

- Lindner Ines/Schade Sigrid/Wenk Silke/Werner Gabriele (Hrsg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989
- Muysers, Carola (Hrsg.), *Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschsprachigen Quellen-texten 1855-1945*, Amsterdam/Dresden 1999
- Muysers, Carola, Das Sinnbild Zwilling – Kunst, Kreativität und Autorschaft von heute, in: Berger 2000, S. 193-226
- Neumann, Eckhard, *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt M./New York 1986
- Nochlin, Linda, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? (1971), dtsh. Übersetzung in: Beate Söntgen (Hrsg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 27-56
- Nochlin Linda/Sutherland-Harris Ann (Hrsg.), *Women Artists 1550-1950*, Aust.-Kat., Los Angeles County Museum of Art 1976
- Parker, Rozsika/Pollock, Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981
- Pollock, Griselda, Van Gogh und die Kunst der Armen Sklaven. Bilder der Landarbeit als moderne Kunst, in: Söntgen 1996, S. 210-253
- Raev, Ada, *Russische Künstlerinnen Ende des 19. bis Anfang des 20. Jh.s. Sozial- und mentalitätsgeschichtliche Studien. Kunstkonzepte. Weiblichkeitsentwürfe*, Habilitationsschrift 1999, im Erscheinen.
- Raev, Ada, Eine »zweistellige Formel« des russischen Neoprimitivismus. Natalja Goncarova und Michael Larionov und Rollenspiele und der Ernst der (Lebens-) Kunst. Aleksandr Rodcenko und Varvara Stepanova, in: Berger 2000, S. 155-190; 191-224
- Reulecke, Anne-Kathrin, »Die Nase der Lady Hester«. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz, in: *Biographie als Geschichte*, Hedwig Röckelein (Hrsg.), Tübingen 1993 (Forum Psychohistorie; Bd. 1), S. 117-142
- Salomon, Nanette, Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in deutscher Übersetzung (1991), dtsh. Übers. in: *kritische berichte* 4, 1993, S. 27-40
- Schama, Simon, *Rembrandts Augen*, Berlin 2000
- Scheuer, Helmut, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jh. bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1979
- Schlosser, Julius von, *Materialien zur Quellenkunde. V. Heft Vasari*, Kaiserl. Akad. d. Wiss. Wien 1918 (Sitzungsbericht 189, Bd. 2, Abhandlung)
- Schröder, Stefanie, *Ein starkes verwundetes Herz – Niki de Saint Phalle. Ein Künstlerleben*, Freiburg 2000
- Thürmer-Rohr, Christa, *Narrenfreiheit, Essays*, Berlin 1994
- Tufts, Eleonora, *Our hidden heritage. Five centuries of women artists*, London/New York 1974
- Voss, Hermann, »Kunstlergeschichte« oder »Kunstgeschichte ohne Namen«, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* N.F. 31, 1920, S. 176-206
- Voss, Hermann, Quellenforschung und Stilkritik. Eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, 1933, S. 176-206
- Wenk, Silke/Schade-Tholen Sigrid, Inszenierung des Sehens, in: H. Bußmann/R. Hof (Hrsg.), *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 341-407
- Wenk Silke/Hoffmann-Curtius Katrin (Hrsg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jh.*, Marburg 1997, S. 8f. und S. 12f.
- Werckmeister, Otto Karl, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago/London 1989

WOLFGANG WOLTERS

## Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance

München, C. H. Beck Verlag 2000. 320 S. mit 259 Abb., davon 168 in Farbe. Euro 72,-.  
ISBN 3-4066-45906-4

Venedigs Ruhm begründet sich nicht allein auf seine spektakuläre Lage, sondern auch auf den ungeheuren Reichtum, der auf die Ausgestaltung aller Bereiche der Baukunst verwandt wurde. In Begleitung von Kennern wie Daniele Barbaro, Francesco Sansovino und Sebastiano Serlio führt Wolfgang Wolters durch das Venedig der Renaissance, das, dies sei hier behauptet,

kein Leser des Buches zuvor in solcher Dichte, Detailfülle und dokumentarischen Präzision gekannt hat.

