

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

---

39. Jahrgang

Juli

Heft 7

---

## Mitteilung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte

*Die Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte wird ab 7. 1. 1987 für voraussichtlich über ein halbes Jahr geschlossen. Wir gehen bei der Festsetzung dieses Datums von den Planungen aus, die uns das Landbauamt München mitgeteilt hat. Das Datum der Wiedereröffnung wird zum frühest möglichen Zeitpunkt bekanntgegeben.*

## Ausstellungen

### NATUR UND ANTIKE IN DER RENAISSANCE.

Frankfurt am Main, Liebieghaus — Museum Alter Plastik, 5. 12. 1985—2. 3. 1986.

In der Absicht, den 1938 für das Frankfurter Liebieghaus erworbenen Apoll vom Belvedere des Antico auf seine historischen und künstlerischen Zusammenhänge zurückzuführen, hat das Museum für Alte Plastik mit nahezu 350 Exponaten eine eindrucksvolle Ausstellung zum Bereich der Kleinbronze der Renaissance eingerichtet. Die Schau dokumentiert damit seit vielen Jahren wieder erstmals umfassend diesen von der Forschung und dem Ausstellungswesen oft nur peripher wahrgenommenen Teilbereich der Renaissancekunst. Und ohne Zweifel wird die Frankfurter Ausstellung auf lange Sicht die letzte und einzigartige Möglichkeit geboten haben, die Kleinbronzen in so großer Zahl und solcher Geschlossenheit vergleichend betrachten zu können.

Gleichwohl standen künstlerische Normfragen und Zuschreibungskriterien nicht im Zentrum der Ausstellung. Die um Herbert Beck und Dieter Blume versammelte Forschergruppe versuchte statt dessen, an den Kleinodien philosophische, naturwissenschaftliche oder religiöse Interessen der Renaissance abzulesen. Ein solches Unterfangen scheint — ungeachtet der gerade in diesem Bereich oft noch dringlichen Sichtung und Ordnung nach Herkunft und Autorschaft — allemal legitim. Dieser programmatische Ansatz wird jedoch durch die Art der Präsentation selbst wiederholt unterlaufen. Die vergleichende Aufstellung verschiedener Marsyasbronzen etwa (Kat. Nr. 84—88)

oder die unterschiedlicher Herkulesstatuen (Kat. Nr. 89—102), die vom exquisiten Erstguß bis zu dem in Ausführung und Erhaltungszustand reizloseren Stück reicht, wirft Fragen künstlerischer Normen und stilistischer Qualitätsmaßstäbe auf, deren Beantwortung der Katalogtext sich beharrlich entzieht. Auch hätte man sich anlässlich dieser in ihrem Umfang einmaligen Bestandsaufnahme gerne Ausführlicheres über den Werkstattbetrieb und Vertrieb der Bronzen erwartet. Aber dem äußerst instruktiven Exkurs über die Technik des Bronzegusses in der Renaissance steht leider keine auf Quellenmaterial fundierte Nachricht zur Seite, die erhellend Aufschluß etwa über die tatsächliche Auflagenhöhe der Stücke erlaubte. Gerade aber diese Frage nach Quantität scheint unverzichtbar zur Einschätzung des Wertes der Kleinbronzen.

Mit den Statuenprogrammen des Cortile del Belvedere und des Kapitols setzt die Ausstellung ein, damit der herausragenden Stellung dieser beiden Orte als Inkunabeln der Antikenrezeption Rechnung tragend. Der zum Kerzenhalter umfunktionierte Marc Aurel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 56), der zum Tintenfaß verwandelte Spinario des Severo da Ravenna (Kat. Nr. 50) oder die in Auffassung und Gestaltung stark voneinander (vor allem aber von der Vorlage) abweichenden Apoll-Figuren (vom Frankfurter Antico-Exemplar bis zu der die antike Vorlage nahezu karikierenden Kopie des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Kat. Nr. 3 u. 5) belegen eindrucksvoll die kleinplastische Rezeption antiker Größe und deren Angleichung an zeitgenössische Bedürfnisse, meist profaner Natur.

