

Jahrhunderts in Deutschland, Wildpark-Potsdam 1929, S. 181). Das bedeutet aber nicht, alles Wesentliche sei bereits bekannt. Zur Farbe der Deckengemälde allgemein und speziell zum Verhältnis zwischen Polychromie des Kirchenraums und Fresko ist bislang z. B. noch wenig gesagt.

Karl Möseneder

Rezensionen

NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460—1590*. München, C. H. Beck 1986. 336 Abbildungen, davon 33 farbig.

Die Verf. dieses schönen Buches sind ausgewiesene Kenner der venezianischen Kunst, so daß es in der Sache selbst niemand so leicht mit ihnen aufnehmen kann. Nur über die Art, wie das weitläufige Material methodisch aufbereitet, gegliedert und dargeboten worden ist, läßt sich allenfalls diskutieren. Die Aufteilung in drei Kapitel, die jeweils gesondert Architektur, Skulptur und Malerei zwischen 1460 und 1590 darstellen, bot sich von selbst an: Teils entfalteten sich die drei Kunstarten in Venedig nicht immer synchron, teils wird so dem Leser der Zugang zu dem vielschichtigen Stoff erleichtert. An was für einen Leser richtet sich übrigens ein solches Buch? Dem gebildeten Venedig-Liebhaber sind die gut ausgewählten und vorzüglich gedruckten Bilder zwar eine Augenfreude, der Text wäre für ihn aber wahrscheinlich zu anspruchsvoll. Öfter vorkommende Vergleiche mit weniger bekannten und nicht abgebildeten Kunstwerken, auch solchen aus anderen Kunstlandschaften, und kommentarlose Hinweise auf Künstlernamen setzen Fachkenntnisse voraus, wenn sie verstanden und beurteilt werden sollen. Also haben die Verf. nicht an eine Einführung in die venezianische Kunst gedacht, sondern richten sich an ihre Fachgenossen, sicher auch an Studierende des Faches, und diese dürften ihr Buch denn auch als ein Repetitorium begrüßen, das die Dinge auf dem neuesten Stand der Forschung übersichtlich darstellt.

Die Gliederung des Architektur-Kapitels (Wolters) nach Gattungen, d. h. Zivilbaukunst, Sakralbauten, Scuole und Villen auf der Terraferma war grundsätzlich richtig, allein, sie läßt sich nicht so leicht durchhalten. Bei weiterer Unterteilung geben abwechselnd Bautypen, Baukünstler oder einfach geschichtliche Perioden die Rubriken ab. Das Bestreben, der als altmodisch empfundenen Aufreihung von Künstlermonographien zu entgehen und stattdessen die politischen und praktischen Gegebenheiten, die Auftraggeber und die Werkstattgepflogenheiten mehr hervortreten zu lassen, macht sich durch das ganze Buch hindurch bemerkbar. Dieser Ansatz zu einer Sozialgeschichte der venezianischen Kunst wird aber balanciert von eingehenden und differenzierten Beschreibungen einzelner Bau- und Kunstwerke, und auch an der Würdigung führender Meister fehlt es in keinem der drei Kapitel. Dieser methodische Kompromiß erscheint mir ausgewogen, denn die venezianische Kunst jener Zeit war ja einerseits in hohem Maße von den gesellschaftlichen Verhältnissen eines denkwürdigen Staatswesens und seiner Repräsentanten determiniert, wurde andererseits aber auch früher als anderswo wie Kunst um ihrer selbst willen angesehen und gehandelt.

