

REZENSIONEN

MIKLOS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370—1400* (Collana di studi diretta da Mina Gregori, III) Casa Editrice Edam, Firenze 1975. 858 S. mit 173 Tf. u. 572 Vergleichsabb. Lit. 50 000

Das Buch hält zugleich mehr und weniger als der Titel verspricht. Es ist, für den Denkmälerbestand, zweifellos ein umfassendes Handbuch der florentinischen Malerei in den letzten Jahrzehnten des Trecento. Da nicht nur Giotto sondern von Zeit zu Zeit auch der gefälligere Stil eines Bernardo Daddi u. a. den Nachfahren vorbildlich wurden, ist ein Überblick der Malerei seit 1300 vorausgeschickt. Wer sich für einzelne Maler des früheren Trecento interessiert, sollte das Buch auch zur Hand haben, denn es finden sich z. B. neue Zuschreibungen von Werken an Taddeo Gaddi und, in Anmerkungen versteckt, Werkverzeichnisse verschiedener Meister und Kleinmeister, deren Tätigkeit noch in die erste Jahrhunderthälfte fällt.

Wer nach dem Titel erwartet, der gewichtige Band vermittele entscheidende Erkenntnisse, wie sich die Renaissance in Florenz vorbereitet, wird enttäuscht. Die Jahrzehnte von 1370 bis 1400 sind gewiß keine der glücklichsten Perioden für die florentinische Malerei. Wenn auch um 1370 immer noch Florentiner bedeutende Aufträge in Rom und Neapel bekommen, haftet den Werken doch, verglichen mit Altichiero und den neuen Kunstbestrebungen am Hof der Carrara in Padua, etwas Epigonenhaftes, fast Provinzielles an. Die Anlehnung an Bilder des frühen Trecento und eine spätgotische Bereicherung überkommener Typen wechseln im Werk derselben Maler ab. Die Altartafeln werden hoch und vielteilig bekrönt. Ikonographische Neuerungen oder lebenswürdige realistische Einzelheiten müssen darüber hinwegtrösten, daß es kaum je gelingt, ein vertrautes Thema als Ganzes auf eine neue Weise zu erfassen.

B. (S. 88) deutet eine Parallele zwischen dem Humanismus eines Salutati und dem „Klassizismus“ der gleichzeitigen Maler an: gemeint ist ihre Rückbesinnung auf Giotto, der als den Antiken ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen galt. Nun waren seit langem schon Giottos Werke die unerreichte Norm (nur Gerini und Lorenzo di Niccolò — ausgerechnet — haben den Mut, Datini gegenüber zu behaupten, ein von ihnen gefertigtes Kreuz sei so gut gezeichnet, daß auch Giotto es nicht besser habe machen können). Eine nostalgische Anlehnung an das Vorbild hat aber doch wenig gemein mit dem ganz frischen, von wörtlicher Übernahme freien Studium der Bilder Giottos bei Masaccio.

B. beendet seine Darstellung etwa mit dem Jahr 1400. Die für den Kunstgeschmack des frühen 15. Jahrhunderts so charakteristische Gruppe der sogenannten internationalen Gotik ist nur durch Lorenzo Monaco vertreten. Da B. gegenüber der jüngst von verschiedenen Seiten vorgetragenen

Identifizierung Starninas mit dem „Maestro del Bambino Vispo“ Zweifel hegt, sind nur dessen noch Antonio Veneziano nahestehende Werke berücksichtigt. Wenn sich jedoch Starnina zum „Maestro del Bambino Vispo“ entwickelt hat — und es spricht vieles dafür —, dann würde noch deutlicher als bei Lorenzo Monaco, wie die nachgeschleppte heimische Tradition in der für Florenz ungewohnten, aber unmittelbar ansprechenden Manier voll Eleganz und reich belebter Linienführung münden konnte. Dazu, und noch nicht zur Renaissance in der Malerei, bereitet sich das späte Trecento vor.

