

## SIMONE BIANCO UND DIE VENEZIANISCHE MALEREI

von Ursula Schlegel

Bisher hat die Kunstgeschichte dem Bildhauer Simone Bianco nur selten und in grossen zeitlichen Abständen Beachtung geschenkt; zunächst nur dann, wenn mal wieder eine seiner signierten Büsten auftauchte. Erst Leo Planiscig hat sich mit ihm intensiver befasst und ihm auch unsignierte Arbeiten aufgrund stilistischer Evidenz zugeschrieben.<sup>1</sup> Neuerdings, mehr als 50 Jahre nach Planiscig konnte Peter Meller das Oeuvre nicht nur um Marmorwerke sondern auch um eine im Schaffen Biancos bislang unbekannte Gattung, nämlich die der Bronzen, überzeugend erweitern.<sup>2</sup> Zugleich hat Meller unsere Kenntnis über zeitgenössische Aussagen vergrössert, wenngleich diese insgesamt immer noch so gering an Zahl sind wie das heute bekannte Oeuvre einer mehr als 40 Jahre währenden Schaffenszeit. Vor allem ist Peter Meller mit Entschiedenheit von der allgemeinen, durch Planiscig bekräftigten Meinung abgerückt, die in dem Bildhauer nur einen "bescheidenen Künstler" und nicht mehr als einen Antikennachahmer mit Antonio-Lombardi-Einfluss sah. Meller hat mit Recht betont, dass hier ein fähiger Bildhauer Werke von hoher Qualität geschaffen hat, die nicht ohne Grund von Pietro Aretino gelobt wurden, der sich dabei auf Tizian und Sansovino berief.

