

Geiser verbleibt in seiner Monographie völlig immanant im Denkraum von Giedion und von dessen Raumphantastereien, die wohl mehr auf August Schmarsow als auf Wölfflin zurückgeführt werden müssten. Empirisch gewonnene Fakten werden einfach diskursiv in verschiedene historische Zusammenhänge gebracht und weiter ausbreitet. Man hat das Gefühl, dass Geiser die Schwächen und Probleme zwar benennt, aber nicht weiter vertiefen will. Dies schwächt zugleich bedauerlicherweise eine glänzend recherchierte Dissertation selbst, die eine enorme Fülle an neuem Material über eine zentrale Figur der Moderne bereitstellt und mit der einer immer noch vorhandenen Giedion-Hagiographie resolut hätte entgegen-

gewirkt werden können. Abschließend sei betont, dass die Publikation graphisch ansprechend gestaltet und mit einer überbordenden Fülle an weitgehend unbekannten Abbildungen aus dem reichen Giedion-Archiv ausgestattet ist. Text und Illustrationen sind eine Fundgrube für alle an der Historiographie der Moderne Interessierten, aber das kritische Nach- und Weiterdenken muss letztlich jeder selbst übernehmen.

PROF. DR. WINFRIED NERDINGER
Technische Universität München,
Arcisstr. 21, 80333 München,
nerdinger@tum.de

Virtuosen der Umsetzung

Kurt Zeitler
Grande Decorazione. Italienische Monumentalmalerei in der Druckgraphik. Kat. zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung in der Pinakothek der Moderne, München, 13.10.2018–6.1.2019. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2018. 352 S., zahlr. s/w- und Farbbabb. ISBN 9-783-4220-7489-7. € 58,00

gesetzt: mit Kupferstichen und Holzschnitten nach Werken der Monumentalmalerei. Nicht nur der Ursprung von Wandfresken sowie Decken- und Kuppelmalerei liegt in Italien, auch der besonders im Barock ausgebildete Bilddruck nach derartig großflächigen Raumdekorationen durchlief alle entscheidenden Phasen seiner Entwicklung in italienischen Kunstzentren. Michelangelos *Jüngstes Gericht* und Giulio Romanos Fresken im Palazzo del Te in Mantua fanden im Kupferstich Verbreitung, ebenso Correggios Kuppelfresko der *Himmelfahrt Mariens* im Dom zu Parma. Zeitler rückte daher überwiegend italienische Kupferstiche und Holzschnitte in den Fokus, ausgeführt nach Hauptwerken der dortigen Monumentalmalerei zwischen Frührenaissance und Spätbarock.

Eine von Kurt Zeitler, dem Kurator für italienische Zeichnungen an der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, kuratierte Schau hat sich, erstmals in dieser epochenübergreifenden Perspektive, mit einer als Bildmedium *sui generis* bisher nur ansatzweise thematisierten, höchst anspruchsvollen, auch Abstraktionsbegabung einfordernden Spielart interpretierender Druckgraphik auseinander-

TECHNISCHE HERAUSFORDERUNGEN

Bisher war dieses Medium vor allem im Kontext von Überblicken zur italienischen Druckgraphik diskutiert worden (Michael Bury, *The print in Italy 1550–1620*, London 2001; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 Bde., Pisa 2009; Norberto Gramaccini/Hans Jakob

Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1480–1600*, Berlin/München 2009). Andere Publikationen konzentrierten sich auf überragende Monumente wie die Fresken der Sixtinischen Kapelle (Alida Molto, *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, Rom 1991) oder nahmen die Rezeption einzelner Werke in den Blick, etwa die Kuppelfresken von Correggio im Dom zu Parma (Massimo Mussini, *Correggio tradotto: Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Mailand 1995). An eine eigene kunsthistorische Analyse dieses technisch aufwendigen Genres der Druckgraphik hatte sich, aufgrund der Komplexität der historischen Entwicklung und wohl auch der Problematik klarer Veranschaulichung im Museum, keine Ausstellung gewagt. Nicht allein etablierte Gesichtspunkte zur Interpretation von Farbe im Druckmedium Kupferstich und Holzschnitt sind hier zu berücksichtigen. Vielmehr müssen Systeme perspektivischer, ja kartographischer Konstruktion, die für die Umsetzung großflächig strukturierter Kompositionen in das Kleinformat des druck-

graphischen Bildmediums grundlegend sind, in den Blick genommen werden. Die Veranschaulichung der bei Reduktion einer auf Fernsicht kalkulierten Bildwirkung in den auf Nahsicht angelegten Kupferstich zu berechnenden Probleme erforderte einen für den Besucher nachvollziehbaren Rückbezug vom ausgestellten Druck zum reflektierten Wandfresko oder Deckengemälde.

