

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.



Abb. 1 *Madonna del Popolo*, ca. 1260. Tempera auf Holz, 262 x 124 cm. Florenz, Santa Maria del Carmine, Brancacci-Kapelle [Brennan 2019, S. 18]

ren sah. Brennan untersucht also, wie es dazu kam, dass die Abgrenzung Giotto's von seinen Vorgängern als Beginn der modernen Kunst verstanden wurde und wie sich dieser Status bis in die nachfolgende, heute als Renaissance bekannte Zeit fortsetzte.

Er erklärt die Modernität der Trecento-Malerei nicht allein mit künstlerischen Neuerungen (vgl. z. B. Luigi Grassi, *Il concetto di „moderno“ in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del Trecento*, in: *Giotto e il suo tempo*, Rom 1971, 419–427), sondern verfolgt den schon von Michael Baxandall (v. a. in *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*, Oxford 1971) und vielen anderen Quattrocentoforschern favorisierten Ansatz, die Genese neuzeitlicher Malerei aus ihrer Konzeptualisierung im Kunstgespräch und sie flankierenden Texten abzuleiten. Brennan analysiert daher vergleichend drei Quellentexte als solche konzeptionellen Entwürfe von Modernität: die *novella* 136 von Franco Sacchetti, Cennino Cenninis *Libro dell'Arte* und Michele Savonarolas *Speculum*. Giotto's Modernität entstand nicht ex nihilo und überdauerte die Jahrhunderte, sondern war „the product of a concerted effort on the part of elite painters and scholars to craft a fully fledged concept of painting as a „modern art““ (7). Dieses Kon-

zept musste vor dem Urteil der Intellektuellen genauso bestehen können wie vor dem der Laien. Cennini und Sacchetti sehen Giottos Leistung vor allem in spezifischen innovativen Entwicklungen der Malerei, fixieren das Jetzt somit an einem bestimmten Punkt in der Vergangenheit, den sie als modern bezeichnen. Bereits wenige Jahrzehnte nach seinem Tod wird der große toskanische Künstler dadurch zum Aushängeschild für eine beginnende Zeit gemacht und initiiert damit ein gänzlich neues Vokabular im Sprechen und Schreiben über Kunst.

Brennans Rekonstruktion dieser Konzeption eines Geschichtsbildes, dieser zeitlichen Markierung eines Neuanfangs, beginnt mit Cenninis Darstellung der eigenen künstlerischen Genealogie als Schüler Agnolo Gaddis, Sohn des Taddeo Gaddi, der noch von Giotto geschult worden ist, welcher die Malerei vom Griechischen ins Lateinische überführt sowie modernisiert habe und diese Kunst voll-

det beherrschte als je ein Künstler zuvor („il quale [...] rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino e ridusse al moderno, e ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno“, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, 63). Der Rückbindung dieser Panegyrik aus Cenninis um 1400 in



Abb. 2 Giotto, Ognissanti-Madonna, ca. 1310. Tempera auf Holz, 325 × 204 cm. Florenz, Uffizien (Brennan 2019, S. 19)



Abb. 3 Taddeo Gaddi, Verkündigung an Joachim, nach 1328. Fresko. Florenz, Santa Croce, Baroncelli-Kapelle (Brennan 2019, S. 64)

cher, jene Abhandlungen, die Grundsätze und Regeln für jede Kunstform definierten – im Griechischen als *techne*, als erlernbare Fähigkeit bezeichnet –, legt er die ideengeschichtlichen Bezüge für die konzeptuellen Parameter im *Libro dell'Arte* schlüssig dar.

Brennan liest Cenninis Buch als *artes*-Traktat, in dem Giotto zum Prototyp eines Konzepts von Modernität stilisiert wird. Dieser in der Forschung zum italienischen 14. Jahrhundert verbreitete Ansatz findet sich z. B. in den Arbeiten von Wolf-Dietrich Löhrr (vgl. zuletzt: Korrekturen. Schöpfung und

Padua verfasstem *Libro dell'Arte* an Theoriediskurse sowie soziokulturelle Kontexte ist das erste Kapitel gewidmet. Indem Brennan das Zitat von Cennini bausteinartig auseinandernimmt und die entscheidenden Begriffe auf ihre konzeptuelle Herkunft hin untersucht, weist er nach, dass Giotto nicht nur als Übersetzer der byzantinisch-griechischen Kunst, der *maniera greca*, ins Lateinische angesehen wurde (Abb. 1 und 2), sondern als der Künstler, der die Kunst modern machte („made it modern“, 86). Unter Verweis auf die weit verbreitete Gattung der mittelalterlichen *artes*-Handbü-

