

neue Fragestellungen bei, wie etwa die Rekonstruktion von Verrocchios Entwurfspraxis oder das Funktionieren seiner Werkstatt sowie die Frage nach der Rolle einzelner Schüler und Mitarbeiter, nach der Ikonographie und ihrem Zusammenhang mit den Vorstellungen der Auftraggeber. All diese Fragen behandelt Covi eher beiläufig oder klammert sie sogar explizit aus. Daß eine solche Art der Annäherung aber neue Einsichten fördert, hat beispielsweise Butterfield 1997 mit seiner Verrocchio-Monographie demonstriert, in der er besonders Fragen nach den Auftraggebern und der Ikonographie und ihren Quellen nachgegangen ist.

Um einer „Ehrenrettung“ Verrocchios gegenüber älteren Einschätzungen willen, trennt Covi dessen Œuvre zu stark von dem seiner Schüler und Mitarbeiter. Gerade die Arbeitsweise dieses Meisters förderte jedoch den kollegialen Austausch, der dann auch seine Werke prägte¹⁸.

Dario Covi hat eine hervorragende Zusammenfassung und Abrundung seiner eigenen Untersuchungen zu Verrocchio vorgelegt; zu vielen Fragestellungen der gegenwärtigen Forschung kann die Arbeit allerdings nur wenig beitragen.

FRANZISKA WINDT

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

18 Siehe dazu u. a. FRANZISKA WINDT: *Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Malerei und Plastik*; Münster 2003.

Antonello da Messina. Der heilige Sebastian. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes; Katalog hrsg. von Andreas Henning und Günter Ohlhoff für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; Dresden: Michael Sandstein Verlag 2005; ISBN 3-937602-49-6; 92 S., zahlr. farbige Ill.; € 19,80

Antonello da Messinas ‚Heiliger Sebastian‘ in der Dresdner Gemäldegalerie feiert seine Wiedergeburt. Nach vierjähriger Restaurierung ist das Bild in die Galerie zurückgekehrt und kann nun erstmals in neuerer Zeit in seiner ganzen malerischen Pracht gewürdigt werden. Galt der ‚Heilige Sebastian‘ schon immer als das grandiose späte Hauptwerk des Meisters, so bestätigt sich dieser Eindruck jetzt erst recht. Aus Anlaß der glanzvollen Rückkehr des Bildes in die Galerie wurde eine „Kabinettausstellung“ eingerichtet, zu der ein sehr ansprechender, reich bebildeter Katalog erschien.

Im hinteren Teil des Kataloges (S. 47 ff.) wird ausführlich über die Restaurierung und die maltechnischen Untersuchungen berichtet. Das Bild befand sich seit seinem Ankauf 1873 aus einer Wiener Sammlung in einem beklagenswerten Zustand, da es zu einem unbekanntem Zeitpunkt von Holz auf Leinwand übertragen worden war und dabei schwerwiegende Schäden davongetragen hatte. Günter Ohlhoff, der die überaus schwierige und langwierige Restaurierung durchgeführt hat, dokumentiert sowohl den schlechten Erhaltungszustand als auch Art und Umfang der notwendig gewordenen Retuschen, die dem Bild seinen ursprünglichen malerischen Glanz wie-

dergegeben haben. – Als ein besonderes Ergebnis der Restaurierung ist die Freilegung der beschädigten, aber eindeutigen Signatur Antonellos zu begrüßen, die sich, wie häufig bei ihm, auf einem „Cartellino“ am unteren Bildrand befindet und unter Übermalungen verborgen war.

Mit einer weiteren Überraschung warten Ursula Baumer, Irene Fiedler und Johann Koller vom Münchner Doerner-Institut auf, die die Bindemittel des Gemäldes untersucht haben (S. 61–67); denn während Antonello da Messina als ein Pionier der Ölmalerei in Italien gilt, konnte in den Analysen kein Öl als Bindemittel nachgewiesen werden, vielmehr stieß man auf Ei-Bindemittel, wie sie für die Temperamalerei typisch sind. Allerdings betonen die Autoren, daß „die Probeentnahme aufgrund der bereits abgeschlossenen Restaurierung nur in den Randbereichen des Bildes erfolgen konnte und damit keinesfalls als repräsentativ erachtet werden darf“. Ölbindemittel an anderen Stellen seien daher durchaus denkbar. Dieses Ergebnis ist natürlich unbefriedigend, und man fragt sich, warum die Spezialisten vom Doerner-Institut erst nach Abschluß der Restaurierung hinzugezogen worden sind. Ohne auf die Analyse Bezug zu nehmen, gibt sich Andreas Henning in seinem einleitenden Artikel überzeugt, daß insbesondere die Inkarnatfarben von Antonellos ‚Heiligem Sebastian‘ „in ölhaltigen Bindemitteln angemischt worden sein dürften“ (S. 20). Offensichtlich urteilt er nur nach dem Augenschein; muß man also annehmen, daß Antonello seine Farben beim Inkarnat anders anmischte als bei den Architekturmotiven am Rand? – Es sei aber auch an den Befund erinnert, den Marcia B. Hall mitteilt: „Certainly the style Antonello demonstrated in Venice in the San Cassiano altarpiece in 1476 is not simply oil painting, but the van Eyck technique“ (Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting; Cambridge 1992, S. 71).