Was diese Bereiche für die Aneignung der Antike darzustellen vermögen, versucht ein weiterer zentraler Bereich der Ausstellung für den Aspekt des Naturverständnisses zu leisten. So stehen nach Ansicht von Dieter Blume die mythologischen Gestalten — namentlich Riccios Satyrn, Nymphen und Tiere — für die geistige Reflexion, mit deren Hilfe sich Kunst und Literatur der Renaissance der Antike und der Natur zu bemächtigen suchten. In Ermangelung von zeitgenössischen Nachrichten, die die ursprüngliche Funktion und Kollokation der Kleinbronzen sicherten, setzt Blume die literarische Produktion der Zeit an die Stelle solcher Primärquellen. Ihm gelingt der Nachweis, daß sich die Gestaltung vieler solcher Bronzen nicht zuletzt aus dem Einfluß der Dichtung herleitet. Ob aber in den zwangfrei und lüstern kopulierenden Satyrpaaren oder lasziven Nymphen nur die Illustration der Liebesträume Francesco Colonnas oder die Gestalt gewordene arkadische Fernsucht Jacopo Sannazaros gelesen werden dürfen, kann, zumindest in der Ausschließlichkeit, mit der es hier geschieht, bezweifelt werden. Auch wenn die Figuren tatsächlich als Schreibgeräte die Scrivani der Gelehrten der Renaissance bevölkerten, so werden sie doch wohl kaum nur zur kopflastigen, schöngeistigen Beschäftigung mit verlorenen oder ersehnten Paradiesgärten gedient haben. Den hier suggerierten Schreibischbacchanalen stehen die drastische Diesseitigkeit der Bronzen, ihre unverblümete Sexualität und ihre taktile Erotik entgegen. Ohne Zweifel waren die Statuetten auch Gegenstand der erudierten Unterhaltung, der Reflexion und Inspiration. Die Verselbständigung aber der Figuren und ihrer Motive, die in eine sehr real zu begreifende Erotik mündet, bleibt hier offenbar der wissenschaftlichen Charakterisierung entzogen.

Was Mythologie und Literatur auf der einen Seite für die Beschlagnehmung von Natur und Antike durch die Künste der Renaissance leisteten, wird in dieser Ausstellung ergänzt um einen weiteren Bereich: die Praxis des Naturabgusses, ein entscheidender

Schritt zur Annäherung der Kunst an die Phänomene der Natur. Doch bleibt gerade hier die Argumentation oftmals fraglich und wenig stringent. Die vorgenommene Fixierung auf Padua, mittels welcher die neuplatonische Sicht der Renaissancekunst, etwa Panofskys, als intellektuelle Mode unserer ersten Jahrhunderthälfte entlarvt werden soll, und welche die Naturerkenntnis der Kunst nun nicht mehr mit der Kultur des freien Bürgertums der italienischen Stadtstaaten verbinden will, mag, nicht nur auf dem Gebiet der Kleinbronze, einiges für sich haben. Sicherlich ist der Einfluß der norditalienischen Fürstenhöfe auch auf die Kultur der Stadtrepubliken größer als bislang vermutet. Zumal für Florenz darf gelten, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die höfische Kultur zur vorbildhaften Chiffre eines Wandels wird, der das politische System ebenso ergreift wie die Künste.

Doch ist die im Zusammenhang mit Padua von Norberto Gramaccini angeführte Jurisprudenz, als prominentes Beispiel der „*ars imitatrix naturae*“, in Padua gewissermaßen nur ein Ableger der Bologneser Rechtslehre. Und der Klärung bedarf es noch immer, ob die norditalienischen Bestellerkreise sich von den aristotelisch inspirierten Gelehrtenzirkeln der Universität so weitreichend haben leiten und beeinflussen lassen, und ob nicht vielmehr auch hier die Humanisten die Abgrenzung gegen die institutionalisierte Wissenschaft betrieben.

Der Versuch, die Annäherung an die Natur und deren Vereinnahmung durch die Kunst, am Beispiel Cennino Cenninis und Lorenzo Ghibertis, von der ganz auf Florenz bezogenen Analyse zu trennen, und diese als ein den Fürstenhöfen notwendigeres und eigenes Anliegen zu kennzeichnen, wird von Gramaccini mit biographischen Verweisen zumindest diskutierbar gemacht. In einem umfassenderen Kontext betrachtet erweist sich diese Sichtweise aber als zu eng gefaßt. Die im Katalog vollzogene gänzliche Ausklammerung anderer Gattungen — allen voran der Malerei und Großplastik — läßt den notwendigen Vergleich nicht anstellen. In den genannten Bereichen aber hatte die Beschäftigung mit Naturphänomenen und deren möglichst getreue Wiedergabe bereits lange Tradition. So etwa in den Malereien Taddeo Gaddis, in der Werkstatt von dessen Sohn Agnolo Cennini im übrigen viele Jahre tätig gewesen sein will, und wo er mithin solchen Ambitionen noch vor seinem norditalienischen Aufenthalt begegnet war.