Der Titel des Bandes könnte irreführen. Weder die Architektur noch das, was man sich gemeinhin unter Ornament vorstellt, stehen im Vordergrund. Fußböden und Eisengitter, Ledertapeten und Orgelemporen lassen sich



Abb. 1  
Venedig, Fresko, ehem.  
am Fondaco dei Tede-  
schi, dokumentiert von  
A. M. Zanetti, *Varie  
pitture a fresco  
de' principali maestri  
veneziani...*, Venedig  
1760 (Wolters S. 87)

schwerlich unter diesen Begriffen zusammenfassen. Auch der im Untertitel genannte Begriff des Bauschmucks wirkt nur einschränkend im Hinblick auf die Fülle des behandelten Materials. Wolters geht es in Wirklichkeit um eine umfassende Beschreibung und Dokumentation derjenigen »Bereiche des Bauens, die häufig, nicht immer, dem Zugriff des Architekten entzogen und Spezialisten überantwortet wurden« (S. 10). Dies sind, um nur einige Kapitelüberschriften zu nennen: »Wandverkleidungen«, »Bemalte Fassaden«, »Kapitelle, Pilaster, Friese und Trophäen«, »Kamine« oder »Plastische Deckendekorationen«. Trotz der beeindruckenden Vielfalt der behandelten Bereiche findet nicht alles Zugehörige in dem schönen, größtenteils hervorragend illustrierten Band Berücksichtigung. Wolters gibt dies auch ohne Umschweife zu. Da umfassende Vorarbeiten zu den Portalen fehlen, hat er sie ausgeklammert. Andere Bereiche, zu denen jüngere Untersuchungen vorliegen, wie Altäre und Grabmäler, sind ebenfalls nicht aufgenommen. So sind die Lücken zwar erklärt, dennoch bleibt beispielsweise das Fehlen der skulptierten Wandausstattungen der Cappella Giustiniani in S. Francesco della Vigna bemerkenswert. Die Erforschung der Ausstattung venezianischer Kirchen ist noch in den Anfängen, für Wolters bedeutet dies zum einen die, wenn auch summarische,

Aufnahme u. a. von Chorschranken und Kanzeln, zum anderen den Verzicht auf Berücksichtigung z. B. von Weihwasserbecken und Chorgestühl.

Die Zahl der alten und neuen Verluste, Veränderungen und Modernisierungen ist hoch, nicht nur bei dem Verschleiß ausgesetzten Gegenständen wie Glasfenstern und Türflügeln oder den dekorativen Malereien an Fassaden und in Innenräumen. Viele Kapitel und Unterkapitel beginnen mit einem Nachruf auf Verlorenes; gerne würde man Wolters des Topos bezichtigen, gäbe ihm nicht die Realität Recht. Der Autor, der sich jahrzehntelang erfolgreich für den Erhalt der venezianischen Monumente eingesetzt hat, beschreibt mit dem Blick des Denkmalpflegers z. B. im Kapitel »Wandverkleidungen« die »Phantasiefarben« an Fassaden als »Ergebnis der auf dem Gusto der Beteiligten basierenden Renovierungen«. Eine Probe seines oft lapidaren Stils: »Gelbe, rote und grüne Palazzi sind immer häufiger in der Stadt und auf den Inseln zu finden. Die nicht unerheblichen ästhetischen Beeinträchtigungen des Stadtbildes werden nach einigen Jahrzehnten wieder verschwin-

den oder gemildert sein. Durch den Verzicht auf Untersuchungen wird jede Hoffnung, fundierte Informationen über ältere Zustände zu erhalten, jedoch definitiv zunichte gemacht« (S. 49).