Zeitler nahm diese Gesichtspunkte in einer Suite von drei inhaltlich klar und visuell überzeugend strukturierten Räumen der Pinakothek der Moderne auf. Alle Exponate stammten aus dem Besitz der Staatlichen Graphischen Sammlung. Dem Duktus und Verständnis der Ausstellung kam zugute, dass jede Überfrachtung vermieden wurde. Als *Introitus* durchschritt der Besucher einen Korridor. Nur wenige Exponate, gleichwohl



Abb. 1 Mantegna-Werkstatt/Giulio Campagnola (?), *Die Elefanten*, Variation zu Szene V, Triumphzug Cäsars, nach Andrea Mantegna, ehem. Palazzo di S. Sebastiano, Mantua, 1490/1500. Kupferstich, 283 x 259 mm (Staatl. Graphische Sammlung München; Kat., Abb. 3/1, S. 51)

sämtlich als zentrale Koordinaten der gesamten weiteren Entwicklung des Genres zu werten, waren dort präsentiert. Alle hier ausgestellten Kupferstiche entstanden innerhalb weniger Jahrzehnte, zwischen 1490 und 1545, jedes Objekt markierte eine der großen Wegmarken. Eindrucksvoll wurde in diesem Auftakt der Ausstellung nachvollziehbar, in welch enormem Tempo führende Stecher technisch wie künstlerisch experimentierten, um Schritt zu halten mit umwälzenden Herausforderungen druckgraphischer Projektion, Reduktion und Interpretation zunehmend raumgreifender und vierteilig orchestrierter Bildprogramme. Mantegna war als Zeichner wie auch als Stecher prominent platziert. Zeitler fasste den Begriff des Monumentalen glücklicherweise nicht nur im Wortsinn, erweiterte dessen Bedeutung vielmehr auf die Dimension frühester monumentaler Bildwirkung im Kupferstich überhaupt. So konnte, neben Stichen nach Mantegnas *Triumphzug Cäsars* (Abb. 1) – von verschiedenen Meistern nicht nach den für die Gonzaga gemalten Bildern selbst, sondern nach vorbereitenden Zeichnungen Mantegnas ausgeführt – auch dessen eigenhändiger Stich *Der aufgestandene Christus zwischen Longinus und Andreas* einbezogen werden.

In seiner figürlichen Präsenz entfaltet gerade dieser Druck, obwohl nicht eindeutig auf ein ausgeführtes Werk beziehbar, eine monumentale Wirkung. Vielleicht deshalb experimentierte Mantegna auch mit unterschiedlichen Druckfarben: Ein früher Abzug in hell silberfarbener Tongebung hat sich erhalten. Mantegnas Vorzeichnung zu dem Stich befindet sich ebenfalls im Besitz der Münchner Sammlung. Zwar ist dieses Blatt stark beschädigt, doch ergab sich dadurch die für Mantegna seltene Möglichkeit einer Gegenüberstellung von eigenhändigem Stich mit eigenhändiger Vorzeichnung. Deutlich ließ sich beobachten, wie Mantegna eine von ihm nur zurückhaltend in Feder und Pinsel angelegte Komposition so ins Metall der Kupferplatte umsetzte, dass im Stich die Bildwirkung einer Zeichnung entstand: durch die unverkennbaren, in kraftvoll fließendem Duktus schräg über das Blatt laufenden Schraffurlagen.