Doch endlich zum Hauptteil des Buches: seiner Darstellung der Stilentwicklung florentinischer Maler des späteren 14. Jahrhunderts. Daß der Band ausführliche Werkverzeichnisse zu einzelnen Malern enthält, mag den Eindruck erwecken, es handle sich um eine Arbeit in der Nachfolge der Berenson'schen Listen. Das gälte jedoch eher von dem fast gleichzeitig erschienenen Buch von Fremantle. B. versteht sich selbst nicht ausschließlich als Kenner, sondern ebenso als Historiker.

Besonders lesenswert ist der Epilog. Hier wird, knapp und sehr klar, mit Hilfe der spärlichen Fakten, die über Zunftwesen, Werkstattgewohnheiten, Auftraggeber, den Beginn des Kunsthandels usw. bekannt sind, ein Bild vom Alltag des Künstlers im späten Trecento gezeichnet. Ich wüßte nicht, wo man sich besser als hier über die Literatur zum Thema informieren könnte.

Bei der Schilderung der stilgeschichtlichen Entwicklung ist versucht, den Kunstbetrieb in seiner ganzen Vielfältigkeit zu erfassen. Statt Künstlerviten aneinanderzureihen, wird für einzelne Zeitabschnitte synchron die Tätigkeit der größeren und kleinen Meister charakterisiert. Das macht zwar den Text nicht gerade flüssig zu lesen. Es wird aber, besser als die Künstlervita, einem für die Zeit gut dokumentierten Faktum gerecht: sonst selbständig arbeitende Maler fanden sich für einzelne Aufträge oder auch zu einer länger andauernden Werkstattgemeinschaft zusammen. Daß die hierfür nötige Anpassung zu einer Stiländerung des Malers führen konnte, ist gewiß nicht auszuschließen. Mit solch einer Zusammenarbeit rechnet B. noch häufiger, als es aus Quellen bisher belegbar ist, z. B. für Giovanni del Biondo und Jacopo di Cione, für Gerini und den „Meister der Misericordia“ etc.

Interessant ist, welche Zeitabschnitte als Zäsuren gesetzt sind. Die Pest von 1348 scheint keine so tiefgreifenden Wandlungen herbeigeführt zu haben, wie seinerzeit Meiss aufzuzeigen versuchte — die dort aufgeführten Neuerungen sind zu einem guten Teil schon in älteren Werken nachweisbar. Einschnitte, die B. wichtig erscheinen, hängen aufs engste mit der Künstlergeschichte zusammen. So meint er, in den Jahren von Giotto's Aufenthalt in Neapel lasse sich unter den jüngeren Malern in Florenz: Taddeo Gaddi, dem „Meister von Figline“, auch Bernardo Daddi, eine Reaktion auf Giotto's Kunst, fast eine Rebellion gegen das übermächtige Vor-

bild, feststellen. Es ist richtig, daß z. B. Taddeo Gaddi in späteren Jahren wieder zu einem getreueren Nachfolger Giottos wird als in den Fresken der Baroncellikapelle. Ob die Ausführung dieser Fresken vor oder nach dem Berliner Altärchen von 1334 anzunehmen sei, wäre vielleicht neu zu überlegen. Denn eine Reaktion, ein Beweisen-Wollen, was man ohne des Meisters Anleitung zu leisten imstande ist, wäre ja kurz nach Giottos Tod 1337 ebenso verständlich.

Hat der Autor sonst berechtigte Zweifel, ob die Beziehungen zwischen den sozio-ökonomischen Bedingungen und der Kunst so eng sind, wie z. B. Antal sie schilderte (vgl. S. 9), so zieht er an einer Stelle selbst die äußeren Verhältnisse zur Erklärung der Stilentwicklung heran: für die Zeit um 1370—80, die er als „Krisenjahrzehnt“ bezeichnet. In diesen Jahren der politischen Umwälzungen und der finanziellen Schwierigkeiten verlassen mehrere der namhaften Künstler die Stadt. Die Zurückgebliebenen mußten anscheinend dem Geschmack der spärlich gewordenen Auftraggeber Rechnung tragen, der teils konservativ, teils volkstümlich ausgerichtet war. Hier dienen also die sozio-ökonomischen Bedingungen zur Erklärung einer sonst schwer verständlichen Misere in der Kunstproduktion, ohne daß die Krise Anlaß zu wirklich Neuem geworden wäre.

