

Thomas Martin: Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity (*Clarendon Studies in the History of Art*, 20); Oxford: Clarendon Press 1998; 194 S., 164 SW-Abb.; ISBN 0-19-817417-9; \$ 145.-

Lorenzo Finocchi Ghersi: Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento; Udine: Forum 1998; 318 S., 135 SW-Abb.; ISBN 88-86756-31-3; Lit. 60.000

„La bellissima maniera“. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento; Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper [Katalog der Ausstellung Castello del Buonconsiglio Trient 1999]; Trient: Temi 1999; 471 S., zahlr. Abb.; ISBN 88-86602-08-1; Lit. 80.000 (kartonierte Ausg.)

Anne Markham Schulz: Giammaria Mosca called Padovano, a Renaissance Sculptor in Italy and Poland; University Park: Pennsylvania State University Press 1998; 2 Bde., 349 S., 4 Farbtaf., 365 SW-Abb.; ISBN 0-271-01674-4; \$ 125.-

„Desideroso d'acquistare nome e fama“: Diese Charakterisierung des 1525 in Trient geborenen und hauptsächlich in Venedig tätigen Bildhauers Alessandro Vittoria, wie sie Giorgio Vasari in seiner zweiten Vitenedition (1568) der Lebensbeschreibung von Vittorias Lehrer Jacopo Sansovino anfügte, mußte zumindest den venezianischen Lesern – darunter nachweislich auch Vittoria selbst – angesichts der Tatsachen als längst überholt erscheinen. Vittoria hatte zu diesem Zeitpunkt nicht nur die Position des führenden Bildhauers der Lagunenstadt erobert. Auch seine Sorge um die eigene Person und den (Nach)Ruhm erreichte ein unter seinen Kollegen ungekanntes Ausmaß, das Vasaris Formulierung kaum errahnen läßt: Niemand signierte so auffällig und regelmäßig seine Werke. Von keinem anderen norditalienischen Bildhauer ist bekannt, daß er fünf gemalte Bildnisse seiner Person in der eigenen Kunstsammlung präsentierte, noch dazu ergänzt um zwei Selbstporträt-Büsten und eine -Medaille¹. Bereits Vittorias erstes Testament von 1566 – es sollten noch sechs weitere folgen – sorgte sich um die Form des später errichteten, präentiösen Grabmonumentes: Der Wettstreit nicht nur mit Sansovino, sondern vor allem auch mit dem Universal-künstler Michelangelo erscheint als zentrales Movens.

Die minutiösen Notizen über Aufträge und Einnahmen sowie seinen Briefwechsel übergab der Meister an seinem Lebensende den Nonnen von S. Zaccaria in der wohlweislichen Voraussicht, daß sie an diesem Ort am ehesten überdauern würden – und die Rechnung ging auf: Die 1902 erstmals edierten Dokumente liegen jetzt

1 Dazu YOKO SUZUKI: Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venetianischen Kunst der Renaissance; Münster 1996, S. 117-120, 274 f. und v.a. ERNA FIORENTINI: Ikonographie eines Wandels. Form und Funktion von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts; Berlin 1999, S. 62-82, 160-167.

in einer neuen, erweiterten Edition vor². Schließlich verschaffte Vittorias gesellschaftliches Geschick ihm nicht nur frühzeitig die Freundschaft mit dem wichtigsten Kunstkritiker – Pietro Aretino – und den wichtigsten Malern und Architekten der Zeit – Tizian, Palladio, Sanmicheli – ; auf seinen Vorteil bedacht, konnte er offenbar auch jederzeit die Fronten wechseln – die Auseinandersetzung 1551 mit dem Lehrer Sansovino um den Auftrag für eine Monumentalstatue des Herkules für Ercole II. d'Este ist bekannt. Allein Vasaris angedeutetes *argumentum a nomine*: Vittoria habe mit seinen Werken alle übrigen Künstler ‚besiegt‘, scheint der Künstler nicht anschaulich in seinem Werk aufgegriffen zu haben³.

