

MISZELLEN

Wolfgang Wolters: EIN HAUPTWERK DER NIEDERLÄNDISCHEN SKULPTUR DES 14. JAHRHUNDERTS IN VENEDIG

Professor Ulrich Middeldorf zum 65. Geburtstag

Beim Studium der venezianischen Skulptur¹ begegnet man häufig Werken, die nicht von italienischen Meistern geschaffen wurden. Einige dieser Werke wurden importiert, andere von wandernden Meistern gefertigt. Oft ist die Frage, aus welchem Gebiet die eingewanderten Meister stammten, nicht leicht zu beantworten, da sie sich im Laufe ihres italienischen Aufenthalts manches vom Stil der einheimischen Meister aneigneten. Dass die Werke begabter Fremdlinge hoch geschätzt wurden, ist sicher.² Aegidius von Wiener Neustadt, der um 1438 in Padua starb, leitete in Padua eine blühende Werkstatt und brauchte sich über Mangel an Aufträgen nicht zu beklagen. Seine erhaltenen Werke rechtfertigen seinen Ruf.³

Leider bleiben aber auch viele qualitätvolle Werke anonym. So wissen wir immer noch nicht, wer die schönen Heiligenfiguren im Chor von S. Marco⁴ oder den ausdrucksvollen Kruzifixus in S. Giorgio⁵ geschaffen hat. Ebenso wenig wissen wir, ob diese Figuren in Venedig selbst gefertigt oder aus dem Norden nach Venedig gebracht wurden. In diesem Zusammenhang sei an ein Dokument erinnert, das eine Alabastermadonna aus dem Nachlass des Battagli da Rimini nennt, die dieser 1345 in Avignon den Franziskanern in Venedig vermacht hatte und die in der Frari aufgestellt werden sollte.⁶ Dies war kein Einzelfall und blieb auch nicht auf das kostbare Material des Alabaster beschränkt, aus dem wir mehrere gotische Bildwerke — darunter einige aus England⁷ — in Venedig kennen. Ob die oben genannte Madonnenfigur aus Avignon jemals an ihren Bestimmungsort gelangte, ist nicht überliefert. Andere Werke haben die lange Reise gut überstanden. W. Paatz hat unlängst ein Madonnenfigürchen aus der Sagrestia Minore von S. Stefano mit Werken aus dem „nordfranzösisch — niederländisch — burgundischen Kunstkreis“ vom Anfang des 15. Jahrhunderts zusammengebracht, und gleichzeitig weitere Alabasterbildwerke in Venedig genannt. Ein schönes Relief mit der Grablegung Christi in S. Pantaleon wurde vor kurzem von Harald Keller bekanntgemacht und als „burgundisch, vor 1400“ bestimmt.⁸

¹ Das Material für diese Miscelle habe ich während meiner Stipendienzeit in Venedig gesammelt. Ich bin der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu grossem Dank verpflichtet. Antje Kosegarten verdanke ich zahlreiche Hinweise.

² Aus der umfangreichen Bibliographie zum Thema „Ausländische Künstler in Italien“ seien hier nur drei Arbeiten hervorgehoben: Werner Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, p. 1-138; Géza de Francovich, L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso, ebenda II, 1938, p. 143-261; Margrit Lisner, Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz IX, 1959/60, p. 159-206.

³ Über Aegidius von Wiener Neustadt hat Wolfgang Lotz zuletzt geschrieben: Der Bilhauer Aegidius von Wiener Neustadt in Padua, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, München 1965, p. 105-12.

⁴ Carl Theodor Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935. — Karl Garzarolli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941.

⁵ Nicolò Rasmus, Il crocifisso ligneo di S. Giorgio Maggiore a Venezia, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Jan. 1959, Wien und Wiesbaden 1959, p. 237-43. — Erich Steingraber, Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz X, 1961-63, p. 147-92, bes. p. 152, Anm. 16.

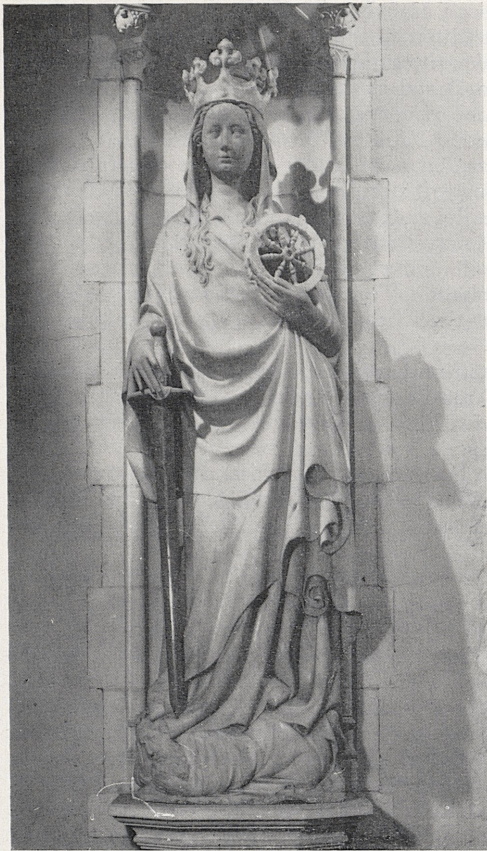
⁶ Bartolomeo Cecchetti, Nomi di pittori e lapicidi antichi, in: Archivio Veneto N.S. XVII (Tom. XXXIII/1), 1887, p. 42-65, bes. p. 58.

