

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

51. JAHRGANG JULI 1998 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
FACHVERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Forschungsberichte

Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der italienischen Skulptur des Quattro- und Cinquecento

Die Werkvorbereitung in Skulptur und Malerei ist bislang auf recht unterschiedliches Interesse gestoßen. Der Entwurf in der Malerei ist dabei weitaus öfter Gegenstand auch umfassenderer Forschungsbeiträge gewesen als der Werkprozeß in der Skulptur. Ein Grund hierfür ist sicherlich bei der jeweiligen Erhaltungslage des Planungsmaterials zu suchen, das in Form von Zeichnungen weitaus zahlreicher für die Malerei überliefert ist und dadurch eher gesicherte Aussagen ermöglicht. Zudem sind Zeichnungen von Bildhauern — so die landläufige Meinung — spröder und weniger vielschichtig als Zeichnungen von Malern zu Fresken oder Tafelbildern. Als weitere Komponente bildhauerischer Werkkonzeption gewinnt deshalb das plastische Modell an Bedeutung für die Untersuchung der Werkplanung in der Skulptur, auch wenn sich ebenfalls nur eine recht begrenzte Zahl plastischen Planungsmaterials erhalten hat.

Gerade mit barocken Bozzetti wie denen Gianlorenzo Berninis verbindet sich das Klischee, man könne dem Bildhauer über diese vermeintlich hochspontanen Zeugnisse seiner Entwurfsarbeit unmittelbar bei der Formfindung zusehen. Betrachtet man daraufhin plastische Modelle des Quattro- oder Cinquecento, kehrt Ernüchterung, wenn nicht Enttäuschung über die meist präzise und durchgestaltete Ausführung der kleinplastischen Werke ein, die auf den ersten Blick nur wenig über ihre Entstehungsweise verraten. Im Gegensatz zum recht umfassend erforschten Entwurfsprozeß der Malerei ist bislang kaum geklärt, welche spezifischen Formen das plastische Modell im 15. und 16. Jh. zu welchem Verwendungszweck annahm. Für den Barock sind hier leichter Verallgemeinerungen möglich gewesen, da die Zahl der aus dem 17. und 18. Jh. erhaltenen Modelle weitaus größer ist. Es stellt sich jedoch die dringliche Frage,

ob von der auch quellenmäßig besser gesicherten Modellverwendung des Barock ohne weiteres auf frühere Arbeitsmethoden zurückgeschlossen werden kann. Eine stärker nahsichtige Betrachtung der einzelnen Modelle ist deshalb vonnöten. Des weiteren ist zu überdenken, welche Funktion das jeweils erhaltene Modell im Werkprozeß gehabt haben kann, denn anders als in der Malerei ist in der Skulptur eine größere Variationsbreite der Verwendung verschiedener Materialien der Werkvorbereitung zu verzeichnen. Während es einzelne Bildhauer gab, die, wie Vasari berichtet, gar nicht zeichneten und ihre Werke nur mittels plastischer Modelle vorbereiteten, gab es umgekehrt auch andere, die offenbar ausschließlich zeichneten. Häufiger war es aber wohl der Fall, daß die Werkvorbereitung von einer komplexen Durchdringung zeichnerischer und plastischer Entwurfsstufen geprägt war, die anhand einzelner Fragmente nur bedingt zu rekonstruieren ist. Des weiteren sind zahlreiche andere Verwendungsmöglichkeiten plastischer Modelle und Zeichnungen abseits der Werkkonzeption in den zeitgenössischen Dokumenten erwähnt. Wie die frühe Zeichnung scheint auch das plastische Modell des 15. und 16. Jh.s selten nur eine einzige Funktion übernommen zu haben und ausschließlich auf den Werkstattgebrauch oder auf die offizielle Präsentation des geplanten Werks beschränkt gewesen zu sein. Vielmehr ist von verschiedenen, einander überlagernden Verwendungsabsichten auszugehen, die Einfluß auf die Form von Modell und Zeichnung eines bildhauerischen Projekts hatten.