In der venezianischen Baukunst des frühen Cinquecento gibt es manche ungeklärten Fragen, die Wolters nie übergangen, sondern jeweils mit Diskretion behandelt hat. Wer war z. B. der Architekt des Fondaco dei Tedeschi am Canal Grande? Der in Venedig tätige deutsche Baumeister Hieronymus, dessen Erscheinung wir aus Dürers Berliner Studie für das Rosenkranzbild zu kennen glauben, wurde von den Venezianern selbst ein „*uomo intelligente e pratico*“ genannt, und die Arkaden des Fondaco finden wir um 1512 sehr ähnlich im „Damenhof“ des Fuggerhauses in Augsburg wieder. Vielleicht hat gerade dieser sonst unbekannte Meister eine Vermittlerrolle gespielt zwischen der frühen Renaissance-Architektur in Venedig und ihren Entsprechungen in Deutschland, und vielleicht war er doch der eigentliche Urheber des Fondaco.

Erfreulich ist es, daß Wolters auch auf die Rolle eingeht, die Sebastiano Serlio für die venezianische Baukunst gespielt hat, nicht als ausübender Architekt und nicht einmal als Theoretiker, sondern durch die Muster und Regeln, die er in seinen Schriften verbreitete, besonders durch die *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, die 1537 in Venedig erschienen. Da ist v. a. die sog. „Serliana“ zu erwähnen, die über ein Jahrhundert lang das Leitmotiv der venezianischen Palastfassade und später des englischen Palladianismus wurde — der Rundbogen auf Freistützen zwischen zwei geraden Architravstücken, eine typisch manieristische Invention, klassizistisch und anti-klassisch zugleich. Auch was eine regelrecht proportionierte Säule war, und wie man mit den berühmten fünf ordini zu instrumentieren hatte, brachte Serlio den Venezianern bei, ehe er 1541 nach Frankreich ging, um dort dieselbe Mission zu erfüllen. Sein Verhältnis zu Sansovino, mit dem er nach dem Sacco ungefähr gleichzeitig in Venedig erschien, wäre noch zu klären. Natürlich war Sansovino der souveräne Baukünstler, der seine Entwürfe zu realisieren und ihnen einen römischen *aspetto* zu verleihen wußte, aber was an seiner Formsprache den vitruvianischen Regeln entsprach, das hat er vielleicht gemeinschaftlich mit seinem weniger erfolgreichen, aber theoretisch gebildeteren Kollegen erwogen.

Palladio hat in seinem *Secondo Libro* zwei Paläste für venezianische Patrizier abgebildet, die aber nicht erbaut wurden, ebenso wenig wie sein großartiges Projekt für die Rialtobrücke oder sein Vorschlag für die Restaurierung des Dogenpalastes nach dem Brand von 1577. In der Lagune hatte er kein Glück, weil er, anders als Coducci oder Sansovino, den festländischen Stil seiner Zivilbaukunst dem venezianischen *gusto* nicht anpassen mochte. Im Bereich der Sakralbaukunst war das anders. Ihre Bedeutung für Venedig und weit darüber hinaus wird uns adäquat und lesbar dargestellt, wobei man nur bewundern kann, wieviel an Information und Interpretation der Verf. auf begrenztem Raum einzubringen vermochte. Wenn Palladio bestrebt war, dem christlichen Tempel eine ihm würdige Fassade zu verleihen, so geschah das mittels einer für ihn charakteristischen Kombination aus Antikentreue und baukünstlerischer Phantasie: Die Fassade von S. Francesco della Vigna stellt mit ihren Halbsäulen einen tetrastylen Prostylos dar, während der Redentore mit seinen äußeren Pilastern und inneren Halbsäulen ein *templum in antis* meint, so wie Palladio das im Anschluß an Vitruv in seinem *Quarto Libro* erläutert hatte. Wo solche Spannung zwischen Konformität und Freiheit, zwischen Klassizität und Modernität Gestalt geworden ist, da hätte man früher von Manierismus gesprochen. Wolters vermeidet diesen inzwischen zugegebenermaßen verschlissenen

Ausdruck. Zwar kommt der vorgängige Begriff Renaissance sogar im Titel des Buches vor, aber er war wohl nicht stilgeschichtlich gemeint, sondern schlicht als Epochenbezeichnung, so daß man meinte, die Renaissance getrost bis ans Ende des Cinquecento weiterleben lassen zu können. Daß sich allerdings in der Kunst Venedigs schon vor der Mitte des Jahrhunderts merkwürdige Brüche bemerkbar machten, die das Gesicht der Kunstlandschaft unverkennbar veränderten, wer wollte das leugnen? In der Architektur leitete schon Serlio der neuen Entwicklung Vorschub, das Spätwerk Sanmichelis ist deutlich davon berührt.

