

die Klebefläche einen kautschukelastischen Film; bei einem Textil liegt dieser nicht nur auf der Oberfläche, sondern dringt unvermeidlich ein und verhärtet Fasern und Gewebe. Vor dem Gebrauch von Uhu-Kontakt für Textilien muß deshalb gewarnt und diese Methode auf jeden Fall verworfen werden.

Seit Jahrhunderten gehörten das Nußbaumkästchen, die erhaltenen vergoldeten Silberreliefs und die verschiedenen Textilien zusammen als eine historische Einheit. Nun hat man die Silberreliefs auf dem originalen Kästchen wieder angebracht, aber die Textilien auf einer Kopie davon, so daß also in Zukunft zwei Kästchen existieren. Uns scheint diese Manipulation allen Grundsätzen historisch verantwortungsbewußter Denkmalpflege zu widersprechen.

Wir sind auf diese textile Restaurierung eingegangen, um darzulegen, daß die angewandten Methoden, hier in dreifacher Steigerung – auch wenn sie im "Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Cultures" in Rom von September 1969 bis März 1970 durchgeführt und in einer Dokumentation veröffentlicht worden sind – keine Nachahmung finden dürfen, und um vor ihnen – um der zukünftigen Erhaltung der Textilien und der Bewahrung der historischen Authentizität willen – mit allem Nachdruck zu warnen. Denkmalpflege dient der Erhaltung und Bewahrung des Ganzen wie des Einzelnen. Als Ergebnis einer Restaurierung darf das im historischen Zusammenhang stehende Detail ohne wirkliche Not, die im Falle des Anagni-Kästchens nicht angezeigt war, nicht herausgelöst oder isoliert werden.

Leonie von Wilkens

## PISANELLOS MANTUANER WANDBILDER

(Mit 4 Abbildungen)

Die Wandbilder des Antonio Pisano im Palazzo Ducale zu Mantua sind der erregendste Fund unseres Jahrhunderts auf dem Gebiete der nachmittelalterlichen Malerei. Er zeitigt nicht bloß einen umfänglichen Zuwachs an generell Bekanntem: von der ursprünglich bemalten Wandfläche von über 300 Quadratmetern sind ungefähr 100 Quadratmeter erhalten, die zusätzlich wiedergewonnene zweite Schicht der Sino-pien gar nicht mitgerechnet. Der Fund erschließt vielmehr künstlerisches Neuland von allerhöchstem Wert, das auch kunst- und kulturhistorisch bedeutsame Erkenntnisse eröffnet.

Die ersten Nachrichten der Entdeckung, die nicht dem Zufall, sondern jahrelangen methodischen Nachforschungen des Soprointendenten der Provinz, Giovanni Paccagnini, in dem labyrinthischen Gebäudekomplex des Palazzo Ducale von Mantua verdankt wird, erreichten 1969 die Öffentlichkeit. Auf Grund dieser Mitteilungen gab damals auch „Kunstchronik“ einen Bericht (G. Passavant, in: Kunstchronik 22, 1969, 158 f.; vgl. die 1969 erschienenen Veröffentlichungen von G. Paccagnini in: Bollettino d'Arte 52, 1967, 17 – 19, und in: Commentari 19, 1968, 253 – 258; ferner in: Il Palazzo Ducale di Mantova, Turin 1969, 22 ff.).

Der Abschluß der Restaurierungen und die Zugänglichmachung der Wandbilder wurden im Oktober 1972 mit einer Ausstellung im Palazzo Ducale zu Mantua, die Kunstwerke und Archivalien rund um Pisanello vereinte, und mit einem öffentlichen Symposium im Teatro Scientifico verbunden. Dort äußerten sich die Kunsthistoriker Argan, Degenhart, Gnudi und Magagnato zu entwicklungsgeschichtlichen Problemen der Wandbilder, Cesare Brandi zu Fragen ihres technischen Aufbaus und ihrer Erhaltung, der Romanist Aurelio Roncaglia zu ihrer Thematik und deren philologischem Hintergrund. Gleichzeitig erschienen zwei Bücher von Giovanni Paccagnini: 1. eine große Monographie Pisanellos mit dem Titel "Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova" Electa Editrice Mailand 1972; 2. ein Katalog der Ausstellung "Pisanello alla corte dei Gonzaga" unter Mitarbeit von M. Figlioli, Mailand 1972.

Da durch daß Paccagninis Monographie als erste das erst jetzt erschlossene monumentalste Werk Pisanellos einbezieht, ist sie umfassend wie keine andere, bestätigt nicht nur – zur Genugtuung des Berichterstatters – ältere, auf einem vordem beschränkteren Material basierte Erkenntnisse, sondern bietet darüber hinaus ganz neue.