Nun einige Notizen zu den Werklisten der einzelnen Maler:

Jeder, der sich mit den florentinischen Meistern dieser Zeit beschäftigt, weiß sich Offners Studien verpflichtet. Es liegt daher nahe, B.s Arbeitsweise und Ergebnisse gerade im Vergleich zu Offner begreifen zu wollen. Wählen wir als Beispiel Jacopo di Cione, dem ein Band des „Corpus of Florentine Painting“ gewidmet ist. Bei der Durchsicht von B.s Liste zeigt sich, daß einige wenig bekannte Bilder oder andere, die bisher dem Umkreis von Orcagna oder Niccolò di Tommaso zugezählt waren, hier Jacopo zugeschrieben werden. Den Kern bilden Werkgruppen, die Offner unter verschiedene Meister aufgeteilt hatte: einen „Meister der Kindheit Christi-Szenen“, Jacopo di Cione, einen „Meister der Prato-Verkündigung“, dann noch einige Bilder, die Offner Giovanni del Biondo zuschrieb. In der Liste fehlen die Matthäustafeln, heute in den Uffizien, die, nach einem Dokument, Jacopo an Stelle des erkrankten älteren Bruders Andrea vollenden sollte. B. meint, hier deute durchaus nichts auf den Stil Jacopos, und die Bilder seien in Zusammenarbeit zwischen Orcagna und einem „Meister der Predella im Ashmolean Museum“ entstanden. Prinzipiell wäre Offner einverstanden gewesen, daß man dem Auge mehr trauen soll als den Dokumenten. Bedenklich ist es aber doch, wenn an die Stelle der Tafeln als Jugendwerk Jacopos die Gruppe „Maestro dell' Infanzia“ treten soll, deren erzählfreudig-volkstümlicher Stil sich in Jacopos späteren Werken nicht fortsetzt. Das Argument, diese Gruppe müsse zeitlich eng zusammengedrückt und vor 1370 datiert werden, weil sich Reflexe des Stils der nachher abwesenden Niccolò di Tommaso und Giovanni da Milano fänden, setzt schon

zu sehr die Identifizierung mit Jacopo voraus, denn natürlich konnte man in Florenz auch später Bilder der Abgereisten betrachten.

Wenn bisher Giovanni del Biondo zugeschriebene Bilder in B.s Werkliste Jacopos erscheinen, so erklärt sich das aus der Hypothese einer Zusammenarbeit beider Meister in späteren Jahren. Danach, im schon müden Alter, hätte sich Jacopo zu Offners „Meister der Prato-Verkündigung“ entwickelt. Hier wird also versucht, Werkgruppen, die Offner sondern wollte und sich mehr oder weniger gleichzeitig entstanden dachte, in die Entwicklungsgeschichte eines Malers einzureihen.

Bei den Bänden des „Corpus of Florentine Painting“ ist man an graduelle Unterscheidungen zwischen Werken eines Meisters, Werken unter Mitarbeit der Werkstatt, Werkstattbildern, Bildern aus dem Umkreis oder der Nachfolge des Malers gewöhnt. Diese Unterscheidungen, die ein wenig künstlich und letztlich a-historisch sind, waren vor allem nach dem Qualitätsmaßstab getroffen. Auf den altvertrauten, abwertenden Begriff von der Werkstatt verzichtet B. Bei der Benutzung der Listen ist manchmal ärgerlich, Werke von sehr verschiedener Qualität unter einem Malernamen vereint zu finden. Historisch gesehen hat B. aber recht, daß die Großwerkstatt in dieser Zeit selten gewesen zu sein scheint. Den Zunftbestimmungen entsprachen ein kleiner Lehrbetrieb oder die „Compagnia d'arte“. Wir wissen, daß oft Aufträge für ein Altarbild oder sogar ein einzelnes Fresko an zwei oder drei sonst unabhängig arbeitende Maler gemeinsam vergeben wurden. Das war nicht sinnvoll, wenn jeder von ihnen an andere ständige Werkstattmitglieder gewöhnt und diesen gegenüber verpflichtet gewesen wäre.

