

tive der Geschichte kehren in dem Holzschnitt wieder. Es geht da um einen skrupellosen Raubritter (in einigen Versionen als Junker Rechenberger bezeichnet). Dieser begegnet auf einem seiner Raubzüge dem Teufel. Um dessen Nachstellungen zu entgehen und um für seine Sünden zu büßen, sucht er in einem Kloster als Pferdeknecht Zuflucht. Doch der Teufel schickt ein wildes Roß, und dieses erschlägt den Junker. So fände auch die vornehme Tracht des „Stallknechts“ eine Erklärung. Weniger einleuchtend ist Mesenzevas Versuch, diese Geschichte auch auf Baldungs großen Kupferstich „Stallknecht, ein Pferd bändigend“ (Kat. Nr. 34; Mende 548) zu beziehen. Im übrigen schließt die neue Deutung des Holzschnitts die Möglichkeit nicht aus, daß Baldung sich in dem Liegenden nicht zugleich selbst dargestellt haben könnte. Sollte er auch mit dem so merkwürdig herausblickenden Herkules, der Antäus besiegt, in der Straßburger Zeichnung (Kat. Nr. 78; Koch 137) sich selber gemeint haben?

Johann Eckart von Borries

DIE WERKZEICHNUNG AUF DEM WEG ZUR KÜNSTLERZEICHNUNG

Das Corpus der frühen italienischen Zeichnung, dessen erster Teil 1968 erschienen ist, gehört längst zu den unbestrittenen Spitzenleistungen der Kunstgeschichtswissenschaft in unserer Zeit. Selten hat eine wissenschaftliche Unternehmung so rasch soviel Zustimmung gewonnen und zugleich Grundsatz-Diskussionen ausgelöst wie dieser Versuch, durch eine umfassende Materialsammlung ein neues Bild von der Vorgeschichte und Entstehung der selbständigen Künstlerzeichnung der Renaissance zu entwerfen. Die Ausbildung der autonomen Zeichnung als eines graphischen Kunstwerks, wird dabei als ein Prozeß verstanden, dessen Eckdaten 1300 und 1450 denn auch die zeitlichen Grenzen des Corpus bilden. In diesem Rahmen ist das Material chronologisch geordnet, um einen Entwicklungsprozeß zu veranschaulichen. Zugleich ist es nach geographischen Gruppierungen zusammengefaßt, um eine andere Grundthese der beiden Autoren, Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, zu belegen. Denn es geht ihnen darum, lokale oder regionale Konstanten des Zeichenstils in graphologischem Sinne nachzuweisen. Darum begann das Unternehmen mit Süd- und Mittelitalien.

Inzwischen liegt der zweite Teil vor, der vor allem Venedig gewidmet ist*. Zugleich präsentiert sich das Projekt mit einem neuen und erweiterten Plan. Ursprünglich sollte es mit Teil II abschließen und darin Oberitalien behandeln. Inzwischen ist aber das Material so angewachsen und der Erkenntnis-Stand so verändert, daß sich dieser Plan nicht halten lassen. Der nun publizierte Teil II ist auf 7 Bände angelegt, von denen die ersten drei vorliegen. Sie bieten ein unerwartetes

*Bernhard Degenhart — Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450. Teil II, Band 1—3: 1. Band Venedig 1300—1400, VI u. 212 S. m. 315 Abb. u. 4 Farbtaf., 2. Band Addenda zu Süd- u. Mittelitalien VI u. 262 S. m. 390 Abb. u. 4 Farbtaf., 3. Band 201 Taf. (Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1980) (710,— DM)

Bild von der venezianischen Zeichnung im 14. Jahrhundert, von deren Existenz nur wenig bekannt war, und bringen überaus wichtige Ergänzungen zu Teil I, vor allem zur Frühgeschichte der süditalienischen Buch-Zeichnung, die erst jetzt deutliche Konturen annimmt. Die Planänderung rechtfertigt sich also aus der eigenen Dynamik des Unternehmens, in dem fortwährend Neuland in den Blick kommt und das Programm dem neuen Erkenntnis-Stand angepaßt werden muß. Man darf den beiden Autoren, die auf ihrem Gebiet die anerkannten Autoritäten sind, dazu gratulieren, daß sie ihren „Atem behalten“ haben und das Corpus in der Breite und der Intensität fortführen, mit der sie es begonnen haben. Der jetzt erschienene Teil II hält das Niveau, das die früheren Bände auszeichnet, und hat für das Trecento eher noch mehr Überraschungen anzubieten als Teil I.