Der illusionslose Blick ist indes nicht blind für gelungene Restaurierungen, und der Kritik folgen oft praktische Vorschläge. Im Fall der Fresken Tizians aus dem Fondaco dei Tedeschi (vgl. *Abb. 1*) und Pordenones aus dem Kreuzgang von S. Stefano plädiert er für eine Rückkehr derjenigen Fassadendekorationen, die zwar abgenommen, aber nicht in Museen ausgestellt wurden, an ihren Ursprungsort: »Ein wichtiger Schritt zum Wachhalten der Erinnerung an verlorene Zusammenhänge wäre getan, könnten die abgenommenen Malereien in ihrer ursprünglichen Abfolge mit allen 'unansehnlichen', im Museum kaum ausstellbaren Fragmenten an ihren Ursprungsort zurückkehren.« Eine museale Aufstellung im Inneren dieser Bauten wäre dem Magazinda-sein vorzuziehen (S. 89).

In den thematisch betitelten Kapiteln (»Maleereien in privaten und öffentlichen Räumen«, »Plastische Deckendekorationen« u. a.) spielen stets Fragen der Architekturtheorie, der Ausführung oder der Erhaltung eine Rolle. Diskutiert werden häufig auch Fragen der Werkstätten. Das Kapitel »Entwurf und Ausführung« bespricht explizit Werkstattorganisation und mögliche »Spielräume und Freiheiten in der Ausführung«, wobei die verschiedenen Faktoren, die bei der Ausführung eines größeren Werkes zusammentreffen, in den einzelnen Kapiteln immer wieder auf neue aufgegriffen werden, so beim Grabmal des Dogen Niccolò Tron die »unüberbrückbaren Unterschiede in Entwurf und Ausführung beim Ornament« und das »sorglose Verteilen von Aufgaben« (S. 112).

Wieweit allerdings größtmögliche ornamentale, ja selbst figurliche Einheitlichkeit in der Praxis tatsächlich eine Rolle gespielt hat, bleibt, nicht nur für Venedig, ein Gegenstand der Spekulation. Hingewiesen sei auf das Tri-

umphtor Alfonsos in Neapel, dessen offensichtliche stilistische Uneinheitlichkeit kein Anlaß für zeitgenössische Polemik gewesen war, wie auch z. B. die römischen Grabmäler der zweiten Quattrocentohälfte oft der Zusammenarbeit zweier – bei allen Differenzen der Stilkritik im Einzelfall – meist leicht voneinander unterscheidbarer Meister/Werkstätten entstammen. Liest man die recht lange Liste der von Filarete gerühmten Künstler, die in dessen *Trattato* für den Bau des imaginären Castello berufen werden sollen, liegt die Annahme nahe, daß die hier stillschweigend in Kauf genommene Stilpluralität, zumindest wenn von berühmten Meistern hervorgerufen, durchaus auch positiv beurteilt worden sein könnte.

Der ausdrückliche Wunsch nach Arbeiten *all'antica* findet sich in Venedig ab 1462 in Dokumenten. Auch die Praxis zeigt, daß dort Bildhauer ab ca. 1460 Bauornamentik weitgehend antikisch gestalteten. Daß sie allerdings oft antike Originale studiert haben, mag man mit Wolters (S. 105) bezweifeln; sein Urteil: »Die Forderung, *all'antica* zu arbeiten, setzte kein Antikenstudium voraus«, leuchtet angesichts des freien Umgangs mit Vorbildern ein, die oftmals selbst wohl nur antik »aus zweiter Hand« waren. Allerdings erschwert die Tatsache, daß keine Skizzenbücher venezianischer Baumeister aus der Renaissance erhalten sind, die Klärung. »*All'antica*« bedeutet ja nicht ein »pedantisches Nachbuchstabieren authentischer Antiken« (S. 106), sondern ein Arbeiten in antiker Manier. E. H. Gombrich hat dies auf die griffige Formel »Imitation and Assimilation« (*The Style all'antica: Imitation and Assimilation*, in *Norm and Form*, London 1966, 122-128) gebracht, Venedig bildet in dieser Hinsicht sicherlich keine Ausnahme. Spürbarer vielleicht als in anderen Zentren ist hingegen »die mangelnde Neigung venezianischer Bauherren, Baumeister und Architekten, das in Architekturtraktaten niedergelegte Dogma der fünf Säulenordnungen zu akzeptieren« (S. 110). Gründe hierfür dürften auch in der

