

noch nicht gesehen, der intensive Blick der Venus auf den Apfel in ihrer Hand, der eben mehr ist als „Zeichen ihres Sieges im Schönheitswettbewerb der Göttinnen“. Venus blickt auf den Apfel nicht mit der Genugtuung, der Freude der Siegerin. Im Gegenteil hat sich stiller Ernst und grübelnde Melancholie über ihr Gesicht gelegt. Es ist dieser Ausdruck, die Stimmung, die Thorvaldsens Statuen von den zeitgenössischen wie antiken Vorbildern absetzt und an der sich die Phantasie der zeitgenössischen Betrachter zu entzünden vermochte. Für sie waren die Werke Thorvaldsens „schöne Gedichte, in denen das rein Menschliche sich frei bewegt, leicht faßbar wird und uns so recht zu Herzen geht“ (N. L. Høyen, zit. nach Wittstock 1975, S. 136).

Jürgen Wittstock

REZENSIONEN

WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300—1460)*. (= Profili e saggi di arte veneta 13.3) Alfieri, Venezia 1976. Textband: 354 Seiten mit Abbildungen; Tafelband: 195 Tafeln. 120 000.

Das Buch von Wolfgang Wolters ist die umfassendste und gründlichste Arbeit, die bisher der italienischen Skulptur einer lokalen Schule während eines bestimmten zeitlichen Abschnitts ihrer Entwicklung gewidmet worden ist. Das zweibändige Werk enthält im ersten Band einen mit Anmerkungen 139 Seiten umfassenden Text, ferner einen Werkkatalog mit 253 Nummern, in dem jedes erhaltene Monument erfaßt und einschließlich der zuverlässig transkribierten Inschriften ausgiebig dokumentiert ist, dazu eine 18 doppel-spaltige Seiten füllende Bibliographie, einen Künstler- und einen Ortsindex, alsdann — sehr guter Gedanke! — einen Index der Grabdenkmäler, die einen Hauptanteil der bildhauerischen Produktion ausmachen, und Vergleichsabbildungen. Den zweiten Band füllen 871 Reproduktionen, denen fast ausschließlich Neuaufnahmen zugrunde liegen. Das unmöglich Scheinende ist geleistet: der Leser kann die Geschichte der venezianischen gotischen Skulptur anhand von Text, Dokumenten und Abbildungen bequem durchverfolgen, findet durch die hervorragende Aufschlüsselung durch Indices leicht Informationen zu Einzelproblemen und darf sich nach der Lektüre darauf verlassen, daß er weiß, was man nach Maßgabe der Ansprüche an ein Corpus überhaupt wissen kann. Das einzige, was ein bißchen unbequem ist, ist das Fehlen der feststehenden oder angenommenen Datierungen in den Bildunterschriften. Im ganzen: eine monumentale, bewundernswerte Arbeitsleistung.

Durch die engagierte Zusammenarbeit des Autors mit dem venezianischen Verleger Alfieri konnte das Buch eine Ausstattung erhalten, deren Qualität

derjenigen der Arbeitsleistung entspricht. Das setzt einen Maßstab, weil auf dem Kunstbuchmarkt gewöhnlich entweder die Foto-Technik dem geschriebenen Inhalt vorauseilt — d. h. es werden prachtvolle Abbildungsbände mit munter begleitenden Texten produziert — oder die Wissenschaftlichkeit des Textes eine die Sinne ansprechende Buchgestaltung aus kommerziellen Gründen ausschließt. — Keine Sprachbarriere hindert italienische Kollegen, das Buch zu benutzen, denn es ist in italienischer Sprache geschrieben. Damit wurde einem Hauptzweck Rechnung getragen: nämlich die verantwortlichen Institutionen hinzuweisen auf die Dringlichkeit von Maßnahmen zugunsten der durch Umwelteinflüsse bedrohten plastischen Denkmäler Venedigs. Wolters' Arbeit wurde deswegen von der Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte di Venezia wärmstens begrüßt (s. das Vorwort von Francesco Valcanover, Bd. I, S. 7). Sie ist Teil der unermüdlchen Aktivität des Autors für die Erhaltung des alten Venedig.