⁷ Leo Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung, Bd. I, Wien 1919, p. 45 ff., Nr. 76-81.

⁸ Walter Paatz, Das Alabaster-Madönnchen in der Sagrestia Minore von Sto. Stefano zu Venedig — ein Importstück aus Frankreich, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Bd. I, Rom 1961, p. 445-55. — Harald Keller, Italien und die Welt der höfischen Gotik (= Sitzungsberichte der Wiss. Gesellschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Bd. 3, Nr. 4), Wiesbaden 1967, p. 133, Abb. 23.



1 Venedig, S. Sofia, Niederländische Madonna, Ende 14. Jh.



2 André Beauneveu, Hl. Katharina. Courtrai, Nôtre-Dame.



3 Hal, St. Martin, Madonna am Südportal.

Mehrere Forscher haben eine enge Verwandtschaft venezianischer Bildwerke mit ausländischen Werken gesehen, ja haben süddeutsche, österreichische und französische Bildwerke als wichtige Vorbilder für die venezianischen Bildhauer des „internationalen Stils“ bezeichnet.⁹ Wenn ich nun der stattlichen Schar transalpiner Bildwerke in Italien eine niederländische Madonnenfigur von Ende des 14. Jahrhunderts in Venedig hinzufüge, so habe ich nicht die Absicht, deren Rolle in der venezianischen Bildnerei zu bestimmen. Auch geht es mir nicht darum, die weitgespannten venezianischen Kunsthandelsbeziehungen mit einem weiteren Werk zu illustrieren. Diese Figur ist von so hohem künstlerischen Rang, dass ihre Kenntnis unser immer noch sehr lückenhaftes Bild von der niederländischen Kunst bereichern kann.

S. Sofia, eine kleine, hinter Häusern versteckte, von Kunstfreunden selten besuchte Kirche nah bei der Cà d'Oro hat nur wenig von ihrem ursprünglichen Schmuck behalten. Vieles von der heutigen Ausstattung stammt aus anderen Bauten, ein Teil der Bildwerke aus der fast ganz zerstörten Servitenkirche. So liegt die Vermutung nahe, dass auch eine Madonnenfigur auf dem zweiten Altar des linken Seitenschiffs (Abb. 1) ehemals die Servitenkirche schmückte.¹⁰ Gian Jacopo Fontana, der die Irrfahrten venezianischer Kunstwerke nach dem Untergang der Republik miterleben musste, berichtet 1836 von der

⁹ Zuletzt *John Pope-Hennessy*, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955, passim.

¹⁰ In der Literatur über die Servitenkirche — etwa bei F. *Antonio M. Vicentini*, *S. Maria de' Servi di Venezia*, Treviglio 1920 — habe ich keine Nachricht gefunden, die mit unserem Stück in Verbindung gebracht werden könnte.

Stiftung einiger „santi simulacri“ aus der Servitenkirche durch eine Familie Colombo, die diese Bildwerke in ihrem Hause aufbewahrt habe.¹¹ Eindeutige Nachrichten über die Herkunft dieser Madonna habe ich jedoch nicht ausfindig machen können. Deutliche Verwitterungsspuren zeigen, dass sie längere Zeit im Freien stand. Es wäre denkbar, dass sie von einem Portal stammte.¹²

Leider ist diese ganz besonders schöne Figur unterhalb der Knie verstümmelt, sodass ihre Haltung nicht leicht zu beurteilen ist. Sie steht gelöst, dem aufblickenden Kind auf ihrem linken Arm zugeneigt. Diese zärtliche Begegnung von Mutter und Kind wird durch den Aufbau der Figur besonders hervorgehoben. Das Kind ist im sanft aufsteigenden Umriss geborgen, der fast ungebrochen vom Gewand der Madonna über den Rücken des Kindes geführt ist. Die lebendige Erscheinung dieser Figur wird dabei hauptsächlich durch das reiche, von beiden Armen hochgeraffte Gewand bestimmt. Das ovale Gesicht, das sich aus diesem Formenreichtum löst, wirkt still und versunken. So wird auch deutlich, weshalb der Meister das Gesicht der Madonna durch schattenhaltige Tiefen vom übergeworfenen Mantel löste. Der Gegensatz von milder Zärtlichkeit im Blick und der festlichen Drapierung wurde so besonders wirksam.