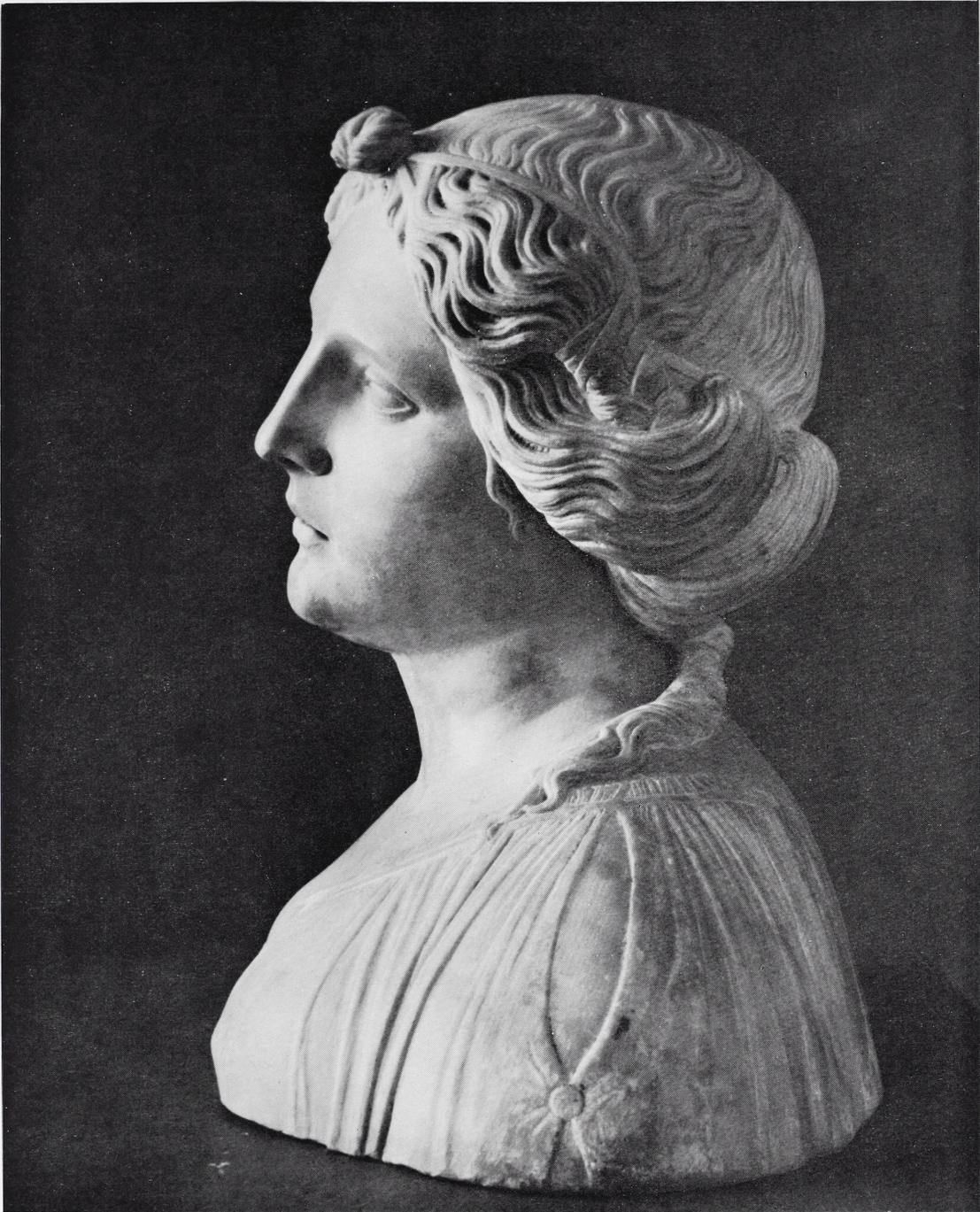
Die mangelnde Beachtung dürfte aber auch auf die geringe Zahl bekannter Werke zurückzuführen sein, in denen zudem nur zwei Gattungen der Bildhauerkunst vertreten sind, die Büste und die Kinderstatuette. Die wenigen bekannten Stücke aber befinden sich nicht in einer Gegend oder in ein oder zwei Sammlungen, sondern sie sind weit verstreut, und es gibt von ihnen — und das dürfte vielleicht ausschlaggebend sein — kaum eine publizierte Fotografie, die die Charakteristika von Simone Biancos Darstellungsweise erahnen liesse.<sup>3</sup> Die schlechten Fotos lassen lediglich das Schema der antiken Vorbilder erkennen, nicht aber, dass es über das Schema hinaus die Direktheit und Lebensnähe der antiken Köpfe waren, die Simone Biancos Gestaltung bestimmten und ihn befähigten, Idealbildnisse und Porträts zu schaffen, die denen der zeitgenössischen Malerei in Venedig und im Veneto vergleichbar sind, was bisher übersehen wurde. Er modelliert breite Gesichter und eine wunderbar weiche Epidermis, die in jugendlichen Köpfen glatt und schwellend erscheint, in älteren dünn und zerfurcht. Deren Wirkung erhöht er durch den Kontrast zu einer minutiös und oftmals verschwenderisch reich ausgeführten Haarbehandlung einerseits und durch die durch ihre stoffliche Qualität betonten Draperien andererseits. Die Wirkung des kontrastreichen Aufbaus aber wird durch das Licht wesentlich gesteigert.<sup>4</sup> Der Eindruck, den die Büsten vermitteln, ist durchaus als malerisch zu bezeichnen.<sup>5</sup>

Dies beweist auch die Büste einer jungen Frau in den Berliner Museen (Abb. 1, 2, 3).<sup>6</sup> Die Büste ist nicht signiert. Jedoch die technische Perfektion im allgemeinen, die Ausführung im Detail, in der Linienführung von Brauen und Nase, der Schnitt der Augen, die Modellierung von Lippen und Kinn und nicht zuletzt die ausführliche Schilderung des üppigen Haares mit seiner kunstvollen Frisur sind so nur bei Simone Bianco zu finden, was bereits ein flüchtiger Vergleich mit der signierten Kopenhagener Büste<sup>7</sup> bestätigt (Abb. 5).



1 Simone Bianco, Büste einer jungen Frau. Berlin-Dahlem, Skulpturengalerie.

Das weiche, breite Gesicht der Kopenhagenerin mit dem offenen, freundlichen, fast heiteren Ausdruck<sup>8</sup> ist in seiner stillen Selbstverständlichkeit von ebenso hohem Reiz wie die verträumte Berlinerin. Die Kopenhagenerin hat stilistisch ein Gegenstück in der Wiener Büste eines Mannes (Abb. 6).<sup>9</sup> Kopfform und Ausdruck entsprechen einander, ebenso auch die Modellierung der kurzen Locken und nicht minder die Büstenform. Beide Büsten stammen aus Wien. Die Kopenhagenerin ist im frühen 19. Jahrhundert in die Königlichen Sammlungen gekommen<sup>10</sup>, die Wiener Büste wurde 1903 dem Kunsthistorischen Museum geschenkt.<sup>11</sup> Diese Provenienzen wären allein noch kein Beweis. Die stilistische Zusammengehörigkeit jedoch macht es wahrscheinlich, dass es sich hier in der Tat um Pendants handelt.



