

siècles. *Le Dessin en Italie dans les collections publiques françaises*. Ausst.kat., hg. v. Catherine Loisel, Montreuil 2006, 58, Nr. 18), die bereits vom Sammler Atger mit Testa verbunden wurde, jedoch zweifellos Škréta zuzuweisen ist. Verbindungen zu Testas Komposition *Liceo della Pittura* sind offensichtlich. Es sind vor allem die gelängten, schlanken Figuren mit verhältnismäßig kleinen Köpfen, die mit Caninis Vokabular zu vergleichen sind, aber bei Škréta werden die Figuren kantiger. Nahezu ein Zitat einer Figur Caninis (Nr. 67v) scheint der Teufel am unteren linken Rand von Nr. 880, dem Tod eines Klerikers, zu sein (Abb. 6). Ein Vergleich für die hier vorgeschlagene Zuschreibung an Škréta mit einer quadrierten Zeichnung des böhmischen Künstlers in Weimar (Abb. 7) mit der *Almosenspende des hl. Thomas von Villanova*, vorbereitend für ein 1671 datiertes Altarbild in Prag, kann die Ähnlichkeiten im Strichbild bekräftigen. Eine gewisse Gespreiztheit und Isolierung in der kompositionellen Anordnung der Figuren ist

durchaus vergleichbar, desgleichen die Technik. Die Zeichnung lässt erkennen, wie nachhaltig sich die in Rom empfangenen künstlerischen Anregungen auf seinen Zeichenstil ausgewirkt haben. Zugleich sind sie Ausdruck für den lebhaften künstlerischen Austausch und die Internationalität der Ewigen Stadt unter dem Barberini-Papst Urban VIII. (1624–1644).

Ohne die exzellente Präsentation und sorgfältige Bearbeitung der in diesem Katalog publizierten Zeichnungen durch Carel van Tuyll wären diese Überlegungen und Vorschläge kaum möglich, generell sind der Wert dieser Publikation und van Tuylls Verdienst nicht hoch genug anzusetzen.

DR. URSULA VERENA FISCHER PACE
uvfischerpace@hotmail.com

„E pò in Venetia no ghe xè dessegno? Mati chi el crede.“ Neue Horizonte für die Forschung zur venezianischen Zeichnung

Venetian Disegno: New Frontiers.

Internationale Online-Tagung,
The Warburg Institute, London,
20.–21.5.2021. Programm:
<https://arthist.net/archive/33654>

Wer Vasaris Verdikt vom venezianischen *Disegno*-Defizit, das die Maler der Serenissima mangels zeichnerischer Ausbildung zu bloßer Nachahmung und Augentäuschung qua schönem Farbenschein verdamme, für bare Münze nehme, der sei wohl nicht ganz bei Trost – venezianisch im Dialekt und deutlich in der Aussage er-

hebt Marco Boschini 1660 Einspruch gegen eine von der toskanisch-römischen Kunsttheorie determinierte Sicht auf die Malerei auf den Inseln der Lagune (*La Carta Del Navegar Pitoresco*, Venedig 1660, 28). Doch das von Vasari in seiner *Tizian-Vita* der Edition von 1568 postulierte und durch Repliken von Dolce, Ridolfi, Boschini und Co. nur weiter forcierte Denkmodell der Opposition zwischen florentinischem *disegno* und venezianischem *colorito* erwies sich bekanntlich als gleichermaßen erfolg- wie folgenreich für jede weitere Rezeption der venezianischen Malerei bis heute: Auch wenn die Forschung der letzten knapp 100 Jahre – vom Pionierwerk der Tietzes (1944) über die Studien Rearicks und Rosands bis hin zu den neuen Standards setzenden Publikationen von Whistler (2016), Meijer (2017) und Marciari

(2018) – die essentielle Bedeutung des *disegno* in seiner praktischen Dimension für venezianische Künstler differenziert erarbeitet hat, ist der vermeintliche Antagonismus noch immer fest im kunsthistorischen Denken verankert. „La rivincita del Colore sulla Linea“ betitelte etwa der Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien 2016/17 eine Sonderausstellung zur venezianischen Zeichnung. Eine Tagung unter das Motto „Venetian Disegno: New Frontiers“ zu stellen, ist also auch im Jahr 2021 nicht ohne Programmatik: Das Anliegen der von Genevieve Verdigel und Thomas Dalla Costa organisierten Online-Konferenz bestand darin, neue Forschungsperspektiven zu Theorie und Praxis des Zeichnens in Venedig und dem Veneto zwischen 1430 und 1620 zu bündeln und dabei die Grenzen dessen zu erweitern, was traditionell unter venezianischem *disegno* verstanden wird. Mit einem in fünf Sektionen und insgesamt 19 Vorträgen ebenso international wie interdisziplinär verhandelten Spektrum an aktuellen Forschungsfragen ging dieses Konzept auf: Durch konsequente Hinterfragung tradierter Rezeptionsmechanismen gelang die Erschließung von Neuland jenseits historiographischer, territorialer und medialer Grenzziehungen.

MOBILITÀ

In diesem Sinne war es richtungsweisend, dass mit Pisanello ein Künstler den Auftakt machte, der sich durch seine Mobilität und seinen medienübergreifenden Erfolg als Maler und Medailleur zwischen höfisch-ritterlichem Milieu und humanistischem Umfeld an den Fürstenhöfen des Quattrocento auszeichnet. Im Eröffnungsvortrag referierte John Witty (Atlanta) über die gegen Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen und in den späten 1960er Jahren freigelegten Sinopien zu Pisanellos unvollendetem Artus-Zyklus im Palazzo Ducale von Mantua. An die Untersuchungen von J. Woods-Marsden (1987/88) anknüpfend, die in den Fragmenten der mit roten und schwarzen Erdpigmenten auf dem *arriccio* angelegten zentralen Turnierszene fünf Phasen der konzeptuellen Überarbeitung unterschied, plädierte Witty für eine Sichtweise der Sinopie weniger als finalen