Es hätte Vittoria sicher geschmeichelt, daß seine (etwa im Vergleich zum Zeitgenossen Giambologna) über Jahrhunderte vernachlässigte Fama nun durch das fast gleichzeitige Erscheinen von drei Publikationen – eine vierte ist in Vorbereitung⁴ – späte Genugtuung erfährt: Mit den Porträtbüsten behandelt THOMAS MARTIN, basierend auf seiner 1988 abgeschlossenen Dissertation, einen, gemessen an der zentralen Bedeutung, bislang weitgehend vernachlässigten Aspekt des Oeuvres. In sieben Kapiteln verfolgt er die Entwicklung der Porträtbüste im Veneto insgesamt und speziell das ‚Revival‘ der Büste *all'antica* in Padua und Venedig, ergründet die gesellschaftlichen und ästhetischen Motivationen der frühen Auftraggeber, die stilistische Entwicklung des Meisters und die ‚Kodifizierung‘ seines Stils in der Porträtbildnerei des späten 16. Jahrhunderts (S. 1-93). In einem zweiten Teil (S. 97-163) des Buches werden mit 81 Katalognummern die autographen, zugeschriebenen und verlorenen Büsten, die Kopien, Repliken und Abschreibungen aufgelistet. Das sorgfältig erarbeitete chronologische Werkverzeichnis bietet ein hervorragendes Grundgerüst, ungeachtet einiger offener Identifizierungs- und Datierungs-Fragen. Allerdings bleiben Zweifel, ob die Genese der Porträtbüste *all'antica* in Venedig tatsächlich nur in den von Martin beschriebenen engen Bahnen und Abhängigkeitsverhältnissen erfolgen konnte: Von Nachbildungen antiker Idealköpfe bzw. römischer Cäsaren, die sich schon seit dem späten 15. Jahrhundert nachweisen lassen, und den exzeptionellen Grab-Porträts des Benedetto Brugnolo (1505) und Matteo de' Eletti (vor Juni 1525) abgesehen, habe – so Martin – nämlich erst Vittoria mit dem Grabmal des Giovanni Battista Ferretti in S. Stefano von 1556-57 die öffentliche Aufstellung der Büste eines Zeitgenossen mit antikischem, halbrundem Brustabschluß in Venedig eingeführt und damit den entscheidenden Impuls für die weitere Entwicklung dieses dann so überaus erfolgreichen Typs gegeben. Vittorias unmittelbares Vorbild sei das Grabmal Pietro Bembo von Danese Cataneo (1548 und ff.) im Paduaner Santo gewesen, das

2 VICTORIA J. AVERY: Documenti sulla vita e le opere di Alessandro Vittoria (ca. 1525-1608), in: *Studi Trentini di Scienze Storiche* 78, 1999, S. 175-388.

3 Dagegen scheint sich etwa Vittore Gambello, gen. Camelio, auf den beiden Schlachten-Reliefs am Grabmal für sich und seinen Bruder vermittels der Signatur mit dem jeweils siegreichen Helden zu identifizieren (zuletzt MICHAEL KNUTH in: *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*; hrsg. von VOLKER KRAHN; Berlin 1995, S. 222 f.).

4 VICTORIA J. AVERY: *The early works of Alessandro Vittoria* (ca. 1540-1570); Ph.D.diss. University of Cambridge 1996 (unpubl.).

seinerseits auf die Formen des ebenfalls dort ab 1546 errichteten Monuments für den antiken Historiker Livius rekurriere (S. 15-18). Von der exzeptionellen, Alberti zugeschriebenen Gonzaga-Büste einmal abgesehen, hätte man bei Martin zumindest noch einen Hinweis auf die Porträtbüste des Carlo Zen, über deren ursprünglichen Aufstellungskontext allerdings nichts bekannt ist, auf die mögliche Bedeutung Sansovinos und auf zeitgenössische Medaillen, bei denen der Büstenabschluß *all'antica* schon längst geläufig war, erwartet⁵.

Den Aspekt des Porträtisten Vittoria versucht das auf den Bildhauer, Stukkauteur und Architekten konzentrierte Buch von LORENZO FINOCCHI GHERSI zu ergänzen. Die chronologische Abhandlung der wichtigsten Werke in sechs großen Kapiteln vermag durch einige neue Dokumente Details zu klären, hält sich auf weiten Strecken aber an Bekanntes. Unklar bleibt, warum etwa der Hauptaltar von S. Giacomo di Rialto, die heute in SS. Giovanni e Paolo verwahrten Bronzefiguren aus der Scuola di S. Maria della Consolazione, die ‚Pala Fugger‘ oder auch die Kleinbronzen Vittorias nicht erwähnt werden⁶. Ein umfassendes Bild von Leben, Werk, künstlerischen Motivationen und Auftraggebern vermag das auf Fragen der Zuschreibung und Datierung festgelegte Interesse des Autors jedenfalls nicht zu zeichnen.