Es verwundert aufgrund dieser Komplexität kaum, daß es bisher zu keinem Forschungsbeitrag gekommen ist, der vergleichbar gründlich die zahlreichen Fragen des bildhauerischen Entwurfes im Quattro- oder Cinquecento untersuchte wie Michael Wiemers *Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*. München-Berlin 1996. Für eine Gesamtdarstellung zu Fragen des

plastischen Modells ist immer noch auf A. E. Brinckmanns betagtes vierbändiges Kompendium der *Barockbozzetti* (Frankfurt a. M. 1923-25) zu verweisen, das unter anderem auch die ihm bekannten Modelle des italienischen Cinquecento berücksichtigt. Im Interesse von Brinckmann und der weiteren Forschung lag es jedoch nicht zu klären, ab wann überhaupt von einer bildhauerischen Planungsarbeit unter Verwendung von plastischen Modellen ausgegangen werden kann, noch welches der erhaltenen Modelle als das älteste gelten könne und welche Folgen dies für die Beurteilung aller weiteren zeige.

Gegenwärtig ist unentschieden, ob sich bereits von Donatello plastische Modelle erhalten haben, die, in Bronze abgegossen, als Kleinbronzen überliefert sind, oder ob erst Verrocchios Modell des Forteguerrri-Monuments im Londoner Victoria and Albert Museum das früheste erhaltene Modell der italienischen Renaissance ist. Wie für die umstrittenen vermeintlichen Donatello-Zeichnungen (vgl. etwa Poeschke, Joachim, Donatello als Zeichner? in: *Studien zur Künstlerzeichnung. Festschrift für Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, hg. v. Stefan Kummer und Georg Satzinger. Stuttgart 1990, S. 20-30) stellt sich auch für die als Abgüsse seiner plastischen Modelle diskutierten Werke die Frage, wie nahe sie der Invention von Donatellos eigenhändigen Werken stehen (vgl. u. a. Schlegel, Ursula, Problemi intorno al David Martelli, in: Donatello e il suo tempo [*Atti dell'VIII Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento*, Firenze-Padova 1966]. Firenze 1968, S. 245-258, und Radcliffe, Anthony, The Forzori Altar reconsidered, in: *Donatello-Studien* [Italienische Forschungen, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz 3,16]. München 1989, S. 194-208).

Im weiteren Gang der Forschung nach Erscheinen von Brinckmanns Corpus war auch für Harald Keller und Anton Rössler der barocke Bozzetto Zielpunkt ihrer Ausführungen zum Stichwort »Bozzetto« im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (hg. v. Otto Schmitt, Bd. II. Stuttgart 1938, Sp. 1082-1098). Hier wurde wie-

derholt auf die italienische Skulptur verwiesen, da die für den deutschsprachigen Raum beschriebenen Entwicklungen offenbar mit einigem zeitlichen Vorlauf zunächst in Italien auftraten.

Auch der nach einer langen Forschungszäsur erschienene Beitrag Irving Lavins (Bozzetti and Modelli: Notes on sculptural Procedure from the early Renaissance through Bernini. In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* [Akten des 21. internat. Kongresses für Kunstgeschichte Bonn 1964], Bd 3. Berlin 1967, S. 93-103) gipfelte im plastischen Modell der Barockskulptur. Doch verengte Lavin entsprechend seinem früheren Dissertationsthema den Blick auf die plastischen Modelle Berninis und fragte, von dessen Modellverwendung rückblickend, erstmals nach den Ansätzen hierzu im Cinque- und sogar im Quattrocento. Erstmals taucht hier der Gedanke auf, daß auch die vermeintlich für Bernini Vorbildliche plastische Werkkonzeption Michelangelos auf älteren Florentiner Traditionen beruhen könnte. Lavins Überblick über die Verwendung von plastischen Modellen ist letztlich jedoch zu stark an den technischen Entstehungsbedingungen der Skulptur orientiert, um zeigen zu können, wie durch das Modell bildnerisch die plastische Konzeption erarbeitet wird. Gleichmaßen auf technische Fragen sind Rudolf Wittkowers umfangreiche Beiträge konzentriert (*The Sculptor's Workshop: Tradition and Theory from the Renaissance to the Present*. Glasgow 1974 und *Sculpture: Processes and Principles*. New York 1977). Sowohl für Lavin als auch für Wittkower war die Frage entscheidend, ob es bereits im Quattro- und Cinquecento die technische Möglichkeit gegeben habe, ein plastisches Modell mechanisch zu reproduzieren. Infolge ihrer Bejahung der Frage scheint es dann ein kontinuierliches Entwicklungsband von der italienischen Frührenaissance bis zu Canova zu geben, so daß offenbar nur graduelle Veränderungen in der Modellverwendung auftreten. Die durch das plastische Modell und seine mechanische Reproduzierbarkeit ge-

