

der elsässischen Denkmäler, etwa für den französischen Studenten, seinen Dienst tun. Für den deutschen Leser ergibt sich zunächst eine Ergänzung der Kautzsch'schen Denkmälerliste (Ottrott und Stephansfeld), eine Reihe dankenswerter Pläne und Abbildungen (vor allem technischer Details) und ein Verzeichnis der neueren lokalen Literatur (die aber auch nicht ganz vollständig ist - es fehlen z. B. die neueren Behandlungen von Avolsheim). Schließlich ist die Zusammenstellung der Bautypen, vor allem der Westbauten, dankenswert.

Hans Erich Kubach

ELISABETH DHANENS, *Jean Boulogne - Giovanni Bologna Fiammingo - Douai 1529 - Florence 1608*. Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Verhandeling Nr. 11. Brussel 1956. 420 SS. 213 Abb.

Auf eine durchaus manieristische Weise hat sich die Wissenschaft der Kunst des Manierismus bemächtigt: man begann nicht etwa mit der Materialforschung, deren Ergebnisse man an der zeitgenössischen Kunstliteratur überprüft, ergänzt oder ausgelegt hätte, sondern widmete sich zuerst - bei noch lückenhafter Denkmälerkenntnis - dem Studium der geistigen Grundlagen, der kunsttheoretischen Konzeption der Zeit. Ein Beweis dafür ist, daß eine auf Vollständigkeit angelegte Arbeit über den führenden Bildhauer des Manierismus nun erst nach vierzigjähriger Beschäftigung mit der Epoche zwischen Michelangelo und Bernini vorgelegt wird.

So bedarf es keines weiteren Wortes um anzudeuten, mit welcher Genugtuung man die Publikation von E. Dhanens begrüßt. Seit der ersten und bisher einzigen monographischen Abhandlung über Giovanni Bologna von Abel Desjardins (1883) sind mehr als siebenzig Jahre vergangen, in denen sich etliche seiner Attributionen als verfehlt erwiesen haben (u. a. die Venus, Galathea und Juno des Scrittoio im Palazzo Vecchio und die Tabernakel-Madonna in Florenz, die Terrakottagruppe des Samsonkampfes in Douai oder die Pisaner Domporthale), ungleich größer war jedoch die Zahl der wiederaufgefundenen, gut zu sichernden Werke, unter ihnen von besonderer Bedeutung der Bacchus-Cortesi (F. Kriegbaum), die Bronzebüste Cosimos I. (W. Gramberg), die Samson-Philister-Gruppe (R. Davies-W. Gramberg), die Grabstatue des Rodrigo de Castro (Méndes Casal) oder die Marmorvenus-Cesarini (E. Dhanens), schier unüberblickbar aber haben sich schließlich die Zuschreibungen von Bronzeplastiken und Tonmodellen auf dem Kunstmarkt aufgehäuft. Einen „gereinigten“ Bologna vorzulegen und diesem neuen Oeuvre eine chronologische Ordnung zu geben, die die künstlerische Entwicklung des Meisters widerspiegeln, erforderte darum heutzutage nicht nur, einige hundert Werke Stück für Stück zu sichten, sondern erlegte auch die Bearbeitung einer Literatur auf, von deren Umfang eine fünfzehn dichte Seiten füllende Bibliographie zeugt. Für E. Dhanens war diese Aufgabe über weite Strecken hin Pionierarbeit, lediglich in der Dissertation Grambergs (1936) war ihr über die Frühwerke Bolognas vorgearbeitet worden. Daß ein derartiges Unterfangen nicht im ersten Anlauf allseits befriedigend durchzuführen war, schmälert weder unsere Achtung vor der immensen Arbeitsleistung der Verf., noch ihr

schönes Verdienst, nun eine erste wertvolle Basis für alle künftige Bologna-Forschung gelegt zu haben. Die folgenden Fragen, Einwendungen und Vorschläge zu einzelnen Zuschreibungen und Datierungen der Autorin mögen als Diskussionsbeiträge einer weiteren Klärung des Meister-Oeuvres dienen.

