

werden? In jedem Fall wünscht man diesem erfolgreichen Unternehmen alles Gute, gibt es doch definitiv nicht zu viele Corpus-Unternehmungen in Deutschland – schon gar nicht für die Barockzeit. Das Projekt hat einen eminenten Beitrag zu einem Kernbereich des Faches, nämlich der kunsthistorischen Denkmalerfassung und Objekterschließung, geleistet und sollte daher unbedingt weitergeführt werden. Unter internationaler Be-

teiligung wäre auch eine Ausweitung des Untersuchungsfeldes auf Mitteleuropa ernsthaft ins Auge zu fassen.

PROF. DR. KARL MÖSENER
 Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg,
 Bismarckstr. 1, 94034 Erlangen,
 karl.moesener@kgesch.phil.uni-erlangen.de

Venedig und seine Bildschnitzer

Anne Markham Schulz
Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550. Florenz, Centro
 Di 2011. 614 S., 20 Tfln., 299 Abb.
 ISBN 978-88-7038-486-4. € 85,00

Die Stadt Venedig und die von ihr beherrschte Terraferma entwickelten sich im Spätmittelalter und in der Renaissance erst allmählich zu einem Zentrum der Bildhauerkunst. Es gab zunächst nur wenige lukrative Aufträge für Bauskulpturen und die Grabdenkmäler der Dogen. Diese wurden aber nur in seltenen Fällen an einheimische Meister vergeben (Filippo Calendario [?], Gebrüder dalle Masegne). Man lebte vielmehr von Importen oder der Zuwanderung von Künstlern aus der Toskana und der Lombardei (Nino Pisano, Niccolò di Pietro Lamberti, Donatello, Nanni di Bartolo, Pietro Lombardo mit seinen Söhnen). Ein weiterer Zustrom kam aus dem Norden, aus den Niederlanden und vor allem aus den deutschsprachigen Ländern. Darunter waren nicht nur Bildhauer, sondern auch Bildschnitzer.

Dieser Situation entsprechend, lag das Augenmerk der Forschung stets auf der quantitativ und qualitativ dominierenden Steinskulptur (vgl. etwa Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica*, Venedig 1976). Auch die Verfasserin des hier vorzustellenden Werkes, Anne Markham Schulz, ist bereits durch große Monographien zu Antonio Rizzo, den Bon und Bregno sowie zahlreiche Aufsätze zur Bildhauerei im Veneto hervorgetreten. Nun hat sie in einer immensen Forschungsleistung Werke der oft „anonymen“ Holzskulptur, die für Kirchen in Venedig, auf der Terraferma und entlang der Adria (Marken, Istrien, Dalmatien) entstanden, und die auf die Bildschnitzer der Lagunenstadt bezüglichen Quellen in einem gewichtigen Band zusammengetragen.

QUELLEN, BIOGRAPHIEN, WERKE

Das Buch beginnt mit einer faktenreichen, gut 50 Seiten umfassenden Einführung, die auf der Auswertung der Dokumente basiert. Sie betrifft zunächst die Herkunft der Künstler, ihre Arbeitsfelder und die allgemeinen Produktionsbedingungen. So gab es Familienbetriebe wie denjenigen der Moronzone oder Werkstattgemeinschaften zwischen Malern und Bildschnitzern wie im Falle der Brüder Andrea und Girolamo da Murano. Thematisiert wird auch die Frage nach einer even-



Abb. 1 Jacopo Moronzone (?), Verkündigung an Maria, 1452. Gazzada, Villa Gagnola (Schulz, Abb. 24)

tuellen Doppeltätigkeit einzelner Künstler (19; vgl. dazu Eva Hanke, *Malerbildhauer der italienischen Renaissance*, Petersberg 2009). Die für Jacopo Moronzone angenommene Doppelbegabung lässt sich durch einen Stilvergleich zwischen der 1450/51 entstandenen Sitzfigur des hl. Antonius von Padua in der Frarikirche (Kat.nr. 9, Abb. 235-240; Abb. 2) und dem 1441 gemalten Polyptychon aus S. Elena in der Accademia (Abb. 241) aber kaum bestätigen. Dafür passt die – leider stark überfasste und an den Händen ergänzte – Skulptur recht gut zu der 1452 datierten, nur feiner und zierlicher wirkenden Verkündigung des bisher namenlosen Retabels in Gazzada (Abb. 24; Abb. 1).