MICHELANGELO ALS MESSLATTE

Im selben Raum zeigte Zeitler das früheste, auf nur einer Kupferplatte ausgeführte Blatt nach dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos (13,7 x 12 Meter). Das Format des Freskos sprengte alle gewohnten Maße. Mit Blick auf eine auch koloristisch überzeugende druckgraphische Interpretation kam erschwerend hinzu, dass Michelangelo mit realen und im Bild fingierten Lichtquellen arbeitete. Obwohl selbst bereits eine extreme Reduktion des originalen Riesenwerks, bleibt der von Giulio Bonasone ausgeführte Stich (Abb. 2) mit über einem halben Meter Höhe seinerseits ein außergewöhnlich monumentales Blatt. Mit Bonasones Stich wurde Michelangelos Fresko erstmals der Kommunikation von Kunstmarkt und Kunstkritik wie auch der künstlerischen Rezeption außerhalb Roms und Italiens zugänglich. In Rom entwickelte sich nun zwischen Künstlern und Stechern ein Nebeneinander innovativer künstlerischer Leistungen in unterschiedlichen Bildmedien: Michelangelos Meisterwerk auf der einen Seite, auf der anderen eine überragende Leistung druckgraphischer Reduktion in hoher koloristischer Qualität. Bonasone wiederum wurde Ausgangspunkt für weitere, wesentlich kleinformatiger gestochene Varianten. Daraus ergaben sich ganze Bilderfolgen leicht divergierender Interpretationen, die ihrerseits jeweils neue Akzente in der Komposition setzten. Selbst weitab von Rom, in Frankreich (Léonard Gaultier) und Flandern, wurden Blätter nach Michelangelo publiziert. 30 Jahre später legte Jan Wierix in Antwerpen eine solche erstrangige Variante vor, die in der Ausstellung ebenfalls zu sehen war.

Andere bedeutende Fresken wurden im Druck erstaunlich selten rezipiert. Das gilt für Perino del Vagas Deckenbild des *Gigantensturzes* in der Sala dei Giganti des Palazzo Doria in Genua (Maße des Freskos: 9 x 6, 5 Meter). Wie Michelangelo in den Deckenfresken der Sistina konstruierte Del Vaga sein Bild ohne perspektivische Raumverkürzungen. Nur ein einziges Mal, in überraschend kleinem Format (226 x 227 mm), wurde Perinos *Gigantensturz* in den Kupferstich übersetzt, wohl ebenfalls von Giulio Bonasone. Hatte dieser in seinem



Abb. 2 Giulio Bonasone, Das Jüngste Gericht, nach Michelangelo, um 1545. Kupferstich, 581 x 445 mm (Staatl. Graphische Sammlung München; Kat., Abb. 7, S. 67)

