

möglicherweise ins Wanken gerät. So gibt es Darstellungen festlicher Umzüge auf Wagen im 14. Jahrhundert in Miniaturen, die Petrarca's Werke illustrieren (Trionfi, florentinischer Meister, 1330–1340, Florenz, BN, cod. pal. 192; de viris illustribus, Altichiero, 1397, Paris, BN, ms. lat. 6069). Das progressive Modell einer Festkulturentwicklung ist zudem zwangsläufig von existenten und bekannten Text- oder Bildquellen bestimmt. Die verlorenen oder noch nicht entdeckten Quellen könnten das gesamte, von Philine Helas ausgezeichnet bearbeitete, lebendige Bild der lebenden Bilder möglicherweise noch verändern.

ANNELIES AMBERGER
München

Frances Ames-Lewis: The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist; New Haven & London: Yale University Press 2000; 322 S., 149 Abb., davon 55 in Farbe; ISBN 0-300-08304-1; \$ 40.–

Der Titel des Buches weckt die Erwartung, daß der Autor die Bildung der Künstler in der Frührenaissance im weitesten Sinn untersucht, die sie dazu befähigte, die völlig neuen Bildthemen des Humanismus zu gestalten. Man erwartet eine eingehende Schilderung des Kontaktes zwischen Humanisten und Künstlern und vor allem Aufschluß über die Frage, wie die humanistischen Themen Malern und Bildhauern vermittelt wurden und auf welche Weise die Künstler in ihren gestalterischen Möglichkeiten dieser Herausforderung begegneten.

Der Autor hat seine Publikation jedoch anders gewichtet: „In this book I shall present evidence, both written and visual, that traces changes in how painting and sculpture were evaluated during the early Renaissance, both by practioners and by the societies within which they worked [...]. I shall show how they exercised their growing intellectual capabilities in producing their works [...]. I shall show also how their works manifest painters' and sculptors' intellectual acumen, and their engagement with literary and other issues included within the liberal arts“ (S. 2). Er weist darauf hin, daß er sich überwiegend auf bekanntes Material und bekannte Interpretationen stützt, denn das Buch soll dem „non specialized reader“ als Einführung in diesen komplexen Themenbereich dienen.

Der Autor entwirft ein weites Panorama, das die Ausbildung der Künstler, ihre gesellschaftlichen Ehrungen und politischen Aktivitäten, die Gestaltung ihrer Gedenkstätten, ihre Auseinandersetzung mit der Antike – die den breitesten Raum in der Publikation einnimmt – und schließlich ihre bildliche Selbstdarstellung umfaßt. Als Zeitraum für seine Untersuchung wählt er die Jahre zwischen 1390 und 1520: In den neunziger Jahren des Trecento verfaßte Cennino Cennini sein „Libro dell'arte“, am 6. April 1520 verstarb Raffael.

Die Erneuerung der Antike in der Renaissance ist seit Aby Warburg (dem Pionier dieses Forschungsbereichs, der jedoch nicht im Literaturverzeichnis erscheint) und Rudolf Wittkower ein intensiv bearbeitetes Feld der Kunstgeschichte. Zu den

übrigen Themen ist in den letzten Jahren eine Reihe von Untersuchungen erschienen, so etwa Martin Warnke, *Hofkünstler*, Köln 1985; Martin Kemp: *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New York Haven/London 1997; oder Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300- 1600*, Cambridge 1999, um nur einige zu nennen.

Im Unterschied zu diesen Publikationen strebt Ames-Lewis einen umfassenden Gesamtüberblick an, der nur mit einer gewaltigen Materialfülle geleistet werden kann, die seinen „non-specialized reader“ überfordern dürfte. Nur einige wenige Punkte können im Folgenden herausgegriffen werden.

Methodisch leitet der Autor die einzelnen Kapitel mit Zitaten aus den kunsttheoretischen Schriften von Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci u. a. ein und stellt diesen dann Beispiele aus der künstlerischen Praxis gegenüber.