Die Denkmälerkenntnis, die B. zur Verfügung steht, ist immer wieder erstaunlich. Es ist unmöglich, hier im einzelnen aufzuzählen, für welche verstreuten Bilder er den ursprünglichen Zusammenhang wahrscheinlich machen kann, oder gar auf die Vielzahl der vorgeschlagenen Attributionen einzugehen. Der Autor ist stets bemüht, in den Werklisten für jedes Bild eine Übersicht der älteren Zuschreibungen zu geben und auf die besten Abbildungen zu verweisen. Da die Photographien aber selbst in Florenz nicht alle zur Verfügung stehen, ist es nicht immer leicht, sich ein Urteil über die Zuschreibungen zu bilden. Soviel steht fest, daß die Werkverzeichnisse häufig weiter gefaßt sind als es sich mit der Tradition der strengen Stilkritik verträgt.

Das ist besonders deutlich, wenn neue Meisternamen eingeführt werden. In der Schilderung der künstlerischen Tendenzen vor 1350 spielt eine nicht unerhebliche Rolle ein „Maestro della cappella funeraria degli Strozzi“ (S. 29 f., 199 f. Anm. 82 ff.). Das tertium comparationis der Werkgruppe ist eine überall deutliche künstlerische Herkunft von Maso di Banco. Im übrigen sind die namengebenden Fresken im Kreuzgang von S. Maria Novella und ein anderes Hauptwerk, das Bild der Madonna mit Heiligen in Berlin,

sehr verschieden, wie es sich eigentlich aus B.s ganz zutreffender Beschreibung auch ergibt. Es wäre wohl besser, die Fresken einstweilen namenlos zu lassen. Einige der hier aufgezählten Bilder dagegen haben, wie B. richtig bemerkt, viel Ähnlichkeit mit den Werken des „Maestro di S. Lucchese“.

Die Ansicht, es dürfe keinen Maler eines einzigen Werkes geben, hat wohl auch dazu geführt, die recht eindrucksvollen Freskenreste von Le Campora bei Florenz dem Pietro Nelli zuzuschreiben. Auch hier scheint es Rez. besser, das Werk noch im Limbus der Anonymen zu lassen.

Neu und interessant sind zwei Werkgruppen, die über dem Mittelmaß der Produktion im späten Trecento stehen. Im Anschluß an Fresken mit der traditionellen Zuschreibung an Antonio di Vita wird versucht, dessen Tätigkeit zu rekonstruieren. Für Ambrogio di Baldese, dessen dokumentierte Werke verloren oder unkenntlich geworden sind, hatte es einen Rekonstruktionsversuch gegeben: die Werkgruppe, die man seit langem mit dem Namen „Pseudo-Ambrogio di Baldese“ belegt. B. geht bei seiner neuen Rekonstruktion von den Freskenfragmenten im ehemaligen Palazzo dei Giudici e Notai aus und fügt, da Ambrogios Zusammenarbeit mit Gerini belegt ist, die Fresken im „Paradiso degli Alberti“ an, die neben Gerinis Hand den sehr charakteristischen Stil eines zweiten Malers zeigen. Ob die in sich sehr geschlossene Gruppe der Madonnenbilder (Fig. 365-8) zum Maler dieser Fresken gehören muß, ist Rez. nicht klar.

In die Werklisten konnten nur die wichtigeren Maler aufgenommen werden. Weitere Verzeichnisse für die Kleinmeister finden sich in den Anmerkungen. Gemessen am begrenzten Platz, der zur Verfügung stand, ist versucht, so viel wie möglich an Informationen über die einzelnen Bilder mitzuteilen. Es ist auch nützlich, daß die im Text vorgeschlagene Datierung in den Werklisten wiederholt wird. Leider werden die Maße der Bilder aus öffentlichen Sammlungen prinzipiell nicht abgedruckt. Bei der Fig. 269—273 illustrierten Rekonstruktion eines Altares von Don Silvestro dei Gherarducci, vielleicht aus S. Maria degli Angeli in Florenz, sind die erhaltenen Tafeln offenbar nicht maßstabgetreu reproduziert. Wenn man die zugehörigen Maße nicht gleich kontrollieren kann, wirkt die Rekonstruktion unglaubwürdig, bis man sich durch die genaueren Angaben in einem vorhergehenden Aufsatz des Autors von der Richtigkeit überzeugt.

