

ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN DER FRÜHRENAISSANCE

Staatliche Graphische Sammlung München

Ausstellung vom 23. März bis 24. April 1966

(Mit 2 Abbildungen)

Die eben erst in München zu Ende gegangene und inzwischen an die Fondazione Cini in Venedig weitergegebene Ausstellung italienischer Zeichnungen der Frührenaissance ist sowohl ihrem Range als auch ihrer Bedeutung nach hoch einzuschätzen. Ihr Zustandekommen verdanken wir, von einer Reihe glücklicher Umstände abgesehen, vor allem den langjährigen Bemühungen Bernhard Degenharts und seiner Mitarbeiterin Annegrit Schmitt, deren Sachkenntnis uns eine neue Sicht auf ein wichtiges Kapitel der italienischen Zeichenkunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eröffnet. Dabei werden im einzelnen die Ergebnisse veranschaulicht, welche die beiden genannten Autoren bereits im Rahmen ihrer Untersuchung über Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums (Münchner Jahrbuch, N. F. XI/1960) erarbeiteten; ihre abschließende Begründung sollen dieselben in der kurz vor dem Erscheinen stehenden 1. Sektion des „Corpus der frühen italienischen Zeichnungen“ finden. Wir enthalten uns deshalb an dieser Stelle einer kritischen Auseinandersetzung mit jenen Ergebnissen und begnügen uns stattdessen mit dem Versuch einer kurzen Charakterisierung der in der Ausstellung gezogenen Zwischenbilanz.

Den Ausgangspunkt für die in der Ausstellung dargelegten Zusammenhänge bildet ein 35 Stücke umfassender Musterblattkomplex von selten anzutreffender Geschlossenheit aus der Biblioteca Ambrosiana, zu dessen Abrundung nur zwei bzw. drei Zeichnungen aus den Sammlungen in München und Berlin herangezogen wurden. Die Mailänder Blätter stammen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, aus dem Besitz des Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714). Nur eines dieser Blätter (Kat. Nr. 4) hat Resta übrigens dem nach ihm benannten Codex der Ambrosiana (F 261 inf.) eingefügt, in welchem er bekanntlich in Anlehnung an Vasaris „Libro“ den fragwürdig gebliebenen Versuch unternahm, die Entwicklung der italienischen Zeichenkunst bis auf seine eigene Zeit in den Hauptlinien nachzuziehen. Die übrigen der hier zur Diskussion stehenden Zeichnungen aus dem Nachlaß Restas haben sich hingegen in zwei unbearbeitet gebliebenen Konvoluten erhalten. Davon umfaßt das eine unter dem Titel „Lombardisches Konvolut“ (Kat. Nr. 29 – 33) ausschließlich Antikenkopien eines einzigen Zeichners aus der Zeit bald nach der Jahrhundertmitte. Das andere, von den Katalogautoren „Römisches Skizzenbuch“ (Kat. Nr. 3, 6 – 28) benannt, enthält Zeichnungen mehrerer Künstler nach verschiedenen Vorbildern, die hier in noch mittelalterlich anmutender Werkstattgepflogenheit für die spätere Verwendung vereinigt wurden.

Eine Schlüsselposition für das Verständnis des von den Veranstaltern der Ausstellung eingenommenen Standpunktes behaupten vier Zeichnungen (Nr. 7 – 10) aus jenem „Römischen Skizzenbuch“, die von Degenhart nach anfänglichem Zögern (vgl. „Pisanello“, 3. Aufl., 1941, S. 26) der Hand des Gentile da Fabriano zugewiesen wur-

den, während er hinsichtlich der beiden Darstellungen auf zwei Rückseiten dieser Blätter (Nr. 9 u. 10) seine frühere Zuschreibung an Pisanello aufrecht erhalten hat. Dieser Auffassung gemäß vermögen jene vier Zeichnungen die für Gentiles Spätzeit charakteristische Kunstweise insofern zu repräsentieren, als sich hier der subtile Nachklang gotischer Formvorstellungen mit einer durch das Studium antiker Bildwerke spontan ausgelösten Naturbeobachtung fruchtbar durchdringt.

Eine der mittelalterlichen Tradition des internationalen Stils verpflichtete Position vertreten dabei die zwei Musterbuchblätter (Nr. 7 u. 8) mit ihren gegeneinander abgewandelten Studien für eine Darstellung der Madonna mit Kind. Ebenso wie hier die zu kristalliner Prägnanz verdichtete Schärfe der kapillaren Strichbildung durch die sanft gleitenden Übergänge der Oberflächen gemildert erscheint, ist auch auf eine räumliche Umschreibung der plastischen Formen Verzicht geleistet; zugleich ist jegliche Angabe perspektivischer Verhältnisse zugunsten rein kalligraphischer Bezüge der Figuren untereinander sowie zur Blattfläche vermieden.