Schminke bei Franco Sacchetti, in: *Parlare dell'arte nel Trecento. Kunstgeschichten und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien*, hg. v. Annette Hoffmann/Lisa Jordan/Gerhard Wolf, Berlin 2020, 103–119). Das *close reading* der Quellschriften ermöglicht den Blick auf die in den Texten verhandelten Kunstwerke durch die Augen zeitgenössischer Kritiker. So benennt Cennini beispielsweise die aristotelische Farbtheorie als Fundament der Malerei und verweist in diesem Zusammenhang auf die Praxis führender toskanischer Werkstätten, dunkle Farben im Hintergrund

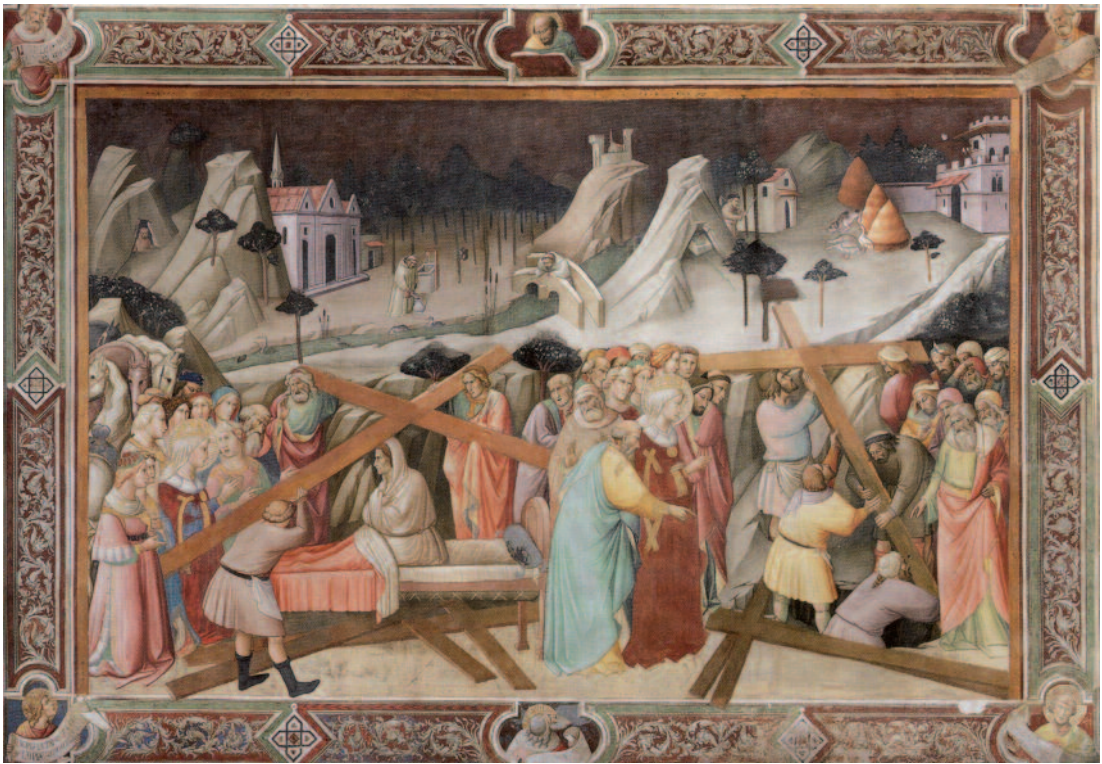


Abb. 4 Agnolo Gaddi, Die Auffindung des Kreuzes, 1380er Jahre. Fresko. Florenz, Santa Croce, Cappella Maggiore (Brennan 2019, S. 65)

und helle im Vordergrund eines Bildes zum Einsatz zu bringen (Abb. 3 und 4). Solche Phänomene hat Ulrich Pfisterer in seiner Rezension des Tagungsbandes *Parlare dell'arte* für das Kunstgespräch formuliert: „Im Sprechen und Schreiben werden Künstler, Werke und ästhetische Positionen erst beurteilend erfasst. Und doch prägen solche Einschätzungen ihrerseits schon vorab die Kunstproduktion wie -rezeption“ (sehepunkte 21, 2021, Nr. 2, URL: <http://www.sehepunkte.de/2021/02/35340.html>).