Nützlich sind die nachfolgenden Ausführungen zum Status und zur Organisationsform der Bildschnitzer („*intagliatori*“). Anders als in Florenz, wo sie mit den Bildhauern in einer Zunft vereinigt waren, gehörten sie in Venedig zur Zunft der Hauszimmerleute und konnten sich erst 1564 in einer eigenen Zunft zusammenschließen. Zu ihrem Schutz wurde aber 1445 der Import von Holzbildwerken offiziell verboten (24).

Die Angaben zum verwendeten Material und zur Technik sind dagegen notgedrungen lücken-



Abb. 2 Jacopo Moronzone, hl. Antonius von Padua, 1450/51. Venedig, Frarikirche (Schulz, Abb. 238)

haft, da nur wenige Werke untersucht und Restaurierungsberichte zurückgehalten wurden (26). Bei größeren Figuren konnten öfter Linde oder Zirbelkiefer nachgewiesen werden, bei Möbeln und ihrem plastischen Bildschmuck fast immer Nussbaum. Fassmalerarbeiten ließ man von eigenen Kräften in der Bildschnitzerwerkstatt ausführen oder auch von angesehenen Tafelmalern (Jacobello del Fiore). Am aufschlussreichsten sind in diesem Kapitel aber die Mitteilungen über den straff geführten Holzhandel (29-33).

Als Hauptaufgaben der Künstler werden dann erwartungsgemäß das Schnitzen von Kruzifixen und Figuren bzw. Reliefs für Altarretabel und Chorgestühle bezeichnet. Früh erkennbar sind gewisse Spezialisierungen: Die Moronzone und Paolo Campsa lassen sich als Leiter von Altarwerkstätten fassen, während ein Großteil der Kruzifixe von den zugereisten „*Tedeschi*“ ausgeführt wurde. Nach 1470/80 entstanden aber nur noch wenige hölzerne Altaraufsätze, was mit dem Erfolg der Bildhauerfamilie Lombardo und der Vorliebe für deren „neo-klassischen“ Stil erklärt wird (48).

Im Anschluss daran folgen die mehr als 600 „Künstlerbiographien“, die das Herzstück des Buches bilden. Allein die schiere Anzahl gebietet Respekt, zumal in Anbetracht der Schwierigkeit der venezianischen Quellen (Dialekt) und mancher Hindernisse in den Archiven (12). Stützen konnte sich Schulz immerhin auf die Pionierarbeiten von Paoletti, Ludwig von Schlosser, aber auch auf die Studien von Rigoni und Sartori zu den Paduaner Meistern. Ein nützlicher Dokumentenanhang findet sich ebenfalls bei Werner Körte, *Deutsche Vespbilder in Italien* (1937), der allerdings nicht genannt wird. Entgangen ist ihr so offenbar „Leonardo jntaiator“, wohnhaft in der Contrada S. Maria Formosa und 1454 in Padua nachweisbar (Körte, 132). Den 1460 genannten „Ventura de Yspurg“, der ein Altarretabel in die Abruzzien geliefert hatte, hält Schulz für einen Augsburger, Körte wohl zutreffender für einen Innsbrucker Künstler (ebd.). Klarer erkennbar wird aber dank zahlreicher Neufunde und Korrekturen, dass unter den „Tedeschi“ auch mehrere „Fiamminghi“ waren; einige stammten aus Mecheln, während „Lardo Todesco“ wohl mit „Olardo da Fiandra“ gleichgesetzt werden kann. Am weitesten gelangt die Autorin hingegen bei ihren Forschungen zur Familie Moronzone (mit Stammbaum, 292f.) und zu Paolo Campa.

In einem Katalog werden schließlich dreizehn Werke ausführlich behandelt. Manche davon, wie das Retabel mit Donatello's hl. Johannes d. T. (Kat.nr. 11), sind gut bekannt, andere weniger. Wie die Auswahl zustande kam, erfährt man zwar nicht, doch sind Skulpturen aus allen Bereichen berücksichtigt worden. Ungünstig ist nur, dass die Werke alphabetisch nach Aufbewahrungsorten präsentiert werden, so dass sich weder eine chronologische noch eine aufgabenbezogene Abfolge ergibt.