2 Simone Bianco, Büste einer jungen Frau. Berlin-Dahlem, Skulpturengalerie.



3 Simone Bianco, Büste einer jungen Frau. Berlin-Dahlem, Skulpturengalerie.

Den drei genannten Büsten, denen auch noch die Büste eines Unbekannten in Stockholm (Abb. 8)<sup>12</sup> hinzuzuzählen ist, ist gemeinsam, dass der antikische *Concetto* dazu gedient hat, Bildnisse von Venezianern zu schaffen. Der sehr breite Kopf eines älteren Mannes mit wenig Haar auf kurzem Hals in Stockholm und der jugendliche Kopf in Wien mit der gepflegten Haar- und Barttracht entsprechen Typen, denen man damals im Veneto begegnen konnte, denn sie sind z. B. ähnlich auf Bildern des Lorenzo Lotto zu finden. Ich denke an das Bildnis eines Goldschmieds in Malibu, Cal. (1509)<sup>13</sup>, und an das Bildnis eines jungen Mannes mit einem Brief in Mailand, Sammlung Crespi (1530/35).<sup>14</sup> Das gleiche gilt für die beiden Frauenbüsten. Der Typ der Kopenhagenerin mit dem freundlichen Gesicht kehrt in Lottos Bildnis der Lucina Brembate in der Accademia Carrara in Bergamo<sup>15</sup> von 1523 wieder, aber auch in Frauenköpfen auf dem Antonius-Bild in SS. Giovanni e Paolo in Venedig von 1542.<sup>16</sup> Doch auch bei Palma Vecchio und bei Tizian ist der lebenswürdige Kopf mehrfach anzutreffen. Erinnerung sei an die hl. Magdalena auf dem Bild der Madonna mit Heiligen und Stifter in der Sammlung Thyssen, Lugano (1520/25)<sup>17</sup> oder an die hl. Katha-



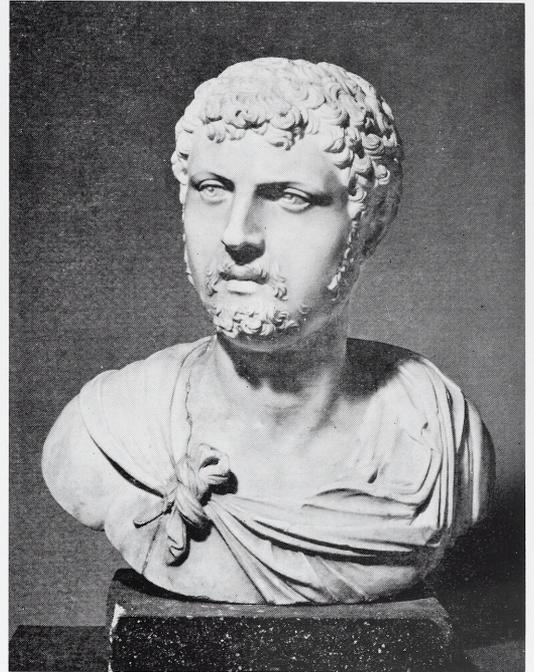
4 Tizian, Flora (Ausschnitt). Florenz, Uffizien.

rina auf dem Palma nur zugeschriebenen Heiligenbild im Museum in Posen<sup>18</sup>, aber auch an den von Tizian gemalten Kopf der hl. Katharina in der "Sacra Conversazione" in der Accademia in Venedig (nach 1528)<sup>19</sup>, an Tizians "Junge Frau vor dem Spiegel" im Louvre (1512-15)<sup>20</sup> und an die Frauen an der Treppe im "Tempelgang Mariä" (1534-38) in der Accademia in Venedig.<sup>21</sup>