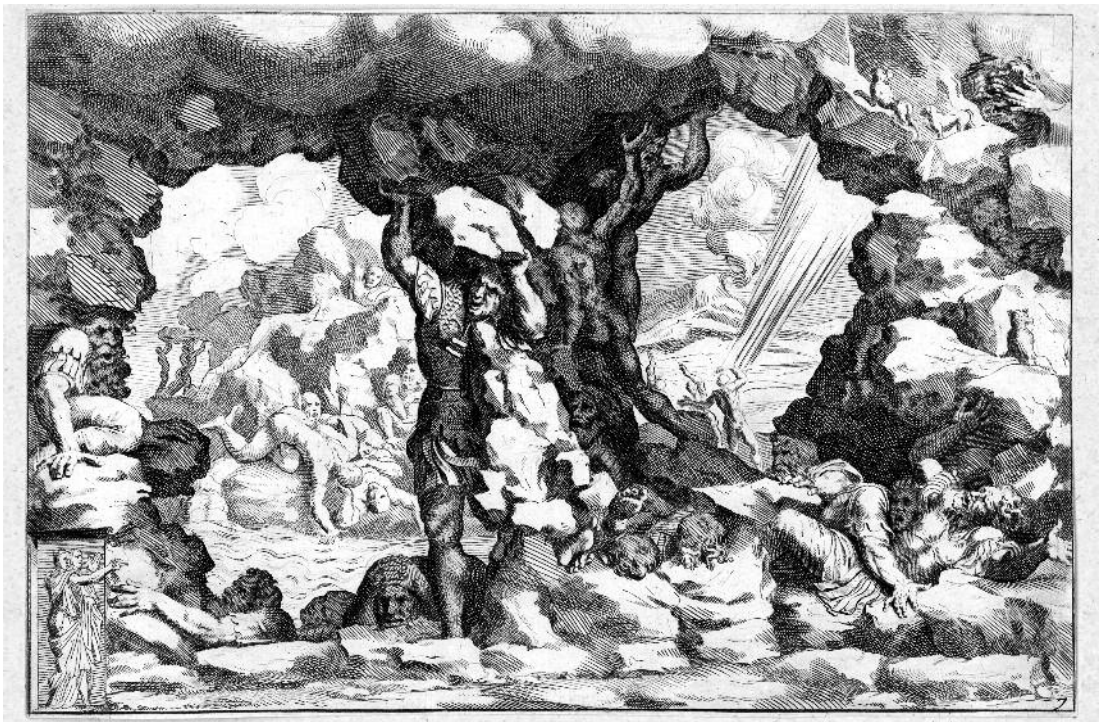


Abb. 3 Pietro Santo Bartoli, *Die Giganten, von Felsblöcken erschlagen*, nach Giulio Romano, um 1680. Radierung, 185 x 275 mm (Staatl. Graphische Sammlung München; Kat., Abb. 34/6, S. 197)

Blatt des *Jüngsten Gerichts* neben einer prominenten Widmung auch einen Text eingefügt, der dem Betrachter versicherte, der Stecher selbst habe nach eigener Zeichnung direkt vom Fresko gearbeitet, blieb dieser schmale, elegant und fein gearbeitete Stich nicht nur ohne Text, sondern auch ohne Signatur. Da sich Bonasone auf das Hauptfresko im Deckenspiegel des Raums konzentrierte, ohne die flankierenden Bildsegmente der Stichkappen einzubeziehen, gewann die Komposition im Bilddruck die Qualität eines überschaubaren Tafelbildes zurück.

Zeitler thematisierte auch solche Aspekte, an denen Momente dramaturgischer Inszenierung zu erkennen waren. Eine in der Epoche sicherlich einmalige Idee findet sich in den Kupferstichfolgen, die Pietro Santo Bartoli nach den alle Raumgrenzen überspielenden Fresken von Giulio Romano im Palazzo del Te zu Mantua anfertigte. Bartoli zählte zur Avantgarde, was moderne antiquarische Präzision in der Erfassung eines Objekts im Druck betraf. Trotzdem platzierte gerade er im dramatischsten Stich der Folge, dort, wo die Giganten von

Felsblöcken erschlagen werden (185 x 275 mm), zwei entsetzt auf das Geschehen reagierende, in den Raum blickende Figuren (Abb. 3). Diese dienten als Maßstab für die eigentliche Größenordnung von Raum und Fresko wie auch zur theatralischen Steigerung des geschilderten Dramas.

KUPPELFRESKEN, ZWEIDIMENSIONAL GEGEBEN

Zum schwierigsten Teil des Ausstellungsparcours zählte es, die Komplexität druckgraphischer Projektion von Kuppelfresken vor Augen zu führen. Hier hatte der Stecher einzukalkulieren, ob die freskierte Kuppelschale der Krümmung einer Halbkugel oder eines Ovals folgte. Überlegungen kamen ins Spiel, bis zu welchem Grad der Kupferstich die Gesetze des dem Fresko zugrunde liegenden *da sotto in sù* aufnehmen konnte, ohne im Druck die Lesbarkeit zu beeinträchtigen. Kuppelfresken folgten zudem Regeln sphärischer Geometrie, die beim Wechsel vom gemalten ins gedruckte Bildmedium zu berücksichtigen waren. In diesem Themensegment gruppierte Zeitler unter anderem die von Giovanni Battista Vanni nach Correggios Kuppelfresko der *Himmelfahrt Mariens* im

Abb. 4 Pietro da Milano, Jupiter im Kreis der Olympier, nach Francesco Primaticcio (?), um 1550. Kupferstich, 494 x 396 mm (Staatl. Graphische Sammlung München; Kat., Abb. 10, S. 75)



Dom zu Parma ausgeführte Suite sowie Carlo Cesios Stichfolge nach Lanfrancos Kuppelfresko *Glorie des Paradieses* in S. Andrea della Valle in Rom. Es ging also um die bedeutendsten Beispiele barocker Kuppelmalerei. Ein in der Ausstellung als Metallkonstruktion installierter, begehbare Raum, in dessen Kuppelsegmenten eine der Stichserien reproduziert war, erleichterte das Verständnis ganz wesentlich.