Eine detaillierte Erörterung der im Buch ausgebreiteten Forschungsergebnisse würde den Rahmen dieser Besprechung sprengen, weshalb nur zu einigen Punkten Stellung genommen sei. Ein gewisses Unbehagen stellt sich wegen des Buchtitels ein. Kann man unter der Bezeichnung „gotisch“ auch die Skulpturen von Bartolomeo Buon und das Grabmal des Dogen Foscari subsumieren? In Florenz gilt Nanni di Bartolo als „Frührenaissance“. Wolters orientierte sich offenbar an der Systematik John Pope-Hennessys, der in seinem Buch „Italian Gothic Sculpture“, London 1955, zwar Nanni di Banco, Ghiberti und Quercia als „gotische“ Bildhauer einbezieht, nicht aber Donatello. „Gotisch“ mag hier verstanden sein im Sinne von Burckhardts für die venezianische gotische Skulptur benutztem Begriff des „germanischen Stils“ (s. Bd. I, S. 9), als abzuheben von einem zwar gleichzeitigen, aber eher „romanischen“, i. e. vermeintlich ausschließlich an der Antike orientierten (Renaissance-)Stil. Nur so allenfalls, und nicht im Sinne einer einen bestimmten Zeitabschnitt umfassenden Epochenbezeichnung, wäre der Begriff „gotisch“ im Titel zu erklären. Das Dilemma weist darauf hin, daß sich die herkömmlichen Epochenbezeichnungen nach Stilen als primäres kunsthistorisches Ordnungsprinzip unserem Geschichtsverständnis zu entziehen drohen.

Die als Mottos das Vorwort Wolters' einleitenden drei Äußerungen über venezianische Skulptur von Autoren des 16., 19. und 20. Jahrhunderts (Bd. I, S. 9) sollen auf die Widersprüchlichkeit von deren Beurteilung hinweisen, zugleich auf das Ziel, das Wolters sich gesteckt hat: aufgrund einer von Sachkenntnis bestimmten Ausbreitung des Gesamtbestandes emotional gefärbten Pauschalurteilen (White, a. a. O.) entgegenzuwirken. Er tut das erstens, indem er auf den „Paragone“ von Malerei und Skulptur in Venedig, der Gesamturteilen bisher meist ihre Richtung gab, gar nicht erst eingeht, zweitens dadurch, daß er zugunsten einer eher zurückhaltenden und trockenen Darlegung von Tatbeständen auf Qualitäts- und Bedeutungs-

einschätzungen aus der Vogelperspektive überhaupt verzichtet. So erst ergibt sich das kohärente Bild einer künstlerischen Leistung mit eigener Kontinuität und Immanenz; es besteht kein Anlaß, sie an venezianischer Malerei oder Florentiner Skulptur zu messen.

Dankbar muß man sein für das einleitende Kapitel über die Organisation der venezianischen Bildhauerwerkstatt. Hier sind die Ergebnisse aus dem Studium der erhaltenen Statuten, der Urkunden und der Denkmäler selbst zusammengefaßt. Leider ist in dieser Richtung für Italien bisher zu wenig gearbeitet worden, so daß es schwerfällt, die besondere Struktur der venezianischen Werkstattorganisation und ihre Arbeitsweise von denjenigen anderer Städte oder Werkstattverbände abzusetzen. Dieses wäre eine wichtige Voraussetzung für die Erklärung spezieller Eigentümlichkeiten venezianischer Skulptur, z. B. die Neigung zu Massen- und Serienproduktion, das Festhalten an einmal gefundenen Typen, welche Faktoren sie z. B. von der toskanischen Plastik in gewisser Weise unterscheidet. Es wäre zu fragen, wo die Voraussetzungen für die speziell venezianischen Organisationsformen bildnerischer Produktion liegen, ob sie möglicherweise mitbedingt sind durch Produktionsformen in anderen, stärkeren Wirtschaftszweigen oder durch eine besondere Zusammensetzung der Auftraggeberschicht, deren Geschmacksurteil und den daraus sich ableitenden Ansprüchen. Würde auf breiterer Basis in dieser Richtung geforscht, könnte das Ergebnis zu einer konkreteren historischen Erklärung für die Herausbildung von „Kunstlandschaften“ in Italien beitragen, als das bisher der Fall ist.