Auch der opulente Tafel- und Abbildungsteil hat etwas Disparates. Die grobe Gliederung folgt dem Text- und Katalogteil, weshalb sich beim Durchblättern kein Gefühl für die Chronologie einstellt. Und da in den Bildlegenden Verweise auf Katalognummern und Datierungen fehlen, ist die Benutzung doch ziemlich mühselig. Leider ent-



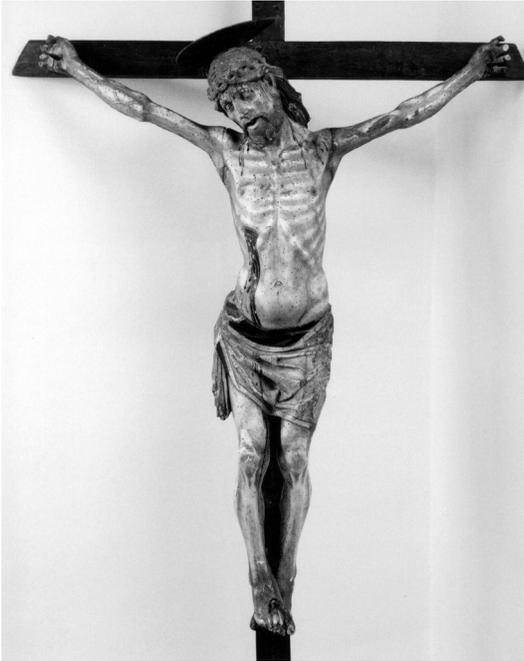
Abb. 3 Hl. Sebastian aus dem Michaelsretabel. Venedig, Frarikirche (Schulz, Abb. 288)

sprechen auch manche Abbildungen nicht dem derzeitigen Zustand einiger wichtiger Objekte (z.B. Abb. 85, 295-299).

ALTARRETABEL

Unter den erhaltenen Werken bilden die skulptierten Altarretabel nur eine verhältnismäßig kleine Gruppe, doch ist in den Quellen von weiteren „ancone“ die Rede. In der Literatur spielen sie bisher nur eine Nebenrolle, auch weil die Schnitzereien ein mittleres Qualitätsniveau kaum überschreiten. Interessant sind die Retabel aber im Hinblick auf die Typengeschichte. Denn gerade in Venedig ist eine weitgehende Kongruenz zwischen gemalten und skulptierten Altarwerken bis hin zur Austauschbarkeit festzustellen. Abzuzeichnen scheint sich dabei, dass Schnitzaltäre nicht zu den bevorzugten stadtvenezianischen Werken gehörten, sondern eher für den Export bestimmt waren (vgl. auch Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993).

Die ältesten, in den 1390er Jahren entstandenen Exemplare sind die breitformatigen, kleinteil-



**Abb. 4 Kruzifixus. Umbertide, S. Francesco
(Schulz, Taf. 10)**

lig gegliederten Reliefaltäre in Gemona (Kat.nr. 4) und im Museo Correr (Kat.nr. 8). Sie stammen aus der Werkstatt von Andrea bzw. Caterino Moronzone und gehen auf gemalte Vorbilder wie Paolo Venezianos Polyptychon in der Accademia (um 1350) zurück.

In der Folgezeit bestellte man vor allem doppelgeschossige Polyptychen mit einem Register für Vollfiguren und einem für Halbfiguren. Im überhöhten Mittelfeld befindet sich öfters auch eine szenische Darstellung (Verkündigung oder Krönung Mariä). Das Ganze bildet eine vielteilige Schauwand, zu der das Rahmenwerk des Schreiners mit Pfeilern, Fialen und Tabernakeln nicht nur einen strukturellen, sondern auch einen dekorativen Beitrag leistet. In der Malerei vertritt bereits Lorenzo Venezianos Polyptychon in der Accademia (1357) diesen Typus. Die Dalle Masegne übernahmen das Schema dann für ihr Marmorretabel in S. Francesco in Bologna (1388-92), welches wenig später für den Schnitzaltar der Cappella Bolognini in S. Petronio adaptiert wurde. Paradebeispiele aus venezianischen Werkstätten sind schließlich das Polyptychon in S. Daniele del Friu-