Umso überzeugender belegt der anlässlich der Vittoria-Ausstellung in Trient erschienene Katalog, welches thematische Spektrum die erfolgreiche Zusammenarbeit von vierzehn Autoren abzudecken vermag: Nach einer einleitenden Skizze des stilistischen Entwicklungsgangs (MANFRED LEITHE-JASPER) werden Herkunft (LIA CAMERLENGO), Auftraggeber (THOMAS MARTIN), Werkstatt, Sammlung (beides von VICTORIA J. AVERY) und Nachruhm (ANDREA BACCHI) des Bildhauers vorgestellt; einzelne Kapitel widmen sich Vittoria als Stukkauteur (LUISA ATTARDI), Architekt (LOREDANA OLIVATO), Porträtist (THOMAS MARTIN), Hersteller von Medaillen und Bronzeplastuetten (MANFRED LEITHE-JASPER) bzw. gehen der umfassenderen Frage nach dem Verhältnis von Malerei und Skulptur in Venedig (STEFANO TUMIDEI) und den Bildhauerporträts der Zeit (CLAUDIA KRYZA-GERSCH) nach. Schließlich scheint das künstlerische Umfeld mit Vincenzo und Gian Gerolamo Grandi, Sansovino, Ammannati, den beiden Tiziano Aspetti, Agostino Zoppo, Danese Cataneo, Andrea di Alessandro Bresciano, Francesco Segala, Girolamo Campagna, Francesco Terilli und der Famiglie Roccatagliata zumindest in Kurzviten und einigen Katalognummern auf. Vom Manko der Ausstellung im Castel del Buonconsiglio selbst: die nicht nach Trient transportierbaren (Haupt-)Werke Vittorias ungenügend zu dokumentieren, ist hier nichts zu spüren. Auch die (größenteils farbigen) Abbildungen und das umfangreiche Literaturverzeichnis des Katalogs sind mit Abstand die besten der besprochenen Publikationen.

5 Dazu ALISON LUCHS: Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530; Cambridge 1995, S. 13f. – S. insgesamt zur Porträtbüste auch PETER O. F. DIITMANN: Die formgeschichtliche Entwicklung der italienischen Büste im Cinquecento; Diss. Universität Gießen 1970; GUNDOLF WINTER: Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste; Stuttgart 1985.

6 Jetzt SUSANNE MARTIN: Venezianische Bildhaueraltäre und ihre Auftraggeber 1530-1620 (Diss. TU Berlin); Marburg 1998, S. 224-226, 236-241.

Indiz für das aktuelle Interesse an venezianischer Skulptur insgesamt sind schließlich auch die zwei umfangreichen Bände (analysierender Text, Dokumenten-anhang, Werkkatalog, Abbildungen) von ANNE MARKHAM SCHULZ zu Giammaria Mosca gen. Padovano: Wenn allerdings Vittoria die Zeitspanne zwischen dem Tod Sansovinos und dem Aufstieg des Girolamo Campagna bzw. Tiziano Aspetti als bedeutendster Bildhauer Venedigs ausfüllt, so erringt Mosca in der Lagunenstadt selbst während der kurzen Interimsphase nach dem Tod des Giambattista und Lorenzo Bregno (1518/20 bzw. 1523/24) und vor der Ankunft Sansovinos und seines Schülers Danese Cataneo 1527 höchstens eine Palme zweiten Ranges: In seiner früh manifesten ‚antiklassischen Tendenz‘ erkennt Anne Markham Schulz jedenfalls die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Bildhauers (S. 60), der nach nur knapp eineinhalb Jahrzehnten Tätigkeit in Italien 1529 für den Rest seines langen Lebens an den polnischen Hof nach Krakau auswanderte. Vor allem diese zweite, auf liturgisches Mobiliar, Grabmäler und Medaillen konzentrierte Phase, in der Mosca sich angesichts fehlender Konkurrenz offenbar einen großen Werkstattbetrieb aus lokalen Kräften mit höchst unterschiedlichem Qualitätsniveau erlauben konnte, erschließt Anne Markham Schulz erstmals umfassend.

Als Überraschung für den Leser der italienischen Karriere Moscas erscheint eine Reihe kleinformatiger Hochreliefs, die zumeist einzelne Figuren der antiken Mythologie und Geschichte (Portia, Philoctetes, Eurydice, Kleopatra, Antonius und Kleopatra, Mucius Scaevola etc.) in dramatischen, pathosgeladenen Situationen zeigen und oft in mehreren, teils leicht variierenden Exemplaren überliefert sind, nun allesamt dem Meister bzw. anonymen Nachahmern zugeschrieben. Bislang firmierten sie in der Regel unter dem Namen bzw. Umkreis des Antonio Lombardo, dessen Stücke für das *Studio di marmo* bzw. das *Camerino d'alabastro* des Alfonso d'Este (S. 77 f.) den Ausgangspunkt oder zumindest die frühesten überlieferten Beispiele dieser Gattung darstellen. Die Inschriften auf zwei der Reliefs bezeugen im übrigen, daß die zeitgenössischen Betrachter den ästhetischen Genuß der virtuosen Bildhauerkunst und (häufig) nackten Körper mit der Belehrung durch die dargestellten Tugend- und Lasterexempel⁷ verbanden (S. 66-68). Dabei hätte sich der künstlerische Aspekt des gerade für Norditalien im frühen 16. Jahrhundert so bedeutungsvollen Paragone der Skulptur mit antiker Kunst, mit Malerei und insbesondere mit der bildevozierenden Kraft der Ekphrasis präzisieren lassen: So beschreibt etwa Plutarch, wie im Triumphzug Cäsars ein Bild der sterbenden Kleopatra mit der Schlange an der Brust