In den folgenden Kapiteln ist das Material in elastischer Weise „schwerpunktbezogen“ jeweils nach Meistern, Werkgruppen oder Orten gegliedert. Auffallend im Unterschied zur gleichzeitigen zentralitalienischen Skulptur ist der Wechsel von „fetten Jahren“, bestimmt durch hervorragende Meisterpersönlichkeiten, und „mageren Jahren“, in denen man mehr oder weniger von der Tradition lebte. Die „mageren Jahre“ des frühen 15. Jahrhunderts führten zum Einstrom der Florentiner „scartati“, die in Venedig Arbeit und Brot fanden (während die Florentiner „Großen“ die Stadt ziemlich schnell wieder verließen). Die bildhauerische Tradition scheint in Venedig weniger stabil gewesen zu sein als in der Toskana; möglicherweise eine Folge der mittelalterlichen Ausrichtung nach dem skulpturarmen Byzanz?

Die besondere Neugier des Historikers pflegt den Anfängen zu gelten. Hier hat Wolters durch die Zusammenstellung von vier Denkmälern: der 1317/18 entstandenen Grabstatue des hl. Simeone in S. Simeone grande in Venedig (Kat. Nr. 12), der wohl vor 1320 entstandenen Votivstatue Enrico Scrovegnis in der Sakristei der Arenakapelle in Padua (Kat. Nr. 13), des Grabmals des 1322 gestorbenen Castellano Salomone im Dom von Treviso (Kat. Nr. 15) und desjenigen des 1336 gestorbenen Enrico Scrovegni, ebenfalls in der Paduaner Arenakapelle (Kat. Nr. 29), überzeugende Hinweise für das Entstehen einer gotischen Plastik Venedigs aufgrund einer Rezep-

tion toskanischer Vorbilder gegeben. Das wird ersichtlich sowohl aus der Form des Baldachingrabes, in dem der Tote auf einem Prunkbett, dem „thalamus“, dessen Vorhänge von Engeln bzw. Diakonen zur Seite gerafft werden, dargestellt ist, als auch aus dem Bildnischarakter der Dargestellten. Kurt Bauch hat dargelegt, daß der stehenden Votivstatue Enrico Scrovegnis vermutlich ein Entwurf Giotto zugrunde liege (Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin 1976, S. 157); ich möchte diese These ausweiten und behaupten, daß auch die Hersteller der anderen obengenannten Monumente durch die Tätigkeit toskanischer Künstler in Oberitalien (z. B. Giotto und Giovanni Pisano in Padua) zu einer Neubestimmung ihrer Zielsetzungen gelangten. Für unsere auf direkte Stilableitung geschulten Augen stellt sich der Zusammenhang zwischen Giotto und Giovanni Pisano einerseits und den genannten venezianischen Monumenten andererseits zwar vermittelt dar, doch genügt der Hinweis auf bildnismäßig aufgefaßte Köpfe in Giotto Paduaner „Jüngstem Gericht“, um zu zeigen, daß es Beispiele für „Bildnisse“ in nächster Nähe gab, deren Auffassung denen der Grab- bzw. Votivstatuen entspricht. Analog ist das Verhältnis des begleitenden Figurenapparates des Salomone-Grabes in Treviso zu Giotto zu fassen. Dessen stimulierende Wirkung erkennt Wolters jedoch erst in *Arbeiten Andriolo de Santis'* (Bd. I, S. 34), denen der giotteske Zug als bereits kanonisiertes Element italienischer Trecentoskulptur eignet.