li (Kat.nr. 5) und das um 1465/70 datierte Altarwerk von S. Francesco in Pula (41f., Abb. 8, 26f.). Letzterem diente wohl Bartolomeo Vivarinis Retabel aus Pesaro von 1464 als Vorbild (Humfrey 1993, Abb. 115, App. 6). Dieses enthält im Zentrum auch eine Skulptur, eine Sitzfigur des hl. Antonius Eremita (Abb. 25), und gehört damit zur Gruppe der „intermediären Altarbilder“ (Iris Wenderholm, *Bild und Berührung*, München/Berlin 2006). Die Frage, wann und warum Skulpturen und Gemälde solche „Symbiosen“ eingehen, hat Schulz aber nicht untersucht.

Den jüngsten und fortschrittlichsten Typus, das Nischenretabel mit drei Standfiguren und einem Renaissance-Rahmen, vertritt dann das zu Beginn der 1480er Jahre entstandene Retabel der Cappella Trevisan in der Frarikirche (Kat.nr. 12), welches sich von seinen steinernen Vorläufern (S. Giobbe, Frarikirche) kaum unterscheidet und auch mit den frühen Polyptychen der Bellini zu vergleichen wäre. Bei den Skulpturen plädiert Schulz für eine rigorose Händescheidung und hebt den hl. Sebastian (Abb. 3) besonders hervor, „whose exceptional German sculptor proves the peer of any of his contemporaries at home“ (55) – ein Lob, das ebenso wie der Hinweis auf die beiden Erhart (262) doch etwas übertrieben erscheint. Ganz isoliert ist die Figur übrigens auch nicht, da das Lententuch in identischer Faltung noch einmal beim Kruzifixus aus Umbertide vorkommt (Taf. 10, Abb. 88; Abb. 4). Beim Studium des nackten Oberkörpers hat der Bildschnitzer aber neue Wege beschritten und sich vom deutschen Standard weit entfernt. Seine Identifizierung mit Michael Linder aus Hamburg (?) bleibt hypothetisch (261f.).

CHORGESTÜHLE

Ebenfalls in der Frarikirche befindet sich ein Hauptwerk venezianischer Kirchengestaltung, das 1468 datierte Chorgestühl von Marco Cozzi, dessen 50 Heiligenreliefs mehrheitlich der oberrheinischen Gerhaert-Nachfolge zugeschrieben werden (Kat.nr. 10). Gertrud Otto, J. A. Schmollgen, Eisenwerth, Wolfgang Deutsch und Roland Recht haben sie bereits ausführlich studiert. Schulz nimmt 45 Reliefs für eine in Venedig ansäs-

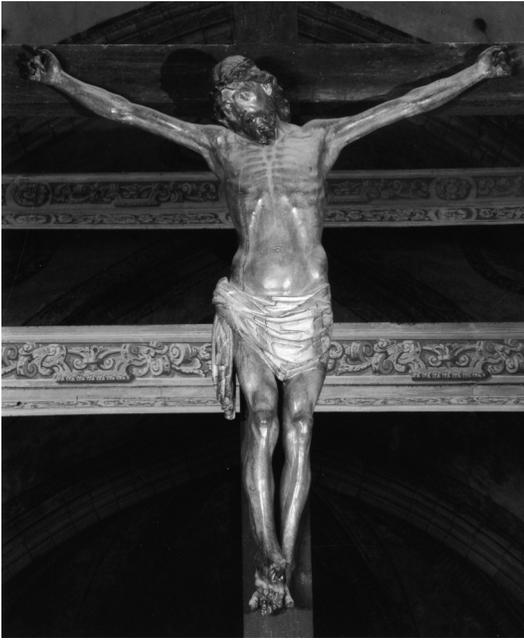


Abb. 5 Kruzifixus, um 1475. Venedig, Frarikirche (Schulz, Taf. 9)

sige deutsche Werkstatt und fünf für einen italienischen Mitarbeiter in Anspruch.

