

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

7. Jahrgang

September 1954

Heft 9

GEDANKEN ZU EINER GROSSEN AUSSTELLUNG

Die Ausstellung der „vier Meister der beginnenden Renaissance“ im Palazzo Strozzi in Florenz, über die hier bereits früher berichtet wurde (vgl. H. 7, S. 177 ff.), hat am 14. Juli ihre Pforten geschlossen. Ihr Gewinn lag weniger in „Ergebnissen“ für die großen Kenner und die kleinen Attribuzler, für die glücklichen Finder und die gelehrten Antiquare, als vielmehr darin, daß sie die einzigartige Gelegenheit bot, nicht Kennerschaft zu erwerben, sondern ein fast lückenloses Geschichtsbild der florentinischen Kunst aus der Zeit von 1430—1470 in sich aufzunehmen. Um eine solche Vorstellung von einem historischen Gesamtverlauf wird sich der „Gebildete“ ebenso bemühen wie der Gelehrte, und in der Tat haben es viele florentinische Besucher der Ausstellung beglückt ausgesprochen, wie dankbar man sein müsse, einmal für drei Monate lang sämtliche Tafelbilder des Piero della Francesca, soweit sie sich in Italien befinden, in zwei Sälen und zwei Kabinetten vereinigt, zum täglichen Umgang zu haben. Hierin lag die tiefe und sanfte Gewalt der Ausstellung, deren Ergebnisse sich nicht in wissenschaftlichen Zeitschriften, sondern in einer gewandelten Geschichtsvorstellung der Menschen mit historischem Sinn niederschlagen werden.

Was wird aus der florentinischen Malerei nach Masaccio's frühem Tode mit etwa 27 Jahren? — so lautet die Grundfrage, welche die Ausstellung aufwirft. Es treten nach einer Pause von 10 bis 15 Jahren drei große Meister in der Stadt und ein Genie an der toskanisch-umbrischen Grenze auf, die als *Mal er* dem Masaccio wenig oder gar nichts zu verdanken haben — dies wäre die Antwort, welche die Ausstellung nahelegt. Hier erhebt sich nun der einzige kritische Einwand gegen die Veranstalter der Ausstellung, den wir allenfalls vorzubringen hätten. Wenn man die vier großen Meister (Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca und Castagno) auf fünf erweitert und wenigstens die Frühwerke des Fra Filippo Lippi mit einbezogen hätte, so wäre die Lücke, welche zwischen dem Tode des Masaccio 1428 und dem Auftreten Veneziano's in Florenz 1438 klafft, durch bedeutende Werke überbrückt worden. Die frühesten Fresken Uccello's nach seiner Rückkehr aus Venedig 1431 im Chostro Verde von S. Maria Novella vermögen nicht im mindesten deutlich zu machen, daß das

malerische Erbe Masaccio's nach seinem Tode weiterlebte. Hätte man wenigstens die Madonna dell'umiltà mit singenden Engeln aus dem Castello Sforzesco in Mailand oder die Verkündigung aus S. Lorenzo in Florenz von Filippo Lippi ausgestellt, so würde deutlich geworden sein, wie enge sich der Frate in seiner Jugendentwicklung als Maler an die Farbgestaltung seines Lehrers anschließt. Noch die Tafel aus S. Lorenzo, die übereinstimmend um 1437 angesetzt wird, zeigt in dem Rosa des Inkarnats, in dem schweren Sahnegelb der Engelsingewänder die Farben von Masaccio's Pisaner Altar. Das milchige Graublau der Hausfassaden und der Loggia dürfte genau mit den ursprünglichen Farben der Architekturen auf dem Fresko von der Auf-erweckung des Gouverneursohnes in der Brancacci-Kapelle vor dem Brande von 1771 übereingestimmt haben.