Filippo Calendario als Architekt des Dogenpalastes und Schöpfer seines plastischen Schmuckes um die Mitte des 14. Jahrhunderts ist von Wolters erst „gemacht“ worden, der alte Streit um die Datierung der Dogenpalastkapitelle ist damit wohl ein für allemal beigelegt. Dieser Künstler hat den Anschluß an die von Andriolo de Santis vertretene giotteske Richtung der italienischen Trecentoskulptur verweigert. Mit seiner psychologisierenden Erzählweise, seiner auf eine Art Oberflächennaturalismus abzielenden, die Gebrechlichkeit des Stofflichen herausstellenden Arbeitsweise dürfte er am ehesten Anschluß an nordalpine Bestrebungen der Skulptur gesucht haben. Das kann hier nur als These stehen, denn die Skulptur des hispano-franco-niederländischen Raumes im 14. Jahrhundert ist lückenhaft bekannt; man kann nur auf den betreffenden Band der *Pelican Art History* von Gerhard Schmidt hoffen und vorderhand hinweisen auf gewisse Analogien in der Skulptur des Parlerkreises um 1350—60 in dem Dreieck Nürnberg-Prag-Wien. Ein Bezug auf nordalpine Skulptur muß in Venedig nicht ausgeschlossen sein, eine Berührung mit Frankreich hatte z. B. im 13. Jahrhundert stattgefunden (Westportale von San Marco).

In Kapiteln V—VIII tauchen wichtige Hinweise auf neuartige Grabmalformen auf: so die Grabmäler der Feldherren Vittore Pisani mit dessen Standfigur (S. 57) und Paolo Savelli mit dessen Reiterstandbild (S. 76); ferner Grabmäler für Frauen: es sind dies diejenigen der Herzogin Margherita Gonzaga in Mantua (1399 in Auftrag gegeben; S. 73), der Paola Bianca

Malatesta in Fano (1413—14; ebd.) und der dogaresa Agnese Venier in Venedig (1411; S. 77). Die Feldherrengräber hat Kurt Bauch in seinem nach typologischen Gesichtspunkten angelegten Buch über das mittelalterliche Grabbild erwähnt (a. a. O., S. 177, S. 195 f.); auf die besondere Rolle, die Grabmäler für hochgestellte Frauen um 1400 in Italien zu spielen beginnen, geht er indessen nicht ein. Deswegen mag hier nachgetragen sein, daß in diesem gesellschaftlichen Kontext das Grabmal der Ilaria del Carretto von Quercia, das berühmteste Frauengrabmal der Renaissance, anzusiedeln ist; man denke auch weiter voraus an den Isotta-Kult des Pandolfo Malatesta von Rimini.

Das Kapitel über die Masegne ist mühsame Lektüre, weil das Thema der Herkunft und Händescheidung der Brüder zu denjenigen Trampelpfaden der Italien-Forschung gehört (zu vergleichen etwa der Porta della Mandorla), die man eine Zeitlang gemieden sehen möchte. Es fragt sich, ob der Versuch einer eingehenden Händescheidung in einem Fall wie diesem überhaupt noch etwas einbringt. Gewiß ist nach wie vor die Arbeit mit den Augen Grundvoraussetzung jeder kunsthistorischen Arbeit, Wolters' Buch beweist es. Wenn aber forschersiche Bemühungen nach jahrzehntelangen Anstrengungen in einem bloßen Meinungsstreit gipfeln („ich sehe das auch“ oder „ich sehe das nicht“), dann hat die benützte Methode die Grenze ihrer Anwendbarkeit erreicht, gleichzeitig damit schwindet das Interesse an ihrer Anwendung und das Interesse an der ganzen Fragestellung überhaupt. Statt dessen wäre zu fragen, wo die Bedingtheit einer auf simple Stilableitung geschulten Wahrnehmungsweise von Kunst liegt, und ob es nicht ästhetische Tatbestände gibt, die ihr durch die Maschen gehen. Das zeigt z. B. die zunehmend sich durchsetzende Erkenntnis, daß aufgrund von Stilkriterien sozusagen kausalgenetisch konstruierte „chronologische Abfolgen“ von Kunstwerken leicht in sich zusammenbrechen können, weil Daten sie widerlegen: es gab „Überlappungen“, später „vergessene“, „Vorgriffe“ usw. Man kommt nicht umhin, solche Tatsachen anders zu verankern als durch den Einbau in ein abstraktes System von angenommenen Stileinflüssen. Zumindest seit dem Trecento zeigt es sich, daß Bildhauer Auftraggeberwünschen, lokalen Werkstatttraditionen, Geschmacksrichtungen usw. gegenüber viel adaptabler sein konnten, also „verschiedenartiger“ arbeiten konnten, als man gemeinhin glaubt — und auch das wiederum gilt nicht für alle und in jeweils verschiedenem Maße.