Irgendwie gegenstandslos werden stilgeschichtliche Kategorien, wenn es um Palladios Villen auf der Terraferma geht. Wolters widmet ihnen einen Abschnitt, gibt aber erst einmal den Vorläufern und Bahnbrechern, Sanmichelis und Sansovino die Ehre. Auch möchte er Palladios Wirken auf der Terraferma auf ein etwas bescheideneres Maß zurückführen: „Der Name Andrea Palladios ist zum Synonym für die venezianische Villa der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geworden. Dies entspricht nicht der historischen Wirklichkeit.“ Rein quantitativ ist es richtig, daß Palladio von den zahllosen Villen, die im Cinquecento im Veneto gebaut worden sind, nur etwa zwanzig entworfen hat. Versteht man allerdings unter historischer Wirklichkeit so viel wie historische Wirkung, stilbildendes Nachleben, dann haben praktisch nur Palladios Werke historische Bedeutung gehabt und jenen Palladianismus ausgelöst, der im 18. Jahrhundert von Rußland bis nach Amerika reichte.

„Palladio hat auf die malerische Ausstattung seiner Villen keinen Einfluß genommen.“ Der Verf. weist selbst in einer Anmerkung darauf hin, daß diese seine Vermutung nicht unwidersprochen geblieben ist. Die Gegenposition: Es ließ sich durch eine Zeichnung und Archivalien beweisen, daß Palladio oder seine Werkstatt um 1550 Entwürfe für das Dekorationssystem an den Wänden der Villa Godi in Lonedo geliefert hat (D. Lewis in: *Vierhundert Jahre Palladio*, Colloquium Wuppertal, Heidelberg 1982, S. 59 ff.). Außerdem hat Palladio in enger Anlehnung an Vitruv VI die verschiedenen Säle des antiken Hauses beschrieben und in seinem *Secondo Libro* bildlich rekonstruiert. Den „Korinthischen Saal“ z. B. hat er mit Halbsäulen dekoriert und die Interkolumnien mit rechteckigen Reliefs und rundbogigen Figurennischen gefüllt. Statt der Halbsäulen kam natürlich von jeher die wohlfeilere Lösung in Betracht, das architektonische System *al fresco* auf die Wand zu übertragen. Diesen Ausweg hatte schon die antike Wandmalerei beschritten, und genau das taten auch Veronese und Zelotti, als sie die kahlen Wände in Palladios Villen in antikische vitruvianische Säle verwandelten. Zusammen mit Daniele Barbaro, dessen 1556 erschienene Vitruvübersetzung er illustrierte, hat Palladio über die Dekoration der antiken Räume und ihre Wiederherstellung im neuzeitlichen Hause nachdenken müssen. Das berühmteste Resultat davon wurde Veroneses Architekturmalerei in der Villa Barbaro, die als eigene Invention des Malers, ganze ohne Einflußnahme des Architekten, kaum vorzustellen ist, und die eine freie Variante des „Korinthischen Saales“ darstellt. Das war genau so bei der Zusammenarbeit mit Zelotti, der sich in der schon erwähnten Villa Godi, in der Villa Foscari in Malcontenta und der Villa Emo in Fanzolo sehr ähnlich verhielt. In der letzteren projizierte er Vitruvs „Viersäuligen Saal“, wie ihn Palladio aus dem antiken Text deduziert hatte, auf die vier Wände des quadratischen Raumes. Der von Palladio wieder ans Licht gezogene „Ko-

rinthische Saal", für den er die Proportion von drei zu fünf Achsen vorgeschlagen hatte, wurde das Muster der meisten Ahnen-, Marmor- und Kaisersäle barocker Schlösser (Rastatt, Würzburg). Das zeugt von der historischen Wirkung einer antikisierenden Neuschöpfung, die sich unter der Leitung Palladios an den Wänden der Villen im Veneto zuerst manifestiert hatte.