Schritt der zeichnerischen Vorbereitung denn als „pictorial speculation“ des Künstlers, der noch auf dem Putz um Konstellationen für die zuvor bereits zum Teil detailliert in Einzelstudien entwickelten Figuren rang. Eine gedankliche Analogie zu dieser bemerkenswert explorativen Arbeitstechnik sah Witty bei Pisanellos Zeitgenossen Cennino Cennini, der dem Künstler im *Libro dell'Arte* empfiehlt, sich bei der zeichnerischen Präparation von Wandmalereien vor der Sinopie gedanklich an den Beginn seiner Karriere zurückzusetzen: „aombrando come arai fatto [...] quando imparavi a disegnare“ (Ed. Fabio Frezzato, Vicenza 2004, 112). Die bei Cennini kunsttheoretisch verankerte Parallele zwischen der Sinopie und dem *disegno* in seiner doppelten Funktion als Fundament und Instrument künstlerischer Ausbildung werde bei Pisanello in Mantua konkret fassbar, denn auch dort sei die Zeichnung – jene auf Papier wie auch jene auf Putz – nicht nur materielle Grundlage einer auszuführenden Bildidee, sondern zugleich Medium ihrer kontinuierlichen Weiterentwicklung.

Um *disegno* in der Ausbildungspraxis ging es auch im Vortrag von Genevieve Verdigel (London). Sie bot einen quellen- und materialreichen Einblick in die Paduaner Werkstatt von Francesco Squarcione, dessen ausbeuterische Profitstrategien lange eine unvoreingenommene Sicht auf seine gut dokumentierten Ausbildungsmethoden verstellten. Durch vergleichende Analysen erhaltener Zeichnungen von Künstlern wie Marco Zoppo, Cosmè Tura, Carlo Crivelli und Andrea Mantegna, die zumindest einen Teil ihrer Ausbildung in Squarciones „pictorum gymnasiarcha singularis“ absolviert hatten, leitete Verdigel eine Quintessenz der dort vermittelten zeichnerischen Fertigkeiten ab. Methodisch umsichtig argumentierte sie nicht primär stilistisch, sondern richtete den Blick gezielt auf den Umgang mit Medien und Techniken. Dass Künstler wie Mantegna und Zoppo (*Abb. 1*) mit farbigen Lavierungen von Sammlern geschätzte *disegni coloriti* anfertigten und letzterer bereits in den 1450er und 1460er Jahren blaues Papier verwendete, führte Verdigel zu ihrem für die Tagung programmatischen Fazit: dem Plädoyer dafür, die Mobilität von Künstlern, Ideen

und Techniken zwischen Serenissima und Terraferma stärker zu berücksichtigen und dabei die Bahnen einseitig konstruierter Abhängigkeiten zwischen Zentrum und Peripherie zu verlassen. Aufgenommen wurde ihr Appell im Beitrag von Alberto Maria Casciello (Mailand), der mit seinem Resümee zum graphischen Œuvre Gian Girolamo Savoldos einen Künstler in den Diskurs um *disegni veneti* einbezog, der mit Vita und Werk für den Austausch zwischen Venedig, Veneto und Lombardei steht.

MATERIALITÀ

Die zweite Sektion stand ganz im Zeichen der materiellen Dimension des *disegno*: Sowohl Chris Fischer (Kopenhagen) als auch Alexa McCarthy (St Andrews) widmeten sich der *carta azzurra*, bis heute Synonym für zeichnerische *venezianità* schlechthin. Dass blaues Papier kein Alleinstellungsmerkmal der venezianischen Renaissancezeichnung und erst recht kein Distinktionskriterium für Zuschreibungsfragen darstellt, ist mittlerweile Forschungskonsens. Zugleich steht außer Frage, dass spätestens ab der Wende vom Quattro zum Cinquecento nirgends so viel auf Blau geschrieben, gedruckt und gezeichnet wurde wie in Venedig – nicht zufällig experimentierten sowohl Dürer als auch Vasari dort erstmals mit blauem Papier. Fischer und McCarthy suchten mit unterschiedlichen Ansätzen nach Erklärungen für diese venezianische Präferenz. Anhand exemplarischer Werkvergleiche ging Fischer der Frage nach, ob in Venedig tätige Künstler farbige Zeichengründe grundsätzlich anders verwendeten als ihre Kollegen vom Festland. Koloriertes, also durch farbige Grundierung präpariertes Papier, wie es in Florenz etwa Benozzo Gozzoli oder Filippino Lippi für filigrane Silberstiftzeichnungen nutzten, bot dem Zeichner vor allem einen Mittelton für die Hell-dunkelmodellierung. Der Farbton der Präparierung – ob *tinta indacha*, *verde*, *rossigna* oder *berrettina*, um mit Cennini zu sprechen – sei dabei akzidentell und in seiner Wahl allenfalls dekorativ begründet. Der grundsätzliche Unterschied zwischen der mittelitalienischen *carta tinta* und der venezianischen *carta turchina* liege vielmehr in der

Materialbeschaffenheit: Auf der im 16. Jahrhundert in Venedig aus indigogefärbten Lumpen zunächst vorwiegend als Packpapier produzierten und entsprechend faserigen *carta da straccio* erzielen trockene Zeichenmedien vergleichbare Effekte wie Malfarbe auf grobwebten Leinwänden. Der Zeichnungsträger bedingt also einen spezifischen Zeichnungsmodus, welcher wiederum neue materialästhetische Möglichkeiten bietet: Die sfumateske Qualität von Kreide oder Kohle auf *carta azzurra* ruft Assoziationen von atmosphärisch bewegter Luft und sich kräuselndem Wasser auf. Die von Fischer als Erklärung für die venezianische Vorliebe für blaues Papier herangezogene evokative Kraft lagunarer Wahrnehmungsimpressionen ist so naheliegend wie plausibel. Sie hätte in ihrer Aussagekraft allenfalls noch durch zeitgenössische Quellen untermauert werden können, welche die Historizität dieser Konnotation belegen (wie etwa Fulvio Pellegrino Moratos 1535 in Venedig publizierter *Trattato del significato de' colori*, auf den McCarthy in ähnlichem Kontext auf dem RSA-Kongress 2021 verwies).