ZEITGENÖSSISCHE KRITERIEN DER KUNSTKRITIK

Im zweiten Kapitel untersucht Brennan die Novelle 136 der *Trecentonovelle*-Sammlung des Florentiners Franco Sacchetti, welche dieser in den 1390er Jahren abgeschlossen hat. In der Erzählung diskutieren führende Künstler aus Florenz Andrea Orcagnas Frage, wer neben Giotto der größte Meister in der Malerei sei. Die Antwort des Bildhauers Alberto Arnoldi, es seien die Florentiner Frauen seiner Zeit, die den toskanischen Meister mit ihrer Schminkekunst überträfen, veranlasst Brennan zu

Überlegungen über kosmetische Eingriffe in der Frühen Neuzeit. In der farblichen Korrektur des Hautbildes, der Begradigung der Nase oder der Weichzeichnung der Kinnlinie benennt er Unterscheidungskriterien zwischen der griechischen und der modernen Malerei. Vor Giotto habe ein Bild der Muttergottes dominiert, das sie als Matrone in byzantinischer Manier und mit streng unter der Kopfbedeckung verstecktem Haar zeigt, während Giotto die Jungfrau deutlich weicher zeichnet und ihr Haar in beinahe schon verführerischer Weise unter transparentem Tuch durchscheinen lässt (vgl. Abb. 1 und 2).

In der Folge wurde die Madonna immer häufiger als attraktive junge Frau dargestellt, so dass sich ihre Erscheinung zumindest in modischer Hinsicht kaum noch von der gewöhnlicher Frauen unterschied. Sacchetti lässt den Bildhauer also einen augenfälligen Aspekt moderner Malerei beschreiben, wobei die Schönheit eines Bildes von ihm nach denselben Kriterien beurteilt wird wie die Schönheit der Dargestellten: „one painter is better than another simply for having depicted *more beautiful people* – people who look younger,



Abb. 5 Giusto de' Menabuoi, *Madonna und Kind*, 1370er Jahre. Tempera auf Lw., 108,2 x 71,2 cm. Padua, Museo Diocesano (Brennan 2019, S. 246)

de) geprägt ist, auch wenn der Poet Mode wie Kosmetik als Indikatoren moralischen Verfalls kritisiert.

Dem geht eine Analyse der zu Zeiten von Sacchetti durchaus geläufigen Überarbeitungen mittelalterlicher Kunstwerke voraus. Diese Eingriffe erfolgten nicht nur zum Zweck einer Auffrischung, sondern auch, um das Dargestellte der zeitgenössischen Mode und dem ästhetischen Geschmackswandel anzupassen. Hier hätte man gerne etwas darüber erfahren, was solche Übermalungen für den Status der Bilder bedeuten und welche Voraussetzungen in der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis dafür gegeben sein mussten.

whose complexions are better, who have prettier eyes, and so on“ (131). Am Ende von Sacchettis Geschichte steht das Lachen der Künstlerkollegen: Arnoldis vorgebliche Lobrede auf die künstlerischen Errungenschaften wird damit als Ignoranz gegenüber der modernen Malerei entlarvt.

Das zweite Kapitel besticht zudem durch einen ausführlichen, reich illustrierten Exkurs zum Thema Mode, „The look of modern times“ (157–178), als kulturelles Phänomen im Trecento, vor allem der 1340er Jahre. Brennan zeigt auf, wie das Sacchettis Novelle zugrundeliegende Verständnis der Malerei von der zeitgenössischen *foggia* (Mo-