Was die stilkritische Methode indessen immer noch leisten kann, erweist das Kapitel über Bartolomeo Buon, denjenigen venezianischen Bildhauer, der nach der Tätigkeit der immigrierten Florentiner Bildhauer, die vor allem an San Marco beschäftigt waren, also seit 1430 etwa, an Rang und Auftragsfülle die übrigen überragte und die venezianische Skulptur in die Renaissance führte. Seit Wolters' Forschungen steht er uns als Künstler vor Augen, während er bis dahin nur eine Art Sammelname war. Wolters'

wichtigste Attribution an ihn ist die hier um 1435 angesetzte Gruppe des „Urteils Salomons“ am Dogenpalast. Der stark florentinisch geprägte Charakter dieser Gruppe hatte bis dahin auch zu Attributionen an zugewanderte Toskaner geführt, und in der Tat wirkt sie im Werk Buons, wie es Wolters rekonstruiert, deswegen etwas fremdartig. Florentiner Anregungen sind hier tiefer, durchdringender verarbeitet als in den anderen ihm zuzuweisenden Werken; ein emotionaler Impuls tritt zutage, der letztere vergleichsweise dekorativ erscheinen läßt. Doch gewinnt die Zuschreibung vor allem im Vergleich mit der „Giustizia“ von der Porta della Carta des Dogenpalastes Überzeugungskraft (vgl. Bd. II, Abb. 819 und 827). Ich glaube nicht, daß Buons Rezeption von Errungenschaften Florentiner Frührenaissance-Bildhauerei nur auf den in Venedig noch vorhandenen Arbeiten von Florentinern basiert. Gerade im Salomonsurteil spiegelt sich m. E. eine lebhaft Auseinandersetzung mit Reliefs von Ghibertis erster Florentiner Baptisteriumstür (Nord; 1403—24). Das gilt für die spezifische Verknüpfung szenischer Versatzstücke (Architektur, Bäume) mit Figuren zu einem Ensemble, welches die von innerer Erregung gesteuerte Handlung unmittelbar einsichtig werden läßt — wenn auch darüber hinaus Einzelheiten der Gewand- und Gesichtsbildung eher abweichen und bei Buon in der Tat auf die Gruppe der um Donatello für den Campanile arbeitenden Bildhauer verweisen, wie Wolters auch dokumentiert (Bd. I, Abb. XXIII f.).

An dieser großen Arbeit, welche die ihr zugrunde liegenden methodischen Strategien bis an den Rand ausschöpft, werden die Möglichkeiten, zugleich auch die Grenzen einer vor allem Bestand aufnehmenden, ordnenden und archivierenden Wissenschaftsausübung deutlich erkennbar. Der Reichtum positiver Ergebnisse macht eine Rechtfertigung des Unternehmens natürlich überflüssig; seine Notwendigkeit erweist sich gerade im Fall Venedig mit besonderer Schärfe: wir wollen unsere Denkmäler wenigstens in Dokumenten und Abbildungen retten, bevor sie uns ganz verlorengehen.

