

## REZENSIONEN

ANNE MARKHAM SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*. New York University Press (College Art Association Monographs, Vol. XXXIII), New York 1978. 136 S., 100 Abb. \$ 22.50

Die spätgotische Skulptur Venedigs bleibt an zentralen Punkten mit großen Fragezeichen versehen. Die Fragen nach dem Œuvre von Bartolomeo Bon und der Autorschaft von Monumenten wie dem Grabmal des Dogen Francesco Foscari in S. Maria dei Frari und dem Arco Foscari im Dogenpalast sind keineswegs beantwortet, d. h. sie haben zu viele mehr oder minder glaubhafte Antworten erfahren. Wenn jetzt plötzlich ein Künstlernamen in die Skulptur Venedigs eingeführt wird, der weder in Dokumenten und Quellen vorkommt und dem plötzlich die historische Rolle eines *deus ex machina* zugewiesen wird, kann man zunächst nur mit großer Neugier reagieren. Dieser Name lautet: Niccolò di Giovanni Fiorentino, von Wolfgang Wolters noch jüngst als „personaggio ancora del tutto misterioso“ apostrophiert (La scultura veneziana gotica, Bd. I, Venedig 1976, S. 134 Anm. 4.)

Die Autorin des hier anzuzeigenden Buches, Anne Markham Schulz, nähert sich den neuralgischen Punkten der spätgotischen Skulptur Venedigs gleichsam von der Breitseite, indem sie gleichzeitig eine Monographie über Giovanni und Bartolomeo Bon vorlegt (The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop. Transactions of the American Philosophical Society, Vol. 68, Part 3, Philadelphia 1978). Hier wird der Versuch gemacht, einen beträchtlichen Teil des bisher Bartolomeo Bon zugeschriebenen Werks dem Vater Giovanni Bon zu geben, dessen Stil wir jedoch durch kein einziges für ihn gesichertes Werk kennen (z. B. die Madonna della Misericordia, London, Victoria & Albert Museum; Caritas über dem Portal der Scuola di S. Marco, Venedig; Teile der Porta della Carta, vor allem die Justitia, Dogenpalast).

Die Autorin bietet eine mögliche, wenn auch nicht in allen Punkten zwingende chronologische Abfolge des Bon-Œuvres, schlägt aber den methodisch problematischen Weg ein, aus stilistischen Divergenzen auf die Autorschaft von Vater und Sohn zu schließen, obwohl sich diese auch als Stufen der Entwicklung im Werk des gleichen Künstlers erklären lassen. Das methodisch spekulative Verfahren zeigt sich auf bedenkliche Weise, wenn die Autorin an zentraler Stelle argumentiert: „If Bartolomeo was the foremost sculptor in Venice in 1460. . . , then he cannot have been the author of Charity, Justice, and the Madonna della Misericordia“ (S. 38). Abgesehen von der Problematik dieser implizit negativen Beurteilung läßt sich ein solches

Argument nur schwer zur Grundlage einer neuen Attribution ummünzen. Die Autorin ist etwas vorschnell, ihre Künstler „namhaft“ zu machen. Man kann z. B. ihre Bedenken gegen die alte Zuschreibung der Markus-Lünette der Scuola di S. Marco an Bartolomeo Bon teilen, doch der Sprung zu einer Neu-Zuschreibung an Giorgio da Sebenico ist unzureichend begründet; der expressive Stil in den gesicherten Werken Giorgios ist mit dem teigig-fließenden Gewandstil der Lünette in Venedig kaum zu vereinbaren.

In ihrem Buch über Niccolò di Giovanni Fiorentino wendet die Autorin eine vergleichbar problematische Methodik an. Ihren scharfsinnigen philologischen Analysen alter Zuschreibungen und von Namensverwechslungen folgt man im Falle des Foscari-Grabmals mit einigem Vergnügen (Paolo und Antonio Bregno, Antonio Rizzo), doch wird man skeptisch, wenn dann auf wenigen Seiten eine beträchtliche Gruppe von Werken zu einem Œuvre vereinigt wird (Teile des Arco Foscari, die Statuetten vom Giustiniani-Grab aus S. Andrea della Certosa, das Capello-Grab in S. Elena, der Christophorus in S. Maria dell'Orto etc.), für das überraschend schnell der Name von Niccolò di Giovanni Fiorentino bereitsteht. Dieses Œuvre ist jedoch stilistisch keineswegs von überzeugender Homogenität, und der Schritt zu einer pauschalen Zuschreibung an Niccolò di Giovanni Fiorentino und seine Werkstatt mutet etwas abenteuerlich an. Zwar trägt die Autorin in einem Appendix die Regesten zum Leben und Werk des Künstlers zusammen — die sich ausschließlich auf Dalmatien beziehen —, doch unterläßt sie es, ein klares stilistisches Bild seines gesicherten Werkes zu geben, das es erlauben könnte, stilistische Entwicklungslinien in eine nicht dokumentierte venezianische Phase rückwärts zu ziehen. Wenn man versuchen will, das skulpturale Werk Niccolòs stilistisch zu definieren, kann man nur von den für ihn dokumentierten Figuren und Reliefs in der Orsini-Kapelle im Dom von Trogir ausgehen; die Abgrenzung gegen die ebenfalls beteiligten Bildhauer Andrea Alessi und Giovanni Dalmata dürfte nach Situation der Dokumente relativ eindeutig zu klären sein. Die Autorin verhält sich so, als ob das dalmatinische Werk Niccolòs bereits genau definiert sei und als bekannt vorausgesetzt werden könne.