Rückbesinnung auf die eigene frühmittelalterliche Gründungstradition liegen. Daß die Beschäftigung mit antiken Vorbildern, welchen Alters auch immer, mit handwerklichem Können und Verständnis in Venedig zu höchster Blüte gelangte, zeigen unter vielen anderen die Pilasterdekorationen in S. Giobbe (Abb. 2). Einen leicht obsessiven Zug zur Arbeit *all'antica* um 1500 belegt trefflich Albrecht Dürer, der sich in einem Brief vom 7. Februar 1506 aus Venedig beklagt, daß die venezianischen Kollegen seine Arbeit »schelten... und sagen, es sey nit antigisch art, darum sey es nit gut« (A. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, hg. v. H. Rupprich, Berlin 1956, S. 44).

Das aufwendig und gelungen gestaltete Buch ist der Ertrag jahrzehntelanger Forschung. Nicht immer ist es eine leichte Lektüre. Wolters setzt gute Kenntnisse des Denkmalbestandes und der Künstler voraus. Wer einen umfassenden Katalog erwartet, wird nur bedingt zufriedengestellt; erst in Verbindung mit dem Gehalt der zahlreichen fundierten Anmerkungen und der umfassenden Bibliographie ergäbe sich ein solcher. Da die Gewichtung der Themen eine andere ist als in den verwandten Untersuchungen von Pietro Paoletti (*L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893), Julius Baum (*Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance*, Stuttgart 1926) u. a., bleiben die Vorläufer unentbehrlich. Dies bedeutet keine Kritik an Wolters, der sich sowohl in der Organisation als auch der Durchdringung des Materials andere Ziele setzt als sie. Auf besondere Weise wichtig für *Architektur und Ornament* ist der 1986 von Wolters und Norbert Huse publizierte Band *Venedig. Die Kunst der Renaissance*.

Dort findet sich schon vorab mancher Gedanke und manche Abbildung, und die beiden Studien ergänzen sich gegenseitig (so auch Wolters, S. 14). Z. B. werden die dekorierten Sockelzonen der Palazzi im neuen Band nur beiläufig mitbehandelt, beim Palazzo Gussoni (bei S. Lio; Abb. 3) etwa die Verwendung von Veroneser Marmor erwähnt, der bei Huse/Wolters 1986, S. 31, angesprochene, mit kassettierten Rosetten geschmückte Sockel bleibt aber unberücksichtigt, obwohl

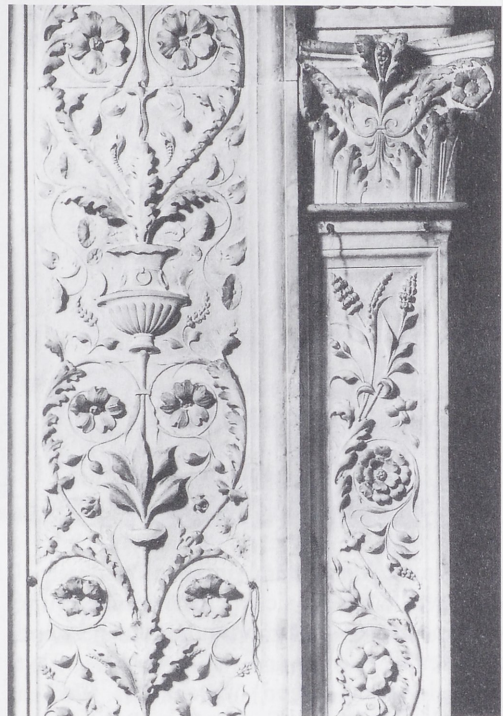


Abb. 2 Venedig, S. Giobbe, Pilaster im Chor (Wolters S. 113)

nach Form und Funktion typisch venezianischer Bauschmuck.

