmelzung von Zartheit und Festigkeit sind auch an anderen Köpfen Giorgiones zu beobachten, am Berliner Bildnis aus der Sammlung Giustiniani, dem Laurabildnis in Wien, an der Alten in der Akademie in Venedig.

Das Koloristische. Wegen des Erhaltungszustandes bietet dieser Punkt der Beurteilung große Schwierigkeiten. Rechnet man alles zusammen, den warmen, vergilbten Firnis, die Verputzungen, die Undurchsichtigkeit des Hintergrundes und einzelner Partien der Figur, wie die im Schatten liegende Schulter¹⁸, wo offensichtlich große Schäden liegen, so bleibt wenig übrig, worüber man etwas Verbindliches sagen kann. In der Hauptsache ist es die im Licht liegende rechte Schulter mit dem Harnisch und dem Ansatz des Oberarmes mit zwei Stücken des Wamses, die durch eine Verschnürung zusammengehalten werden. Die Lichter auf dem Harnisch blitzen nicht allein, weil sie sich dunkel gegen den spiegelnden Grund der Rüstung abheben, sondern auch wegen des pastosen Auftrags. Wenn der Rand der Harnischteile durch das Licht noch eine besondere Betonung erfährt, so ist das ein Merkmal, das sich auf der Rüstung des hl. Georg der Castelfrancomadonna wiederfindet. Auch hier dieselbe Energie, mit der die Glanzlichter fast unvermittelt auf die glatten Teile des Harnisches aufgesetzt werden, andererseits die gleiche Feinheit, mit der sie an den Rändern der Einzelteile aufleuchten. Neben diesen Glanzlichtern steht im Bildnis die stumpfe Stofflichkeit des Wamses mit einem eigentümlichen Moosgrün, dessen Ton bei der Abnahme des Firnisses sicher kühler werden würde, auf jeden Fall aber eine untrügliche Verwandtschaft mit den Grüntönen der Castelfrancomadonna, insbesondere ihrem Kleid, hat. An der Verschnürung der Wamsteile sind Feinheiten, wie jene Verfärbungen des grauen Grundtons in ein gebrochenes Rot zu beobachten, die auf ein neues koloristisches Empfinden hinweisen, das von den bisherigen Gewohnheiten in Venedig weitgehend abweicht. Diese Kleinigkeit verdiente kaum erwähnt zu werden, kehrte sie nicht fast

¹⁷ Die Beschneidung geht so weit, daß der Rand der originalen Leinwand nicht auf der Nagelkante des Keilrahmens zu liegen kommt. Bei einer Restaurierung 1895 (von 1885 bis 1933 ist das Bild viermal behandelt worden) durch A. Hauser hat das Bild eine doppelte Leinwand bekommen und ist ein 1–1 ½ cm breiter Streifen ringsum angestückt worden.

¹⁸ Hier wird eine Art dunkelroter Mantel sichtbar, ein formloses Gebilde, das nach Ansicht des Restaurators H. Wernicke eine restauratorische Zutat sein könnte, zumal es auf den von unserem Bild abhängigen Fassungen fehlt.

wörtlich wieder an den Lederverschnürungen der Rüstung vom hl. Georg in Castelfranco. Die Ausstellung in Venedig bot die beste Gelegenheit, diese Einzelheiten vergleichend zu prüfen.

Der bisher nie substantiierten Behauptung, daß es sich um eine Kopie handeln müsse, steht jetzt ein Bündel von Argumenten gegenüber, die für die eigenhändige Ausführung des Braunschweiger Selbstbildnisses durch Giorgione sprechen. Zwar genügt keins dieser Argumente für sich allein, aber eines stützt das andere, wenn auch nicht mit dokumentarischer Beweiskraft, das liegt in der Natur der Sache. Alle zusammen haben jedoch insoweit etwas Zwingendes, das man den positiven Sachverhalt mit Bestimmtheit mindestens negativ ausdrücken darf:

Es ist kein unverzeihlicher Irrtum mehr, wenn man das Braunschweiger Bildnis für den Rest, ein Fragment des Selbstbildnisses von Giorgione hält, daß Vasari in seiner zweiten Ausgabe von 1568 erwähnt und W. Hollar im Stich von 1650 wiedergegeben hat.