7 Trotz der kontinuierlichen Bedeutung von *exempla* seit der Antike scheint eine Reihe von Publikationen gerade in Norditalien ein neuerlich verstärktes Interesse insbesondere auch an vorbildlichen Frauen zu belegen: vgl. (stark auf Boccaccios *De claris mulieribus* rekurrierend) JACOBUS PHILIPPUS BERGOMENSIS: *De claris selectisque Mulieribus*; Ferrara 1497; MARCUS ANTONIUS SABELLICUS: *Exemplorum libri X*; Venedig 1507, 1511, 1512, 1513, 1518 u.ö.; BAPTISTA FULGOSIUS: *De dictis factisque memorabilibus collectanea: a Camillo Gilino latina facta*; Mailand 1509.

mitgeführt wurde⁸. Und mit WENDY STEDMAN SHEARD hätte man nicht nur auf die Bedeutung der *Imagines* der beiden Philostrat verweisen können, in denen sich ein Bild des verwundeten Philoctetes fand⁹. In der *editio princeps* dieses Werkes, 1503 bei Aldus Manutius in Venedig, wurden zudem die Statuenbeschreibungen des Kallistratos abgedruckt. Vor allem die Ekphrasis einer Medea nach dem Kindermord benennt künstlerische Kriterien, wie sie auch für die jetzt Mosca zugeschriebenen Reliefs mit ihren ähnlichen Seelenkonflikten und Leidenschaften zutreffen.

Resümierend ließe sich eine Abschlußfloskel des frühen 16. Jahrhundert zum paragonalen Vorrang der Skulptur – „Aus diesen Erläuterungen mögt ihr das große *ingenium* der Bildhauerkunst erkennen“¹⁰ – abwandeln: Aus diesen Erläuterungen mag man das *ingenium* der besprochenen Autoren erkennen.

ULRICH PFISTERER

Kunstgeschichtliches Seminar

Universität Hamburg

8 PLUTARCH: Leben des Antonius 86, 3; vgl. CASSIUS DIO: Römische Geschichte 51, 21; dazu LEONARD BARKAN: The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narrative, in: *Representations* 44, 1993, S. 133-166, v.a. S. 154 f.; SILVIA URBINI: Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco, in: *Xenia antiqua* 2, 1993, 181-222.

9 WENDY STEDMAN SHEARD: Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's *Studio di Marmi*: Their Significance and Impact on Titian, in: *Titian 500*; hrsg. von JOSEPH MANCA; Washington 1993, S. 315-357; vgl. für Philoctetes auch die *Anthologia Graeca*, XVI, 111-113.

10 AMBROGIO LEONE: De Nobilitate Rerum Dialogus; Venedig 1525, cap. xli: „per haec explicatum magnum ingenium sculptoris artis accipiatis (...)“; dazu CLIFFORD M. BROWN / SALLY HICKSON: Caradosso Foppa (ca. 1452-1526/27), in: *Arte Lombarda* 119, 1997, S. 9-39.

Marcia B. Hall: After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century; Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press 1999; 349 S., 188 Abb. und 32 Farbtafeln; ISBN 0-521-48245-3; £ 45.-

„The innovations in Central Italian Painting through the century's course were many and significant and they resulted in a diversity of styles, but all are marked by their descent from the ideal created in its first two decades“¹. FREEDBERG stated already in 1970 the chronological axiom that Hall took as the lead for her recent book on sixteenth-century painting. In the art of High Renaissance painters Freedberg recognised a striving for equilibrium and harmony, that redirected artistic energy towards an expression of the cultural ideal in visible form. He maintained that, when this equilibrium was disturbed, the classical ideal in time led to counter-reactions such as Mannerism. The concept of organic growth of the High Renaissance-style did unavoidably include its inevitable decline.

Marcia B. Hall, with the eclectic view of the late twentieth century in mind, argues in her book for an altogether different structure underlying the sixteenth century. Instead

1 SIDNEY J. FREEDBERG: *Painting in Italy. 1500-1600 (Pelican History of Art)*; Harmondsworth 1970, p.1.