Mit der Bestimmung und Datierung der kleinen Wachsbüste der Londoner Sammlung A. G. B. Russell (Dha. Abb. 11) als ein „nach 1561“ gefertigtes Modell zur Bronzebüste Cosimos I. folgte Dhanens der Auffassung Grambergs. Doch scheint mir die Büste nicht nur nach ihrer Physiognomie, sondern auch im Blick auf das Gewand und Kreuz des Cavaliere di Cristo (nicht des Stephansordens!) nicht den Herzog, sondern Giovanni Bologna selbst darzustellen. Er war im Jahre 1599 in diesen Orden aufgenommen worden und führte seit dieser Zeit das gleiche Kreuz in seinem Wappen (Dha. 192); für die Ähnlichkeit der Gesichtszüge aber möge man die Porträtzeichnung des Hendrik Goltzius (1591) heranziehen (Dha. C). So scheint mir die Wachsbüste den 70-jährigen Meister wiederzugeben, vielleicht von seinem Schüler Pietro Tacca um 1600 modelliert. – Die Bronzebüste Cosimos I. (Dha. 12) aber würde ich nicht so früh ansetzen, wie die Verfasserin „vor 1563“ vorschlägt, da sich der damals etwa 43-jährige Herzog in dem Turiner Bildnis Bronzinos (vor 1565) noch sehr viel straffer und jugendlicher präsentiert als in der Büste Bolognas. Zeigt sie darum nicht doch den zehn Jahre älteren, nun zwar zum Großherzog aufgestiegenen, aber von Sorge und Krankheit heimgesuchten Herrscher, wie ihn ähnlich Giovanni Bandini im Jahre 1572 in der Büste über der Domopera gemeißelt hatte? – Eine gleiche Verschiebung aus den frühen sechziger in die ersten siebziger Jahre aber erscheint mir auch für die Bronze-Venus der Villa Castello geboten (Dha. 17, „um 1561“). Für ihre spätere Datierung ließe sich einmal auf die seit 1567 wiederaufgenommene Ausstattung des Gartens verweisen, sie würde weiterhin aber auch durch das bisher unbekannte, wahrscheinlich von Pietro Francavilla gemalte Bildnis Bolognas aus der Zeit um 1570/71 empfohlen, auf dem in der Mitte der Werkstatt das 1571 fertiggestellte Modell zum Okeanusbrunnen, im Hintergrund aber noch dasjenige der Castello-Venus erkennbar ist. Sollte man aus diesem Beieinander der beiden Werke nicht darauf schließen, daß das Venusmodell dem des Okeanus mehr oder minder unmittelbar voraufgegangen sei? Auch fügt sich nach meinem Urteil die Castello-Venus stilistisch der Fiorenzagruppe für den Palazzo Vecchio (Dha. 52) glücklicher an als etwa dem Bacchus-Cortesius oder den fischenden Knaben (Dha. 4 – 7).

Aus der 2. Hälfte der sechziger Jahre wird man die später in eine *Abbondanza* umgewandelte Monumentalstatue der kaiserlichen Gemahlin Francescos, Giovanna d'Austria, herausnehmen wollen (Dha. 57, „nach 1567“). Von dem um 1570 auftauchenden Plan, ihr auf der Piazza S. Marco ein Säulenmonument zu errichten, ließ man damals schon ab, ehe überhaupt ein Marmor für die bekrönende Figur gebrochen war. Erst Francescos Nachfolger Ferdinando I. griff den Gedanken, die medicäische Verschwägerung mit dem Kaiserhause in einem öffentlichen Monument zu dokumentieren, gegen Ende des Jahrhunderts wieder auf. So gelangte „il marmo per la

figura che va in quella colonna di S.^{to} Marcho“ erst im Jahre 1600 aus den Steinbrüchen von Carrara nach Florenz, und seine Bearbeitung fällt darum in die letzten Lebensjahre des Bildhauers. Und gibt für die späte Entstehung der Figur, die Pietro Tacca in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts als Göttin des Wohlstandes für eine Aufstellung im Boboligarten hergerichtet hat, nicht auch ein Vergleich mit den 1602 gegossenen Pisaner Leuchterengeln (Dha. 207 – 208) überzeugende stilistische Argumente an die Hand?

In den siebziger Jahren war Bologna neben der Errichtung des Okeanusbrunnens zu Arbeiten für die Ausstattung des Parkgeländes der Villa Pratolino herangezogen worden. Während die Arbeitsphasen für den Brunnen des Boboligartens bis zu seiner Aufstellung gut beglaubigt sind, fließen die Nachrichten über seine Tätigkeit in Pratolino nur spärlich. Innerhalb der Geschichte der Kolossalfigur des Appenin blieb der Verf. u. a. ein erstes Projekt unbekannt, das an Stelle des Berggottes einen ähnlich gigantenhaften „Nilo“ vorsah, dessen Modell wir in dem Londoner Bozzetto (Dha. 108) wiederzuerkennen glauben. Damit aber hat sich A. E. Brinckmanns Vermutung bestätigt (Barock-Bozzetti, I, 77), das Londoner Modell sei eine dem Florentiner Appeninentwurf (Dha. 111) voraufgegangene, ursprünglich als Stromgott erdachte Fassung des Kolosses. Aus dem eigenhändigen Oeuvre Bolognas schied die Verf. (S. 229) den aus Pratolino stammenden Satyr mit dem Weinschlauch (Florenz, Mus. Naz.) aus, dessen traditionelle Zuschreibung an den Meister schon A. Gabrielli (Critica d'Arte, II, 1937, 93) zurückgewiesen hatte. Nach meinem Empfinden aber schließt sich der Satyr durch seine Komposition und die straffe Modellierung des Körpers recht eng an die 1575 vollendete große Apollon-Statuette des Scrittoio im Palazzo Vecchio an (Dha. 83), während die breit ausstreichende Behandlung der Haare und des Felles an den Londoner Affen des Samsonbrunnens (Dha. 58) erinnert. Läßt sich heute auch noch nicht sicher entscheiden, ob der Satyr aus Pratolino tatsächlich ein Werk Bolognas ist, so sollte man die Diskussion über die herrliche Bronze doch nicht mit dem knappen Hinweis auf ihre zu manierten Züge abschneiden.