Giovanni Mariacher, der diese Madonna bekannt machte¹³, schrieb sie einem Bildhauer aus dem Kreis des Giovanni Buon zu, eine Bestimmung, bei der zu beachten wäre, dass bis heute keine Figur von der Hand des Giovanni Buon mit einiger Sicherheit identifiziert werden konnte. Mariacher meinte eine toskanische Erziehung des Meisters zu erkennen, ein „gusto“ werde spürbar, der sich dem Werk des Giovanni Buon parallel entwickle, dessen Sprache sich am Beispiel des Nino Pisano orientiere, jedoch durch die Kunst der Dalle Masegne gebildet sei. Diese Bestimmung überzeugt mich nicht. Stattdessen schlage ich vor, diese Madonna einem Bildhauer aus dem nächsten Umkreis des André Beauneveu zuzuschreiben.

André Beauneveu, der um 1330/35 in Valenciennes geboren wurde, war als Maler und Bildhauer zu seiner Zeit hoch geschätzt.¹⁴ Ein grosser Teil seiner Werke ist jedoch im Laufe der Zeit zerstört worden, sodass wir uns heute nur schwer ein Bild von seiner Kunst machen können. Unter den erhaltenen Werken ist die edle Figur einer hl. Katharina in der Grafenkapelle an Notre-Dame in Courtrai (Abb. 2) besonders bekannt geworden.¹⁵ Aus Dokumenten ist zu erschliessen, dass diese Figur 1373 bereits vollendet war.

Dieser hl. Katharina des André Beauneveu sei die Madonna aus S. Sofia zuerst gegenübergestellt. Die physiognomischen Ähnlichkeiten der beiden Figuren sind besonders augenfällig. Wir bemerken die gleiche ovale Grundform und die gleiche Flachheit des Gesichts, das gleiche kugelig hervorstehende Kinn. Beide Madonnen scheinen Schwestern zu sein. Auch die Art der Drapierung ist eng verwandt. Bei beiden Figuren liegt das Gewand in drei Schichten übereinander, wobei die mittlere Lage vom rechten Fuss bis über die Hüfte hochgezogen und die oberste von beiden Armen gerafft wird. Diese Drapierung wirkt bei der Madonna in Venedig freier, weniger verschnörkelt, was bei ihrer niederländischen Herkunft auf eine spätere Entstehungszeit schliessen lässt.

Verwandt, wenn auch weniger ähnlich, ist eine Madonna am Südportal der Wallfahrtskirche St. Martin in Hal (Abb. 3).¹⁶ Auch gegenüber diesem Werk sind Haltung und Faltenwurf der Madonna in Venedig gelöster, der Stoff des Mantels wirkt dichter und schwerer, sein Fall natürlicher. Die verschiedenen Schichten der Gewänder sind entschiedener voneinander abgehoben, ohne in ihrer Entwicklung durch die Drapierung des Untergewandes weitgehend bedingt zu sein. Besonders ähnlich sind die beiden Kinder.

¹¹ G. J. Fontana, *Illustrazione storico critica della Chiesa di S. Sofia, Venedig 1836*, p. 74.

¹² Höhe bis zur Bruchkante 116 cm, grösste Breite 53 cm. Weicher, heller Sandstein. Die rechte Hand ist modern ergänzt. Vielleicht trug sie wie bei der Madonna in Hal eine Lilie. Die Bildung des Gewandes scheint mir für eine solche Ergänzung zu sprechen. Die Krone ist alt. Reste von farbiger Fassung sind nicht erhalten.

¹³ Giovanni Mariacher, *Note su Nino Pisano e la scultura gotica veneziana*, in: *Belle Arti I*, 1947, p. 140-49, bes. p. 147 f., fig. 8.

¹⁴ Eine bequeme Übersicht über Leben und Werk des Beauneveu sowie eine gute Bibliographie bietet der Artikel von Marcel Aubert in der *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd. II, Venedig und Rom 1958, Sp. 481-83.

¹⁵ D. Roggen, *A. Beauneveu en het Katharinabeeld van Kortrijk*, in: *Gentse Bijdragen XV*, 1954, p. 223-30. – Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500 (The Pelican History of Art)*, 1966, p. 14, datiert: „shortly after 1364“.