Für das Kapitel venezianische Skulptur ist Wolters besonders qualifiziert, und man darf wohl sagen, daß er uns den besten Überblick über diese komplexe Materie geliefert hat, den es derzeit gibt. Aus der Fülle des Stoffes und der teilweise neuen Gesichtspunkte sei nur der einleitende Abschnitt über die Werkstattverhältnisse hervorgehoben. Hier wird mit der falschen Vorstellung aufgeräumt, jede einigermaßen gelungene Skulptur müsse oder könne einem individuellen Meister zugeordnet werden: Der Bedarf an Bildhauerarbeiten war in Venedig groß, besonders Dogengräber erforderten jeweils umfangreiche Ensembles von figuraler und dekorativer Skulptur, die nur von Werkstätten mit vielen, unterschiedlich begabten Mitarbeitern zu bewältigen waren. Daraus ergibt sich die schwankende Qualität im einzelnen und die Problematik der Zuschreibungsversuche. Der Verf. exemplifiziert das selbst an Antonio Rizzo, über den er gleichsam eine kritische Monographie einfügt. Ausführliche Behandlung erfährt auch Alessandro Vittoria, der letzte bedeutende Bildhauer am Ende der Renaissance — oder hätte nicht auch hier das Wort Manierismus nahegelegen? Was Vittoria während eines Zerwürfnisses mit seinem Lehrer Sansovino Anfang der 1550er Jahre im Palazzo Thiene in Vicenza an Stuckarbeiten schuf, darunter die frühesten Beispiele des aus Fontainebleau stammenden Rollwerksstils im Veneto, will sich dem Begriff Renaissance nicht recht unterordnen. Nach seiner Rückkehr in die Lagune schmückte er die Scala d'Oro im Dogenpalast mit derselben modischen Ornamentik, die der antikischen Akanthus- und Kandelaberornamentik der vorhergehenden Generationen nun wirklich diametral entgegengesetzt war. Ähnliches ließe sich von Vittorias Figurenstil behaupten, und Wolters sagt es selbst: „Vittoria blieb zeit seines Lebens ein Freund gesuchter, vom Thema her nicht erforderlicher Haltungen“, oder „Man spürt die Absicht, es dem göttlichen Michelangelo wenigstens gleichzutun.“ Eben: Im Geschmack des Publikums und in den Ambitionen der Künstler hatte sich inzwischen eine radikale Veränderung vollzogen, die vom Festland mit einiger Verspätung auf Venedig übergreifen hatte. Aber Renaissance oder Manierismus, auf Worte kommt es ja nicht an. Wichtiger ist, daß Wolters das Phänomen prägnant beschrieben und dem Leser die Augen für den Stilbruch in der Mitte des Cinquecento geöffnet hat.

Dem Kapitel Malerei widmet sich mit großer Umsicht Norbert Huse. Er teilt ihre Geschichte in drei Perioden ein und unterteilt dann nach Gattungen bez. Aufgaben. Das wird konsequent durchgeführt, hat aber zur natürlichen Folge, daß einzelne Meister in mehreren Perioden und Gattungen vorkommen und dabei etwas verzettelt werden. Nur derjenige Leser kann dem Gedankengang mühelos folgen, der über die führenden Maler schon einigermaßen Bescheid weiß. Einen solchen Leser braucht es dann auch nicht zu irritieren, daß Tizians Fresken in der Scuola di S. Antonio in Padua von 1510 erst weiter unten nach den Porträts der 1540er Jahre behandelt werden, weil die Gattung Historienmalerei eben erst nach den Bildnissen an die Reihe kommt.