Selbst wenn dies alles noch so überzeugend sein sollte, so bleiben doch noch verschiedene offene Fragen, von denen die wichtigsten kurz berührt werden sollen.¹⁹

1. Die ikonographische Frage

Bei dem häufigen Vorkommen der Daviddarstellungen vor und nach Giorgione vergißt man zu leicht die Tatsache, daß die Kombination der eigenen Person mit dem jungen David etwas Außerordentliches war. Ist schon ein Selbstbildnis in der venezianischen Malerei dieser Zeit eine Seltenheit, so fällt Giorgiones Idee, sein Selbst im Gewand eines biblischen Mythos zu zeigen, vollkommen aus dem Rahmen der bisherigen Gepflogenheiten in Venedig. Dieser Einfall hat in der bildlichen Fassung eine besondere Note bekommen, die ihn von den Quattrocentofassungen dieses Themas in bestimmter Weise abhebt. Nehmen wir nur die bekanntesten, Donatellos und Verrocchios Gruppen, die gemalten Fassungen von Castagno, Pollaiuolo, dann ist ihnen zwar die Pose des Siegers in verschiedenen Schattierungen gemeinsam, aber immer wieder ist das Thema der jugendliche Held, wie es die biblische Geschichte nahelegt, gelegentlich in typologischer Verknüpfung mit Judith mit dem Haupt des Holofernes. Es ist die Selbstverständlichkeit des „Naiven“, die den Tenor der Darstellungen vor Giorgione ausmacht. Bei ihm verkehrt sich diese Darstellung in ihr Gegenteil, sie gehört in die Schillersche Kategorie des „Sentimentalischen“. Auch Giorgiones David hat gesiegt, aber er hat nicht die Haltung eines Siegers, kein heldischer Stolz erfüllt ihn, sondern er erscheint bedrückt, schmerzlich berührt, melancholisch gestimmt mit seinen tiefen Stirnfalten und dem verhangenen, aber intensiven Blick der dunklen, reflexlosen Augen. Dies weist auf eine neue Identifizierung des Darstellers mit seinem Thema. Giorgione malt nicht nur einen David, wie ihn andere malen, als Aufgabe oder Auftrag, er meint auch im David sich selbst. Er meint, daß er dem jungen David gleiche in seinem Schicksal und seinen Taten und umgekehrt, daß Taten und Geschichte des jungen David ihm das Recht gäben, sich jenem zu vergleichen, sogar mit ihm sich zu identifizieren. Dieser Akt ist für den Maler ein Anlaß zum Grübeln, zur Besinnlichkeit und keine Veranlassung zu stolzem Siegesbewußtsein. Inwiefern durfte sich Giorgione einerseits als Besieger des Goliath betrachten, andererseits keinen Grund zum Frohlocken haben? Woher kam ihm das Selbstbewußtsein, als dessen Ausdruck wir sein Selbstbildnis betrachten dürfen, und welche Umstände waren es, die es schmälerten? Es wäre vermessen, auf derartige Fragen, die sich zwar aus der Beziehung zwischen Darsteller und Thema zwanglos ergeben, aber die innere Situation des Malers angehen, eine konkrete Antwort zu wissen. Sie läßt sich höchstens andeuten, wenn wir in Giorgiones Davidbildnis einen unbewußten Bezug auf seine künstlerische Lage sehen dürfen. Kein Zweifel, daß