Da der junge Filippo Lippi aus dem Kreise der großen Meister ausgeschlossen blieb, ist der Anschluß an die Kunst des Bahnbrechers Masaccio in der Ausstellung nicht recht augenfällig geworden. Die vier großen Meister, die dann seit den späten 30er und den frühen 40er Jahren das Feld in Florenz beherrschen, erweisen nämlich ihre Größe dadurch, daß sie alle eine höchst persönliche Farbgebung entwickeln, die so völlig außerhalb der Farbgesinnung des genius loci steht, daß es bis heute nicht gelungen ist, die Quellen dieser persönlichen Farbstile zu entdecken. Die Größe dieser Meister und der schöpferische Reichtum dieser Zeit bekunden sich zum Zweiten darin, daß diese Maler nebeneinander wirken, ohne daß sie sich untereinander wesentlich beeinflussen. Natürlich sind gelegentliche Berührungen in der Ausstellung sozusagen mit Händen zu greifen. Auf dem Trebbio-Fresko des Castagno, dem ersten Werke des Meisters nach der Rückkehr aus Venedig, bekundet der Teppich zu Füßen der Madonna in seinem Zusammenklang von blaßem Oxyd-Grün, lichtem Himbeer-Rosa und Weiß, daß das Werk die Bekanntschaft mit dem Lucia-Altar des Domenico Veneziano bereits voraussetzt (somit kann es auch nicht das älteste erhaltene Werk des Castagno aus der Zeit vor der Abreise nach Venedig 1440 oder 41 sein). Das Neue, das die Predella von Urbino Paolo Uccello's vor der Jagd in Oxford voraus hat, die gebrochenen, pelzigen und luminaristischen Töne, die nun zu dem reinsten Zinnober und Ultramarin treten, das perlgraue Licht, das sich in der Apsiskalotte sammelt, das grausilbrige Chorhemd des zelebrierenden Priesters — das alles wäre ohne den Einfluß des Piero della Francesca gar nicht denkbar. Zum Überfluß wissen wir aus reichlichen schriftlichen Urkunden, daß Uccello die Predella nicht in Florenz, sondern in Urbino zwischen August 1467 und Oktober 1468 malte, und gerade für diese Jahre sind Aufenthalte Piero della Francesca's am Hofe des Federigo da Montefeltre gut bezeugt. Ein ausgesprochenes Spätwerk Pieros, der Peruginer Altar (jedenfalls nach 1460, von Kenneth Clark erst 1469 gesetzt), hat in der Farbigkeit die Lehrjahre bei Domenico Veneziano noch immer nicht vergessen.

Niemals vorher oder nachher ist die Farbphantasie in Florenz so unerschöpflich gewesen wie zwischen 1435 und 1470, niemals hat sie die Grenzen des florentinischen Farbgeschmacks, wie er von Giotto bis Jacopo da Empoli durchgehend sich repräsentiert, so ungeahnt über die Grenzen der florentinischen Grundbegabung hinaus erweitert. Das Beunruhigende für den Historiker, der alles „ableiten“ möchte, besteht

darin, daß die höchstpersönliche Farbenwahl der vier großen Meister eben nicht ableitbar ist. Seit der Reinigung des Mittelstücks von Uccello's Schlacht von S. Romano in den Uffizien vermag man die magische Glut der Farben dieses Bildes erst ganz zu begreifen. Was diese Tafel von einem Bilde des Douanier Rousseau unterscheidet, ist die exakt-mathematische Symmetrie der Farbkombination in beiden Bildhälften. In der Mitte ein festes Dreieck von drei verschiedenen irrealen Blaus, vom linken zum rechten Bildrand ein regelmäßiger Wechsel von Zimmetbraun, Isabellenfarben und Chremegelb — und darin ist nun kein Farbton, den man vorher in Florenz gekannt hätte! Die ganz vorzüglichen wissenschaftlichen Untersuchungen, die wir über Domenico Veneziano besitzen (Pudelko, Siebenhüner), haben seine künstlerische Herkunft nicht zu klären vermocht, von Jacopo Bellini, Michele Giambono u. a. Venezianern des Weichen Stiles geht er jedenfalls nicht aus. Auch die allerjüngste Arbeit über Castagno verhält sich sehr schweigsam über die Herkunft von dessen malerischem Stil. H. Siebenhüner hat in seiner ausgezeichneten Untersuchung „Über den Kolorismus der Frührenaissance“ die Rolle Castagno's doch viel zu negativ umschrieben, wenn er, über „den starken Rückschlag der Farbauffassung“ nach Masaccio's Tode sprechend, äußert: „Castagno strebt die unmittelbar plastische Gestaltung an und versucht es mit einem harten zerstreuten Licht, erreicht aber statt des Chiaroscuro Masaccio's einen schweren Linearismus“ (p. 68). Castagno's Farben haben gar nichts von dem Durchleuchtetsein von innen her, das Masaccio zum großen Maler macht. Seine erdhafte schweren Farben sind die Töne seiner Generation, es sind die Farben von Multscher, Witz, dem Meister der Darmstädter Passion und der Verkündigung von Aix, kurz aller derer, die von Geburt her im Gegensatz zum Weichen Stile stehen. Nur geht die Abwendung vom Weichen Stil bei Castagno nicht lautlos vor sich. Das Trebbio-Fresko ist erfüllt von dem Zusammenprall der neuen Farben mit dem zarten Schmelz des „gotico internazionale“. Ursprünglich, als die Blattbouquets in den Achtpässen des Grundes, als die Lehnen des Thrones der Madonna, als die Säume der Gewänder von Gottesmutter, Engel und Heiligen noch in Gold glänzten, muß dieser Kontrast des Strahlenden und des Dumpfen noch viel größer gewesen sein.