Die beiden einführenden Aufsätze sind der kunstgeschichtlichen Einordnung des Gemäldes gewidmet. Andreas Henning wählte für seine Ausführung den etwas saloppen Titel „Der ‚Heilige Sebastian‘ von Antonello da Messina – ein Kunststück der Renaissance“ (S. 7–24), womit er die zweifellos überraschende Erkenntnis zum Ausdruck bringen möchte, daß Antonello ein Kunstwerk geschaffen habe, das auf die künstlerischen Probleme der Zeit antwortet. Im zweiten Beitrag finden wir Tas Skorupa „Auf der Spur von Antonellos ‚Heiligem Sebastian‘ – Altarrekonstruktion und Ikonographie“ (S. 25–38). Den kunstgeschichtlichen Teil beschließen die Ausführungen von Tobias Burg „Augentrug und Künstlerlob – Die neuentdeckte Signatur des Dresdener Antonello“ (S. 39–45).

Seit den Untersuchungen Detlev von Hadelns (Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento; Straßburg 1906, S. 39), der sich selbst jedoch sehr vorsichtig äußerte, wird als sicher angenommen, daß der ‚Heilige Sebastian‘ Antonellos für den Rochus-Altar in der venezianischen Kirche San Giuliano bestimmt war, wo Francesco Sansovino im Jahre 1581 einen mehrteiligen Altar mit einer Sebastianstafel beschreibt: „Antonello da Messina che fu il primo inuettore della pittura à olio, fece il San Christoforo, & Pino da Messina il San Sebastiano che sono da i lati del San Rocco fatto di rilievo“ (Francesco Sansovino: Venetia Città nobilissima et singolare; Venedig 1581, S. 49); daß San-

sovino den ‚Hl. Sebastian‘ Pino da Messina, einem Sohn Antonellos, zuschrieb, hielt man für ein einfaches Versehen. In jüngerer Zeit wurde zudem festgestellt, daß es sich bei diesem Altar um den Altar der Rochus-Bruderschaft handelte, einer *Scuola minore*, die im März 1478 aus Anlaß der damals in Venedig besonders furchtbar wütenden Pest gegründet wurde (im Juni 1478 vom *Consiglio dei Dieci* bestätigt; später wurde aus ihr die berühmte Scuola grande di San Rocco mit ihrem Sitz bei der Frari-Kirche). Diese Entdeckung hatte Konsequenzen für die Entstehungsgeschichte der Tafel, denn 1478 befand sich Antonello bereits in Messina, wo er im März 1479 verstarb. In Venedig hielt er sich frühestens von Ende 1474 bis zum Sommer 1476 auf; er kann demnach die Werke für den Rochus-Altar nur kurz vor seinem Tod in Messina gemalt haben (Peter Humfrey: *Competitive Devotions. The Venetian scuole piccole as donors of altarpieces in the years around 1500*, in: *The Art Bulletin* 70, 1988, 401–423; Peter Humfrey: *The Altarpiece in Renaissance Venice*; New Haven 1993, S. 198 ff.). Auch Andreas Henning (S. 10) und Tas Skorupa schließen sich dieser üblichen Sichtweise an; am Ende seiner Ausführungen spricht Skorupa jedoch ziemlich unvermittelt von der Möglichkeit, daß es sich auch um eine Einzeltafel handeln könne. Er meint sogar, die Frage, welche von beiden Möglichkeiten zutreffe, „kann mit letzter Gewißheit nicht beantwortet werden“ (S. 37).