Geradezu das Idealbild der Venezianerin der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellt die Berliner Büste dar. Wiederum kann man auf Lorenzo Lotto, Palma Vecchio und Tizian verweisen. Vor allem Palma Vecchio und Tizian haben etwa zur gleichen Zeit, im 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Halbfigurenbildern mit sehr ähnlichen Kompositionsformen, in Bildnissen und Allegorien den gleichen Frauentyp gemalt. Deshalb ist es müßig zu fragen, ob der Kopf mehr Tizian oder mehr Palma nahe steht. Lediglich das von der rechten Schulter gleitende, in wunderbar feinen Abstufungen der engen Falten und des gerafften Saumes dargestellte Hemd, dürfte in der Wiedergabe des feinen Stoffes und durch die sehr einfachen, sanften Begrenzungslinien, die gegen die weiche Haut gesetzt



5 Simone Bianco, Büste einer jungen Frau. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.



6 Simone Bianco, Büste eines Mannes. Wien, Kunsthistorisches Museum.

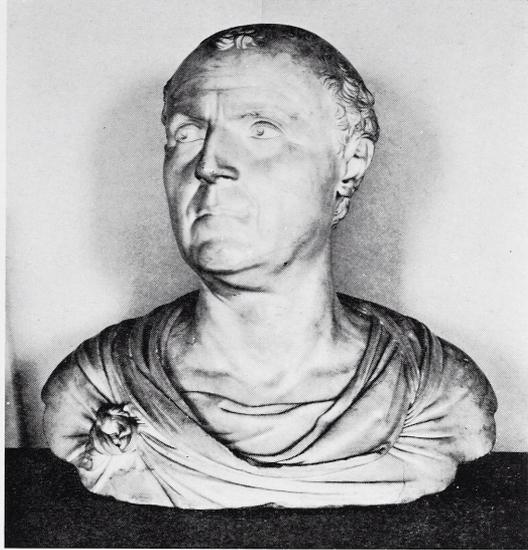
sind, mehr Tizians "Flora" in den Uffizien (um 1515)<sup>22</sup> als Palma Vecchios "Flora" in London (1515/20)<sup>23</sup> oder seinem Damenbildnis im Museo Poldi Pezzoli in Mailand (nach 1525)<sup>24</sup> entsprechen. Die stille Einfachheit in Ausdruck und Komposition lassen Tizians "Flora" (Abb. 4) und Simone Biancos Bildnis wie Gegenstücke erscheinen.

Mit diesem Vergleich soll nicht etwa behauptet werden, dass Simone Bianco in der Geschichte der abendländischen Kunst der Rang eines Tizians gebühre. Es soll damit jedoch betont werden, dass Simone Bianco in der Geschichte des Bildnisses einen wichtigen Platz einnimmt, ja, dass er der Bildhauer ist, an dessen Werken das Bildnis der Hochrenaissance in der Skulptur Venedigs gemessen werden sollte. Die Berliner Büste zeigt ein Ebenmass, das als klassisch zu bezeichnen ist durch die Ausgewogenheit der oben beschriebenen Kontraste des weichen verträumten Gesichts und der üppigen Haarpracht zu dem von den Schultern gleitenden dünnen feingefältelten Hemd, das die Haut von Hals, Schultern und Brust atmen lässt, ebenso wie die Züge des Gesichts durch die nicht ganz geschlossenen Lippen belebt erscheinen.<sup>25</sup> Mag der Concetto seiner Werke auch von Vorbildern (wie in diesem Fall von Tizian) abhängig sein. Entscheidend ist, dass daraus eigenständige bildhauerische Werke entstanden sind.

Der Vergleich mit Tizian und eine Bemerkung Peter Mellers zur Überarbeitung von antiken Köpfen "manipolando le superfici, rendole qua e là più sensuali"<sup>26</sup> weisen auf das entscheidende Kriterium, das für die Werke Simone Biancos massgeblich ist. Es ist nicht nur der antikische Concetto, sondern auch die sensualistische Formgebung, die, gesteigert durch vorzügliche handwerkliche Ausführung, für seine Werke typisch ist und ihnen besonderen Rang verleiht, so dass sie ihm auch zu Lebzeiten Lob und Zustimmung einbrachten.