Jetzt erweiterte McCarthy den Blick auf das späte Cinquecento, als Maler der „zweiten Generation“ wie Carletto Caliari, Domenico Tintoretto und die beiden in Venedig tätigen Bassano-Brüder Leandro und Francesco mit dem materiellen und künstlerischen Erbe ihrer Väter zugleich auch mit der Herausforderung konfrontiert waren, eine Balance zwischen der Fortführung eines zur Marktwährung gewordenen *bottega*-Stils und eigenen Innovationsbestrebungen zu finden. Wie sie dabei auf blauem Papier und in gegenseitigem Austausch Techniken und Themen erprobten, legte McCarthy u. a. an Werken Carletto Caliaris (*Abb. 2*) dar, der sowohl in der eigenen Familienwerkstatt als auch im venezianischen Ableger des Bassano-Ateliers Erfahrungen sammelte. So kombinierte er in Vorstudien die bereits von seinem Vater für Chiaroscuro-Zeichnungen genutzten ästhetischen Vorzüge des farbigen Grunds mit einer die koloristische Wirkung der malerischen Ausführung bereits vorwegnehmenden *Trois-crayons*-Technik, mit der zeitgleich auch Francesco Bassano experimentierte. Die auf diese Weise erreichte

stilistisch-technische Synthese spiegelt sich bis heute in der Oszillation von Zuschreibungen wider. Auf *carta azzurra*, so McCarthys Fazit, sei Carletto gelungen, was Carlo Ridolfi, der das Scheitern des an Paolo Veronese und Francesco Bassano vergebenen Auftrags für das *Paradiso* im Palazzo Ducale weniger auf den Tod des Ersteren als auf die Inkompatibilität ihrer *maniere* zurückführte, für unmöglich gehalten hatte.

Einen anderen Einblick in dieselben Werkstätten bot Thomas Dalla Costa (Verona) mit seinem Vortrag zu Funktion und Gebrauch farbiger Kreide (bereits zeitgenössisch als „di pastello“ bezeichnet). Ausgangspunkt war Jacopo Bassano, der entgegen verbreiteter Auffassung weder der erste noch der einzige Zeichner im Veneto gewesen sei, der sich im späten Cinquecento für *pastelli* interessierte. Singulär sei vielmehr sein differenzierter Umgang mit dem Medium: Während er farbige Kreide in vorbereitenden Figurenstudien zur gezielten Erprobung koloristischer Effekte nutzte, setzte er sie in seinen für das Werkstattarchiv entwickelten Kompositionsstudien als Mittel zur Ausdruckssteigerung ein. Anders Paolo Veronese und Palma il Giovane, die beide möglicherweise durch Trois-Crayons-Studien Federico Zuccaris dazu angeregt worden waren, ebenfalls mit farbigen Kreiden zu experimentieren. Einzelne Blätter aus der Caliari-Werkstatt legen nahe, dass Veronese die Kombination von schwarzer, weißer und roter Kreide für größtmögliche Wirklichkeitsnähe beim Studium *dal vivo* wählte. Auch bei Carletto, der Akzente mit farbiger Kreide parallel zu den in der Familienwerkstatt gebräuchlichen Buchstabenkürzeln zur Markierung von Farbwerten verwendete, habe die Technik eine vorwiegend deskriptive Funktion erfüllt. Ein primär ästhetisches Interesse konstatierte Dalla Costa hingegen für Palma il Giovane, der in *trois crayons* fast ausschließlich seine eigene Familie (Abb. 3) porträtierte. Den Beleg für seine These, dass Zeichnungen mit farbiger Kreide im Veneto des 16. Jahrhunderts nicht nur verbreiteter waren, sondern auch vielfältiger eingesetzt wurden als von der Forschung angenommen, lieferte Dalla Costa in seiner Zusammenfassung gleich mit.

Zum Abschluss der Sektion widmete sich Gabriele Matino mit Domenico Tintoretto einem Zeichner, für den etwa William Rearick nur das von Robert Frost entlehene Urteil übrig hatte, er habe die Blütezeit des *disegno veneziano* durch einfallloses Epigonentum „not with a bang but with a whimper“ enden lassen (*Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001, 207). Den Gegenbeweis führte Matino mit seiner Neuinterpretation einer heute im British Museum befindlichen Serie von furiosen *concetti* in Öl für zwei verlorene Gemälde mit Szenen aus der Markuslegende für SS. Marco e Andrea in Murano (Abb. 4). Als deren Auftraggeber schlug er quellengestützt den auch bei anderer Gelegenheit als Vermittler für den Maler agierenden Perazzo Perazzo vor. Überzeugend war vor allem Matinos Ansatz, in Domenicos Ölskizzen den Ausdruck seines Ringens um einen persönlichen Zugang zum Bildthema des *Sklavenwunders* zu sehen, dessen prominente Umsetzung in der Scuola Grande di San Marco schon im Settecento als eine Art Summe des Lebenswerks seines Vaters galt. Über die Sequenz der sieben *concetti* hinweg lässt sich Domenicos Bestreben verfolgen, weniger eine Variation denn eine vollständige Revision der Bildfindung seines Vaters zu schaffen. Indem er deren Komposition kondensierte und Schlüsselfiguren invertierte, sei er zu einer eigenen Interpretation der Martyriumsszene gelangt, die im flirrenden Chiaroscuro der Ölskizzen eine verstörende Ausweglosigkeit vermittele und damit auch inhaltlich eine Abkehr von Jacopos Bildkonzept markiere. Die in der Diskussion geäußerte Beobachtung, Domenicos künstlerische Emanzipation werde in seinen *modelli* stärker fassbar als in seinen ausgeführten Gemälden, führte Matino auf das in Venedig zuvor selten genutzte Medium zurück, mit dem Domenico sich eine Möglichkeit der persönlichen Entfaltung zu eigen gemacht habe.