Paccagninis ausführlicher und instruktiv illustrierter Fund- und Restaurierungsbericht kann hier nur angedeutet werden: Die Entdeckung ist die Frucht seiner methodischen Untersuchungen der Gebäudekomplexe des 13. und 14. Jahrhunderts, die zur Zeit Pisanellos von den Gonzaga bewohnt wurden. Die Nachforschungen konzentrierten sich schließlich auf einen Bau an der Rückseite des Palazzo del Capitano, bei dem drei große, jetzt vermauerte gotische Fenster das ursprüngliche Vorhandensein eines monumentalen, durch gleichmäßige Beleuchtung für eine Ausmalung prädisponierten Raumes erwarten ließen. Man hatte Pisanello in dem erst um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert erbauten Castello di S. Giorgio tätig gewähnt; zu Unrecht, da es zu seiner Zeit noch rein fortifikatorischen Zwecken diente. Erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts verlegte derselbe Ludovico Gonzaga, welcher der Auftraggeber für die "Sala del Pisanello" gewesen war, die Residenz der Familie in das baulich anschließende Castello di San Giorgio. Und es war Mantegna, den Ludovico mit dem bedeutendsten Schmuck der neuen Residenz, den Wandbildern der Camera degli Sposi, beauftragte. Die Betrauung dieser zwei großen Träger sich abfolgender Stile mit monumentalen Aufgaben am selben Platz zeigt, wie Ludovico als Auftraggeber das Niveau seiner Künstler teilte; zeigt ferner Pisanellos geradezu symbolhaftes Erscheinen an einer Stilwende, nach der ihm als kongenialer Fortsetzer und Gegenspieler Mantegna erstand.

Es war diese besondere Stellung Pisanellos in der letzten Kulmination einer Entwicklung, die einen für das Wesen, die Erscheinung und das Verständnis der Wandbilder ausschlaggebenden Zustand förderte, wenn nicht bedingte: Sie blieben unvollendet. Paccagnini folgerte daraus mit Recht, daß Pisanello über der Ausführung der ungeheueren Aufgabe starb. Als Stilphänomen gesehen bedeutet das, daß jener in Pisanellos Spätwerk zu einem Höhepunkt emporgetragene höfisch-lyrische Stil, in dem die Gotik ausklang, während sich ein zartes Einsetzen der Frührenaissance vollzog, nicht weiterwirkte, ja jäh unterbrochen wurde, um der eigentlichen „Frührenaissance“

in der Eindeutigkeit ihres vehementen Realismus und ihrer antikisierenden Strenge Platz zu machen. Pisanello sprach nicht zu Ende, als Mantegna das Wort ergriff.

Eine Folge des unvollendeten Zustandes der Wandbilder ist, daß sie, von den durch bauliche Eingriffe ganz zerstörten Partien abgesehen, alle Grade der Ausführung, in der sie Pisanello hinterließ, ablesbar bewahrten. Weitgehend zu Ende geführt ist die vielfigurige Turnierdarstellung auf der einen Schmalwand (*Abb. 1*). Die Schmalwand gegenüber und die Längswand dazwischen – eine Burgenlandschaft voll fahrender Ritter und wilder Tiere, mit der Tribüne der Zuschauerinnen beim Turnier (*Abb. 4*) – wurde von Pisanello selbst als Vorzeichnung hinterlassen. Nur einen kleinen Abschnitt hat er dort vollendet.

Diese verschiedenen Stufen der Vollendung ermöglichen, zusammen mit den bei der Restaurierung aufgedeckten Sinopien (*Abb. 2*), einen ungewöhnlich vielfältigen Einblick in die Phasen des technischen Aufbaus, einen Einblick, der umso aufschlußreicher ist, als der stilistischen Stellung Pisanellos zwischen Mittelalter und Neuzeit eine gleichzeitige Anwendung maltechnischer Elemente sowohl der trecentistischen Wandmalerei als auch des "buon fresco" des Quattrocento entsprach.