¹⁹ Als offene Frage infolge mangelnder Autopsie muß dem Verfasser auch das kleine Bildnis in Budapest gelten (Nationalmuseum, Kat. 1931, Nr. 161), das Justi a. a. O., S. 200, T. 34, als zweifelsfreie originale Vorstudie zum Braunschweiger Bildnis in Anspruch nimmt. Auch L. Baldass hält ohne Vorbehalt an der Eigenhändigkeit fest, s. seine Ausführungen: Eine Porträtskizze des jungen Tizian, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, IX, 1955, S. 193 ff. – Mit Recht macht übrigens Justi a. a. O., S. 78, auf den zwar gegenseitig behandelten, aber sonst dem Selbstbildnis im Formalen und im Ausdruck fast völlig gleichenden Christuskopf der Kreuztragung von San Rocco, Venedig, aufmerksam.

der Übermächtige, der „Riese“, in Venedig aus der Sicht Giorgiones Bellini und seine Schule war, mit der ihn gewiß eine Menge Fäden verband. Aber auch als er sich von Bellini gelöst hatte, war dessen Macht immer noch spürbar, man braucht dabei nicht an die Fondacofresken zu denken, sondern nur seine Herrschaft im Reiche des Altarbildes vor Augen zu haben. Daß sich der so viel jüngere Giorgione als Alleinstehender, „Kleinerer“ trotzdem nicht nur als Sieger fühlen, sondern auch „betrachten“, also darstellen durfte, als den wahrhaft Überlegenen, diese Bestätigung hat, wenn nicht ihm, so doch uns die geschichtliche Entwicklung gegeben. Er hat sie nicht erlebt, aber in seinem Selbstbildnis als Selbstbekenntnis vorausgeahnt.²⁰

II. Rekonstruktionsfragen

Angesichts der vorhandenen Unterlagen sollte man meinen, sowohl das „Selbstbildnis“ als auch die „Röntgenmadonna“ ließen sich ohne große Schwierigkeiten auf ihren ursprünglichen Zustand rekonstruieren. Tatsächlich ist das aber nicht der Fall, weil folgende Hindernisse vorliegen.

Das Selbstbildnis. Es ist nicht möglich, das Braunschweiger Bildnis auch nur einigermaßen genau auf den Stich von Hollar zu projizieren (Abb. 11, 12). Der Stich weist so viel Ungenauigkeiten und Abweichungen auf, daß man immer nur zu einer ungefähren Lösung kommt.²¹ Dabei spielen Einzelheiten, wie die größere Lockenfülle, die im Stich bis auf die Schulter reicht und die Silhouette breiter macht als im Original, die mißverständene Rüstung mit der unklaren Verknüpfung des Brust- und Schulterstückes auf der Achsel, eine Parallele zu dem schlecht begriffenen Senkel auf dem Oberärmel, keine so große Rolle. Dazu kommt das unberücksichtigte Verhältnis von Licht und Schatten, der aus einem echten Ernst ins Trübselige verwandelte Ausdruck – kurzum, die Inferiorität des Stechers wird in allen Punkten deutlich bis zu der graphisch unbeholfenen Legende. Das eigentliche Hindernis für eine Rekonstruktion mit einer maßstäblich genauen Projizierung des Gemäldes auf den Stich liegt in der Verzerrung seiner Proportionen.²² Entscheidend ist, daß die Formen im ganzen sich verkürzt haben, gedrungener geworden sind gegenüber dem Bild. Am deutlichsten ist es beim Hals und an der Brust. Dank dieser Umstände rücken das Haupt des Goliath und von Davids Hand der Daumen in die Komposition höher hinauf. Beachtet man die Mängel des Stiches nicht, kann man mit Recht glauben, Reste des Kopphaares und des Daumens in der rechten unteren

²⁰ Das David-Goliath-Motiv muß, abgesehen von Darstellungen im engeren Kreis Giorgiones (s. Morassi a. a. O., Abb. 18, 200), auch auf andere Künstler im persönlichen Sinne große Anziehungskraft ausgeübt haben. Insofern sind R. Oertels Hinweise am Platze: auf Michelangelos Zeichnung mit der Daviddarstellung und der Beischrift „Dauite cholla fromba e io choll archo“ – also eine durchaus subjektive, wenn auch schwer erklärbare Bezugnahme auf das Motiv (s. K. Frey, Die Zeichnungen Michelangelios Buonarroti, Berlin 1911, T. 24) – und auf Caravaggios Thema, wo in grausiger Mutation das Selbstbildnis vom jungen Helden auf den Erschlagenen übertragen ist (Rom, Gall. Borghese Nr. 455). Der Künstler identifiziert sich mit ihm, richtet sozusagen sich selbst!