gebene Möglichkeit zur Arbeitsdelegation wird so als durchgängiges Phänomen beschrieben, das schließlich bei Bernini und Canova nur gesteigerte Bedeutung durch die besondere Konsequenz in der Anwendung erlange. Michelangelos ausschließliches Beharren auf persönlicher Schaffenskraft erscheint demgegenüber nur umso außergewöhnlicher und weiterhin erklärungsbedürftig.

Einen umfassenden und konsistenten Überblick über die Arbeit mit plastischen Modellen von den Anfängen bis ins 18. Jh. gab Phoebe Dent Weil an etwas abgelegener Stelle in ihrer Einführung zu Bosellis *Osservazioni* (Bozzetto-Modello: Form and Function, in: Orfeo Boselli, *Osservazioni della scoltura antica*, hg. v. Ph. D. Weil. Firenze 1978, S. 113-134). Ihre Darstellung vereint instruktiv die bekannten Aussagen zu plastischen Modellen in der zeitgenössischen Kunsttheorie mit Schriftzeugnissen zu dokumentierten Modellen, so daß gegenüber Lavin und Wittkower ein weitaus differenzierteres Bild selbst der frühen Modellverwendung im Quattro- und Cinquecento entsteht.

Eine integrative Sicht des bildhauerischen Entwurfs im Zusammenspiel von plastischem Modell und Zeichnung versuchten die Münchner Ausstellung zur bayerischen Rokokoplastik und das sie begleitende Colloquium zu erzielen (*Bayerische Rokokoplastik: vom Entwurf zur Ausführung* [Ausstellungskat. München 1985]. München 1985, und *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik* [Kongreßakten München 1985]. München 1986). Wiederum wurde jedoch nur der bildhauerische Entwurf des 17. und 18. Jh.s thematisiert, frühere Entwicklungen blieben unberücksichtigt.

Auch das jüngste Interesse am Architekturmodell der Renaissance, das sich in der Dissertation Andres Lepiks (*Das Architekturmodell in Italien 1335-1550* [Univ. Diss. Augsburg 1990]. Worms 1994 [Röm. Studien der Bibliotheca Hertziana; Bd. 9]) und den Ausstellungen in Venedig und Berlin (*Rinascimento: Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, hg. v. Henry Millon u. Vittorio Magnago Lampugnani [Ausstellungskat. Venezia 1994]. Milano 1994) gezeigt hat, führte leider nicht dazu, plastische Modelle oder Zeichnungen zu berücksichtigen, in denen eine Skulptur zusammen mit der Architektur oder umgekehrt, die Architektur zusammen mit der Skulptur konzipiert wurde. Die Planung etwa von Michelangelos Medici-

Kapelle, in der eine für die Renaissance einzigartige Verbindung von Skulptur und Architektur durch die Verwendung von großen Modellen im Maßstab 1:1 sowohl für die Architektur als auch für die Skulptur erzielt wurde, blieb unerwähnt.

Von den zahlreichen Einzelstudien zu plastischen Modellen des 15. und 16. Jh.s, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, überwiegen diejenigen zu Modellen Michelangelos nicht nur zahlenmäßig, sondern es wurde auch intensiver als für andere nach ihrer Authentizität und Funktion gefragt. Bei seiner Untersuchung zur Zeichenweise Michelangelos setzte sich Michael Hirst auch genauer mit dessen zeichnerischem Skulpturenentwurf auseinander (*Michelangelo and his Drawings*. New Haven–London 1988, ²1989). Dadurch, daß bei seiner Analyse aber plastische Modelle ausgeklammert blieben, wurde die mögliche Wechselwirkung zwischen Modell und Zeichnung genau so ignoriert wie die Frage, welchen Anteil die plastische und zeichnerische Werkkonzeption jeweils am Planungsprozeß einer Skulptur Michelangelos hatte. Einen ganz anderen Ansatz hat unlängst Ghislain Kieft verfolgt, der sich von wahrnehmungspsychologischer Seite unter anderem den plastischen Modellen Michelangelos und Bandinellis näherte, um mehr über die Funktionsweise von Michelangelos Gehirn und wie dies bei der Bildfindung arbeitete, in Erfahrung zu bringen (*Het brein van Michelangelo. Kunst, kunsttheorie en de constructie van het beeld in de Italiaanse Renaissance*. [Univ. Diss. Utrecht 1994]).