Auch die Skulpturen Donatellos tragen dazu bei, die hier ausschließlich für den Bereich der Kleinplastik postulierte und in den Norden verlegte künstlerische Bewegung zur Natur und Antike ideologiefreier zu betrachten. Und hinsichtlich der ambivalenten Mythologiedarstellung formuliert Donatello — etwa in seinem David oder den Putti der Cantoria — weit nachdrücklicher und wohl auch radikaler als die schon von den Dimensionen bescheideneren Kleinbronzen. Vor einem solchen Hintergrund erscheint die unstrittbar in Padua zur voller Blüte gebrachte Praxis des Naturabgusses nicht derart von Theoremen befrachtet, viel eher nur als rein technische Neuerung und Vereinfachung eines Verfahrens, das vielerorten als zeitgemäß empfunden worden sein mußte.

Wenn auch Herkunftsbestimmungen nicht im Zentrum der Frankfurter Ausstellung standen, so versucht doch zumindest Norberto Gramaccini, Cennini ein, wenn auch kleines Oeuvre, zuzuschreiben. Sein Versuch, aus Cennino Cennini nicht nur den Theoretiker, sondern auch den Praktiker des Naturabgusses zu machen, bleibt im Thesenhaften und scheint wenig gesichert. Das trifft vor allem für die hier vorgenommene Zuschrei-

bung der Carrara-Medaillen an Cennini (Kat. Nr. 33a—33d) zu. Alleiniges Zuschreibungskriterium ist hierbei Cenninis Äußerung zur Technik des Münzabgusses. In der Tat handeln die letzten zwei Kapitel seines *Libro dell'Arte* vom Bilden von Münzen in Wachs und Paste. Doch handelt es sich bei den Carrara-Medaillen offenbar um ursprünglich geprägte Medaillen, was ja die Forschung dazu bewogen hat, den Ort ihrer Entstehung in die Zecca von Venedig zu verlegen. (dazu Eduard Holzmaier, in: Ausst. Kat. *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962, S. 508f.) Aber auch Überinterpretationen werden vorgeschlagen, da, wo es um die Beschreibung des künstlerischen Naturverständnisses geht. So erkennt der Autor etwa in Ghibertis Wettbewerbsrelief für das Nordportal des Florentiner Baptisteriums in dem über der Szenerie thronenden Opfertier ein Schaf, um dieses kurzerhand als Zitat der „Pecora di Giotto“ zu werten, und damit als das nachhaltigste Kunsttheorem der Naturnachahmung in der Kunst, das Ghiberti selbst tradiert hat. Doch, einmal abgesehen davon, daß nicht recht einzusehen ist, warum die daumengroßen Figuren in der Abteilung Naturabguß abgehandelt werden, wird man darauf hinweisen müssen, daß es sich bei dem Tier nicht um ein Schaf, sondern, der ikonographischen Vorgabe gemäß, um einen Widder handelt.

Wohin die gelehrte Spekulation führen kann, belegt auch der von Heike Frosien-Leinz betreute Teil der Ausstellung, der dem Studiolo, dem vorbehaltlos als Aufstellungsort der Kleinbronzen angenommenen Studierzimmer gewidmet ist. Ob sich aber hinter Kerzenständern, Türklopfen, Öllämpchen und anderem in der Form antikisch geprägtem Gebrauchsgerät wirklich all die ambitionierten Theorien und sublimer Welterklärungsmodelle verbergen, muß ebenso, in Ermangelung von Quellen, dahingestellt bleiben wie die Kennzeichnung des Studiolo als „Rückzugsort“ und „*laboratorium mundi*“. Kein zeitgenössisches Schriftstück jedenfalls versetzt uns in die Lage, hinter den Studierzimmern der Renaissance gleichsam moral-philosophische Feldherrenhügel zu vermuten.