Da die neuen Bände auf ein Programm verpflichtet sind, das in Teil I entwickelt wurde, ist ein Rückblick auf die ersten Bände geboten, zumal sie an dieser Stelle nie rezensiert worden sind. Es versteht sich von selbst, daß dabei nur die Hauptlinien nachgezeichnet werden können.

Es gehört zu den Grundüberzeugungen der Autoren, daß es die werkvorbereitenden Zeichnungen der Renaissance zumindest seit der Zeit Giotto's schon gegeben hat. Unter dem Oberbegriff der „Werkzeichnung“ werden ihre Kategorien zugleich als Funktionen unterschieden, die sich im Duktus des Zeichners und in der gesamten Anlage des Blattes ausdrücken: eine Entwurfs-Zeichnung, der ein spontaner und formsuchender Charakter eignet, sieht also anders aus als eine Reinzeichnung oder Vertragszeichnung, die ein Werk für einen genau umschriebenen Zweck festlegen will. Ein Musterblatt, das ein künstlerisches Vorbild durch genaues Kopieren für weiteren Gebrauch tradiert, unterscheidet sich von einer Naturstudie, die nicht auf ein Werk hin ausgerichtet ist. Die sehr subtile Klassifikation aller dieser Kategorien gehört zu den großen Verdiensten des vorliegenden Werks. Freilich sind die Grenzen zwischen den einzelnen Aufgaben der Werkzeichnung oft fließend gewesen, und es muß erst der Beweis angetreten werden, daß es wirklich alle diese Arten schon so früh gegeben hat. Ich komme darauf zurück.

Es ging den Autoren aber nicht nur darum, das Repertoire von verschiedenen Anwendungen der Werkzeichnung festzustellen und darin z. B. auch Bildhauer- und Architektenzeichnungen aufzunehmen. Sie machten sich auch daran, die Einheit des graphischen Mediums in einer Zeit und an einem Ort (z. B. Florenz) im Sinne der Strichführung und eines durchgängigen Zeichnungsstils nachzuweisen. Da der Bestand an Werkzeichnungen, die im Werkprozeß verbraucht wurden, äußerst dezimiert ist und zudem meist anonyme Blätter umfaßt, war dieser Nachweis nur möglich durch die Entscheidung, in das lückenhafte Material die illustrierende Buchzeichnung aufzunehmen. Diese ist zudem, durch das zugehörige Buch, meist besser zu lokalisieren und zu datieren. Allerdings kann sie ihre Rolle in diesem Kontext nur einnehmen, wenn ihr formaler, d. h. graphologischer, Zusammenhang mit den übrigen Zeichnungen auch wirklich demonstriert werden kann, was nur von Fall zu Fall möglich ist (vgl. die kritischen Bemerkungen von O. Pächt, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 24, 1971, 181 f.).

Es liegt auf der Hand, daß die Autoren, die ein neues Bild von der Frühgeschichte der Zeichnung entwerfen wollen, die Kontinuität des Geschehens energischer betonen als die Einbrüche und Zäsuren, die vor dem Wandel der 'Gebrauchs-Zeichnung' zur selbständigen Künstlerzeichnung liegen. Eine wichtige Etappe in diesem Vorgang ist die Ablösung oder Überlagerung des Musterblatts, das ein anderes kopiert, durch die Naturstudie, die vom lebenden Modell ausgeht, allerdings ihrerseits in den Musterbestand einer Werkstatt eingehen konnte. Die früheste Skizze dieser Art, die in Teil I des Corpus erscheint, ist das von Agnolo Gaddi originell „signierte“ Blatt in Mailand (Kat. 93), das übrigens wie Kat. 121 das Werkstattpersonal als Modell benutzt. Seine Kopfstudien dienten offenbar der Motivsammlung für die Monumentalmalerei, waren also auf ihre Weise noch ebenso werkvorbereitend wie die sonst üblichen exempla.