Die Grenzen treten überall dort in Erscheinung, wo Fragezeichen und Mutmaßungen sich häufen. Man kann sie stehenlassen, weil weitergehende Versuche, sie aufzulösen, momentan kaum zu einem besseren historischen Verständnis der Objekte beitragen könnten. Statt dessen stellen sich angesichts dieser Materialfülle jetzt Fragen, die das Selbstverständnis der Auftraggeber betreffen, wie es sich in den bildhauerischen Werken manifestiert und eben durch die Künstler mitgeprägt und verändert wurde, und — daran anknüpfend — nach den speziellen Funktionen der Monumente im Kontext des Lebensvollzuges in der „*Repubblica viniziana, la quale intra le moderne repubbliche è eccellente . . .*“, welche „*. . . ha riservato autorità a pochi cittadini che ne' bisogni urgenti, senza maggiore consulta, tutti d'accordo possino deliberare.*“ (Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Buch I, Kap. XXXIV).

Uns erreichen die venezianischen Bildwerke durch ihre ästhetische Wirkkraft, die uns den Zeitpunkt ihrer Entstehung ins Bewußtsein holt und sie dadurch unserer historischen Erfahrung erschließt. Hoffen wir, daß dies auch in einer Zukunft möglich sei, „... che ... corrisponda alla vera, nuova realtà sociale“ (Francesco Valcanover, Bd. I, S. 7).

Antje Middeldorf

JAZEPS TRIZNA, *Michel Sittow. Peintre revalais de l'École Brugeoise (1468—1525/1526)*. (= Les Primitifs Flamands. III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, Bd. 6). Publications du Centre National de Recherches «Primitifs Flamands» Brüssel 1976. XII, 123 Seiten Text und 18 Seiten Abbildungen. DM 83,55.

Mit Jazeps Triznas Untersuchung liegt nach Paul Johansens Aufsatz im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 61/1940, S. 1 ff., erneut eine monographische Darstellung von Leben und Werk des aus Reval gebürtigen, in Brügge ausgebildeten, in Spanien, den Niederlanden, England, Dänemark und Estland tätigen Malers Michel Sittow vor. Nachdem Friedländer 1915 dem bis dahin nur dem Namen nach bekannten Meister hypothetisch drei Gemälde zugeschrieben hatte (Amtliche Berichte, 36/1915, S. 177 ff.), die heute zu den gesicherten Werken zählen (vgl. Kat. Nr. 16, 18, 19), wurde dessen mutmaßliches Œuvre in rascher Folge um neue Funde erweitert. So verzeichnet Johansen schon 21, Trizna sogar 48 jemals dem Michel Sittow zugeschriebene Arbeiten, von denen er jedoch nur neun als eigenhändig gelten läßt.

Trotz dieser strengen Auswahl bietet Trizna nichts weniger als eine stilkritische Analyse. Zwar seien „les problèmes de son évolution stylistique“ nicht vergessen (S. IX), doch gilt die Aufmerksamkeit des Verfassers vornehmlich der kritischen Untersuchung aller auf Michel Sittow bezüglichen Dokumente, und das heißt: der Biographie des Künstlers. Dieser Versuch einer dokumentarischen „Künstlergeschichte“ führt notwendigerweise zur ständigen Auseinandersetzung mit Johansen, der — eingestandenermaßen ein Laie auf dem Gebiet der Kunstgeschichte (Johansen, Anm. 3) — aus den ihm zugänglichen Quellen ausschließlich das Leben Sittows nachzeichnete. Dank neuer Archivfunde und sorgfältiger Interpretation bekannter Dokumente kann Trizna das von Johansen gegebene Lebensbild u. a. in folgenden Punkten ergänzen und korrigieren:

1) Er präzisiert die Daten zur Kindheit und zur Brügger Lehre Sittows (S. 1 ff.), ohne die Frage der Lehrwerkstatt (Memling?) klären zu können.

2) Michel Sittow ist identisch mit dem bisher nur aus Rechnungsbüchern des spanischen Hofes bekannten Maler Melchior Aléman (vgl. Thieme-