Abgesehen von diesen rein persönlichen Gesichtspunkten liegt der ikonographischen Seite sicherlich noch ein historischer Aspekt zugrunde. Seitdem sich die Forschungen G. F. Hartlaubs um die Erfassung und Deutung der „esoterisch-hieroglyphischen Thematik“ in Giorgiones Bildwelt bemühen, dürfen wir es für möglich halten, daß der von alchimistisch-symbolischen Allusionen durchsetzte Humanismus jener Zeit auch für Giorgione eine Rolle spielte, ohne daß sich konkrete Beweise für den vermuteten und sehr gut möglichen Sachverhalt bisher gefunden hätten. Immerhin weist G. F. Hartlaub (Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, 1937, S. 298) darauf hin, daß G. Campagnola diesem Kreis angehört haben müsse, da er in dem Buch „Crisopeia“ des Alchimisten G. A. Augurelli, der zu Giorgiones Zeiten in Venedig lebte, namentlich aufgeführt sei. S. ferner G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, München 1925, S. 55; derselbe in Zeitschr. f. Kunstwissenschaft VII, 1953, Zu den Bildmotiven des Giorgione, mit weiterer Literatur.

²¹ Auch der Holzschnitt von Coriolano mit dem Bildnis Giorgiones in Vasaris Ausgabe von 1568 ist ungenau. Er zeigt keinen Harnisch, andere Mängel sind offensichtlich auf die grobe Technik des Holzschneiders zurückzuführen. Vasari hat seine Beschreibung des Bildnisses sicher aus dem Gedächtnis gemacht, so erklärt es sich, daß, verglichen mit dem Hollarstich, auch hier eine Unstimmigkeit vorkommt, die jedoch kein Argument in der Zuschreibungsfrage abgibt. Nach Vasaris Beschreibung „... ha un braccio et il petto armato col quale tiene la testa mozza di Golia“ müßte man annehmen, daß der geharnischte Arm, das abgeschlagene Haupt in der Hand haltend, weitgehend zu sehen sei, was jedoch der Stich nicht bestätigt.

²² Der freundlichen Bemühung von Dr. Antonsson vom Nationalmuseum Stockholm ist die Rekonstruktionszeichnung zu danken, die wenigstens eine ungefähre Vorstellung von der „Röntgenmadonna“ vor der Verstümmelung gibt. S. den Kommentar unter der Abbildung 11.

Ecke des Bildes finden zu müssen. Infolge der Unstimmigkeiten der Proportionen – der Kopf des Goliath lag in Wirklichkeit tiefer – war bei Putzproben das Ergebnis negativ.