SCULTURALITÀ

Wie sehr auch die aktuelle Diskussion weiterhin vom *Disegno-Colore*-Dualismus geprägt ist, erwies der die Sektion zur Theorie des venezianischen

Abb. 1 Marco Zoppo, *Madonna mit Kind*, ca. 1455–65. Feder in Braun, blau laviert, auf Pergament, 343 x 264 mm. London, British Museum, Inv. Nr. 1920,0214.1.2 (© The Trustees of the British Museum; https://www.britishmuseum.org/collec tion/object/P_1920-0214-1-2)



disegno eröffnende Vortrag von Andrea Golfetto (Rom). Unter dem Titel „Florentine Approaches for Venetian Outcomes“ widmete er sich Jacopo Tintoretts zeichnerischem Skulpturenstudium. Dabei richtete er den Blick über dessen zahlreich erhaltene und entsprechend gut erforschte Zeichnungen nach kleinplastischen Michelangelo-Repliken hinaus auf die Anfänge von Tintoretts Interesse an der zeitgenössischen Bildhauerkunst. Als deren frühestes Zeugnis präsentierte er eine – in Zuschreibung, Datierung und Identifikation allerdings umstrittene – Figurenstudie, die von Jacopo Sansovinos *Mercur* und *Minerva* in den Nischen der Loggetta auf der Piazza San Marco inspiriert ist. Auf dem heute in Oxford befindlichen Blatt habe Tintoretto die Anatomie der (im Unterschied zu den ausgeführten Bronzestatuen unbedeckten) Figuren in zwei Schritten erkundet, indem er die zunächst mit zarten Umrissen und weichen Schraffuren auf dem Recto angelegte Studie (Abb. 5a) auf dem Verso mit energischen Konturen und markanten Weißhöhungen wiederholte (Abb. 5b).

Diese Rekonstruktion einer schrittweisen zeichnerischen Aneignung skulpturaler Plastizität blieb in der Diskussion mit Verweis auf die didak-

tische Funktion solcher Studien, die in der Robusti-Werkstatt als Übungsmaterial dienten und daher häufig auf demselben Blatt umseitig von Schülern kopiert wurden, nicht unwidersprochen. Mit Blick auf die Genese der Oxforder Zeichnung vertrat Golfetto die These, die durch einen angedeuteten Stützstab zwischen den Beinen des *Mercur* als Kopie nach einem Ton- oder Wachsmodell ausgewiesene Studie sei direkt nach Sansovinos *bozzetto* und daher vermutlich in dessen Werkstatt entstanden – ein angesichts des auch anderweitig dokumentierten Kontakts zwischen beiden Künstlern naheliegender Schluss, auch wenn andere Thesen (wie die von Roland Krischel zuletzt im Kölner Tintoretto-Ausstellungskatalog von 2017

vorgeschlagene) unerwähnt blieben. Dem Austausch mit Sansovino und dem Zirkel um Pietro Aretino habe Tintoretto zudem auch die auf florentinische Praxis zurückzuführende Anregung zu verdanken, Figuren zunächst unbekleidet zu konzipieren. Ob und inwiefern die von Golfetto als „florentine approach“ charakterisierte Schulung von Hand und Auge durch das Studium von Skulpturen sich allerdings grundsätzlich von den Ausbildungsmethoden in der Serenissima unterscheiden lässt – dem von Vasari attestierten Mangel an zeichnerischem Training nach (antiken) Skulpturen in Venedig stehen frühe Belege dieser Praxis aus den Werkstätten von Bellini, Catena, Tizian, Lotto oder Licinio entgegen –, bliebe genauer zu begründen.

Eine methodische Ausweitung erfuhr das Tagungsthema durch den Beitrag von Maria Aresin (Venedig), die sich mit dem graphischen und

schriftlichen *disegno* Jacopo Palma il Giovanes auseinandersetzte. Bereits dessen Biograph Carlo Ridolfi hatte Palma als geradezu obsessiven Zeichner charakterisiert, dem Feder und Tinte als Instrument „per isfogare il capriccio“ (*Le Maraviglie dell'Arte*, Venedig 1648, Bd. 2, 203) dazu dienten, sich den Kopf freizuzeichnen und, wie Aresin ergänzte, freizuschreiben. Denn eine solche Funktion scheinen die auf Palmas dicht gefüllten Studienblättern häufig ohne erkennbare Verbindung zum Gegenstand der Zeichnung wiederkehrenden Wörter und Satzfragmente erfüllt zu haben. „Lasciate ogni Speranza“, ist etwa auf einer Reihe nicht zusammenhängender Zeichenblätter zu lesen, also das berühmte *Divina-Commedia*-Zitat, das in Palmas Venedig nicht nur mit Dantes Tor zur Hölle, sondern auch mit dem in Pestzeiten einem endgültigen Abschied gleichkommenden Eintritt in das Lazzaretto Vecchio assoziiert worden sei. Eine angesichts von Palmas verlustgeprägter Vita naheliegende psychologisierende Interpretation zog Aresin

zwar als mögliche Erklärung für den Inhalt der Notate (neben Dante etwa auch Psalm-Zitate) in Betracht, auf der Suche nach der tieferen Bedeutung seiner Synthese von geschriebener und gezeichneter Linie ging sie jedoch über einen biographischen Ansatz hinaus. Mit einem

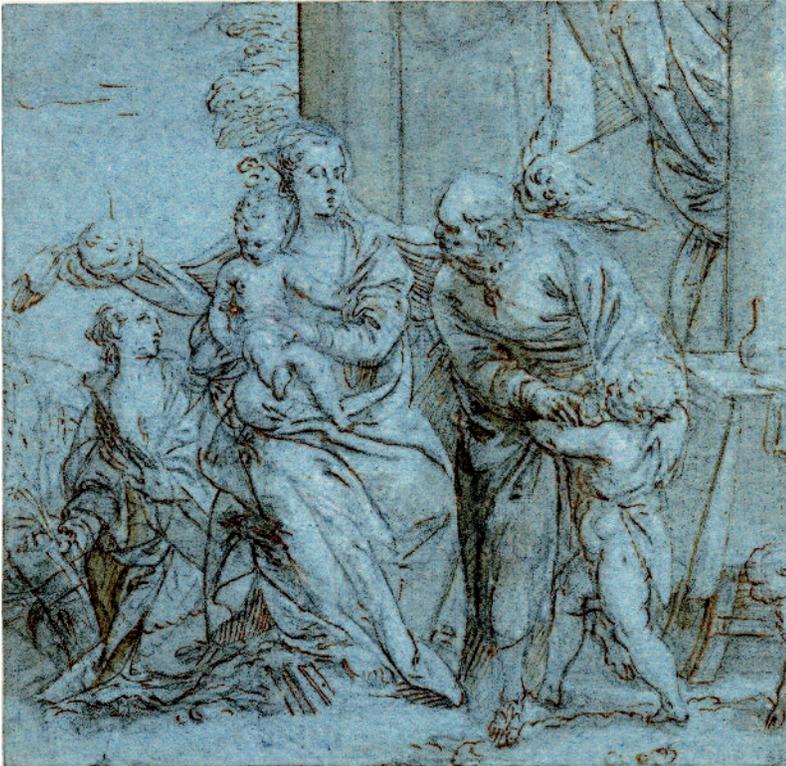


Abb. 2 Carletto Caliari, Heilige Familie mit dem Johannesknaben und der Hl. Katherina, 1585–96. Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöhlt, über schwarzer Kreide auf blauem Papier, 197 x 206 mm. London, British Museum, Inv. Nr. 1895, 0915.848 (© The Trustees of the British Museum; https://www.britishmuseum.org/col/lection/object/P_1895-0915-848)