Die über eine Schmalwand und die der Fensterseite gegenüberliegende Längswand sich erstreckende riesige Landschaft als Schauplatz mannigfacher Szenen aus dem höfischen Leben war nie über die in rot und schwarz skizzierte Vorzeichnung (*Sinopia*) auf dem Rauhputz (*arriccio*) hinausgediehen (*Abb. 4*). Auf der zweiten Schmalwand mit der vielfigurigen Turnierdarstellung (*Abb. 1*) ist der Rauhputz mit der *Sinopia* (*Abb. 2*) bereits von dem Feinputz (*intonaco*) als Träger der endgültigen Malerei bedeckt (*Abb. 1 und 3*). Diesen Feinputz und die definitive Bemalung auf ihm hat Pisanello in einem kleinen Abschnitt auch noch über die *Sinopia* auf der Längswand herübergezogen. Dort aber erscheint die Malerei jäh unterbrochen; Paccagnini folgert mit Recht, daß Pisanellos Tod die Ursache war.

Auf dem Feinputz bauten sich die Schichten der endgültigen Malerei folgendermaßen auf (*Abb. 3*): zuerst eine detailreiche Pinselzeichnung in olivgrün. Dann, die Umrisse der Einzelfiguren hinterholend, eine dunkle (schwärzliche) ganz glatte Farbunterlage (*smalto*), die in *Secco*-Malerei die Einzelheiten des Hintergrundes tragen sollte: Blätter und Gras der Landschaft, Blau und Wolken des Himmels – ein Prinzip des technischen Bildaufbaus Pisanellos, das vom Wandbild des Hl. Georg in S. Anastasia (Verona) her bekannt ist, dort allerdings, geringerer Oberflächenschäden wegen, klarer sichtbar blieb. Auch beim weiteren Aufbau der zunächst als helle Folien im Farbton des Feinputzes erscheinenden Figuren wurde im wesentlichen *Secco*-Malerei in deckenden Farben angewandt. Metallene Gegenstände – Rüstungen, Waffen, Zaumzeug – wurden reliefhaft mit eingepreßten Mustern gebildet, ihre Oberflächen versilbert oder vergoldet. Diese minutiöse Technik trägt dazu bei, Pisanellos Malereien auf der Wand wie (punzierte) Tafelbilder wirken zu lassen.

Die in *Secco*-Malerei ausgeführten Partien sind in Mantua fast restlos den Unbilden der Zeit und den baulichen Eingriffen, denen der Raum ausgesetzt war, zum Opfer gefallen. Dagegen sind diejenigen Teile besser erhalten, die in einer dem echten

Fresko nahen Technik gemalt sind, also nicht pastos in Deckfarben, sondern in dünnen, fast transparenten Farben, die so naß aufgetragen wurden, daß sie sich inniger mit dem Feinputz verbanden. Es ist das die detailreiche Binnenzeichnung aller Figuren in grün, die unter der zerstörten Secco-Malerei wieder zutage kam (und die mit den roten und schwarzen flüchtigeren Sinopien auf dem Rauhpütz nicht zu verwechseln ist), sowie alle Fleisch- und Haarpartien, also Gesichter, Köpfe und auch Pferdeleiber. Hier haben sich infolgedessen Farbpartien in der beabsichtigten definitiven Wirkung erhalten, von denen aus zu ermessen ist, daß das Malerische in Pisanellos Spätwerken eine höchste Steigerung erfuhr.

Pisanellos Technik der Wandmalerei erforderte keine „Tagwerke“ (giornate), das heißt jene für jeden Arbeitstag frisch aufgetragene Mörtelschicht, mit deren Feuchte sich die Farben innig verbinden, wodurch die spezifische Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit des echten Freskos entsteht. Die Nässe des Verputzes beim Malen war für Pisanello ebensowenig Voraussetzung wie für die Wandmaler des Trecento. Die Größe der Feinputzflächen, mit denen er Rauhpütz und Sinopien zudeckte, hing also nicht von der technischen Voraussetzung ab, Tagwerke so zu präparieren, daß ihre Ausführung in Malerei an einem Tage zu bewältigen war; vielmehr konnte er sich beim Auflegen der Feinputzflächen von ausschließlich kompositionellen Gesichtspunkten leiten lassen und hatte, was deren Größe und Form betraf, freie Hand. Damit hängt es zusammen, daß die endgültige Darstellung bei Pisanello verschiedentlich in viel stärkerem Maße von den Sinopien auf dem Rauhpütz abweicht, als das bei den Meistern des „buon fresco“, etwa der Florentiner Frührenaissance, der Fall ist (Abb. 2–3).