Die „Röntgenmadonna“. Der Befund des Röntgenbildes deckt sich, wie wir sahen, weitgehend mit dem darauf fußenden Original von Catena und seinen Varianten. Für die Gesamterscheinung dürfen wir die Varianten in London und Florenz als maßgeblich nehmen: ein Hochformat, beschränkt auf drei Figuren, aber zufolge der Landschaft breiter als die Varianten; auch die Madonna hat mehr nach rechts ausgeladen, so daß man auf ein dem Quadrat angenähertes Hochformat käme. Nimmt man den unteren Rand des Röntgenbildes als Schnittlinie durch die entsprechende Stelle bei den Catenafassungen, dann zeigt sich insofern eine Inkongruenz, als die Rückenlinie des Kindes in dem Röntgenbild kürzer ist als bei Catena. Ferner zeigt das Röntgenbild, wie wir bereits beobachten konnten, daß die rechte Hand der Madonna als Sitzstütze für das Kind ursprünglich anders geplant war. Ihre Hand sollte ursprünglich das Kind höher stützen, aber der Gedanke scheint nicht durchgeführt worden zu sein. Eine weitere Unstimmigkeit liegt bei dem Kopf des Johannesknaben. Die Schnittlinie in den Catenafassungen führt durch seine oberen Haarlocken, sein Gesicht fällt also außerhalb des Röntgenbildes. Bemerkenswert ist aber, daß die Schnittlinie, an der gleichen Stelle der Wiener Zeichnung (Abb. 8) angelegt, Augen, Stirn und Haare von Johannes miteinbegreift, d. h., daß diese oberhalb von ihr rücken. Diese Motive müßten also im Röntgenbild erscheinen. Prüft man es daraufhin, so kann man an der entsprechenden Stelle, knapp über dem unteren Bildrand, ein Augenpaar wahrnehmen, emporblickend und nur in schwachen Umrissen (Abb. 2). In nächster Nähe darüber noch ein zweites, wenn auch in schwacher Andeutung, überlagert von der bleiweißhaltigen Schicht des Ärmels von David. Offensichtlich hat der Johanneskopf erst höher gesessen, ist dann tiefer gerückt worden, um dem Motiv des Christuskindes, das den Johannes unter dem Kinn mit der Hand liebkost, gerecht zu werden. Keine der Catenafassungen bietet also eine verlässliche Grundlage, um das Röntgenbild in den Einzelheiten genau zu rekonstruieren. Wir können höchstens sagen, daß die „Röntgenmadonna“ wahrscheinlich breiter gewesen ist als die Davidkomposition, so daß Giorgione diese für seine neuen Absichten beschneiden mußte, ein Vorgang, der nichts Unglaubliches zu haben braucht.

III. Auswirkungen

Es ist der Einfall des „labilen“ Kindes, der Verlust seiner Standfestigkeit, der in der Folgezeit vor allem Eindruck gemacht hat. Dabei braucht nicht entschieden zu werden, ob die Einflüsse von der „Röntgenmadonna“ direkt oder über die Catenafassungen gingen. Ebenso kann man offenlassen, ob die Vermittlung über die Fondacofresken führte. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß das Kind und seine Mimik in Werken Tizians deutliche Spuren hinterlassen hat. Doch zuvor müssen wir die Haltung des Kindes der „Röntgenmadonna“ etwas genauer bestimmen: Ohne Hilfe der Catenafassungen ist man geneigt, die Labilität des Kindes für größer zu halten, als sie ist. Tatsächlich ist die balancierende, nach unten gerichtete Neigung des Kindes insofern stabilisiert, als das Kind sich am Nacken Marias hält und unter das Kinn von Johannes greift. Die nach zwei entgegengesetzten Richtungen ausgreifenden Arme sind also in ihrem Ziel terminiert, zwar in verschiedener Weise, das eine Mal bei dem linken Arm mehr für die Vorstellung, weil die Hand hinter dem Nacken steckt, das andere Mal ist die Beziehung zu Johannes durch das Greifmotiv anschaulich gemacht worden. Aber die Balance ist sozusagen gesichert.