Abb. 3 Jacopo Palma il Giovane, Porträt von Virginia Palma, 1596. Schwarze und rote Kreide auf Papier, 142 x 98 mm. New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. IV, 82:4 (<https://www.themorgan.org/drawings/item/218400>)



Seitenblick auf Leonardo da Vinci, in dessen *Codice Atlantico* vergleichbar standardisierte Satzfragmente wiederkehren, gelangte sie zu einer Deutung der Schriftkritzeleien als arbeitspragmatisches Mittel, um Feder und Handgelenk geschmeidig zu machen. Für eine solche Funktion sprächen auch schwungvoll ausgeführte Buchstaben(kombinationen), die keine Bedeutung tragen und deshalb als Zeugnis für Palmas kalligraphisches Interesse gelten können. Dass die Schriftzeichen mitunter

graphisches Eigenleben gewinnen, indem sie von abstrakten Linien in figurale Grimassen oder florale Formen übergehen, deutete Aresin als Bestätigung der These ihrer doppelten Funktion als motorische und mentale Lockerungsübung an der Schwelle zum kreativen Prozess.

Einen Ausblick auf den *disegno stampato* eröffnete Bryony Bartlett-Rawlings (London) mit einer Fallstudie zu Nicoletto da Modena, der in seinen frühen Kupferstichen häufig Inventionen Andrea Mantegnas verarbeitete. Im Unterschied zu Giovanni Antonio da Brescia, der nach Mantegnas Tod eine Marktlücke mit möglichst originalgetreu-

en Kopien nach dessen Stichen füllte, habe sich Nicoletto die gedruckten Bildideen Mantegnas in schöpferischer Rezeption zu eigen gemacht, indem er, wohl mit Blick auf seine humanistisch-klerikalen Paduaner Auftraggeberkreise, subtile ikonographische Reinterpretationen vornahm und in der Auseinandersetzung mit dem Vorbild auch technisch eine individuelle *maniera* entwickelte.

UTILIZZO

Karolina Zgraja (Zürich) erörterte Fakten und Hypothesen zu Porträtzeichnungen Giovanni Bellinis, dessen graphisches Werk die Forschung mangels gesicherter Anhaltspunkte traditionell vor Herausforderungen stellt. Anhand des ihm zuge-



Abb. 4 Domenico Tintoretto, Der hl. Markus errettet einen Sklaven, ca. 1615–25. Ölskizze über Kohle auf braunem Papier, 395 x 202 mm. London, The British Museum, Inv. Nr. 1907, 0717.24 (© The Trustees of the British Museum; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1907-0717-24)

terlassen habe, werde sie in den Werken selbst wie auch in Schriftquellen abseits der Traktatliteratur fassbar. Im Hinblick auf den Entstehungskontext (entwickelten sich derartige Zeichnungen aus dem Werkvorbereitungsprozess oder waren sie als autonome Werke konzipiert?) kam Zgraja zu einem differenzierten Ergebnis: In Infrarotanalysen nachgewiesene, nuancenreich modellierte Unterzeichnungen, z. B. für das *Porträt des Leonardo Loredan*, legen nahe, dass Bellini die zeichnerische Vorbereitung (zumindest in diesem Fall) unmittelbar auf der grundierten Tafel vornahm. Andere Indizien wie der Nachweis eines *Libro di Teste* von der Hand Giambellinos im Inventar der Vendramin-Sammlung sprechen hingegen dafür, dass Porträtzeichnungen zunächst zur Weiterverwendung im Werkstattrepertoire aufbewahrt wurden, bevor sie durch die Aufnahme in eine patrizische Sammlung nachträglich den Status eigenständiger

schriebenen *Porträt eines Mannes* aus der Oxford Christ Church Picture Gallery fragte sie exemplarisch nach der Funktion solcher gezeichneten Bildnisse, deren hoher Vollendungsgrad ihren Status als autonome Werke nahelegt. Obwohl die Porträtzeichnung als eigenständige Gattung keinerlei Spuren in der zeitgenössischen Kunsttheorie hin-

ger Werke erlangten: ein kontextgebundener und entsprechend fließender Übergang vom Arbeitsmaterial zum für seine ästhetischen Qualitäten geschätzten Kunstwerk.

Die Frage nach der Verwendung von Zeichnungen im Bellini-Familienunternehmen nahm auch Daniel Wallace Maze (Iowa) wieder auf. An-

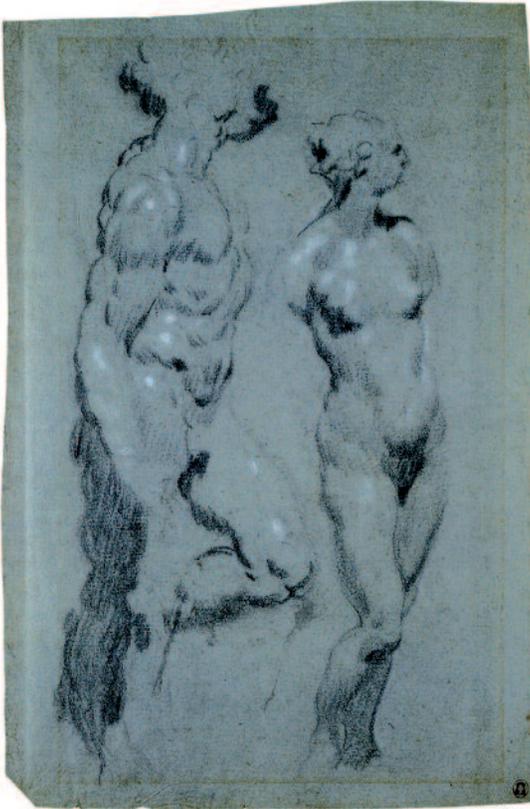


Abb. 5a und 5b Jacopo Tintoretto, Studie nach einem Modell von Jacopo Sansovino, vor oder um 1551. Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf verblasstem blauem Papier, 320 x 280 mm. Oxford, Christ Church Gallery, Inv. Nr. 0361, recto (Tintoretto. *A Star was born*. Ausst.kat., hg. v. Roland Krischel, München 2017, S. 42, Abb. 4) und verso (Paola Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Florenz 1975, Abb. 7)