Die letzte Abteilung der Ausstellung endet leider nicht, wie ihre Überschrift ankündigt, im bürgerlichen Wohnzimmer, sondern bereits in den auf antike Vorlagen rekurrierenden Porzellanfiguren des Klassizismus. Und doch hätte gerade die Verlängerung bis hin zum Reproduktionskitsch des 19. und 20. Jahrhunderts die Konsequenz der angestellten Überlegungen unterstreichen können. Der Blick auf einen Plastik-David der heutigen Souvenir-Industrie hätte retrospektiv eine Relativierung der über die Maßen erhobenen Bedeutungsebene ermöglicht. Diesem Zwecke hätte es darüber hinaus nicht weniger gedient, wenn der Katalog auch einen anderen Teilbereich der Renaissancekunst berücksichtigt hätte. Die Grotesken nämlich, deren zeitgleiche Entdeckung und modische Verbreitung untrennbar scheinen von der Ausprägung der Kleinbronzen — bewegen sie doch denselben allegorischen und mythologischen Apparat, und erlaubt doch ihre fast ausschließlich dekorative Funktion Rückschlüsse auch auf die eigentliche Funktion der Statuetten.

Ein solches Interpretationsmodell muß aber wohl einem Habitus entgegenstehen, der, wie in diesem Katalog, die Kunst nicht mehr als Teil der Wirklichkeit anerkennt. Die hier in eine lineare Entwicklung gestellte Gegenreformation und Aufklärung, denen Feindlichkeit gegenüber dem Irrationalen und dessen Verdrängung ebenso vorgeworfen werden wie den methodischen Ansätzen Panofkys und Winds, macht deutlich, daß es hier nur noch um die Kennzeichnung der Kunst als Traumarbeit geht. Dem Katalog steht

programmatisch ein Zitat des Regisseurs Werner Herzog voran, das von dem gewöhnlichen Leben als von einer Illusion spricht, hinter der sich die Realität der Träume verberge. Hier wird die Reverie zum Paradigma erhoben, in dessen Dienst das ganze Heer metaphysisch überhöhter Kleinbronzen gestellt wird. Ob man in Frankfurt dabei dem Glanz der Preziose erlegen ist, oder ob es sich hier um eine Kunstgeschichte der Wende handelt, bleibt abzuwarten. Dem an den Kataloganfang gesetzten Zitat Werner Herzogs ist man versucht mit einem Zitat derselben Branche zu antworten, mit Jean-Luc Godards: „Rette sich wer kann: das Leben!“

Andreas Beyer

JACQUES DE GHEYN II ALS TEKENAAR — JACQUES DE GHEYN II DRAWINGS. Exhibition, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 14 December 1985 to 10 February 1986; Washington, D. C., National Gallery of Art, 9 March 1986 to 11 May 1986.

In spite of the enormous number of exhibitions of drawings by Dutch and Flemish "old masters" held in recent decades, it was not until the winter of 1985/86 that a comprehensive exhibition of the drawings of one of the very few truly gifted draughtsmen of the Netherlands was presented to the public, in this case, on both sides of the Atlantic. The reason that after Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Goltzius and Buytewech, one had to wait so long for Jacques de Gheyn probably is to be found in the circumstance that those in a position to organize such an exhibition did not wish it to precede the authoritative book on the artist by I. Q. van Regteren Altena. His *Oeuvre* catalogue of Jacques de Gheyn having appeared posthumously in 1983 in three volumes, this exhibition and its catalogue can be seen as a tribute to the art historian who devoted a life-long interest to this fascinating, highly gifted and original, at times brilliant artist.

The exhibition was preceded by one of a smaller scope, that of the drawings and prints by Jacques de Gheyn belonging to the Institut Néerlandais (Collection F. Lugt) in Paris, and mounted only in the Institut. Carlos van Hasselt's detailed and careful analysis of the drawings, their subjects, their provenances, and other aspects, constitutes in many respects a significant advance in our knowledge of the artist, also because of the most extensive catalogue to date of a large body of prints by Jacques de Gheyn II and III (mainly those after their own designs).

The organizers of the exhibition, in particular A.W.F.M. Meij and Andrew Robison, set out to represent the artist by means of one hundred drawings. The choice of drawings was excellent. The artist was shown in his baffling many-sidedness, from his earliest to his latest works, from drawings strongly dependent on Goltzius to the unprecedented and hallucinating witch scenes, from the free, bold and anthropomorphic evocation of trees to the meticulous rendering of flowers and insects, from careful designs for prints to the free, late studies for grotto architecture, and in all the varieties of techniques (pen, watercolor, washes, silverpoint). His humanistic and scientific erudition, his fertile imagination, all these facets expressed by a flexible yet precise, dexterous and intelligent graphic hand mark Jacques de Gheyn as one of the most admirable artists Holland produced. One receives the impression that the choice was made to show the best, and