In Tizians „La vierge au lapin“ im Louvre ist das Kind von Maria zur hl. Katharina hinübergewechselt. Es reicht mit der rechten Hand hoch zum Kinn der Heiligen und zeigt mit ausgestreckter Linken und entsprechender Kopfwendung auf das weiße Kaninchen, das von Maria festgehalten wird. Es ist mit dem Kind zwar kein ausgesprochenes Kontrapostmotiv zustande gekommen, aber in den parallel begleitenden Motiven des rechten gehobenen und des linken gesenkten Beines ist der

Bewegungsimpuls nach unten merklich verstärkt. Die in der „Röntgenmadonna“ ihren Ausgangspunkt besitzende Labilität des Kindes ist ins Transitorische gesteigert, nicht zuletzt dadurch, daß die linke Hand des Kindes nicht mehr terminiert ist und man von den Händen der hl. Katharina nur die linke Hand sieht, die die Hüfte des Kindes umfaßt. Gleichzeitig ist die Beziehung zwischen Mutter und Kind in einer Weise dezentralisiert, wie es auch bei Tizian nicht wieder vorgekommen ist.²³

Die gleiche Frage der Auswirkung, bei dem David-Selbstbildnis (Abb. 13) gestellt, führt zunächst auf das Bildnis des Francesco Maria della Rovere im Wiener Museum (Abb. 14). Die Übereinstimmung mit der im Hollarstich überlieferten David-Goliath-Komposition ist evident. An Stelle des Goliathhauptes ist ein Helm getreten, der von der linken Hand ganz ähnlich mit leicht abgewinkeltem Daumen gehalten wird wie das Goliathhaupt auf dem Stich. Körperhaltung und Blickrichtung entsprechen sich in beiden Kompositionen völlig. Lediglich die Brüstung fehlt, ihre Funktion, die Bildebene zu wahren, wird von dem rechten Arm übernommen.

In der Genauigkeit der Entsprechung hat sich aus dieser Zeit bisher kein weiteres Bild gefunden.²⁴ Immerhin hat auf den jungen Tizian auch die David-Goliath-Komposition vornehmlich in zwei Bildnissen seiner Frühzeit Eindruck gemacht. Das Männerbildnis in Washington zeigt einen bärtigen Mann hinter einer Brüstung mit einer Stufe, als Motiv anscheinend auch eine Erfindung Giorgiones, bezeichnend für die neue Note, die er althergebrachten Gewohnheiten zu geben weiß, nachdem Bellini, Antonello da Messina sich mit der glatten Brüstung begnügt haben. Schließlich die Wendung des Mannes halb nach der Seite und der Kopf mit einem Blick auf den Betrachter, während das Buch mit der Faust darauf Goliaths Haupt entsprechen, das ist alles ohne Giorgiones Davidkomposition nicht zu denken. Dem zweiten Bildnis, der sog. „Schiavona“, früher „Caterina Cornaro“ genannt, fehlen bestimmte Vergleichspunkte, wie die kontrapostische Wendung bei der Körperhaltung und Kopfrichtung.²⁵ Doch wird man nicht fehlgehen, in der Konstellation von Bildnis,

²³ Daß die Tendenz, dem Kind im Rahmen des Madonnenhemas mehr Spielraum in der Form gesteigerter Beweglichkeit zu lassen, mit der Zunahme des zeitlichen Abstandes von Giorgione in immer freieren Varianten sich durchzusetzen wußte, kann bei der Phantasie und Erfindungsgabe Tizians nicht überraschen. Deshalb gehören in unseren Zusammenhang noch folgende seiner Kompositionen:

Madonna mit Kind, Johannesknaben und Josef, um 1530, Florenz, Uffizien, s. H. Tietze, Tizian, Wien 1936, Abb. 86.

Madonna mit Kind und sechs Heiligen, um 1542, Rom, Vatikan, Tietze a.a.O., Abb. 146.

Madonna mit Kind und den Heiligen Petrus und Andreas, 1547, Serravalle, Kathedrale, Tietze a.a.O., Abb. 161.

In den beiden Kompositionen der vierziger Jahre hat sich die Bewegung des Kindes ins Transitorische so zugespitzt, daß es im nächsten Moment vom Schoße der Madonna gleiten könnte. Der Gedanke lag in der Luft, wir finden ihn auch bei Bonifazio Veronese:

Heilige Familie mit vier Heiligen und dem Johannesknaben, Paris, Louvre, um 1535, D. Westphal, Bonifazio Veronese, München 1931, Abb. 3.