Wolfgang Wolters hat in seiner Darstellung der venezianischen Skulptur die dalmatinische Entwicklung als autonom ausgeklammert. Wenn man nun einen — zwar aus Florenz stammenden und wahrscheinlich bei Donatello geschulten — dalmatinischen Bildhauer zu einer Schlüsselfigur in Venedig machen will, wird die Hypothese autonomer Entwicklungslinien in Frage gestellt. Im Grunde wäre das nur vor dem Hintergrund einer angemessenen Aufarbeitung und Publikation der dalmatinischen Skulptur des 15. Jahrhunderts möglich (man bleibt angewiesen auf die Arbeiten von Dagobert Frey, Hans Folnesics, Alessandro Dudan, Cvito Fisković, Petar Kolendić u. a.). Die Autorin ist sich dieses Problems offensichtlich bewußt und verfügt über eine beträchtliche Kenntnis der dalmatinischen Skulptur.

Dennoch bleiben ihre Hypothesen in einem etwas luftleeren Raum. Ihr Buch über Niccolò di Giovanni Fiorentino mutet an wie ein Coup auf einen gordischen Knoten der Kunstgeschichte, doch reicht das Instrumentarium nicht aus.

Wie es aussieht, werden wir uns weiterhin mit Notnamen und mühsamen Werkgruppen und -grüppchen behelfen müssen (vgl. etwa die stillkritischen Teile der Arbeit Debra Pincus, *The Arco Foscari. The Building of a Triumphant Gateway in 15th Century Venice*, New York und London 1976). Eine Anzahl neuer Detailphotos im Buch von Anne Markham Schulz erleichtert jedoch in Zukunft wesentlich die Auseinandersetzung mit den von ihr unter einem nach wie vor fragwürdigen Meisternamen zusammengestellten Skulpturen.

Hanno-Walter Krufft

PETER WILLIS, *Charles Bridgeman and the English Landscape Garden*. A. Zwemmer Ltd. London 1977. XXI, 231 S., 186 Abb. £ 50.—

Das Interesse an der Gartenkunst nimmt in den letzten Jahren auffallend zu. Vor dem Hintergrund des wachsenden Bewußtseins um ökologische Probleme erhält auch die Beschäftigung mit und die Pflege von historischen Gärten als Beispielen künstlerischer Auseinandersetzung mit Natur einen gewichtigen Stellenwert. In Großbritannien hat man 1979 sogar ein Jahr des Gartens proklamiert. Aus diesem Anlaß erschien dort eine Reihe neuer gartenhistorischer Bücher. Willis' Monografie liegt hingegen schon etwas länger vor: Ursprünglich 1962 als Dissertation bei Nikolaus Pevsner geschrieben, dann 1964—65 in der vielleicht größten Spezialbibliothek von Dumbarton Oaks, Washington D. C. zum Buch ausgebaut, erschien sie unter Berücksichtigung der neuesten Literatur schließlich 1977. Man hat also lange auf dieses Buch warten müssen, das endlich die Lücke in der Reihe der Untersuchungen prominenter englischer Gartenkünstler zwischen Henry Wise (*Green* 1956) und William Kent (*Jourdain* 1948) sowie Lancelot Brown (*Stroud* 1975) schließt.

Bridgeman wurde bisher immer eine entscheidende Rolle bei dem klassischen Umschwung vom regelmäßigen, künstlichen zum unregelmäßigen, „natürlichen“, „englischen“ Garten zugeschrieben. Inzwischen wird aber sogar von englischen Forschern die weit verbreitete Meinung vom typisch englischen Garten relativiert: „For too long there has been a view of the garden that Bridgeman succeeds Wise and is himself succeeded by Kent. Then comes Capability Brown.“ Diese Sicht basiere nur auf den berühmten und gut publizierten Gärten und sei „far too simplistic and it is clear from a study of the gardens of the minor gentry that the formal tradition survived well into the 1770s, if not later...“ (John Harris, in: *The Garden. The*