Die gleiche Eigenart graphischen Ausdrucks bestimmt vier Zeichnungen (Nr. 11 - 14) des Arcangelo di Cola da Camerino, demselben von Degenhart unter anderem aufgrund seiner wahrscheinlichen Werkstattgemeinschaft mit Gentile während der Ausmalung des Lateran zugeschrieben. Allerdings bleiben diese Blätter gegenüber ihrem Vorbild nicht nur durch eine gewisse Brüchigkeit des Strichbildes zurück, vor allem erreichen sie auch jene streng lineare Flächenbindung nicht, wie sie Gentile selbst seinen Antikenkopien aus derselben Zeit mitzuteilen mußte. Deren weithin bahnbrechende Bedeutung vermögen bereits die zwei in der Ausstellung vorgeführten Beispiele (Nr. 9 recto u. 10 recto) zu erhellen, wobei ihre späte Entstehung durch die ausschließlich stadtrömische Provenienz der ihnen zugrundeliegenden Denkmäler glaubwürdig gesichert erscheint.

Gentile dürfte erst bei dieser Gelegenheit eine dem bis dahin ungewöhnlichen Thema eigenartige Zeichentechnik entwickelt haben, deren fein strichelnder Einsatz sich gegen die Umriss- und die Hauptakzente der anatomischen Binnenstruktur hin konzentriert, wobei die straff gespannten Konturen die entblößten Körperformen gleichsam zwangsläufig freizugeben scheinen. Der Unabhängigkeit eines solchen Verhaltens entspricht die freizügig vorgenommene Auswahl einzelner Motive aus verschiedenen Sarkophagreliefs und ihrer vom ursprünglich antiken Zusammenhang abweichenden Anordnung zu rein flächig angelegten Figurationen, deren merkwürdig unsinnlicher Naturalismus der Typik des klassischen Vorbildes durchaus fremd ist.

Einen dieser Auffassung verwandten Klang lassen zwei Zeichnungen eines unbekanntes sienesischen Künstlers aus der Zeit um 1425 (Nr. 27 u. 28) vernehmen, dessen im einzelnen nicht nachweisbare Berührung mit Gentile vorerst nur aus der Herkunft dieser Blätter aus des letzteren Werkstattbestand geschlossen werden kann. Obwohl nach Duktus und Figurenbildung der durch Jacopo della Quercia maßgeblich beeinflussten Zeichenkunst Sienas in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento eng verbunden, haftet vor allem den Akten auf Blatt 28 (recto u. verso) etwas von jenem spröden Naturalismus an, wie ihn Gentile den zwar weniger schwerelos wirkenden

Gestalten auf seinen Antikenkopien hauptsächlich dadurch mitzuteilen weiß, daß er seine dicht gebündelten Strichlagen unmittelbar aus den teilweise wie Einschnürungen wirkenden Konturen entwickelt, um sie von hier über den gesamten Körper ausstrahlen zu lassen.

Von entscheidend vorbildlicher Bedeutung wurde diese Verfahrensweise indessen erst für Pisanello, der als Schüler und Nachfolger Gentiles zugleich auch das Erbe von dessen Skizzenbuchbestand antrat. Sein Künstlertum durchzieht – nach den Worten Degenharts – „die ganze Gruppe von Zeichnungen wie ein sinngebender Vermittler – übernehmend, einend, weiterreichend“. – In welcher näher Beziehung zu Gentiles graphischen Gepflogenheiten sich Pisanello in Rom anfänglich befunden hat, beweist jene Kopie aus einem Adonis-Sarkophag (Nr. 16a) mit der Darstellung einer Eberjagd. Dennoch beginnt auf diesem Blatte bereits die gleichsam anaturalistische Spannung der Aktkonturen Gentiles unmerklich nachzulassen und einer gelösteren Beweglichkeit der Figuren, wenn auch nur schüchtern, Raum zu geben. Darüberhinaus begegnen wir bei Pisanello einer ungleich größeren Freiheit gegenüber dem kopierten Motiv, indem nunmehr Teile der Gewänder dem vorherrschenden Interesse an der reinen Körperstudie geopfert werden, ein Vorgang, wie man ihn in dieser Form bei Gentile vergeblich suchen wird.