Ins folgende Jahrzehnt leitet die Gruppe des Sabinerinnenraubes über (Dha. 124). Schon lange bewegt mich die Frage, für welchen Ort dieses berühmteste Werk Bolognas, dessen Entwurf ja mit Sicherheit noch in die siebziger Jahre zurückreicht, ursprünglich bestimmt war. Sollte die wie keine zweite Skulptur des Cinquecento für eine freie Aufstellung erfundene Gruppe wirklich von vornherein unter der Loggia de' Lanzi errichtet werden? Um die Jahreswende 1574/75 erhielt der Meister einen Marmorblock von den genauen Abmessungen der Sabinerinnengruppe, zu einer Zeit also, zu der die Materialbeschaffung für die Ausstattung von Pratolino in vollem Gange war; so würde ich es nicht für ausgeschlossen halten, daß die Gruppe ursprünglich vielleicht zum Schmuck jenes Villengartens bestimmt war.

In die späten achtziger Jahre würde ich den von Dhanens gegen 1570 datierten Knaben aus dem Ospedale dei Innocenti (Dha. 96 – 97) versetzen wollen. Mit den weiten, glatten Oberflächen der Figuren dieses Jahrzehnts, insbesondere mit den

Engeln der Grimaldi- oder Salviatikapelle (vgl. Dha. 130 – 131) wirkt der Knabe nächstverwandt. Ein stilistisches Gegenstück aus Genueser Besitz, ein der Verf. unbekannter Cupido von etwa gleicher Größe, wird heute im Seattle Art Museum aufbewahrt (European paintings and sculpture from the S. H. Kress Coll., Seattle 1954, 80). Ob in den beiden Werken nicht vielleicht auch Pietro Francavillas Hand erkennbar wird, soll hier nicht erörtert werden.

In der Aufteilung der sechs im Jahre 1588 in Auftrag gegebenen und 1591 gegossenen Passionsreliefs für die Grabeskirche in Jerusalem wich die Autorin nicht von Kriegbaum ab, der die beiden für Francavilla unbelegbaren Szenen der Salbung und Grablegung Christi (Dha. 147 – 148) als Werke Giovanni Bolognas veröffentlicht hatte (Jahrb. d. preuß. Kunstmglg. 48, 1927, 43 ff.). In der Geradwinkligkeit der Komposition, aber auch im Blick auf die Trachten und Drapierungen der Figuren erwecken diese beiden Reliefs in mir hingegen die Erinnerung an Bandinellis Kunst. Da Bolognas Schüler Antonio Susini um 1590 das im Louvre befindliche Relief der Kreuzabnahme nachweislich nach einer Vorlage Bandinellis gegossen hatte (vgl. U. Middeldorf, *Burl. Mag.* LVII, 1930, 65), könnte man erwägen, ob der gleiche Susini nicht auch Modell und Ausführung der beiden bisher für Werke seines Meisters gehaltenen Reliefs geschaffen habe.

Zu freizügig hat die Verfasserin nach unserer Meinung eine verhältnismäßig große Zahl von Wachs-, Ton- oder Bronzemedellen an Bologna zugeteilt. So kann ich mir das Londoner Neptunmodell (Dha. 10) nicht als dessen Entwurf für die Brunnenkonkurrenz des Jahres 1560 vorstellen; der Kopf der Statuette weist eine große Verwandtschaft mit demjenigen des Nereus an Ammannatis Neptunbrunnen auf, so daß man den Meister des Modells eher in dessen Einflußbereich suchen sollte. Vor dem ebenso im Victoria and Albert Museum aufbewahrten Bozzetto (Dha. 47), in dem Dhanens den Entwurf für die Prudenza Civile des gleichnamigen Triumphbogens für den Einzug der Giovanna d'Austria im Jahre 1565 erkennen zu können glaubte, würde ich an den Kunstkreis Giovanni Bandinis denken, während die am gleichen Ort befindliche Wachsskizze eines Herkules-Zentaurenkampfes (Dha. 86) deutlich Francesco Susinis Variation der bolognesken Gruppe zeigt. Ob die heute verlorene Berliner Tonstatuette des Mugnone (Dha. 109) ein Modell oder doch nur eine Reduktion nach dem vollendeten Werk war, muß offengelassen werden, sicherlich aber ist die Terrakottagruppe des Pisaner Ferdinand-Denkmal im Louvre (Dha. 184) nach der monumental Gruppe geschaffen (so schon M. Charageat XIV. e Congr. Intern. d'Hist. de l'Art, 1936, Actes du Congrès, I, 100).