Bei den Bildtafeln mußte die Auswahl auf wenige, charakteristische Beispiele für den Stil jedes Malers beschränkt werden, und die im Anschluß abgedruckten Vergleichsabbildungen sind klein und nicht immer gut zu erkennen. Es war vernünftig, hier wenig oder gar nicht bekannten Bildern den Vorrang zu geben und lieber für einige Hauptwerke auf leicht verfügbare Abbildungen an anderem Ort zu verweisen. Farbtafel VII (Spinello Aretino) ist versehentlich seitenverkehrt gedruckt worden.

Bequem zu benutzen ist das Buch nicht. Schon beim Gesamtregister hat man Mühe herauszufinden, wo die topographischen Angaben zu Florenz

aufhören und neue Stichwörter folgen. Will man wissen, was zu den Werken eines Malers gesagt wird, so kommt man nicht ohne mehrere Lesezeichen aus, denn man muß vom Text zu den Anmerkungen, von dort, weil die Literatur immer abgekürzt zitiert ist, zur Bibliographie, zu den Werklisten, zum 1. und zum 2. Abbildungsteil hin und her blättern. Hier haben offenbar finanzielle Gründe einer besseren Übersichtlichkeit im Wege gestanden. Das ist verständlich, wenn man weiß, daß es in Italien noch das Risiko des Verlegers gibt, der, anders als in der Bundesrepublik, seine Kalkulation ohne Druckkostenzuschüsse machen muß. Aus den Anmerkungen ergibt sich, daß der Band schon 1973 im Umbruch vorlag. In der Bibliographie sind deshalb nur noch wenige 1974 erschienene Arbeiten berücksichtigt.

Hat man sich an die typographischen Mängel gewöhnt, so wird man die Gründlichkeit, mit der hier gearbeitet worden ist, zu schätzen wissen. Der Index hat z. B. für die in jüngster Zeit „umgetauften“ Maler Querverweise auch unter den in der älteren Literatur benutzten Notnamen. Oft ist außer dem heutigen auch der vorhergehende Aufbewahrungsort der Bilder verzettelt.

Es ist vorauszusehen, daß viele von B.s Einzelergebnissen anderen Spezialisten nicht annehmbar erscheinen werden. Erfreulich wäre aber, wenn seine Art, fair oder sogar respektvoll nicht geteilte Meinungen zu zitieren, Schule machen könnte.

Irene Hueck

HANS WENTZEL †

Vorzeitig aus dem Urlaub zurückgekehrt, verstarb am 17. August 1975 in Stuttgart, wo er seit 1937 gelebt und gewirkt hatte, Hans Wentzel im Alter von 62 Jahren. Mit ihm verlor die deutsche Kunstgeschichte nicht nur einen ihrer vielseitigsten und eifrigsten Mittelalter-Spezialisten, sondern auch einen vorzüglichen Kenner expressionistischer Kunst, die Stuttgarter Universität einen Lehrer, der es verstanden hatte, Architekten, Kunsterzieher und Hörern anderer Fachrichtungen die Kunstgeschichte von der Antike bis in die Moderne auf anregend unkonventionelle Art nahezubringen. Eigene Schüler in traditionellem Sinne hat er nicht gehabt, was er als schmerzlich empfand. Andererseits hatte Wentzel Studenten der Architektur oder des Maschinenbaues, nachdem er sie für die Kunstgeschichte gewonnen hatte, stets empfohlen, an eine der alten Universitäten zu gehen.

Er selbst hatte, 1913 in Hamburg-Altona geboren, nach dem 1931 im holsteinischen Elmshorn abgelegten Abitur zunächst in Wien, dann in Hamburg, Göttingen und Greifswald studiert und bereits 1935 nach acht Seme-