Nur gestreift werden andere, dem „Frari-Meister“ zugeschriebene Werke (251f.). Ob eines davon in Venedig entstanden sein könnte, bleibt zweifelhaft, nachdem ein früher in Hartford aufbewahrtes und 2009 versteigertes Madonnenrelief aussortiert wurde. Dessen venezianischer Rahmen gilt nun als eine Imitation des 19. Jh.s. Diese und andere Fragen der Diffusion des Gerhaert-Stiles müssten trotzdem noch einmal überdacht werden. Nicht erwähnt hat Schulz eine den Reliefs nahestehende, aber in Stuck modellierte Madonna in Halbfigur, die kürzlich vom Diözesanmuseum in Rottenburg erworben wurde (Ulrich Söding, „Austria iam genuit qui sic opus edidit“. Bildhauer und Bildschnitzer der Spätgotik als „Wanderkünstler“ in Italien, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, 167-182, bes. 178-180; Wolfgang Urban, *Meisterwerke der Spätgotik*, Ulm 2010, 30-37). In diesem Fall erweist sich die strikte Trennung nach Materialien doch als hinderlich.

KRUZIFIXE

Die mit Abstand reichhaltigste Werkgruppe der venezianischen Holzskulptur bilden die Kruzifixe. Ihre vergleichsweise hohe Qualität lässt eine Spe-

zialisierung bestimmter Bildschnitzer auf diesen Gegenstand erkennen. Die Reihe beginnt mit einigen Exemplaren des späten 14. Jh.s, die etwas vor-schnell als „ugly“ apostrophiert werden (58). Fest datiert ist erst der 1426 bestellte Kruzifixus von Matteo Moronzzone in Zadar (Abb. 74). Als überragender Schnitzer von Kruzifixen tritt indes nur Antonio Bonvicino hervor, dem die Autorin bereits 2004 einen vorzüglichen Aufsatz gewidmet hat und der daher in diesem Band nicht noch einmal im Vordergrund steht (59, Taf. 5f., Abb. 79-84).

Die nun folgenden Corpora werden ausnahmslos den schon genannten „Tedeschi“ zugeschrieben. Den Ausgangspunkt für ihre Beurteilung bildet noch immer der bahnbrechende Aufsatz von Margrit Lisner (1959/60), in dem zwei große Gruppen unterschieden werden. Die frühere ist in Venedig mit dem Gekreuzigten in S. Giorgio Maggiore (um 1420/30) vertreten, welcher bei Schulz nur eine marginale Rolle spielt, weil sie ihn – ohne hinreichende Begründung – zu den importierten Werken zählt (60, Abb. 85). Die zweite Gruppe bilden jene Kruzifixe, die in der italienischen Literatur unter dem Sammelnamen „Giovanni Tedesco“ firmieren, aber auf verschiedene Hände verteilt werden müssen (Salò, Rimini/Faenza/Pesaro, Perugia). Die Stadt Venedig beherbergt keines von ihnen, doch finden sich verwandte Stücke auf der Terraferma. Wenn all diese Werke als „deutsch“ bezeichnet werden, dann sollte man aber zugeben, dass es in keinem einzigen Fall gelungen ist, einen nordalpinen Prototyp zu benennen (vgl. dazu Söding 2007, 173-175).

In Venedig scheint sich allein mit dem Kruzifixus über der westlichen Chorschranke der Frarikirche, die das Datum 1475 trägt, ein typenprägendes Hauptwerk erhalten zu haben (60, Taf. 7-9; Abb. 5). Ikonographisch bildet er eine Einheit mit zwei steinernen Assistenzfiguren und den auf der Schranke stehenden Aposteln. Christus hängt mit lang ausgespanntem Oberkörper, vorgewölbtem Bauch und niedrig sitzendem, knittrig gefaltetem Lententuch am Kreuz. Sein Mund steht offen, die Augen sind noch leicht geöffnet; drei Dornen der Krone stechen in die Stirn. Zu überlegen wäre, ob nicht Verbindungen zu Werken der oberitalieni-

schen „Tedesco-Gruppe“ bestehen. Ähnlich sind der geschmeidige Umriss der eng geführten Beine und die Anordnung des Lententuches. Der Leib ist bei den anderen Exemplaren aber dünner, der Oberkörper schwächiger, und das Leiden wird stärker thematisiert. Die Schnitzerei scheint insgesamt feiner, die Tücher sind stofflicher und mit parallelisierten dünnen Faltenraten versehen. Was schließlich die als Nachfolgewerke bezeichneten Corpora angeht, so sticht der knochig gebildete Kruzifixus in Umbertide (Abb. 4) als ein relativ eigenständiges Werk hervor, während die glatteren Exemplare in Poreč und Trogir (1509) deutlicher auf das Vorbild rekurrieren (Abb. 86, 87).