„The Artist’s Education and Training“ (Kap. 2) beschreibt die damals übliche Schulausbildung und die sich anschließende Lehrzeit der zukünftigen Künstler in einer Werkstatt. Ausgehend von den Empfehlungen Cennino Cenninis weist der Autor vor allem auf die Bedeutung des Zeichnens und Kopierens für den Schüler hin. Aufschlußreich wäre an dieser Stelle eine Zusammenfassung der Analyse von Benozzo Gozzolis Rotterdamer Zeichnungsband gewesen, wie sie Ames-Lewis 1995 überzeugend vorgelegt hat¹. Dort unterscheidet er zwischen Zeichnungen, die von Lehrlingen zu Übungszwecken angefertigt wurden, und solchen, die als werk-vorbereitend gelten dürfen. Im Weiteren schildert er an zahlreichen Beispielen die Bedeutung von zeichnerischen und graphischen Vorlagen als Motivvorrat für die Werkstatt und gibt dann einen Überblick der verschiedenen Möglichkeiten dreidimensionaler Figurenmodelle aus Holz, Wachs, Ton oder Gips, die die Umsetzung in das Medium der Malerei klären sollten.

Den Anspruch der Künstler im Quattrocento auf eine neue Bewertung ihrer Tätigkeit, eine „intellectual recognition“ (S. 61) ihres Schaffens, beleuchtet Kapitel 3 „The Social and Cultural Activities of the Renaissance Artist“. Das Bemühen um eine Erhebung in den Adelsstand beispielsweise oder die Tätigkeit in politischen Ämtern zieht der Autor als Belege dafür heran. Wie differenziert und abhängig von den einzelnen Persönlichkeiten dieser Aspekt gesehen werden muß, erhellen die vom Autor ausgewählten Beispiele: War es für die am Hofe tätigen Künstler seit dem Trecento üblich, mit Ehrentiteln ausgezeichnet zu werden, so wählte Gentile Bellini den Weg, sich den Pfalzgrafentitel von Kaiser Friedrich III. zu kaufen.

Ob die Übernahme politischer Ämter durch Künstler im Quattrocento unter diesem Gesichtspunkt zu werten ist, bleibt fraglich, denn bereits im Trecento standen Maler wie Simone Martini oder Andrea Vanni als Botschafter in Diensten der Republik Siena.

Aufschlußreicher hingegen ist der Abschnitt über Künstler, deren Urteil von Sammlern bei Käufen von Antiken eingeholt wurde, wie Mantegna, der Isabella

1 FRANCES AMES-LEWIS: Benozzo Gozzoli’s Rotterdam Sketchbook Revisited, in: *Master Drawings* 33, 1995, S. 388–404.

d'Este beim Erwerb antiker Skulpturen beriet, oder Leonardo da Vinci, der ebenfalls im Auftrag der Mantuaner Markgräfin zum Verkauf stehende antike Vasen aus der Medici-Sammlung beurteilen sollte.

Ein wichtiges Indiz für das wachsende Selbstbewußtsein der Künstler sieht der Autor in ihren Grabmälern (Kap. 4). Er führt als bedeutendstes Beispiel die Grabstätte Andrea Mantegnas in S. Andrea in Mantua an. Der Kenotaph, von Mantegna selbst entworfen, zielt in seiner vielschichtigen Symbolik auf die vom Künstler gewünschte Einschätzung durch sein Publikum ab: Die Inschrift verherrlicht ihn als einen dem Apelles gleichwertigen, wenn nicht überlegenen Maler.

Eine weitere Möglichkeit der Künstler, ihren intellektuellen Anspruch zu beweisen, sieht Ames-Lewis in ihrer Auseinandersetzung mit dem Vorbild der Antike (Kap.5). Konkret verfolgt er die Einbindung antiker Motive in ihren Werken und deutet dies als „perhaps [...] visual equivalent of the humanists' response to the textual heritage of ancient civilisation“ (S. 109). Werke von Pisanello, Jacopo Bellini und vor allem Mantegna zieht er als exemplarische Beispiele heran, wobei sein Maßstab „archeological accuracy“ (S. 118) ist, die er am ehesten bei Mantegna verwirklicht sieht. Wie problematisch eine solche Bewertung ist, erweist sich an einem Blatt aus der Werkstatt Pisanellos in der Ambrosiana in Mailand mit Figurenstudien nach einem antiken Sarkophag (Inv. F. 214 inf. 15 recto. Abb. 56; die Bildunterschrift: Paris, Louvre, Codex Vallardi, 2397v, ist falsch). Es sei zwar eine „intelligent copy“ (S. 118), jedoch habe der Künstler die anatomischen Strukturen seiner Modelle „mißverstanden“. Ein solches Urteil wird der Kunst Pisanellos nicht gerecht.