Madonna mit fünf Heiligen und Tobias m. d. Engel, Spätwerk, Venedig, Pal. Giovanelli, Westphal a.a.O., Abb. 40.

Auch im großen ließe sich die Auswirkung im Rahmen unseres Themas weiterverfolgen. Die Ergebnisse bei Tizian an den Fondacofresken sind bereits vermerkt worden. Vgl. S. 17. Wir möchten hier lediglich noch anmerken, daß das einschlägige Schrifttum den Eindruck erweckt, als ob Tizian *gleichzeitig* mit Giorgione am Fondaco gearbeitet habe. Nach Vasari trifft dies jedoch nicht zu. Giorgione hatte seine Fresken fertiggestellt, dann erst begann Tizian mit seinen Arbeiten, sicher in unmittelbarem Anschluß, aber die zeitliche Abfolge ist auch für das stilistische Verhältnis der Figuren von G. und T. wichtig (s. die Vasaristelle bei G. M. Richter a.a.O., S. 311). Schließlich gehört die Haltung des Ritters mit der Fahne auf der Pesaromadonna (Tietze a.a.O., Abb. 82) in unserem Zusammenhang. In der wechselnden Richtung der Arme, der Wendung des Kopfes ein eindrucksvolles und klares Beispiel. Aus dem gleichen Formgefühl ist auch der H. Johannes Eleemosinarius, um 1530–1535 (Tietze a. a. O., Abb. 132), zu verstehen. Das Motiv ist hier ins Großartig-Monumentale verwandelt. Es sollte jetzt keiner näheren Erläuterung mehr bedürfen, daß die riesige Figur des Heiligen mit ihrer Wendung nach rechts, den verschieden hochgestellten Beinen, der Kopfhaltung nach links unten, der Armhaltung einmal nach rechts oben, das andere Mal nach links unten, daß also diese kontrapostisch geordnete Labilität in Giorgiones Motiven ihren Ausgangspunkt und nächste Analogie hat.

²⁴ Eine freie, aber recht vulgäre Wiederholung mit barockem Lichteffect muß Pietro della Vecchia gemalt haben, wie aus dem Referat von N. Ivanoff „Giorgione nel Seicento“ auf dem 18. Kunsthistorikerkongreß, Venedig, hervorgeht (s. Venezia e l'Europa, Atti . . . a. a. O. S. 325, Abb. 222). Sie macht wahrscheinlich, daß Giorgiones Bild bis zu dem Moment, als es die Gebrüder Veerle für ihre Sammlung in Antwerpen erwarben, sich in Venedig befand.

²⁵ Schon L. Justi bringt a.a.O., S. 202/03, die „Schiavona“ mit dem David in Verbindung, setzt jedoch ihre Entstehung vielleicht mit Recht *vor* das Selbstbildnis.

Brüstung mit der kaum hervortretenden Hand und dem Relief einen wenn auch stark variierten Nachhall der David-Goliath-Komposition zu sehen. Mit diesem Befund gehen auch die Datierungen konform. Beide Bildnisse werden um 1508 angesetzt, durchaus überzeugend, da sich in diesen Jahren der fruchtbare Kontakt zwischen Giorgione und Tizian in den Fondacofresken bildete. Andererseits darf man angesichts dieser Relationen auch für die Entstehung der Davidkomposition das gleiche Jahr annehmen.

Noch weiter entfernt sich schließlich das Männerbildnis (früher „Ariost“) der National Gallery in London. Die Brüstung ist diesmal glatt, der Mann legt seinen gewaltigen, sich bauschenden Ärmel darauf, der dadurch zu einem dominierenden Motiv wird. Indessen, die auf den Betrachter zielende Blickwendung in Verbindung mit der kontrapostisch, d.h. seitwärts gerichteten Körperhaltung verleugnet nicht den Ausgangspunkt: Giorgiones Selbstbildnis als David mit dem Haupte des Goliath.