7 Tizian, Büste des Tiberius (Ausschnitt aus der „Dornenkrönung“). Paris, Louvre.



8 Simone Bianco, Büste eines Mannes. Stockholm, Nationalmuseum.

Jede Epoche sieht die Antike bekanntlich mit ihren Augen. Dass Simone Biancos lebensnahe, malerische Interpretation nicht die eines Aussenseiters war, beweisen nochmals Darstellungen Tizians: die Traiansstatue in den Fresken der Scuola del Santo in Padova (1511)<sup>27</sup> und die Tiberiusbüste auf der „Dornenkrönung“ im Louvre (1542-44, Abb. 7)<sup>28</sup>, die beide nach Skulpturen von Simone Bianco gemalt sein könnten. Der sogenannte Hadriankopf auf dem Bildnis des Andrea Odoni von Lorenzo Lotto in Hampton Court<sup>29</sup> von 1527 ist ja wohl kaum antik, dafür aber möglicherweise — wie bereits Peter Meller angemerkt hat — eine Arbeit Simone Biancos, von dem Andrea Odoni jedenfalls zwei Werke besass, einen Marmorfuss auf einer Basis und die Figur eines Mars, die Marc Anton Michiel 1532 in dessen Haus gesehen hatte.<sup>30</sup>

Der besondere Rang der Werke Simone Biancos lässt sich vielleicht nicht besser veranschaulichen als durch den Vergleich mit einer Marmorbüste, die sich seit langer Zeit im Kunsthandel befindet (Abb. 9, 10) und 1971 in Bern ausgestellt worden ist.<sup>31</sup> Dass bei der Entstehung dieser weiblichen Büste die Berliner Pate gestanden hat, ist kaum zu leugnen. Gemeinsam sind die weitgehende Übereinstimmung der Motive, das eindeutig venezianische Gesicht, die gute, sorgfältige Ausführung. Was jedoch fehlt, ist die Rhythmik in der Komposition, der Schmelz in der Darstellung der Details und damit die Vergleichbarkeit mit Werken der zeitgenössischen Malerei. Die Zuschreibung jener Büste an Tullio Lombardi war ein Irrtum. Zwar waren Tullio wie auch Antonio Lombardi die Wegbereiter jener lyrischen, sensualistischen Interpretation des idealen wie des echten Bildnisses, die in Simone Bianco die Krönung fand, jedoch ist gerade davon hier nichts zu finden. Ob es dem Bildhauer der Berner Büste an Fähigkeit mangelte, diese Eigenschaften zu gestalten oder ob hier eine Reaktion, ein bewusster Rückgriff auf ältere Gestaltungsformen zu erkennen ist, bleibt eine Frage.



9 Nachfolger des Simone Bianco, Büste einer jungen Frau. Kunsthandel.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> L. Planiscig, Simon Bianco, in: *Belvedere*, V, 1924, pp. 157-163.

<sup>2</sup> P. Meller, *Marmi e Bronzi di Simone Bianco*, in: *Flor. Mitt.*, XXI, 1977, pp. 199-210.

<sup>3</sup> Lediglich die Aufnahmen der von P. Meller publizierten Bronzen, die fast alle neueren Datums sind, vermitteln einen zuverlässigeren Eindruck. Allein das Foto der Büste im Gardner Museum in Boston gleicht eher einer Karikatur (Meller, Abb. 17). Es soll jedoch in Kürze eine Neuaufnahme geben.

<sup>4</sup> Deshalb erzielt man bei falscher Beleuchtung auch atypische Resultate, auch vor dem Original, vor allem aber in der Fotografie.

<sup>5</sup> Semenzatos gegenteilige Charakteristik, nach der Simone Biancos Skulpturen geglättete, geradezu unbewegte Oberflächen zeigen und keine besonderen Stileigentümlichkeiten haben würden, ist ein treffender Beweis der geschilderten Situation (*C. Semenzato*, in: *Diz. Biogr. Ital.*, X, 1968, ad vocem).

<sup>6</sup> Inv. Nr. 12/71. Marmor; Höhe 43 cm, Breite 45 cm.

<sup>7</sup> H. Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Copenhagen 1961, p. 102. P. Meller, op. cit., p. 209, Abb. 5.

<sup>8</sup> Die Fotografie (mit zu starkem Licht von links statt von rechts aufgenommen) lässt davon kaum etwas erahnen. Der den Tränen nahe, melancholische Blick der alten Aufnahme (vgl. Meller, op. cit., Abb. 5) entspricht dem Ausdruck des Originals noch weniger. Die Kopfform ist in beiden Aufnahmen verzeichnet. Der Kopf ist in Wirklichkeit kürzer und breiter. Da es mir nicht möglich war, von den Büsten in Kopenhagen und Stockholm gute Neuaufnahmen zu erhalten, wird der Leser, der die Ori-



10 Nachfolger des Simone Bianco, Büste einer jungen Frau. Kunsthandel.

ginale nicht kennt, die folgenden Ausführungen anhand der publizierten Abbildungen nur zum Teil nachvollziehen können.