Wolters hat die Bedingungen des Bauens in Venedig mustergültig herausgearbeitet. Anzunehmen ist, daß Venedig eine besondere Stellung in der Kunst der Gotik und der Renaissance einnahm. Wenn auch an der Vergleichbarkeit der »Aufgaben« im Burckhardtschen Sinne mit denen anderer Zentren der Renaissance nicht zu zweifeln ist, stellt sich die Frage, wieweit die Bedingungen vergleichbar sind. Für einen Vergleich von Wolters' Befunden mit denjenigen anderer Städte wie Bologna, Rom oder Neapel, ja selbst Florenz, fehlen allerdings noch entsprechend umfassende Untersuchungen, wie man sich diese auch für Nürnberg und Augsburg wünschte, um in der Gegenüberstellung ein verständlicheres Bild der Renaissance zu gewinnen.

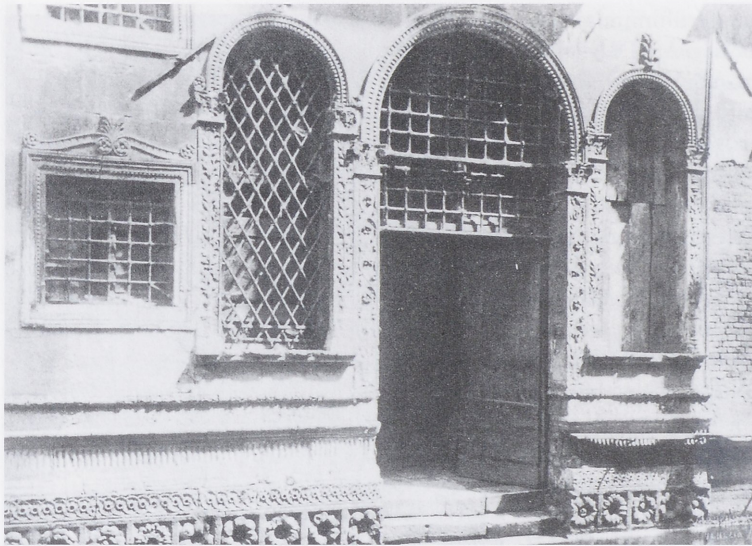


Abb. 3  
Venedig, Palazzo  
Gussoni (J. McAndrew,  
*Venetian Architecture of  
the Early Renaissance*,  
Cambridge/Mass. 1980,  
fig. 15.10)

Aus dem sachlichen und präzisen Band ist viel zu lernen. Während sich manche Beschreibung wie eine trockene Bestandsaufnahme liest und den Zettelkasten spüren lässt, wird der Text dann lebendig, wenn Wolters an Werken besonderen Gefallen findet, so an Pordenones Entwurf für den Palast des Martino d'Anna (1531/32). Unorthodoxen Lösungen, die den Regelbüchern zuwiderlaufen, ja diese erst notwendig machen, widmet er auch sonst bewundernde Worte. Die Kritik der »Vitruvianer« an

den »*ineruditi idioti*« (Cesariano 1521), den handwerklich geschulten Baumeistern, teilt er keineswegs. Die distanzierte Bemerkung: »Die Kunstgeschichte neigt dazu, sich mit dieser Kritik zu identifizieren« (S. 39), ist kennzeichnend für seinen souveränen Blick. Als Leser möchte man Wolters mit dem »*ordinatore*« vergleichen, dem Architekten, der – wie Wolters einleitend erläutert – Serlio zufolge am Bau wirkt »als einer, der Ordnung schafft und bewahrt« (S. 8).

Johannes Röll

ANDREW HOPKINS

## Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice

New York, Cambridge University Press 2000. XIII + 271 S., 13 farb. und 160 s/w Abb., ISBN 0-521-65246-4

Venedigs Beitrag zur Barockarchitektur wird im Grund an einem Architekten und an einem einzigen seiner Bauwerke gemessen: Baldassare Longhena (1597-1682) und seiner im Jahr 1631 entworfenen Kirche S. Maria della Salute. Dennoch hat selbst diese Architektur keinen festen Platz in der Geschichte der Bau-

kunst, ja manchmal erscheint sie beinahe wie eine Art »Naturdenkmal«, obligatorischer Anziehungspunkt, städtebaulich bestimmend, aber als künstlerisches Meisterwerk nicht unumstritten. Manfredo Tafuri hat diesen sonderbaren Zustand mit den prägnanten Worten »il Longhena non fa testo per nes-