Gesamtentwürfe in kleinem Format sind auch bei Pisanello vorauszusetzen. Von ihnen in der Ausführung abzuweichen, begegnete jedoch keinen kompositionellen Schwierigkeiten, denn Pisanellos Wandbilder sind keine Zentralkompositionen im Sinne der Florentiner Frührenaissance, besitzen keinen kompositionellen Mittelpunkt, sondern überziehen die Wände gleichmäßig, ununterbrochen und teppichartig, mit möglichst geringen Überschneidungen, im Sinne des von Otto Pächt definierten „Bildmusters“. Die akzentlos aneinandergereihten Gestalten und Motive konnten jederzeit mit anderen vertauscht werden, die Pisanello ja geradezu zahllos in seinem Vorrat von Einzelskizzen zur Verfügung standen. Unsere Ausschnitte (Abb. 2 und 3) zeigen das: zwei Gruppen von stehenden und verwundeten oder toten Kriegern, die im fertigen Werk formal wie durch ihren seelischen Gehalt auffallen, traten an die Stellen kämpfender Reiter, die in den Sinopien auf dem Rauhpütz aneinandergereiht sind (vgl. Abb. 2 links unten und Mitte mit den entsprechenden Partien in Abb. 3). Gerade für diese Gruppen jedoch sind Naturstudien aus Pisanellos Mustervorrat vorauszusetzen, deren Merkmale sie tragen, Skizzen vom Schlachtfeld, wo Pisanello bekanntlich mitgefochten hatte; ähnlich wurden Pisanellos Skizzen Gehängter in das Wandbild von S. Anastasia (Verona) eingesetzt.

Die Übertragung von Vorstudien auf die Wand geschah bei Pisanello frei von den technischen Hilfsmitteln mechanischen Pausens. Ausgenommen ist der dekorative

Fries mit den Gonzaga-Emblemen, der als oberer Abschluß rund um den Saal läuft. Nur er wurde mittels durchstochener Kartons gepaust. In der Anwendung des Kartons für dekorative Teile steht Pisanello in einer Entwicklung, die von Orcagna bis Fra Angelico reicht. Den nächsten Schritt, die Verwendung des Kartons für die Übertragung kompositioneller Einzelheiten, scheint er nicht mitgemacht zu haben.

Nicht nur stilistisch, sondern auch maltechnisch steht Pisanellos monumentales Spätwerk im Höhepunkt und gleichzeitig am Ende einer Entwicklung. Gleiches gilt auch für seine Thematik. Nach den Mantuaner Wandbildern erfolgte eine Stilwende in jeder Hinsicht. Der Sagenkreis arthurischer Tradition, die Tristan- und Lancelotgeschichten, die Gralsmythe in ihren unübersehbaren Variationen und Verschlingungen, als das Europa vom 12. bis zum 14. Jahrhundert bewegendste profane Geistesgut, hatte in der Literatur der Zeit hundertfachen Niederschlag gefunden, aber nur in Pisanellos Mantuaner Zyklus blieb eine kongeniale Ausdeutung als monumentale Bild-darstellung erhalten. Die zahlreichen Buchillustrationen dieses Themenkreises, die uns überkommen sind, vermögen zwar der höfischen Feinheit, aber nur beschränkt der dramatischen Größe der Sagen gerecht zu werden. Obwohl als sicher gelten darf, daß Wandbildzyklen mit den Inhalten der ritterlichen Romane ein beliebtes Thema profaner Dekoration waren – erhalten sind an größeren Wandbildfolgen außer jenen in Mantua nur die in Runkelstein –, sind sie im Gegensatz zu kirchlichem Wand-schmuck infolge ihrer Anbringung in bewohnten Räumen bis auf Reste zugrundege-gangen. Es ist ein Glücksfall sondergleichen, daß gerade Pisanellos Zyklus erhalten blieb, in dem ein genialer Individualist dem kostbaren Geistesgut dieses Sagenschatzes ein Monument geweiht hat, das als schöpferische Interpretation sicherlich von keinem der verlorenen Bilderzyklen übertroffen wurde. Die ritterlich-höfische Gesittung erlebte hier ein letztes und hellstes Erstrahlen zugleich.

Die literarischen Vorstellungen, die Pisanello inspirierten, waren bei seinen Auf-traggebern, am Hof der Gonzaga, in starkem Maße gepflegt. Die Bibliothek der Gon-zaga war nachweislich reich an Handschriften aus dem Sagenkreis um Tristan; vor Pisanello, bereits im Trecento, befand sich eine "Saleta Lanzaloti" im Palazzo Ducale von Mantua. Besonders aus der italienischen Prosafassung der "Tavola ritonda", der Mythe der Ritter der Tafelrunde König Artus', lassen sich Pisanellos Darstellungen in Mantua inhaltlich begreifen. Das blutige Turnier von Leverzep mit dem siegreichen Tristan und der Tribüne der Frauen, die weite Landschaft mit den zahlreichen, zum Teil noch durch Beischriften benennbaren Rittern auf der Gralssuche sind in der "Tavola ritonda" geschildert, so wie sie Pisanello darstellte. In gewisser Weise ist die Bildfindung Pisanellos auch insofern dem Geiste dieses Mythenkomplexes ähnlich, als der kontinuierliche Fortlauf von Pisanellos Darstellungen einen Mittelpunkt eben-sowenig anstrebt wie die episodенreiche Verschlingung der Erzählungen eine Haupt-person dominieren läßt. Pisanellos Formenstil entspricht mit Selbstverständlichkeit, und doch in dieser Deutlichkeit überraschend, dem geistigen Hintergrund, den er teilte und sichtbar macht.