Vielleicht gelingt es aber doch, in dieser Frage zu größerer Gewißheit zu gelangen. Das Format des ‚Hl. Sebastian‘ von Antonello weist zwei Besonderheiten auf, die zu den gewünschten Antworten verhelfen könnten. Die Tafel mit der fast lebensgroßen Darstellung des Heiligen mißt 171 : 85,5 cm, das heißt, das Verhältnis von Breite zu Höhe beträgt exakt 1 : 2. Außerdem hat die Tafel oben einen geraden Abschluß. Nun läßt sich schnell feststellen, daß bei den überaus zahlreichen Polyptychen mit Heiligendarstellungen die seitlichen Tafeln oben einen halbrunden Abschluß haben und deutlich schlanker proportioniert sind; das Verhältnis von Breite zu Höhe beträgt durchweg etwa 1 : 2,5. Auf den vergleichsweise schmalen und halbrund geschlossenen Tafeln ist gerade genügend Platz, um die Heiligen, deren Köpfe in das obere Halbrund hineinragen, unterzubringen; nur hinter der Standfläche findet sich allenfalls ein knapper Landschaftsausschnitt. Auf keiner dieser Tafeln ist zu Seiten der Heiligenfigur auch nur annähernd Platz, um – wie auf Antonellos ‚Hl. Sebastian‘ – eine Stadtlandschaft darstellen zu können. Es gibt zwar – wie etwa bei den bellinesken Triptychen der *Carità* oder bei Giovanni Bellinis Frari-Triptychon von 1488 – auch seitliche Tafeln mit geradem Abschluß (vgl. Humfrey, *Altarpiece*, Abb. 86–89, 207), aber diese Tafeln sind erheblich kleiner als Antonellos ‚Hl. Sebastian‘ und erweisen dadurch ihre Zugehörigkeit zu einem mehrteiligen Altar. Das sind offensichtlich Gründe, die es ausgeschlossen erscheinen lassen, daß Antonellos ‚Hl. Sebastian‘ als ein Bestandteil des Rochus-Polyptychons in San Giuliano entstanden sein kann. Antonellos Gemälde muß von Anfang an eine Einzeltafel gewesen sein, was ja auch für die drei Sebastians-Tafeln Mantegnas in Wien, Venedig und Paris gelten dürfte (ein Argument, das weder bei Skorupa noch bei Henning eine Rolle spielt).

Nach Ansicht von Lionello Puppi (*Il viaggio e il soggiorno a Venezia di Antonello da Messina*, in: *Museum Patavinum* 1, 1983, S. 253–282; hier S. 274–278) hätte

der Rochus-Altar ursprünglich aus drei gemalten Tafeln von der Hand Antonellos, ggfs. unter Mithilfe seines Sohnes, bestanden; die Statue des Hl. Rochus, die Sansovino erwähnt, wäre erst ein späterer Ersatz für die – vermeintlich nach 1553 zerstörte – gemalte Tafel des Heiligen gewesen. Diese These wurde von der Forschung allgemein abgelehnt. Interessant sind jedoch die Gründe, die Puppi für seine These anführt, er argumentiert nämlich ästhetisch: der Dresdner ‚Hl. Sebastian‘ mit dem Reichtum seiner perspektivischen Darstellungen könne schlechterdings nicht eine simple Heiligenstatue flankiert haben. Diese Diskrepanz, an der Puppi mit Recht Anstoß nimmt, findet ihre Auflösung aber erst, wenn man auch die unterschiedlichen Formatgattungen beachtet.

Wenn der ‚Hl. Sebastian‘ aber kein Bestandteil des Rochus-Altars war, dann spricht auch nichts dagegen, ihn in die Zeit von Antonellos Venedig-Aufenthalt der Jahre 1475–1476 zu datieren, wie man das früher schon getan hat. Man wird auch fragen dürfen, ob zwischen der Gründung der Scuola di San Rocco im März 1478 – einen Monat nach dem Ausbruch der Pest – und dem Tod Antonellos im darauffolgenden März wirklich genügend Zeit vorhanden war, den Auftrag nach Messina zu vermitteln und ihn dann noch auszuführen; denn die Erteilung eines Auftrages für eine Altartafel wird nicht die vordringlichste Maßnahme während einer Pestepidemie gewesen sein, außerdem wurde in solchen Fällen als erstes jeglicher Personenverkehr unterbunden, um die Ausbreitung der Epidemie möglichst zu unterbinden. – Übrigens schreibt Sansovino, wie oben zitiert, den ‚Hl. Sebastian‘ des Rochus-Altars Pino da Messina zu, dem Sohn Antonellos. Damals war der Cartellino mit der Signatur Antonellos zweifellos noch sichtbar, so daß es auch unter diesem Aspekt merkwürdig wäre, wenn die Dresdner Tafel ursprünglich zum Rochus-Altar gehört hätte.