Als zweites Schlüsselwerk fungiert für Schulz der Kruzifixus von Concenedo di Barzio (Kat.nr. 3). Er ist der Exponent einer Gruppe von Werken des späten 15. Jh.s, die über das venezianische Gebiet verstreut sind. Fraglich bleibt aber, ob man diese wirklich ganz von der Frari-Reihe trennen kann. In ihrer schlanken Körperbildung stehen sie der „Tedesco-Gruppe“ außerdem noch etwas näher.

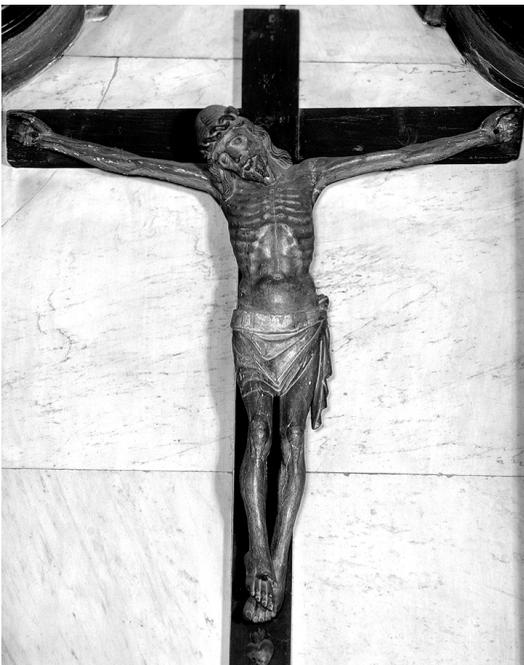


Abb. 6 Kruzifixus. Trient, S. Maria Maggiore (Soprintendenza per i Beni Storici-artistici, Provincia autonoma di Trento)

Hinzufügen lässt sich ein kaum beachteter Kruzifixus in S. Maria Maggiore in Trient (zur Literatur vgl. Söding, *Gotische Kruzifixe in Tirol*, Berlin/München 2010, 34 u. Anm. 128; Abb. 6). Dieser kann dank der von Schulz zusammengetragenen Werke nun eindeutig als venezianisches Exportstück klassifiziert werden. Bestimmte Merkmale wie der Thorax mit den merkwürdigen Dellen unter dem Rippenbogen und der knorpeligen Ausparung des Brustbeines erinnern besonders an das Exemplar in S. Francesco in Treviso (Abb. 130).

Locker mit dem Frari-Kruzifixus verbunden ist ferner der oft genannte Corpus des Lardo Todesco in S. Giovanni in Bragora von 1491 (55, 59, Abb. 48). Dieser Meister wurde 1493 auch für die reliefierte Liegefigur des S. Giovanni Elemosinario bezahlt, die Schulz dennoch nicht als sein Werk akzeptieren will (Abb. 47). Die erkennbaren Stilunterschiede sind aber auch aufgabenbedingt und betreffen mehr die Faltengebung als die Gesichtsbildung oder die Haarbehandlung. Erfreulich ist schließlich, dass der qualitätvolle Kruzifixus in S. Maurizio in Venedig von Schulz ausgiebig gewürdigt wird (Kat.nr. 13). Es handelt sich um ein Einzelstück, bei dem allein die Dornenkrone (vgl. Abb. 156) und die lang herabfallenden Haare auf den italienischen Kontext hindeuten.

Insgesamt betrachtet, ist das quellenreiche Buch von Anne Markham Schulz ein überaus nützliches Werk, selbst wenn es von einem gewissen Hang zur Statistik geprägt wird. Monieren lässt sich allenfalls das Fehlen einiger nicht-italienischer Titel in der umfangreichen Literaturliste, weil dies Auswirkungen auf die Beurteilung des Individualstils und die Erörterung der Einflusswege und Wechselbeziehungen hat. Woran es – ganz allgemein gesprochen – immer noch mangelt, ist die Verknüpfung der italienischen mit einer nordalpinen Perspektive.

PROF. DR. ULRICH SÖDING
Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für
Kunstgeschichte, Zentnerstr. 31, 80798 München,
ulrich.soeding@lrz.uni-muenchen.de