Da die neue Monographie über Giovanni Bologna aus einer Dissertation hervorging, die im Seminar des besten Kenners flämischer Plastik D. Roggen geschrieben wurde, hätte man von der Verf. über das Flämische in der Kunst des Meisters besonderen Aufschluß erhofft. Tatsächlich sparte sie nicht mit allgemeinen Hinweisen auf die flandrische Abkunft Bolognas, doch suchten wir vergebens nach der Aufdeckung konkreter Bezüge oder Einwirkungen des Nordens auf seine künstlerische Entwicklung. Wird man daraus den Schluß ziehen müssen, daß der Bildhauer in Ita-

lien die Brücken zur flämischen Kunst mehr oder minder gänzlich abgebrochen hatte? Daß er als Mensch seine Heimat und seine Landsleute nie verleugnet hat, bewies er zeit seines Lebens in Freundschaften, Briefen und Signaturen.

Herbert Keutner

ELLIS WATERHOUSE, *Gainsborough*. London, Edward Hulton. 1958.

Wer sich in der Gainsborough-Literatur ein wenig auskennt, war lange schon fremdet von der Tatsache, daß über den größten englischen Maler so wenig wirklich Bedeutendes und Erschöpfendes geschrieben worden ist, vor allem, daß bisher kein zuverlässiges Oeuvre-Verzeichnis existierte. Für alle biographischen Einzelheiten bleibt auch heute noch William T. Whitleys schönes, ausführliches Buch von 1915 wichtig, obwohl inzwischen neue Dokumente aufgetaucht sind (z. B. die aufschlußreichen Unwin papers), aber für die Entwicklung von G.'s Malerei ist es wenig ergiebig, und auch die schon vor 60 Jahren erschienene Monographie von Walter Armstrong, die zuerst den Versuch eines Werkkataloges gemacht hat, ist in Bezug auf Bilderkritik unzulänglich und überholt. Man mußte sich behelfen mit der vorzüglich aber populär geschriebenen knappen Darstellung von Mary Woodall, die zwar weiterhin brauchbar bleiben wird, aber sich nur an die bekannten Hauptwerke hält. Man wußte, daß Professor Ellis Waterhouse vom Barber Institute in Birmingham sich seit Jahrzehnten mit dem Stoff beschäftigte, jetzt endlich liegt sein lang erwartetes Werk vor.

Auf den ersten Blick mag es diejenigen enttäuschen, die der Meinung sind, daß ein nur 34 Seiten umfassender Einleitungstext notwendiger Weise zu kurz sein müsse, um unsere Kenntnis wesentlich zu bereichern. Das Werkverzeichnis mit über 1000 Nummern läßt indessen sofort erkennen, daß hier mit äußerster wissenschaftlicher Sorgfalt ein weit größeres Material verarbeitet und kritisch gesichtet worden ist als jemals zuvor. Der Abbildungsteil mit der Wiedergabe von über 300 Gemälden ist sehr persönlich ausgewählt, aber, wie sich dann bald erweist, unter fruchtbaren Gesichtspunkten.

Studiert man die Einführung genau, so bemerkt man, wie dicht und präzise sie gearbeitet ist und wie es offenbar die Absicht des Verfassers war, sich nicht lange mit allbekannten Tatsachen aufzuhalten, dafür aber immer dann ausführlicher zu werden, wenn es sich um bisher noch ungelöste oder noch nicht gründlich genug durchgearbeitete Probleme handelt. Sie ist ein Musterbeispiel dafür, wie mit wenig Worten viel gesagt werden kann. Auch rein schriftstellerisch ist die Darstellung ein Genuß, zumal man merkt, daß nicht nur ein wissenschaftlicher Experte, sondern ein künstlerisch empfindsamer Mensch sie geschrieben hat.

Von den neu gewonnenen Einsichten kann nur weniges angedeutet werden, der Kenner findet Neues auch in der genaueren, gehaltvolleren Akzentuierung an sich schon bekannter Beobachtungen. Von der Lehrzeit G.'s, die nicht ganz so ausschließlich wie bisher als Selbstlehre angesehen werden sollte, wird es deutlich gemacht, daß die Gehilfentätigkeit bei Gravelot und die durch diesen vermittelte Kenntnis