<sup>9</sup> P. Meller, op. cit., p. 209, Abb. 11.

<sup>10</sup> H. Olsen, op. cit., p. 102.

<sup>11</sup> L. Planiscig, op. cit., p. 161.

<sup>12</sup> Die Büste gehört dem Nationalmuseum in Stockholm, ist aber seit 1937 in der Eingangshalle des dortigen Verwaltungsgerichts aufgestellt. P. Meller, op. cit., p. 209, Abb. 7. Leider habe ich keine Neuaufnahme bekommen können. Das hier publizierte Foto (Abb. 8) aus den 50er Jahren ist insofern nützlich, als es im Gegensatz zu der noch älteren Aufnahme (Meller, Abb. 7) wenigstens einen schwachen Eindruck von der sehr differenzierten Oberflächengestaltung des Marmors vermittelt und andeutungsweise auch die scharfen Falten zeigt, die von den Nasenflügeln herab an den Mundwinkeln vorbeiführen. Die Modellierung des Gesichts ist jedoch viel bewegter. Vor allem der Hals ist kurz, auf dem der breite Kopf sitzt. Die Drapierung ist raumhaltiger und weist einen stärkeren Wechsel von Licht und Schatten auf.

<sup>13</sup> P. Zampetti, Mostra di Lorenzo Lotto, Venezia 1953, Nr. 33.

<sup>14</sup> P. Zampetti, op. cit., Nr. 86.

<sup>15</sup> Ibid., Nr. 43.

<sup>16</sup> Ibid., Nr. 95.

<sup>17</sup> G. Mariacher, Palma Il Vecchio, Milano 1968, Taf. 41.

<sup>18</sup> Ibid., Taf. 75.

<sup>19</sup> Ibid., Taf. 42 und H. Tietze, Tizian, Wien 1936, Abb. 91.

- <sup>20</sup> H. Tietze, op. cit., Abb. 15.  
<sup>21</sup> Ibid., Abb. 116. Die Anzahl der hier genannten Beispiele liesse sich um ein Vielfaches vergrössern.  
<sup>22</sup> Ibid., Abb. 17.  
<sup>23</sup> G. Mariacher, op. cit., Taf. 50.  
<sup>24</sup> Ibid., p. 72 a.  
<sup>25</sup> Die leicht geöffneten Lippen kennzeichnen auch die Kopenhagener Büste. In den vorhandenen Fotos ist dies jedoch nicht zu erkennen.  
<sup>26</sup> P. Meller, op. cit., p. 201.  
<sup>27</sup> C. Cagli e F. Valcanover, L'opera completa di Tiziano, Milano 1969, Taf. I.  
<sup>28</sup> Ibid., Taf. XXXI.  
<sup>29</sup> R. Pallucchini e G. Mariani Canova, L'opera completa del Lotto, Milano 1975, Taf. II.  
<sup>30</sup> P. Meller, op. cit., pp. 199, 209, Anm. 31.  
<sup>31</sup> Marmor, H. 42,5 cm. Schweizerische Kunst- und Antiquitätenmesse im Kunstmuseum Bern, Oktober 1971, Katalog, p. 30 mit Abb.

#### RIASSUNTO

L'articolo vuole dimostrare che la scultura di Simone Bianco è strettamente collegata non soltanto con le opere dell'antichità classica e di Antonio Lombardi, ma anche con la pittura veneziana contemporanea. Esempi sono i busti di Copenhagen, Vienna e Stoccolma e quello, pubblicato qui per la prima volta, di Berlino.

Il fatto che le poche opere finora conosciute di Simone Bianco siano conservate in luoghi distanti l'uno dall'altro e siano quindi relativamente di difficile accesso può aver contribuito in modo determinante alla scarsa conoscenza di questo scultore. Le fotografie atipiche pubblicate finora hanno dato luogo ad un giudizio assolutamente falso delle sue opere.

#### Bildnachweis:

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: Abb. 1, 2, 3. – Florenz, Alinari/Anderson: Abb. 4, 7. – Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: Abb. 5. – Stockholm, Nationalmuseum: Abb. 8. – Unbekannt: Abb. 9, 10. – Wien, Kunsthistorisches Museum: Abb. 6.