Etwas anderes ist aber viel wichtiger: allein weil Antonellos ‚Hl. Sebastian‘ eine Einzeltafel war, konnte ihr ein Format gegeben werden, das es möglich machte, auf der Tafel außer der Figur des Heiligen noch viele andere Dinge – wie die unvergleichliche Straßenszene – darzustellen. Nur unter dieser Voraussetzung konnte Antonello seinen ‚Hl. Sebastian‘ zu einem „Kunststück der Renaissance“ machen, wie es Andreas Henning ausführlich und eindringlich beschreibt. Alle die Meisterstücke bravouros perspektivischer Beherrschung von Mensch und Architektur waren nur möglich, weil die vergleichsweise breite Tafel dafür den Platz zur Verfügung stellte. Die Gebäude, die sich links und rechts des Heiligen befinden, fungieren nicht zuletzt als eine monumentale innere Rahmung des Gemäldes und gewährleisten so dessen ästhetische Autonomie. Wie man schon immer gesehen hat, bezeugen die perspektivischen Exerzitien eine unmittelbare Auseinandersetzung Antonellos mit Mantegnas Fresken in der Paduaner Eremitanikapelle, was gewiß auch als ein Argument für die Entstehung der Tafel noch in Venedig und nicht erst in Messina zu werten ist. Ohne Zweifel war Antonellos Dresdner ‚Sebastian‘ von Anfang an und in erster Linie als Werk für „gelehrte“ Betrachter konzipiert, in dem der Künstler sein überragendes, vollkommen auf der Höhe der Zeit stehendes Können demonstriert (Henning, S. 12; vgl. Luba Freedman: Saint Sebastian in Veneto Painting. The „signals“ addressed to „learned“ spectators, in: Venezia Cinquecento 8/15, 1998, S. 5–20). Auf einer Tafel als

Bestandteil eines Polyptychons wäre das nicht möglich gewesen. Wieder ist ein Blick auf die Sebastianstafeln von Andrea Mantegna aufschlußreich. Ein gelehrter Kenner, der bei Antonello eine Sebastianstafel in Auftrag gab, um einen schönen männlichen Akt inmitten nie gesehener perspektivischer Stadtansichten zu erhalten, wird auch nicht unbedingt eine Pestepidemie abgewartet haben, um sich seinen Wunsch zu erfüllen.

Sebastian war Offizier der Leibgarde Kaiser Diokletians, als er sich zum Christentum bekehrte und daraufhin durch Pfeilschüsse zum Tode gebracht werden sollte, was jedoch keinen Erfolg hatte. Erst in einem zweiten Anlauf erlitt er sein Martyrium, indem er zu Tode gepeitscht wurde. Als Offizier muß Sebastian im Mannesalter gestanden haben; in der Kunst des 15. Jahrhunderts wird er jedoch durchweg – wie auch von Antonello – in noch jugendlichem Alter dargestellt, so daß man nach den Gründen fragen muß. Wie kein anderes Thema bot der hl. Sebastian die Gelegenheit, einen jugendlichen männlichen Akt darzustellen. Der Künstler konnte an einem zentralen Gegenstand der antiken Kunst seine Fähigkeiten beweisen und die Beherrschung der menschlichen Anatomie demonstrieren. Die Nacktheit des hl. Sebastian an sich ist freilich keine Neuerung der italienischen Renaissance, denn schon ein deutscher Holzschnitt der Zeit um 1400 zeigt den Heiligen bis auf einen Lendenschurz unbekleidet (Irving L. Zupnick: *Saint Sebastian in art*; Ann Arbor 1991. S. 55 f.; vgl. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*; Ausstellungskatalog Nürnberg 2005; Nr. 26). Daß sich Antonello in seinem „Hl. Sebastian“ die Darstellung der Schönheit der jugendlichen männlichen Aktfigur zur Aufgabe gemacht hat, wurde schon immer gesehen; Jan Lauts sprach geradezu von einem „christlichen Apoll“ (Jan Lauts: *Antonello da Messina*; Wien 1940, S. 29; vgl. Henning, S. 21 f.). Andreas Henning versucht darüber hinaus, die jugendliche Schönheit der Darstellung auch christlich zu deuten. „Der Akt des Martyriums ist beendet. Antonello zeigt den Heiligen als verklärten Märtyrer“ (S. 13). Das scheint aber den Gegebenheiten nicht gerecht zu werden, denn Sebastian erleidet sein Martyrium eben nicht durch die Pfeile. Aus diesem Grunde war es dem Künstler auch möglich, die Anzahl der abgeschossenen Pfeile stark zu reduzieren, was wiederum die stoische Haltung des Heiligen und den heilsgewissen, aber jedenfalls gefaßten Blick zum Himmel verständlich macht. Der jugendliche Akt scheint hier doch eher die natürliche menschliche Schönheit zu repräsentieren als die „vor dem Sündenfall bestehende paradiesische Vollkommenheit“, die durch den Opfertod Christi erneuert wurde (S. 15).