Bevor Zeitler die großen Kupferstichfolgen nach tatsächlich gegebenen Kuppelfresken präsentierte, wurde der Besucher jedoch mit zwei bedeutenden Einzelblättern konfrontiert. Diese antizipierten zentrale Probleme der Umsetzung von Kuppelmalerei in den Kupferstich, obwohl keiner von ihnen ein Kuppelfresko reflektierte. Die beiden Stiche, ausgeführt von Pietro Milano (tätig 1540–1557) und Cornelis Cort (1533–1575), entstanden zudem rund 100 Jahre vor jener Zeit, als es der Druckgraphik technisch geläufig wurde, sphärisch aufgebaute Kompositionen problemlos wiederzugeben. Ikonographisch zeigen beide Stiche dasselbe Thema: Jupiter im Kreise der Götter. Pietro Milano, Meisterstecher der Schule von Fontainebleau, orientierte sich wohl an einer Bildkonzeption von Francesco Primaticcio, die nie ausgeführt worden ist (Abb. 4). Deren Besonderheit lag darin, dass Primaticcio ein

Problem zu lösen suchte, das bei der Ausführung von Kuppelmalereien dann häufig auftrat und daher grundsätzlich gelöst werden musste: eine in stärkster Untersicht darzustellende Figur so in die Mitte der Komposition zu projizieren, dass sie von unten noch lesbar blieb.

Primaticcio stauchte in seinem Bild die Figur perspektivisch so stark zusammen, dass sie nahezu ihr gesamtes Körpervolumen einbüßte und als Figur kaum noch zu lesen war. Cort dagegen visualisierte in seinem Stich ein heute verlorenes Deckenbild, welches Primaticcio für die *Galerie d'Ulysse* im Schloß zu Fontainebleau gemalt und im leichten Hochrechteck angelegt hatte (Abb. 5). Der holländische Stecher arbeitete nicht nach dem Original, sondern nach einer quadratischen Zeichnung des Künstlers, in Feder und Lavierung sehr weit ausgeführt und bereits für die Übertra-



Abb. 5 Cornelis Cort, Jupiter und die versammelten Götter, nach Francesco Primaticcio, ehem. Galerie d'Ulysse, Fontainebleau, 1565. Kupferstich, 464 x 460 mm (Staatl. Graphische Sammlung München; Kat., Abb. 16, S. 102)

gung ins Gemälde durchgegriffelt (Paris, Louvre, 1541/47 datiert, 382 x 346 mm, Inv. 8537). Wie die Zeichnung zu Lebzeiten Primaticcios in Corts Besitz kam, bleibt unklar. Zunächst drehte Cort das Bild um etwa 30 Grad, so dass eine neue Dynamik und andere figürliche Akzentuierungen entstanden. Zusätzlich entschied er sich, angeregt vor allem durch die im Kreis gruppierte Götterrunde, Primaticcios Zeichnung nun ebenfalls in eine Kreisform einzupassen. Kupferstiche in der Form eines Tondos waren in der niederländischen Druckgraphik der Zeit keine Seltenheit. Beispiele finden sich bereits bei Hendrick Goltzius oder auch Hans Bols Zyklus mit Szenen aus dem Leben des Abraham. Die entscheidende Innovation im Stich von Cort liegt darin, dass die Kreisform der Komposition nun mit der Form der Rahmung korrespondiert. Erstmals im Kupferstich überhaupt entstand hier die Suggestion einer Kuppelmalerei.

Die für die Projektion von Kuppelgemälden im Bilddruck so wichtige Kupferstichfolge von Carlo Cesio (1622–1686) nach dem Kuppelfresco Lanfrancos in S. Andrea della Valle in Rom wurde in der Ausstellung prominent präsentiert. Cesio konnte alle Instrumentarien zeitgenössischer Kartographie nutzen, vor allem deren Fertigkeiten in der Projektion von Globen in die Fläche mittels Teilung in sphärische Zweiecke: Cesio halbierte diese geometrische Form und generierte eine achteilige Suite dreieckiger und in der Form der Einzelteile leicht nach außen gekrümmter Bildsegmente. Diese das Kuppelfresco gleichmäßig zerteilenden Segmente geben Lanfrancos Werk vollständig und ohne perspektivische Verkürzung wieder. Die Bogenform der Segmente evozierte dennoch die Krümmung der Kuppel. Fügte man die Blätter zusammen, so ergab sich gemäß Zeit-