Es darf dem Historiker nicht verwehrt werden, gewisse Künstler höher einzuschätzen als andere, ja er muß Farbe bekennen und die Gegenstände nach bestem Wissen und Gewissen wägen und reihen, wenn sein Text mehr als eine lexikalische Tatsachenanhäufung sein soll. Huse hegt z. B. große Bewunderung für Giovanni Bellini und vermittelt sie dem Leser auch durch schöne und überzeugende Formulierungen. Dagegen schätzt er Carpaccio nicht so hoch ein, wie das gewöhnlich getan wird, er sei vorwiegend ein „Bühnenbildner und Ausstatter“ gewesen. Dem mag man grundsätzlich beipflichten, auch der Feststellung, daß seine (und Gentile Bellinis) Historienbilder trotz ihrer manchmal wirklichkeitsnahen Schauplätze nicht als Vorläufer der Veduten des Settecento angesehen werden dürfen, weil diese ganz anderen, in der venezianischen Renaissance noch gar nicht vorhandenen Bedürfnissen entsprechen. Besser als Carpaccio schneidet Lorenzo Lotto ab, gelegentlich wird er sogar über Tizian gestellt. Diesem wird anlässlich seiner Fürstenbildnisse eine „geschärfte Einsicht in die Psychologie der Macht“ bescheinigt, aber was den modernen Betrachter mehr fesselt, ist Lottos tiefe Einsicht in die Psychologie der gewöhnlichen Zeitgenossen, wie sie Huse am Wiener Porträt eines unbekanntem jungen Mannes konstatiert. Venezianische Porträts, übrigens auch plastische, haben von Anfang an eine Tendenz, nicht nur immer zu rühmen, sondern auch zu enthüllen, man braucht nur an Bellinis Londoner Porträt des Dogen Leonardo Loredan zu denken. Auch Tizian bewies ja, daß er in komplizierte und fragwürdige Charaktere einzudringen und sie darzustellen vermochte, wie uns an dem Porträt Pauls III. mit seinen Nepoten demonstriert wird.

In dem mit 1550—1590 überschriebenen Abschnitt wird uns Veronese als der herausragende Historienmaler dargestellt, der er war. Etwas mehr Gewicht hätte man vielleicht auf die alles Figürliche verbindenden Architekturen in seinen großen Gastmählern legen können, weil sie einer der Gründe für sein Nachleben in der europäischen Malerei des 17. und 19. Jahrhunderts sind. Als Maler seelenvoller Pferdeköpfe und treuer Hunde offenbarte Veronese außerdem eine liebenswerte Seite seines Wesens und eine Fähigkeit, die bis dahin in der venezianischen Malerei nur schwach entwickelt war — erste Ansätze gab es bei Carpaccio: das berühmte Hündchen in der Studierstube des hl. Hieronymus oder der Mops zu Füßen der Kurtisane im Museo Correr. Später vermännigfachten die Bassani die Tiermalerei in ihren Historienbildern, erst bei den Holländern avancierte sie zur eigenen Gattung.

Tintoretto schließlich wird uns als der Maler geschildert, der die Modelle für seine großen Historienbilder unter dem einfachen Volk fand, aus dem heraus Christus seine Jünger berufen hatte. Sehr zutreffend ist Huses Charakteristik von Tintoretts Kunst: „Die Spannung zwischen höchster Künstlichkeit und groß herausgestellten veristischen Einzelheiten, zwischen der Annäherung des dargestellten Geschehens an die Lebenswelt des Betrachters und einer im höchsten Grade artifiziellen Komposition, durchzieht das Werk Tintoretts bis an die Schwelle der Spätzeit.“ Das setzt schon mit dem nur in einem Nebensatz erwähnten „Markuswunder“ von 1548 ein, mit dem gewöhnlich der Einbruch des festländischen Manierismus in die venezianische Malerei markiert wird, und es gilt noch für die letzten großen Bilder im Chor von S. Giorgio Maggiore, mit denen Huse auf eindringliche Weise seine Darstellung der venezianischen Malerei ausklingen läßt.