Im wesentlichen konkretisierte sich die Untersuchung zum bildhauerischen Entwurf des italienischen Quattro- und Cinquecento bisher in knappen Darstellungen, zumeist in einem überwiegend monographischen Kontext. Ausnahme hiervon sind in jüngerer Zeit die Überlegungen J. Poeschkes zu Ideation und Realisation in der Skulptur der Michelangelo-Zeit (*Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit*. München 1992, S. 23–34) und Radcliffes Überblick zu »The model and the marble in the Renaissance« (in: Radcliffe, A./Malcolm Baker/Michael Maek-Gérard, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and Later Sculpture with Works of Art in Bronze*. London und Milano 1992, S. 10–15). Wiederholt hat sich auch Charles Avery mit dem bildhauerischen Entwurf auseinandergesetzt, doch stand für ihn meist die Skulptur Giambolognas und des späten Cinquecento im Mittelpunkt (Giambologna's sketch-models and his

sculptural technique. *The Connoisseur* 6, 1978, S. 3–11, und *La cera sempre aspetta: Wax sketch-models for sculpture. Apollo* 119, 265, 3/1984, S. 166–176, sowie *Giambologna. The Complete Sculpture*. Oxford 1987). Von Giambologna haben sich mehr plastische Modelle als von irgend einem anderen Renaissancebildhauer erhalten, was nicht nur auf die auch durch Schriftquellen bezeugte Hochschätzung seiner Entwürfe rückschließen läßt, sondern ebenso auf eine entsprechend größere Zahl ursprünglich geschaffener Modelle. Zeichnungen Giambolognas sind dagegen selten und beziehen sich ausschließlich auf seine architektonischen Projekte. Die offenbar weitgehend plastisch getragene Werkvorbereitung Giambolognas erlaubt aber kaum einen Rückschluß auf eine allgemeine derartige Praxis im italienischen Cinquecento oder gar im Quattrocento, da der Ausbildungshintergrund Giambolognas sich grundsätzlich von demjenigen früherer Bildhauer unterscheidet.

Abgesehen von dieser Konzentration auf Michelangelo und Giambologna liegt ein weiterer Schwerpunkt der Forschung zu plastischen Modellen auf dem späten Quattrocento. Vor allem die Werkplanung Andrea del Verrocchios und Benedetto da Maianos, von denen sich ebenfalls mehrere Modelle erhalten haben, ist wiederholt Gegenstand von Einzelstudien gewesen.

In den letzten Jahren stand insbesondere Verrocchio im Mittelpunkt des Forschungsinteresses zur Quattrocentoskulptur. Im Rahmen des Frankfurter Verrocchio-Kolloquiums unternahm es Maraike Bückling, nach der Rolle plastischer Modelle im bildhauerischen Entwurf Verrocchios zu fragen (Bozzetti, Modelle und Musterfiguren. Der Entwurfsprozeß von Skulpturen bei Verrocchio, in: *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, hg. v. Herbert Beck, M. Bückling und Edgar Lein [Kongressakten Frankfurt a. M. 1993]. Frankfurt a. M. 1996; vgl. *Kunstchronik* 47, 1994, S. 543–556).

Der Beitrag offenbart jedoch, welche grundsätzlichen Fragen immer noch ungeklärt sind, denn einerseits wird hier die werkvorbereitende Bedeutung der Zeichnung für Verrocchio unterschätzt, was die allgemeine Tendenz der Forschung zu plastischen Modellen ist, andererseits werden terminologisch ungenau alle For-

men des plastischen Modells als »Bozzetto« bezeichnet. Die ungerechtfertigte, inflationäre Verwendung dieses Begriffs in der deutschen Kunstgeschichte ist nicht zuletzt auf Brinckmann und Keller zurückzuführen — die englische und besonders die italienische Forschung ist hier weitaus vorsichtiger und damit terminologisch meist präziser.