hand motivischer Vergleiche und losgelöst von der durch seine Thesen neu angestoßenen Kontroverse zum Verwandtschaftsverhältnis zwischen Jacopo, Gentile und Giovanni verfolgte er, wie Giovanni über seine lange Karriere hinweg kontinuierlich Anregungen aus Jacopos heute im British Museum und im Louvre aufbewahrten Zeichnungsbänden bezogen habe. Dabei stellte er einen Wandel von frühen eklektizistischen Übernahmen hin zu kreativen Anverwandlungen in Giovanni Spätwerk fest – zu einer Zeit, als Jacopos visuelles Vermächtnis zumindest in Form des Londoner Bands qua testamentarischer Verfügung auch materiell von Gentile in den Besitz des inzwischen über 80-jährigen Giovanni überging. Ein Ergebnis der anschließenden Diskussion, in der die ebenso irreführende wie gängige Bezeichnung von Jacopos kostbar elaborierten Zeichnungsbänden als *sketchbooks* kritisch hinterfragt wurde, war das Plädoyer für eine sprachliche und damit auch konzeptuelle Schärfung konventioneller Termini.

Um eine kulturhistorisch-philologische Perspektive auf die intellektuelle Dimension des *disegno* wurde die Tagung durch den Beitrag von Irene Brooke (London) bereichert, die sich Giulio Campagnolas verbalen und visuellen Inventionen für die humanistische Bildungselite widmete. Ausgangspunkt war ein als Neufund aus einem Marciana-Manuskript vorgestelltes Gedicht Campagnolas, das sich einer durch die Turbulenzen um den Krieg gegen die Liga von Cambrai ausgelösten literarischen Konjunktur der poetischen Verarbeitung widriger astrologischer Prognosen zuordnen lässt. Vor diesem Hintergrund präsentierte Brooke ein *close reading* nicht nur des Gedichts, sondern auch des rätselhaften Kupferstichs des sog. *Astrologogen* (Abb. 6), in dem Campagnola die Auseinandersetzung mit sternenkundlichen Konflikten in visuelle Chiffren fasst. Mit einem Seitenblick auf die Relation von *disegno* und Astronomie in den künstlerisch im Giorgione-Umkreis zu verortenden

Freskenfriesen der Casa Marta-Pellizzari in Castelfranco kam sie zu dem Schluss, Campagnola habe seine literarischen und bildkünstlerischen Produkte bewusst als gleichwertige Ausdrucksmodi in einem multimedialen Diskurs für kundige Rezipienten positioniert.

PENSARE IL DISEGNO

Mit den Vorträgen von Guido Beltramini (Vicenza) und Luca Siracusano (Teramo) traten Unterschiede und Gemeinsamkeiten im zeichnerischen Denken von Architekten, Bildhauern und Malern in den Vordergrund. Beltramini nahm eine Gruppe früher Präsentationszeichnungen Andrea Palladios in den Blick, die sich durch die Integration figuraler Elemente und dekorativer Details von seinen typischerweise durch geometrische Abstraktion gekennzeichneten Entwürfen unterscheiden. Wie Beltramini vergleichend darlegte, stellen diese Blätter das Ergebnis einer professionellen Arbeitsteilung dar: Die gezeichneten Reliefs und Skulpturen sind nachträgliche, wenn auch von Anfang an eingeplante Ergänzungen und lassen sich Palladios Freunden und Kollegen Federico Zuccari (Abb. 7), Bernardino India und Battista del Moro zuschreiben. Den Grund für die ungewöhnliche visuelle Aufrüstung dieser frühen Blätter sieht Beltramini in ihrer Funktion als Präsentationszeichnungen für potentielle Auftraggeber, die Palladio im kompetitiven venezianischen Klima der frühen 1560er Jahre durch ästhetische Aufwertung seiner Entwürfe für sich zu gewinnen suchte. Etwa ein Jahrzehnt später – nach Palladios Aufnahme in Vasaris zweite Viten-Edition, der Publikation seiner *Quattro Libri* und dem Tod seines Hauptkonkurrenten Sansovino – habe er hingegen getrost auf derlei Strategien verzichten können.

Als Fallstudie für die Frage, ob und anhand welcher Kriterien sich im Kontext kollaborativer Ausstattungsprojekte die Hand eines zeichnenden Bildhauers von der eines zeichnenden Malers unterscheiden lasse, analysierte Siracusano anschließend eine 2016 vom Metropolitan Museum erworbene Federzeichnung mit zwei kombinierten Entwürfen für die Gestaltung einer reich stuckierten und freskierten Wand einer unbekanntem Terra-

ferma-Villa. Der von Seiten des MET vertretenen Zuschreibung an einen Bildhauer aus dem Kreis Alessandro Vittorias hielt Siracusano treffende Argumente entgegen, indem er sich der Rückseite des Blattes zuwandte: Neben einem zuvor unidentifizierten Wappen, das auf ein Mitglied der Familie Galdi aus Vicenza als Auftraggeber deutet, findet sich dort eine wohl vom Zeichner selbst notierte Besorgungsliste. Die im Festland-Dialekt mit *terlize*, *telaro* und *revo* bezeichneten Arbeitsmaterialien (Leinwand, Spannrahmen und Garn) entsprechen dem Equipment für die Anfertigung von Hilfsmitteln zur Perspektivkonstruktion für Deckengemälde, wie es Cristoforo Sorte in seinen *Osservazioni nella pittura* (Venedig 1580) empfiehlt. Statt von einem Bildhauer oder Stuckateur stamme das Blatt also vermutlich von einem Maler, den Siracusano hypothetisch mit Giovanni Antonio Fasolo identifizierte.