¹⁶ Richard Hamann, *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, in: *Belgische Kunstdenkmäler*, hrsg. von Paul Clemen, Bd. I, München 1923, p. 203-46. – Die Entstehungszeit dieser Figur ist kontrovers: Wolfgang Medding, *Herkunft und Jugendwerke des Claus Sluter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte III*, 1934, p. 341-59 („... spätestens in den sechziger oder siebziger Jahren entstanden...“, p. 350). Irmingard Geisler, *Studien zu niederländischen Bildhauern des ausgehenden 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XVIII*, 1956, p. 143-58 („... erst gegen 1400 entstanden...“, p. 154). – Theodor Müller, a.a.O., p. 8, datiert sie „c. 1390-1400“.

Der Meister, der die Madonnenfigur in S. Sofia geschaffen hat, scheint Sluters Werke in Dijon nicht gekannt zu haben. Gegenüber Sluters heftig bewegter, in rauschende Gewänder gehüllter Madonna vom Portal der Chartreuse in Dijon, die auf einen lothringischen Madonnentypus zurückgeht¹⁷, wirkt die Madonna in Venedig befangen und still, und auch gegenüber Sluters späteren Figuren am Kalvarienberg überwiegt das Trennende.

Wann die Madonna in S. Sofia entstand, ist bei der lückenhaften Überlieferung niederländischer Skulptur nicht leicht zu erschliessen. Die Vermutung, dass sie importiert wurde, wird durch ihr Material, den in Venedig sonst nicht verwendeten weichen Sandstein, gestützt. Die enge Verwandtschaft mit der hl. Katharina in Courtrai (vor 1373) scheint mir für eine Entstehungszeit noch im 14. Jahrhundert zu sprechen, die fühlbaren Unterschiede gegenüber dem Vorbild legen eine Datierung in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nah.

Es ist deutlich, dass der Meister der Madonna in S. Sofia von Bildungen wie der hl. Katharina in Courtrai ausging und sich dabei, ebenso wie Sluter, durch das eindringliche Studium der Wirklichkeit von den Fesseln der bildlichen Überlieferung befreien konnte. Diese Leistung ist einem so bedeutenden Bildhauer wie André Beauneveu wohl zuzutrauen, doch wage ich nicht, ihm diese Madonna auf Grund der Ähnlichkeiten mit der hl. Katharina in Courtrai zuzuschreiben.

¹⁷ Ich denke vor allem an die Madonna von St.-Dié und eine Madonna in der Sammlung Schwartz in Mönchengladbach; Abb. und Beschreibung bei *J. A. Schmoll gen. Eisenwerth*, Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290-1350), in: *Aachener Kunstblätter* 30, 1965, p. 49-99 (Abb. 2 und 33).

RIASSUNTO

L'autore attribuisce una Madonna, conservata nella Chiesa di S. Sofia a Venezia (fig. 1), ad un maestro della cerchia di André Beauneveu, datandola nell'ultima decade del 14^o secolo. A convalida dell'attribuzione confronta l'opera con la Santa Caterina del Beauneveu nella chiesa di Notre-Dame di Courtrai (prima del 1373) (fig. 2), e con la Madonna del portale sud della chiesa di S. Martino di Hal (fig. 3).

Bildnachweis:

Fiorentini, Venedig: Abb. 1. - A.C.L., Brüssel: Abb. 2. - Foto Marburg: Abb. 3.

*James H. Beck: A NOTICE FOR THE EARLY CAREER OF PIETRO LOMBARDI **

For many years scholars have seen Florentine sources within the works of Pietro Lombardi's early maturity. The earliest known documents concerning the whereabouts of the sculptor-architect who was born around 1435 in Carona (Lake Lugano) revert back only to 1464. During that year and the years immediately following, he was active on a number of projects, the most impressive of which was the monument for Antonio Roselli († 1464) in Il Santo, Padua. According to Paduan documents brought to light by Moschetti, the design of the tomb was already prepared in early 1464 when stones for the base level were acquired.¹ The form of the tomb is unthinkable without reference to Florentine tomb

* *This note is dedicated to Professor Otto J. Brendel on the occasion of his sixty-fifth birthday.*

¹ *Andrea Moschetti*, Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467), Padua, 1914. According to the recent discoveries of *Giangiorgio Zorzi* (Architetti e scultori dei laghi di Lugano e di Como a Vicenza nel secolo XV, in: *Arte e artisti dei laghi lombardi*, pubbl. curata da *Edoardo Arslan*, vol. I, Como, 1959, p. 344-47) it is now clear that Pietro, after executing the slab tomb for Jacopo Pavini for Il Santo in 1467 (since removed), shifted his center of activity to Vicenza where he executed the slab tombs of Battista Fiocardo and his brother Alberto for the Cathedral along with other works in Vicenza and vicinity.