Die Mantuaner Wandbilder sind als ein Höhepunkt und als Abschluß einer Epoche ein stilistisches und kulturelles Phänomen seltenen Ranges. Gleichzeitig sind sie für die Erkenntnis der persönlichen Entwicklung Pisanellos von kunsthistorischer Bedeutung, denn sie ermöglichen ein sicheres Begreifen des Spätstils auch des Tafelmalers Pisanello, so daß gewisse bisher schwer datierbare Gemälde in die späten Jahre seiner Tätigkeit für Ludovico Gonzaga versetzt werden können. Der Wandmalers Pisanello war vordem faßbar für die zwanziger Jahre mit dem Brenzonigrab in S. Fermo, Verona; für die dreißiger Jahre mit der Georgslegende für S. Anastasia in Verona. Jetzt vermag Paccagnini den Beginn der Arbeit Pisanellos an dem höfischen Zyklus in Mantua auf 1447 zu bestimmen; sie wird um 1448 bis 1450 durch Pisanellos Tätigkeit für Alfonso von Aragon in Neapel unterbrochen, dann wieder aufgenommen, bis Pisanellos Tod - 1455 - die Vollendung des Werkes verhinderte. Paccagnini gelangte gleichzeitig mit mir (Degenhart in: Pantheon 30, 1972, 193 ff.) zu neuen Erkenntnissen für Pisanellos Spätzeit. Auch er versetzt den Hl. Eustachius und die Madonna mit Antonius und Georg (beide London, National Gallery) in diese Jahre und nimmt an, daß auf ihnen Pisanellos Auftraggeber Ludovico Gonzaga als Heiliger porträtiert wurde. Und in gegenseitiger Übereinstimmung bringen wir eine bisher nicht erkannte Tätigkeit Pisanellos als Miniator wiederum mit Ludovico Gonzaga in Verbindung; nachweisbar blieben die Illustrationen zu einer "Historia Augusta" in der Biblioteca Nazionale zu Turin und eine Darstellung der Bekehrung Paulus', wiederum mit dem Porträt des Ludovico Gonzaga, in Privatbesitz (Degenhart in: Pantheon 1972, 194 - 205; Paccagnini in: Katalog Mantua 1972, 107 f.). Eine weitere Konsequenz dieser Verdeutlichung von Pisanellos Spätstil ist es, daß dadurch sowohl die Eigenhändigkeit als auch die Chronologie von Zeichnungen und Zeichnungsgruppen Pisanellos geklärt werden kann. Das betrifft vor allem die mächtigen Kopfstudien, die angezweifelt bzw. nur mit Pisanellos Tätigkeit in Neapel verbunden wurden, während sie nunmehr als Verbindungsglied der sich überschneidenden Neapler und Mantuaner Aufträge Pisanellos neues Licht und Sicherheit erhalten.

Die Konsequenzen aus der kunsthistorischen Auswertung der Mantuaner Wandbilder Pisanellos sind zahlreich und betreffen verschiedene Sektoren seiner Tätigkeit. Darüber aber steht strahlend dieses Werk selbst, groß in seiner Monumentalität und seiner seelischen Differenzierung, schön in Intention und Ausführung.

Seine Auffindung geschah nicht auf Grund eines mehr oder minder zufälligen Zusammenwirkens äußerer Umstände. Seine Wiedergewinnung ist vielmehr Idee und Tat eines Einzelnen, Giovanni Paccagninis, der sie mit äußerster Intensität zu seiner Lebensaufgabe machte. Ihm verdankt der europäische Geist eines seiner kostbarsten Güter.

Die Monographie über Pisanello, die Paccagnini auf der neuen vermehrten Kenntnis des Meister aufbaute, ist nicht nur ein wichtiges Instrument der Forschung. Sie zeichnet sich durch eine Darstellung aus, die in ihren Höhepunkten wahrhaft bewegende literarische Größe erreicht.

Bernhard Degenhart