Gleichartige Tendenzen verraten deutlicher noch die Kopien Pisanellos nach Einzelstücken aus antiken Sarkophagreliefs auf dem doppelseitig benutzten Blatt Nr. 16. Dies zu bestätigen, genügt ein Blick auf den in einen Kampf mit einem Satyr verwickelten Reiter, der über einen Gestürzten hinwegsprengt (Nr. 16 recto). Zwar sind auch hier noch die einzelnen figürlichen Elemente sorgfältig aus dem Verband einer dicht geschlossenen Reliefkomposition herauspräpariert und in die Fläche übertragen. Jedoch macht sich daneben bereits ein Streben nach räumlicher Staffelung der verschiedenen Attitüden bemerkbar, dem vor allem die von Gentile stets vollzogene, lineare Bindung des Ganzen an das jeweils vorliegende Format des Skizzenblattes ohne erkennbares Zögern preisgegeben wird. Die Folge davon sind willkürliche Überschneidungen und eine rein quantitative Nutzung des Blattes, wie man sie auch auf der Rückseite dieser Zeichnung mit Motiven aus einem Aphrodite-Sarkophag (Nr. 16 verso) findet.

Dieses im Vergleich zu Gentile vorbehaltlosere Eingehen Pisanellos auf das antike Vorbild führt dabei im Falle seiner Kopien nach der kolossalen Liegefigur des Tiber (Nr. 16 A verso) und dem „Phidiasischen“ Dioskuren (Nr. 15 verso) zu einer den monumentalen Dimensionen der genannten Denkmäler überraschend angemessenen Formensprache, mit der er auf den ersten Blick weit über seine eigene Epoche hinauszugreifen scheint. Ein ähnlich unvermutetes Vordringen in bis dahin unerschlossene Darstellungsbereiche dokumentieren die als reine Naturstudien aufzufassenden Akte auf Blatt 22 A recto und verso. Insbesondere gilt dies für die mit unsagbarer Zartheit geschilderten Verhaltensweisen einer jungen Frau im Bade (Nr. 22 A verso); dasselbe gilt kaum weniger für die zwar um einen Ton sachlicher gehaltenen Modellstudien eines sich auf einen Stock stützenden Knaben (Nr. 22 A recto). Nicht einen Moment

verliert hier der kühl beobachtende Zeichner die individuellen Besonderheiten dieser Gestalt aus den Augen.

Indessen dürfte die mit den Knabenfiguren auf einem Blatt vereinigte Studie für eine Petrusdarstellung die gleichzeitig fortgesetzte Zusammenarbeit mit Gentile an den Fresken im Lateran ebenso bezeugen, wie es die Heiligendarstellungen auf den Blättern Nr. 20–22 ihrerseits zu tun scheinen. Jedenfalls erbringen sie den Beweis dafür, daß Pisanello ihrer vergleichsweise konservativen Gesinnung zunächst auch weiterhin seinen Tribut entrichtet hat. Daß der Künstler daneben seine bereits in Oberitalien betriebene Kopistentätigkeit nach zeitgenössischen Werken in Rom wieder aufgenommen hat, ist ebenfalls mit Sicherheit anzunehmen. Als Beleg dafür kann uns das Musterbuchblatt Nr. 15 recto dienen, auf dem eine recht frei behandelte Variante nach Altichieros Fresko mit dem „Sturz des heidnischen Tempels“ im Oratorio di S. Giorgio in Padua einer nicht weniger selbständig aufgefaßten Kopie nach Giotto's Navicella in Alt-St. Peter in Rom gegenübergestellt ist.

Ein Beispiel für das noch relativ späte Nachwirken der oberitalienischen Vorbilder Pisanellos, wie sie in der Ausstellung etwa durch Zeichnungen des Michelino da Besozzo (Nr. 3) und des Stefano da Verona (Nr. 6) repräsentiert werden, stellt jene von Stille erfüllte Verkündigung Mariens (Nr. 10 verso) dar. Nach Ansicht der Katalogbearbeiter liegt dieser Kopie, die bereits auf der Rückseite einer aus dem Nachlasse von Gentile stammenden Zeichnung erscheint, eine womöglich innerhalb der lombardischen Schule tradierte, französische Miniatur zugrunde. Unvermindert lebendig erhält sich schließlich Pisanellos ureigenste Disposition oberitalienischer Prägung in Gestalt seiner immer wieder auftauchenden Tier- und Kostümstudien, die letzteren zumeist von ausgesprochen modischem Charakter (siehe Nr. 15 verso, 18 recto, 20 verso und 24 recto).