In drei kurzen Kapiteln (6, 7 und 9) untersucht Ames-Lewis die Wirkung kunsttheoretischer Diskussionen auf Malerei und Plastik. Dieser geht er anhand des „Paragone“ nach, der Frage, ob die Malerei oder die Bildhauerei als höhere Kunst zu gelten habe. Die damals hochaktuelle Frage wurde von Alberti, Leonardo da Vinci, Baldassare Castiglione u. a. zugunsten der Malerei entschieden. So wertet der Autor die malarischen Effekte in den Reliefs von Ghibertis Paradiestür oder in denjenigen Donatellos der zwanziger Jahre im Zusammenhang mit dem „Paragone“. Überzeugender ist der Hinweis auf zwei Gemälde Mantegnas mit „Judith“ und „Dido“ in Montreal, die den Eindruck von Bronzefiguren suggerieren und durchaus im Medium der Plastik vorstellbar sind.

Der andere zu jener Zeit ausgetragene Streit betraf die Frage, ob die Malerei der Dichtung ebenbürtig sei. Er berührt zugleich die Wertigkeit der „mechanischen Künste“, galt die Dichtung doch seit der Antike als den „artes liberales“ zugehörig, und zieht sich durch alle kunsttheoretischen Schriften der Zeit. Cennino Cennini, Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci verfochten vehement die Gleichheit, wenn nicht Überlegenheit der Malerei gegenüber der Poesie. Folgerichtig spürt der Verfasser Gemälden nach, die „painted equivalents to poetry“ (S. 172) seien, und nennt vorrangig Gemälde Giorgiones, wie „La Tempesta“ oder „Concert champêtre“. Ob die poetische Stimmung der Bilder jedoch möglicherweise durch die Themen, um deren Aufschlüsselung sich die Forschung seit langem bemüht, bedingt sein könnte, bleibt unberücksichtigt.

Der wachsenden gestalterischen Freiheit der Künstler im Verhältnis zu ihren Auftraggebern, mit den Begriffen „inventione“ und „fantasia“ umrissen, widmet sich Kapitel 8. Als beispielhaft zitiert Ames-Lewis die Verhandlungen Isabella d'Estes mit Perugino und Giovanni Bellini über zwei Gemälde für ihr Camerino in Mantua. Während sich Perugino durch eine vorgegebene detaillierte Beschreibung in seiner Gestaltungsfreiheit Fesseln anlegen ließ, wehrte sich Bellini gegen eine solche Einschränkung, so daß Isabella ihm zugestand, das Thema des Bildes selbst wählen zu können. In diesem Zusammenhang wäre ein Hinweis auf den Passus in Ghibertis *Commentarii* aufschlußreich gewesen, in dem der Künstler über die Paradiestür schreibt: „la quale mi fu data licentia io la conducessi in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente et più ornata et più ricca“. Das Zitat² erscheint hingegen im Kapitel über den Paragone, S. 145.

„Ekphrasis“ (Kap. 9) greift wieder das Thema Text und Bild auf. Hier jedoch werden die von antiken Quellen überlieferten Beschreibungen berühmter Gemälde, eine wichtige Gattung in der spätantiken Literatur, und ihre Umsetzung von Malern der Renaissance untersucht. Für die Künstler bedeutete dies eine doppelte Herausforderung: die Werke, ihrer Beschreibung folgend, neu entstehen und sie darüber hinaus zu sichtbaren Zeugen einer klassischen, vergangenen Welt werden zu lassen. Wie unterschiedlich die Künstler dieser Herausforderung begegnet sind, hätte ein lohnender Aspekt dieses Kapitels sein können.

Der Autor führt als Beispiel u. a. die „Verleumdung des Apelles“ von Lukian an, die Botticelli in seinem Gemälde in den Uffizien nachschuf, wie auch Mantegna in einer Zeichnung in London, British Museum. Gerade der Vergleich zwischen den beiden Werken, das eine um 1495, das andere um 1500 entstanden, hätte dazu dienen können, die so unterschiedliche „Antikenrezeption“ der beiden Künstler schärfer zu analysieren: Bei Botticelli liefert die antike Historie nur den Stoff für die Bilderzählung, die Formensprache bleibt von antiken Vorbildern unberührt. Mantegna hingegen vermittelt in der Gestaltung seiner Figuren durchaus etwas von dem antiken Ursprung des Themas.