PRATICHE DI LAVORO

Die abschließende Sektion war dem Dialog mit der kunsttechnologischen Forschung gewidmet. Sandra Rossi (Florenz) stellte Erkenntnisse aus dem jüngst abgeschlossenen Projekt zu Bellinis für Santa Maria degli Angeli in Murano gemalter *Madonna in Glorie mit acht Heiligen* (um 1510) am Opificio delle Pietre Dure in Florenz vor. Die mittels Infrarotreflektographie sichtbar gemachten Unterzeichnungen erlauben neue Aufschlüsse zum Modus Operandi der späten Bellini-Werkstatt: Kohlespuren lassen auf den Einsatz von Kartons für Standardelemente wie Engel oder Draperien schließen, während die mit trockenen und flüssigen Zeichenmedien angelegte Gesamtkomposition zunächst in ihrer perspektivischen Anlage entwickelt und dann mit zuvor bereits auf Papier studierten Figuren gefüllt wurde. Die durch Ritzungen und nachgezogene Konturen fixierte finale Lösung wurde bei der Ausarbeitung lediglich in Details und im Hintergrund modifiziert – eine in Venedig zu Beginn des Cinquecento typische Arbeitsweise, wie Rossi anhand von Vergleichen bestätigte. Von kunsthistorischer Seite wurden die Einsichten in die Arbeitsökonomie der Werkstätten dieser Zeit durch Gianmarco Russo (Pisa) er-



Abb. 6 Giulio Campagnola, *Der Astrologe*, 1509. Kupferstich, 98 x 153 mm. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatl. Museen zu Berlin, Ident. Nr. 900-17 (<https://smb.museum-digital.de/object/91999>; Fotograf: Volker-H. Schneider)

gänzt, der das bislang nur unscharf umrissene graphische Œuvre Lazzaro Bastianis (dok. 1456–1512) durch die Zuschreibung einer Figurenstudie aus dem Museum Boijmans Van Beuningen erweiterte. Dabei ging er auch auf die systematische Wiederverwendung zeichnerischer Vorlagen ein, die – auf Leinwand oder in Form von Kartons archiviert – über lange Zeitspannen hinweg für Gemäldeaufträge und bei der Erneuerung der Mosaiken von San Marco zum Einsatz kamen, an der Lazzaro mit seinen Söhnen arbeitete.

Als besonders produktiv erwies sich, dass diesen Einblicken in die Arbeitspraxis des frühen Cinquecento mit den letzten beiden Vorträgen ein Ausblick auf die maltechnischen Veränderungen der nächsten Generation gegenübergestellt wurde. Im Mittelpunkt der Beiträge von Matthias Wivel (London) und Paola Artoni (Verona) stand Tizian. Die Langlebigkeit der schon von Vasari vertretenen Auffassung, Tizian habe seine Kompositionen vollständig auf der Leinwand entwickelt, ist auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich aus seinen über 70 produktiven Jahren kaum mehr als etwa 30 Zeichnungen erhalten haben. Wie grundlegend Tizians *Disegno*-Konzept für sein Ar-

beiten und Denken war, demonstrierte Wivel mit exemplarischen Analysen zu den im Wortsinn vielschichtigen Relationen von Zeichnung und Malerei im Œuvre. Nach einleitenden Überlegungen zur Entwicklung von Tizians Profil als Zeichner – geprägt von Mantegna und Bellini, transformiert in Auseinandersetzung mit Leonardo und dessen Modus des Zeichnens als Materialisierung des Gedankenflusses – suchte Wivel auch und gerade dort nach Tizians *disegno*, wo dieser sich nur deduktiv erschließen lässt: etwa in der zerstörten *Schlacht von Spoleto* für den Dogenpalast, für die sich eine kompositionelle Entwurfsskizze im Louvre sowie zwei expressive Pferdestudien in Oxford und München erhalten haben. Letztere sind trotz ihrer Quadrierung mehr Vor- als Ausformulierungen einer Bildidee, denn die (druckgraphisch dokumentierte) realisierte Lösung weicht deutlich von der zeichnerisch konzipierten ab. Ähnliches konstatierte Wivel für die *Assunta* der Frarikirche, deren Komposition – wie Ergebnisse bislang unveröffentlichter Untersuchungen zeigen – bereits im frühen Unterzeichnungsstadium und damit noch vor dem Malakt weitgehende Modifikationen erfuhr.

Die Beobachtungen zu Tizians integriertem, nicht vom Malprozess zu trennenden *disegno* ließen sich auch in umgekehrter Blickrichtung bestätigen: *Perseus und Andromeda* gilt als Paradebeispiel für seine Leinwand-Improvisationen, seit das Röntgenbild mit der drastischen Umpositionierung der Protagonistin die während der malerischen Ausführung vollzogene Inversion der Komposition zutage treten ließ. Dass jedoch auch die so frei entwickelte *poesia* nicht ohne zeichnerische Vorbereitung entstanden sein könne, belege eine Skizze nach der heute unter Malschichten verborgenen ersten Version der *Andromeda*, die Antho-

nis van Dyck – ohne Röntgenblick, dafür aber mutmaßlich mit der heute verlorenen Figurenstudie vor Augen – in seinem italienischen Zeichnungsband festhielt. Tizians *disegno*, so Wivels Fazit, sei nur als stets für Revision offener und gerade deshalb essentieller Bestandteil seines kreativen Akts zu verstehen. Wie eine Bestätigung von kunsttechnologischer Seite schloss daran Paola Artonis Vortrag zu einer jüngst in Privatbesitz identifizierten Version von Tizians *Venus, Bacchus und Ceres* an, bei der sich in der IRR-Aufnahme zahlreiche Pentimenti und im Röntgenbild sogar eine übermalte Heiligengestalt im 90-Grad-Winkel zur ausgeführten Komposition zeigten: ein weiterer Beleg für Tizians Praxis, Bildträger zu recyceln und dabei neue Ideen aus und über alten zu entwickeln.