Dieses Buch ist in einer Sprache geschrieben, welche die Liebe der Verf. zu ihrem Gegenstand nachempfinden läßt, und das ist wohl das beste, was man von einem solchen Text sagen kann. Da braucht man sich nicht daran zu stoßen, daß gelegentlich Verisimen einfließen, die wohl von dem doppelten methodischen Ansatz her — dem des Rühmens und dem des Enthüllens, wenn man so will — als adäquat befunden worden sind: Kunstwerke werden nicht vollendet, sondern „geliefert“, große Aufträge nicht von Meistern und Gehilfen ausgeführt, sondern von der „Firma Tintoretto“, im Dogenpalast wird nach dem Brand eine „Kampagne“ gestartet, um die Säle schnell wieder zu schmücken, „Lieferfristen“ müssen eingehalten werden u. s. w. Etwas zugespitzt heißt es von Giovanni Bellini: „Anscheinend war es für ihn nicht dasselbe, ob er ein Bild als Ware in die Welt schickte oder als Kunstwerk persönlich verantwortete ...“ Kunst als Ware und l'art pour l'art, beides vertreten in der Brust desselben Malers um 1500? Vielleicht verstand Bellini seine Kunst wirklich so, vielleicht ist es auch nur eine Projektion jenes bürgerlichen Gespaltenseins, das wir von Künstlern des 19. Jahrhunderts kennen, in die ganz andere Welt der frühen Renaissance. Solche und andere Fragen fordern zu weiterem Nachdenken heraus, womit nur gesagt sein soll, daß das Werk, welches uns Wolters und Huse geliefert haben, nicht nur belehrend, sondern auch sehr anregend ist.

Erik Forssman

Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981. Etudes réunies par JEAN GUILLAUME (Collection „De Architectura“, ed. André Chastel und Jean Guillaume). Paris, Picard 1988. 507 S. mit Abb. 400 F.

Die vom *Centre d'études supérieures de la Renaissance* an der Universität Tours veranstalteten Kolloquien ermöglichen mit ihrer Festlegung von Themenkreisen einen wichtigen internationalen Gedankenaustausch. Dieser ist ohne Vorbehalt zu begrüßen. Die Publikation der Kolloquien in Buchform in der von André Chastel und Jean Guillaume herausgegebenen und vom J. Paul Getty Trust geförderten Serie „De Architectura“ kann jedoch Einwände hervorrufen.

Im Sommer 1981 fand ein Kolloquium über die Architekturtraktate der Renaissance statt. Erst nach sieben Jahren liegen jetzt die Akten im Druck vor. Gerade in der Kunst- und Architekturtheorie ist in den letzten Jahren mit großer Intensität geforscht worden, so daß sich der Zeitabstand gravierend auswirkt, zumal nur die wenigsten Beiträge bibliographisch aufgearbeitet sind. Hinzu kommt die unvermeidbare Ungleichwertigkeit von Kolloquiumsbeiträgen. Auf diese Weise ist ein umfangreicher Band zustande gekommen, der als Buch eine materialmäßige Übersicht suggeriert, die jedoch in Wirklichkeit nicht geboten wird. Es handelt sich um isolierte und punktuelle Fragestellungen, die durch historische und nationale Gruppierungen in eine Kontinuität zu treten scheinen. Dieses Bausteinprinzip impliziert heterogene Methoden, Wiederholungen und eine Tendenz jedes Autors, die übergreifende Problemstellung durch Konzentration auf einen Punkt zu atomisieren. Nur in wenigen Beiträgen werden Grundstrukturen architektur-