lers Berechnung allerdings eine Halbkugel, während die Kuppel in S. Andrea della Valle der Kurvatur eines Ovals entspricht. Pisa, Mantua, Rom, Parma, Piacenza (mit Stichen nach Giovanni da Pordenone) waren in dieser Schau vertreten, zuletzt auch Venedig – mit einer trotz ihrer Größe (363 x 548 mm) zart und wenig monumental wirkenden Radierung von Giandomenico Tiepolo nach einem Deckenbild seines Vaters Giambattista.

ZUM KATALOG

Der Katalog beschreibt und erfasst die Objekte in einer Sprache, deren Klarheit und Differenzierung der Angaben ein unmittelbares Verständnis von der räumlichen Situierung der wiedergegebenen Malereien wie auch der daraus resultierenden Problematik druckgraphischer Umsetzung ermöglichen. Eine thematische Einführung in das komplexe Thema sowie eine detaillierte Diskussion der Ausstellungsobjekte (33–224) verbindet sich mit einem Bestandskatalog aller im Besitz der Münchner Sammlung befindlichen Stiche nach italienischen Wand- und Deckenbildern (226–324). Dieser Bestand, insgesamt knapp über 1.000 Blätter, umfasst neben den überwiegend italienischen Stechern auch einige holländische, flämische sowie französische und deutsche Künstler (A. Bloemaert, Hendrick Goltzius, Cornelis Cort, Theodor van Thulden, Gérard Audran und Joachim von Sandrart). Als Teil des Bestandes werden auch illustrierte Bücher der Zeit erfasst. Ein ausführliches Register führt Lebenslauf und Tätigkeit der diskutierten Maler und Stecher auf.

Eine der wenigen sprachlichen Unschärfen der sonst vorbildlichen Objektbeschreibung sei nur deshalb hier angemerkt, weil die Wortwahl nicht recht passen will. Mit einem anonymen Blatt der florentinischen Frühzeit des italienischen Kupferstichs griff die Ausstellung gleich zu Beginn des Parcours überzeugend auf Francesco Trainis Fresko der Hölle im Camposanto zu Pisa zurück (um 1350). Die wandfüllende Malerei bewegt sich noch fern aller in der Renaissance und dem Barock kultivierten Ästhetik des Monumentalen, abseits aller Konzepte der „Grande decorazione“.

nannte Blatt gibt Trainis Dante verpflichtete Vision in unscheinbarem Strich, Format und bar jeder monumentalen Bildwirkung wieder. Der Kupferstich, heute nur noch in Abzügen neuerer Zeit erhalten, entstand in den Jahren der ersten bedeutenden gedruckten Editionen von Dantes *Commedia* durch Humanisten wie Cristoforo Landino (1425–1498). Obwohl offenbar tatsächlich als Einzelblatt konzipiert, eignen ihm, gerade dieser Unscheinbarkeit wegen, ebenfalls Qualitäten eines buchillustrierenden Bildes. Der Katalog beschreibt dessen Format als „putzig“ (25) und die Strichführung, im Vergleich zur innovativen Kraft der druckgraphischen Lineatur von Mantegna, als „antiquiert“ (47). Diktion und Vergleichsmodus bewegen sich in diesem Kontext zu sehr in den Geleisen reiner Stilkritik.

Gleichzeitig mit der Ausstellung *Grande Decorazione* wurde, nur wenige Schritte entfernt, in der Alten Pinakothek *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci* gezeigt. Obwohl sich inhaltlich kaum Überschneidungen zwischen beiden Ausstellungen ergaben, dürfte es wohl das erste Mal gewesen sein, dass eine Präsentation italienischer Malerei der Renaissance parallel zu einer umfassenden Schau über interpretierende Druckgraphik nach italienischer Malerei in Renaissance und Barock zu sehen war.

DR. HANS JAKOB MEIER
Stuttgart, hansjakobmeier@t-online.de