Die Selbstporträts (Kap. 10) sind für den Verfasser wichtige Zeugnisse für die Selbsteinschätzung der Künstler. In einem Überblick lernt der Leser alle Möglichkeiten der bildlichen Selbstdarstellung auch nördlich der Alpen kennen. Der Autor verzichtet auf eine systematische Ordnung der Porträts und gibt statt dessen Einzelinterpretationen, die zu kritischen Anmerkungen herausfordern. Das Selbstporträt Giorgiones als „David“ in Braunschweig ist für ihn zugleich Sinnbild eines künstlerischen Sieges über die „constraints of convention represented by Giovanni Bellini“ (S. 215). Ebenso skeptisch stimmt die Interpretation der Signatur auf dem Selbstbildnis Benozzo Gozzolis in der Medici-Kapelle: Die Formulierung „Opus Benotii“ auf der roten Kappe drücke möglicherweise auch den Wunsch des Malers aus, seine Werke mögen „ben noti“ sein.

Das letzte Kapitel (11) versammelt eine Reihe von Werken, die nach Meinung

2 Siehe JULIUS VON SCHLOSSER: *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*; Berlin 1912, S. 48.

des Autors primär als Demonstration der Beherrschung von künstlerischen Gestaltungsmitteln zu werten seien, wie sie die Kunsttheorie forderte: Nachahmung der Natur und zentralperspektivische Konstruktion des Bildraumes. Solche „Schaustücke“ sind für ihn u. a. Donatellos „Tanz der Salome“ in Lille oder Piero della Francescas „Geißelung Christi“ in Urbino. Auch Dürers „Meisterstiche“ gehörten in diese Kategorie ebenso wie dessen Gemälde „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ in Madrid, wo das leonardeske Schönheitsideal (Christus) der Häßlichkeit gegenübergestellt sei. Es ist sicher legitim, so unterschiedliche Werke unter diesem allgemeinen Gesichtspunkt zu betrachten, jedoch kann man einen falschen Eindruck gewinnen: So ist Dürers Bild nicht nur ein „Schaustück“ Schönheit versus Häßlichkeit, sondern hat zugleich eine spezifische theologische Aussage, wie Martin Schawe³ nachgewiesen hat.

Die Zusammenfassung enthält noch einige wichtige Fakten, die die Anerkennung der schöpferischen Leistungen der Künstler durch die Gesellschaft belegen: Die Besuche von Lorenzo il Magnifico und Ercole d'Este im Atelier Mantegnas oder die Forderung Antoninos, des Erzbischofs von Florenz, Maler sollten nicht nach Quantität (wie bis dahin üblich), sondern nach ihren Fähigkeiten bezahlt werden. Alle diese Aspekte, schließt der Autor, zeugen davon, wie „early Renaissance artists pointed out to their intellectual contemporaries that painting and sculpture justifiably counted, alongside poetry, rhetoric and their companions, as liberal arts“ (S. 279).

Die überwältigende Fülle von Material bietet dem Leser einen erschöpfenden Überblick der Situation der Künstler im Quattrocento. Damit erfüllt der Autor sein eingangs formuliertes Vorhaben. Die Gliederung in zahlreiche Kapitel ermöglicht es, sich rasch und ausgiebig über ein bestimmtes Thema zu informieren, wobei die reiche Bebilderung zur Anschaulichkeit der vorgetragenen Thesen beiträgt.

Die Überfülle des Materials bringt jedoch auch Nachteile mit sich: Die Sachverhalte werden unter ein bestimmtes Thema enzyklopädisch subsumiert, und man vermißt zuweilen eine schlüssige Argumentation. Dieselben Quellenzitate oder Kunstwerke werden für verschiedenartige Argumentationen herangezogen, was selbstverständlich legitim ist, jedoch zu verwirrenden Wiederholungen und Überschneidungen führt. Für den der italienischen Sprache Unkundigen ist es angenehm, daß alle Zitate in englischer Übersetzung wiedergegeben werden, für den Leser hingegen, dessen Neugier durch die Lektüre geweckt wurde, bedauerlich, daß der Autor selten Erstpublikationen einer Quelle angibt, sondern hauptsächlich auf Sekundärliteratur verweist.

CORNELIA SYRE

*Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München*

3 MARTIN SCHAWA: „... und lest nach dem sin ...“ Albrecht Dürers Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel von 1506, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 48, 1997, S. 43–66.