GIOTTO UND DIE FOLGEN

Mit dem dritten und letzten Kapitel begibt sich die Studie ins 15. Jahrhundert. Auch aus dieser Zeit sind Texte überliefert, die den von Giotto begonnenen Erneuerungsprozess weiterschreiben. Schwerpunktmäßig behandelt Brennan die Abhandlung über Physiognomie von Michele Savonarola, das *Speculum phisionomie*, außerdem Albertis *De pictura*. Der in Padua geborene Physiker und Professor der Medizin Michele Savonarola, Großvater von Girolamo, befand sich seit 1440 am Ferrareser Hof, wo er seinen Traktat 1442 dem Markgrafen Leonello d'Este dedizierte. Darin be-

fasst sich Savonarola, aufbauend auf dem scholastischen Gedankengut Pietro d'Abanos, unter anderem mit dem Ideal der menschlichen Proportion und kommt zum Schluss, Giotto sowie seine Nachfolger seien trotz ihrer Errungenschaften unfähig gewesen, ihre Figuren im Bild nach solchen, auch in den Werken von Polyklet zu findenden idealen Proportionen zu gestalten. Für den Naturwissenschaftler liegt Giottos Schwäche nicht in dessen realistischer Darstellungsweise, sondern darin, dass er dabei seiner Intuition und nicht etwa Regeln folgt: „His concern, ultimately, is beauty.“ (184) Savonarola konzentriert sich bei seiner Fortschreibung des Konzepts „moderner Kunst“ also auf die Schönheit stiftenden Größenverhältnisse. Alberti hingegen äußert in einer Passage zu Beginn des dritten Kapitels in *De pictura* Kritik an den Künstlern, weil sie nicht den in der Natur vorzufindenden Modellen folgten, sondern sich im kreativen Prozess ausschließlich auf ihre Erfindungsgabe verließen. Dabei sei es allein durch das ausführliche und genaue Studium der Natur möglich, Schönheit zu erfassen und darzustellen.

Die Auswirkungen, die Savonarolas Beschreibung von Giotto als dem ersten Künstler, der moderne Figuren malte, auf dessen Nachfolger hatte, zeigt Brennan anhand eines Bildes von Giusto de' Menabuoi, einer Darstellung der Muttergottes, die ihr steif gewickeltes Kind aufrecht im Arm hält (Abb. 5). Wie Savonarolas Illustration in seinem vor 1450 verfassten *Libellus de magnificis ornamentis regiae civitatis Paduae* (vgl. Sergio Bettini, Una madonna di Giusto de' Menabuoi nella Biblioteca capitolare di Padova, in: *Bolletino d'Arte* 10/2, August 1930, 70–75) zeigt dieses Bild eine spezifisch paduanische Marienikonographie des späten Due- und Trecento. Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Liturgie in der Kathedrale von Padua und dem auch in Santa Giustina zu verortenden Lukas-Kult begibt sich Brennan auf die Suche nach einem Prototyp für Giustos Madonna und konstatiert, dass es Giotto sowie seinen Nachfolgern im Umgang mit der älteren Kunst offenbar darum ging, deren Essenz zwar zu bewahren, gleichzeitig aber Unzulänglichkeiten gemäß den Prinzipien der „modernen Kunst“ zu korrigieren.

In seiner „Conclusion“ fragt der Autor nach den folgenden Künstlergenerationen und deren Ansprüchen an künstlerische Modernität. Giotto konnte für Sacchettis Bildhauer Alberto bereits wenige Jahrzehnte nach seinem Tod nicht mehr modern sein, da er nicht in der Gegenwart arbeitete. Cennini hingegen konzidiert Giottos Kunst auch noch um 1400 Modernität. Vasari bezeichnet Giottos Kunst nicht mehr als modern, weil er die *maniera moderna* erst mit der Künstlergeneration Leonardos beginnen lässt. Brennan arbeitet ausgehend von Vasaris Beobachtungen zum „Tod des Franziskus“ in der Bardi-Kapelle in Santa Croce sowie zu weiteren Werken Giottos die um die Mitte des 16. Jahrhunderts dominanten Vorstellungen von moderner Kunst heraus. Anders als für die frühere Kunstliteratur liegt für Vasari die Perfektion in der Synthese der Leistungen von Natur und Kunst, in der *maniera*, die jenseits von Bemess-, Beschreibbarkeit und Rationalität steht.

Brennans Buch bietet in guter Baxandall'scher Tradition eine anregende Betrachtung der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, indem er kunsttheoretische Urteile nicht nur quellenkritisch präzise analysiert und ideengeschichtlich fundiert, sondern auch in ihren soziokulturellen Kontexten verankert.

DR. KATHARINA WEIGER
Kunsthistorisches Institut in Florenz –
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte,
Via Giuseppe Giusti 44, I-50121 Firenze
katharina.weiger@khi.fi.it