Zu welchen Mißverständnissen diese begriffliche Einengung führen kann, haben die Publikationen von Andrew Butterfield (*Verrocchio's Christ and St. Thomas: Chronology, Iconography and Political Context, The Burlington Magazine* 134, 1992, S. 225ff.) und Dario A. Covi (Reinterpreting a Verrocchio Document, *Source* 12/4, 1993, S. 5-12) gezeigt. Da in einem Dokument zur Christus-Thomas-Gruppe von der »boza« des hl. Thomas die Rede ist, welche die Mercanzia, der Auftraggeber der Gruppe, in ihrem Ratssaal aufstellen wollte, ist in der gesamten Forschung seit Fabriczy, der das Dokument falsch übersetzt publizierte, davon ausgegangen worden, es belege, daß ein »Bozzetto« Verrocchios zum hl. Thomas, das heißt ein plastischer Entwurf zu der Figur, hätte angekauft werden sollen. Gleichzeitig diente das Dokument als erster Beleg für das Sammeln von plastischen Modellen als Zeugnisse des Entwurfsvorgangs. Beide Lesarten sind irrig, denn das Dokument bezieht sich vielmehr auf die Aufstellung des Rohgusses, bevor dieser überarbeitet werden sollte. Von einem regelrechten Sammeln plastischer Modelle als Zeugnisse der Werkvorbereitung eines geschätzten Bildhauers läßt sich deshalb erst im Cinquecento bei Michelangelo, Jacopo Sansovino und Bandinelli sprechen, zu einem Zeitpunkt also, als Zeichnungen bereits seit geraumer Zeit gesammelt wurden.

Auch in der jüngeren anglo-amerikanischen Forschung zur Skulptur des italienischen Quattrocento überwiegt weiterhin, wie zuvor

schon bei Lavin und Wittkower, die Frage nach den technischen Ausführungsbedingungen der Skulptur. Gary M. Radke postulierte unlängst, daß nicht erst Michelangelo in der Medici-Kapelle plastische Modelle im Maßstab 1:1 zur Leitung der Ausführung seiner Marmorskulpturen verwendet habe, sondern schon Benedetto da Maiano sie zur Werkplanung einsetzte (Benedetto da Maiano and the use of full scale models, in: *Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture*, hg. v. Steven Bule, Alan Phipps Darr, Fiorella Superbi Gioffredi. Firenze 1992, S. 217-224). Der sich an das Modell und seine Ausführung knüpfende künstlerische Ausarbeitungsprozeß tritt jedoch damit unweigerlich in den Hintergrund, wenn dem Bildhauer die Absicht unterstellt wird, er habe nur einen plastischen Entwurf möglichst genau in ein anderes Material transponieren wollen. Hiervon kann weder für Benedetto noch allgemein für das 15. und 16. Jh. ausgegangen werden. Zeichnung, plastisches Modell und Ausführung stehen selbst noch bei Giambologna im Dienst einer prozeßhaften Ausarbeitung der künstlerischen Konzeption, wenn auch der Anteil von plastischer und zeichnerischer Werkvorbereitung je nach Temperament des Bildhauers unterschiedlich gewichtet ist.

Johannes Myssok

Die Plangnese der Lesehalle in Walkenried

Im Juni 1992 hat der Verfasser die vermutlich nach 1250 und vor ihrer Weihe von 1290 entstandene zweischiffige Lesehalle im Kreuzgang des ehem. Zisterzienserklosters Walkenried im Harz (*Abb. 1-4*) aufgemessen. Für das Aufmaß wurden ein Bandmaß, Richtschnur, Lot und ein Teleskopmaß verwendet. Bei den gegebenen Abmessungen genügte dies zur Erfassung der meisten von den Erbauern gewählten Maße für die einzelnen Teile des

Bauwerks. Verhältnismäßig große Toleranzen mußten berücksichtigt werden. Erhebliche Ungenauigkeiten und statische Verformungen bedurften während der Auswertung einer Korrektur. Im Gewölbe hat sich die Spannweite der Gurte und Diagonalen durch Schubeinwirkung vergrößert, während die Schlußsteine leicht absanken, so daß sich statt des Spitzbogens oder des halbrunden Diagonalbogens eine annähernd elliptische Form einstellte.