Die ganz neue Rolle, die Castagno den Changeants zuweist, sollte bald einmal von einem Kenner untersucht werden. In seiner mittleren Zeit, besonders in dem Zyklus der Uomini famosi, macht der Maler von diesem Kunstmittel einen verzweifelt starren Gebrauch, in seine letzten Werken verwendet er mehr malerische Phantasie darauf. Durch die Abnahme der Fresken des Obergadens im Refektorium von Sa. Apollonia, durch die Veränderung der Legnaja-Fresken bei der Reinigung sind überhaupt völlig neue Voraussetzungen für die Castagno-Forschung geschaffen worden, die jetzt erst recht eigentlich beginnen kann. Die kürzlich aufgetauchte Idee, an den Passionsszenen sei eine zweite Hand beteiligt, die ihre Schulung im Umkreis des Piero della Francesca erfahren habe, ist so unglücklich, daß sie hoffentlich nicht lange leben wird. Uns scheint im Gegenteil die Einheitlichkeit von Passionsszenen und Abendmahl durch die Ausstellung erneut bekräftigt.

Durch die Abnahme dieser Fresken liegen nun auch die Pinselvorzeichnungen Castagno's auf die Wand in Sa. Apollonia frei. Es wird sich kaum lohnen, großes Auf-

heben von ihnen zu machen. Seit nämlich die Fresken selbst nach ihrer Ablösung von der Wand in unsere Augennähe gerückt sind, sieht man, daß für alle Teile des Freskos die Vorbereitung durch den Karton erfolgt ist. Die Pinselvorzeichnungen sind also praktisch unnötig, offenbar hat Castagno — oder haben seine Auftraggeber — auf sie noch nicht verzichten wollen, und so laufen denn das Jahrhunderte alte und das erst seit 10 Jahren neu eingeführte Verfahren zeichnerischer Vorbereitung nebeneinander her. Aber offenbar ist diese flüchtige Pinselvorzeichnung dem Castagno zu langweilig geworden, die ja Interesse für ihn nur als Mittel zur Wandaufteilung im Großen, aber nicht mehr als Binnenzeichnung oder als Detailfestlegung besitzen konnte. Für die Figur des auferstandenen Christus hat Castagno, da sein Karton offenbar sehr genau war, auf die Pinselzeichnung verzichtet und sich auf die Angabe einer Hand beschränkt, die als Orientierungspunkt beim Auflegen des Kartons dienen soll. Vollendet klar ist bei dem Rimini-Fresko mit dem hl. Sigismund von Piero della Francesca die Vorbereitung durch den Karton zu beobachten. Man gewahrt vor allem, wie wenig sich Piero an seinen eigenen Karton gehalten hat, indem er an zahlreichen Stellen mit der Farbe über die gepausten Grenzen hinausging.

Die Überraschung der Ausstellung bilden nicht die Pinselvorzeichnungen, sondern die Glasfenster aus dem Tambour der Florentiner Domkuppel, Geburt und Auferstehung Christi von Uccello, Beweinung von Castagno, die in einem abgedunkeltem Saale bei künstlichem Lichte ihre Strahlkraft entfalten. Man sieht sie nun zum ersten Male aus der Nähe, denn selbst vom inneren Umgang des Kuppel-Tambours aus blieb der Abstand zu den Glasfenstern doch sehr beträchtlich. Es erweist sich nun, daß der Erhaltungszustand der Fenster außerordentlich unterschiedlich ist. Am zurückhaltensten muß man vorläufig Uccellos Auferstehung beurteilen, die in ihrer farbigen Haltung vollständig von den beiden anderen Fenstern abweicht. Wir können es uns nicht anders vorstellen, als daß der Mantel des Auffahrenden ursprünglich weiß war, und daß er erst im 19. Jhd. mit einer rußartigen schwarzen Farbe ganz überstrichen wurde. (Auch I. Pope-Hennessy, Uccello, London, 1950, p. 145 hat seine Zweifel an dem Erhaltungszustand der Figur Christi geäußert.) Der Kopf des schlafenden Wächters am linken Bildrand ist intakt, wie die Oxydation auf den alten Scheiben beweist, während das Antlitz des Soldaten rechts erneuert zu sein scheint. Auch Teile der Brustpartie Christi und des Kopfes sind offensichtlich ergänzt. Sehr viel erfreulicher sehen die beiden anderen Fenster aus, an denen in früheren Jahrhunderten sehr viel geflickt worden ist, wie allein der heutige Zustand der Köpfe auf der Geburt Christi beweist, durch die viele Bleistege laufen, während zu allen Zeiten die Glasmaler den Kopf möglichst auf eine einzige Scheibe malten. Immerhin sind Köpfe und Konturen der Tiere in dem Geburts-Tondo ganz intakt. Das von Castagno entworfene Fenster hat entschieden am meisten von seiner persönlichen Handschrift mitbekommen. Der Meister muß mit dem Glasmaler in einem engen Werkstattkontakt gestanden haben. Die stark verkürzt gesehenen Köpfe der beiden stehenden männlichen Heiligen unter dem Kreuz nämlich sind typische Physiognomien Castagnos. Nur der Kopf am linken Bildrand scheint ganz neu zu sein. Der Katalog der Ausstellung spricht sich leider über den Erhaltungszustand der Glasgemälde nicht aus.

Harald Keller