Ihren tiefgreifendsten Wandel vollzieht die graphische Ausdrucksweise Pisanellos endlich unter dem Eindruck der bahnbrechenden Neuerungen der toskanischen Kunst, welcher dem Maler vornehmlich während seiner nachrömischen Zeit in den dreißiger Jahren des Quattrocento zuteil geworden zu sein scheint. Anzukündigen beginnt sich dieser Vorgang mit den Kopien nach Donatello's wenig früher entstandenen Reliefs an der Außenkanzel des Doms zu Prato (Nr. 9 verso u. 16 B verso), deren bewegliche Linearität noch an die römischen Antikenkopien erinnert (Abb. 1a u. 1b). Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung auf dem Doppelblatt (Nr. 18 verso) mit den Kopien nach einem Schächer am Kreuz und dem knienden Franziskus aus Fra Angelico's Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von S. Marco in Florenz. Um hier noch ohne Weiteres folgen zu können, bedarf es allerdings einer weiter ausholenden Beweisführung, wie sie bereits im Münchner Jahrbuch (a. a. O., S. 83 u. 140) unternommen wurde und worauf wir an dieser Stelle ausdrücklich verweisen möchten. Augenscheinlich unterliegt Pisanello bei dieser Gelegenheit in seiner Eigenständigkeit für einen Moment der primär auf plastische Wirkungen hindrängenden Florentiner Zeichentechnik. Die unter dem Eindruck derselben Technik ausgeführten Kopien nach den in ein fein schwingendes Linienspiel eingebetteten Figuren des eigentümlich nordisch anmutenden Maestro

del Bambino Vispo (Nr. 19 recto u. verso), macht es indessen deutlich, wie wenig Pisanello selbst in dieser Situation von der ihm stets eigentümlichen Anpassungsfähigkeit eingeübt hat.

Gleichsam geläutert scheint Pisanello aus seiner Begegnung mit der toskanischen Kunst hervorgegangen, wenn wir den Blick im Anschluß daran auf die durch ihren uneingeschränkten Realismus gekennzeichneten Blätter der Neapler Zeit (Nr. 25 u. 26) richten, die in Darstellungen von so schroffer Größe wie etwa jener Studie nach einem am Boden hockenden Manne (Nr. 26 recto) gipfeln. – Einen gänzlich anderen Aspekt bietet damit verglichen die zwar ähnlich nüchterne Beobachtungsweise der anonymen Antikenkopien des sog. „Lombardischen Konvoluts“ (Nr. 29 – 33), welche auch sonst eine isolierte Position innerhalb der Ausstellung einnehmen. Die hier auf eine rein deskriptive Erfassung der archäologischen Tatbestände gerichteten Bemühungen beginnen nunmehr ein künstlerisches Engagement allmählich auszuschließen. Die Folge davon ist das stetige Herabsinken der Antikenkopie zu einer Quelle zweiten Ranges, deren Wert sich mehr und mehr auf die Überlieferung von Provenienz und künstlerischer Ausstrahlung der römischen Antiken in der Renaissance beschränkt, so wie es etwa für den bald darauf entstandenen Codex Coburgensis gilt.

Den sich bei der Betrachtung dieses Vorganges aufdrängenden Kontrast zu den Anfängen der Antikenkopie in Italien hat Degenhart in die Worte gefaßt: „Antikenkopien, die sich so andächtig gegenüber dem Objekt verhielten und seinem Wesen doch so fern blieben, die aber als selbständige graphische Kunstwerke eine so unvergleichliche Blüte erreichten, gab es nach Gentile da Fabriano nicht mehr.“

Rolf Kultzen

DER LIESBORNER ALTAR

Zu einer Ausstellung des Landesmuseums in Münster

17. April bis 30. Mai 1966

(Mit 2 Abbildungen)

Der Liesborner Altar gehört zu den großen Werken der westfälisch-niederdeutschen Kunstgeschichte des Spätmittelalters. Die 14 Bruchstücke, die sich in der Londoner Nationalgalerie und dem Landesmuseum zu Münster zusammengefunden haben, werden schon von den frühen Chronisten der westfälischen Kunst wie Wilhelm Lübke gewürdigt.

Im Jahre 1952 zeigte das Westfälische Landesmuseum die Ausstellung „Westfälische Maler der Spätgotik 1440 – 1490“ mit dem Ziel, das Werk der Koerbecke-Generation und der Generation des Meisters von Liesborn zusammenzuführen und in einem wissenschaftlichen Katalog darzustellen. Dabei wurden auch die Werke behandelt, die nicht nach Münster kommen konnten. In der Besprechung der Ausstellung schrieb ich damals: „Daß der Meister von Liesborn in der Ausstellung weniger als der Schöppinger Meister und Koerbecke zur Geltung kommt, erklärt sich daraus, daß die Bruchstücke seines Hochaltars von 1465 in der Londoner Nationalgalerie unerreichbar