In Dresden hat man das offensichtlich auch so gesehen, denn buchstäblich im Zentrum der Ausstellung, die an den Wänden eine Reihe von Sebastiansdarstellungen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert aus der eigenen Sammlung zeigte, stand der herrliche antike „Torso im Typus des Epheben Westmacott“ (aus der Dresdner Antikensammlung) – also eine antike Aktfigur, die die antiken Wurzeln der Beschäftigung mit der menschlichen Schönheit in der Renaissance sinnfällig machte. Allerdings stellte sich dieses Arrangement aus der Sicht Sebastians wohl etwas anders dar. Dem zum Christentum Bekehrten wurde ja nachgerühmt, besonders viele Götzenbil-

der zerstört zu haben; und nun stand allen diesen ‚Hl. Sebastians‘ in der Mitte des Raumes unentrinnbar ein sinnlich verlockendes „Götzenbild“ vor Augen ...

Um die antike Statue waren – außer Antonellos Werk – fünf Gemälde des hl. Sebastian von Lorenzo Costa, Girolamo Bedoli, gen. Mazzola, Domenichino, Annibale Carracci und Palma il Giovane versammelt. Diese Zusammenstellung war sehr ein-drucksvoll; aber ein wenig bedauerte man doch, daß es anscheinend nicht möglich war, eine Ausstellung von wichtigen Sebastianstafeln des 15. Jahrhunderts zusammenzubringen. Der überragenden Bedeutung des restaurierten „Hl. Sebastian“ von Antonello da Messina wäre das durchaus angemessen gewesen.

VOLKER HERZNER
Karlsruhe

Anna Scherbaum: Albrecht Dürers Marienleben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort. Mit einem Beitrag von Claudia Wiener (*Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung*, 42); Wiesbaden: Harassowitz-Verlag 2004; 400 S., 87 SW-Abb.; ISBN 3-447-05013-6; € 48,-

Zum Thema „Dürer und das Buch“ läßt sich viel sagen – soviel, daß sich entlang seiner Annäherungen an das humanistische Leitmedium schlechthin, an dessen Autoren, Drucker, Verleger und Rezipienten eine eigenständige „intellektuelle Biographie“ des Nürnberger Universalgenies konstruieren ließe: Dürers erster sicher zuweisbarer Holzschnitt ist das Titelblatt zur Basler Briefedition des hl. Hieronymus von 1492, dessen erhaltener Druckstock Name und Herkunft des ehrgeizigen Maler-gesellen trägt (SCHOCH 261¹); es folgt das Jahrhundertwerk der ‚Apokalypse‘, 1498 in Buchform und vom Bibeltext begleitet erschienen; und Dürers letzte Lebensjahre sind der Fertigstellung der erst im Todesjahr 1528 postum erschienenen ‚Proportionslehre‘ und der Neubearbeitung der ‚Unterweisung der Messung‘ von 1525 (neu 1538) ge-widmet.

Fast genau in der zeitlichen Mitte dieser Spanne von 1492 bis 1528 liegt jene beispiellose Druckkampagne von 1511, die die Holzschnittserien der ‚Apokalypse‘, der ‚Kleinen‘ und ‚Großen Passion‘ und des ‚Marienlebens‘ vervollständigte, sie geistlichen lateinischen Texten gegenüberstellte und als anspruchsvolle „Kunst-bücher“ zutage förderte.

Diese niemals zuvor oder in späterer Zeit übertroffene Publikationsoffensive be-deutete für den, der wollte und der die Mittel dazu hatte, daß er im Jahre 1511 vier Bücher von ein und demselben Autorengespann – Dürer und Chelidonium – erwerben konnte, und die wenigen zeitgenössischen Bindungen, die sich erhalten haben, vereinigen denn auch alle vier Werke. Diese Vielzahl ist in vormoderner Zeit allenfalls von den zahllosen Luther-Drucken in den stürmischen Jahren der Reformation über-

1 RAINER SCHOCH, MATTHIAS MENDE und ANNA SCHERBAUM (Hrsg.): Albrecht Dürer. Das druck-graphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen; München: Prestel 2002; abgekürzt „SCHOCH ...“.