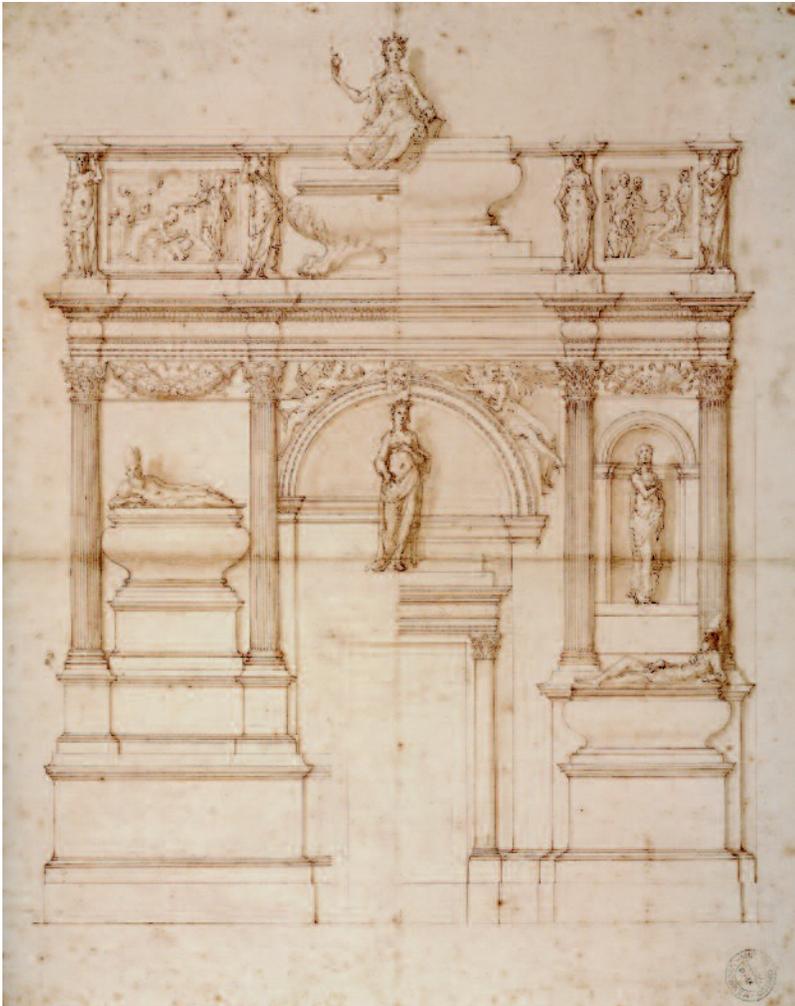


Abb. 7 Andrea Palladio und Federico Zuccari, Entwurf für ein Grabmonument der Grimani in San Francesco della Vigna, 1563–64 (?). Feder in Braun, braun laziert, über Spuren einer Vorzeichnung mit Metallstift auf Papier, 484 x 387 mm. Vicenza, Pinacoteca Civica, Gabinetto dei disegni e stampe, D. 17 [Guido Beltramini/Howard Burns [Hg.], Palladio, Venedig 2008, S. 153, Abb. 80]

Der die Tagung abschließende Roundtable mit Catherine Whistler, Chris Fischer, David Landau, Giorgio Tagliaferro und John Marciari war Standortbestimmung und Ausblick zugleich. Wenig gesichertes Wissen und umso größerer Forschungsbedarf besteht weiterhin im Hinblick auf unterschiedliche Verwendungskontexte der Zeichnung im Mikrokosmos der venezianischen *bottega*. Ähnliches gilt für ihre Funktion als Vermittlerin im Ideentransfer auch über die Grenzen der Terraferma hinaus. Die durch technologische Analysen in Verbindung mit einem unvoreingenommenen kunsthistorischen Zugang erarbeiteten Erkenntnisse, so das Fazit und die Perspektive der Tagung, ermöglichen nun auch die „Rückkehr“ zu einer neu zu führenden theoretischen

Debatte über *disegno veneziano* (oder besser: *disegno veneto*). Die Tagung war ein vielversprechender Auftakt dazu. Die Online-Konferenz „Venice in Blue“ (University of St Andrews, 2./3. September 2021) und das bereits angekündigte Tagungs-Sequel „Venetian Disegno. Expanding the Frontier“ auf dem RSA-Kongress in Dublin 2022 lassen auf eine lebendige Weiterführung hoffen.

JOHANNA PAWIS, M.A.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte
Pinakothek, Projekt „Die Venezianische Malerei
der Renaissance in der Alten Pinakothek“
Johanna.Pawis@pinakothek.de

Ars moderna in der Vormoderne

Robert Brennan
**Painting as a Modern Art in Early
Renaissance Italy.** (Renovatio
artium, vol. 3). London/Turnhout,
Harvey Miller Publishers 2019.
361 S., 124 Ill.
ISBN 978-1-912554-00-3. € 125,00

TERMINOLOGIE UND ZEITLICHKEIT

Sein Einleitungskapitel beginnt Brennan mit einigen grundlegenden terminologischen Hinweisen. Der lateinische Begriff *modernus*, verwendet seit dem späten 5. Jahrhundert, ist ein Kompositum aus dem Adverb *modo* (jetzt) und der Adjektivendung *-ernus*, weshalb er mit „aus dem Jetzt“ („of the now“, 5) übersetzt werden könne, wobei dessen Bedeutung je nach Verwendung schwankt: Auf die jeweilige Gegenwart bezogen bezeichnet das Wort nur einige Jahre oder noch weniger, steht also für ein flüchtiges Jetzt, während es in einer historischen Perspektive auf einen bestimmten zeitlich fixierten Punkt in der Vergangenheit referiert und das damalige Jetzt zu etwas Beständigem macht. Hier setzt Brennan an. Er interessiert sich für den intellektuellen Kontext, in dem Giorgio Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts in seinen *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori* (1550/1568) die, wie er sie nannte, *maniera moderna* in den Künstlern seiner eigenen Zeit kulminie-

Robert Brennan geht in seiner Untersuchung *Painting as a Modern Art in Early Renaissance Italy* von der Prämisse aus, dass „moderne Kunst“ seit Giotto (und bis heute) vor allem durch den Diskurs, der sie als „modern“ bezeichnet, gemacht wird und dass dieser Moderne-Begriff sich bereits zwischen dem mittleren 14. Jahrhundert und der Mitte des 16. Jahrhunderts deutlich verschiebt.