Ein wichtiges Symptom für die endgültige Ausbildung der uns bekannten Renaissance-Zeichnung ist sodann die mechanische Übertragung des fertig ausgearbeiteten Entwurfs, durch Karton oder Quadrierung, auf den Werkträger — eine Neuerung, die wohl im Kreis Brunelleschis erfunden und von Uccello in dem berühmten Blatt des Hawkwood (Kat. 302) erstmals überliefert ist. Sie bedeutet die abgeschlossene Emanzipation des künstlerischen Entwurfs im Medium der Werkzeugzeichnung und folglich auch seine Bewertung als Kunstwerk *sui generis* zumindest als künftige Möglichkeit. Der eigentümlich schillernde *disegno*-Begriff nimmt in Florenz auf diese Aufwertung des *concetto* Bezug. Die Autoren des Corpus haben diesen Vorgängen die gebührende Aufmerksamkeit nicht versagt, ja, um einen weiteren Wendepunkt dieses Prozesses zu erwähnen, grundlegend neue Erkenntnisse zur Entwicklung der später gültigen Zeichnungs-Stile bereits in der Generation Brunelleschis vorgelegt (s. die Entdeckung des Zeichners Donatello).

Aber es lag ihnen mehr daran, die Geschichte der fertigen Kompositions-Zeichnung (die etwas anderes ist als die erste, vorläufige Entwurfs-Skizze) möglichst weit zurück zu verlegen und Blätter wie die umstrittene Louvre-Zeichnung des Taddeo Gaddi (Kat. 22) oder die großformatige Uffizien-Zeichnung des Lorenzo di Bicci (Kat. 91) als zufällig erhaltene Relikte aus einer reichen und regelhaften Produktion vorzustellen. Ihre Position wird erst verständlich, wenn man sie als Beitrag zu einer Kontroverse versteht, die seit dem berühmten Aufsatz R. Oertels „Wandmalerei und Zeichnung“ (Mitteil. Kunsthist. Institut in Florenz 5, 1940, 217 ff.) über das Zustandekommen des künstlerischen Entwurfs in der Monumentalmalerei des Trecento ausgetragen wird: wird der Entwurf in der sogen. Sinopia erst auf der Wand (oder Tafel) selbst formuliert, oder ist er in der Regel schon vorher in einer verbindlichen Kompositions-Zeichnung auf Papier und Pergament fixiert worden?

Die Frage läßt sich wohl nicht im Sinne einer wirklichen Alternative beantworten, weil es für die beiden Verfahren im Trecento offenbar keine starren Regeln gab: seit Giottos Werkstatt (für welche im Corpus die Maso zugeschriebene Skizze Kat. 24 in Anspruch genommen wird) mag das mittelalterliche neben dem neuen Verfahren noch lange weiterbestanden haben. Doch scheint die genannte Kontroverse an der Entscheidung der Autoren beteiligt gewesen zu sein, die Sinopia als

Zeichnung *sui generis* nur ausnahmsweise anzuerkennen und deshalb auch nur zum Vergleich in das Corpus aufzunehmen, aber nicht in den Katalog einzubeziehen. Seither sind freilich neue Sinopien aufgedeckt worden, die die Bedeutung dieser Gattung für Stil und Technik eines zeichnenden Malers erneut beweisen. Die Sinopien Simone Martinis in Avignon werden als Vergleichsmaterial für eine aquarellierte Zeichnung des großen Sienesen, die als ein sensationeller Fund Degenharts gelten darf, in Teil II herangezogen (Kat. 699). Angesichts der eindrucksvollen Analogien zwischen der Pergament-Zeichnung und den Wand-Zeichnungen, auch im künstlerischen Niveau, versuchen die Autoren die Sinopien als „Ausnahmen“ zu bewerten, die den „Anschein“ freier Entwürfe machten: es liege hier „der seltene Fall vor, daß ein Gesamtbild als Sinopia auf der Wand entstand und der Wirkung einer echten Entwurfs-Zeichnung nahekommte“ (S. 327).

Ähnliche Schwierigkeiten der Bewertung bereiteten die Mantuaner Wandzeichnungen Pisanellos, zu denen sich Degenhart in einem schönen Aufsatz geäußert hat (Pantheon 31, 1973, 364 ff.). Hier heißt es wieder einschränkend „trotz des freien Linienduktus“ seien die Sinopien nicht an der Wand entworfen. Die Strichführung der Sinopien, die einige Male den bekannten Zeichnungen des Meisters so verblüffend nahekommte (vgl. fig. 7—8 und 41—42), sei vielmehr bedingt durch die Aufgabe, die Gesamtkomposition nur „ungefähr“ zu fixieren, also auch bei einer gewissen Freiheit zu bleiben, die sonst nicht anzunehmen sei. Die Sinopie setze im allgemeinen freie Entwürfe auf dem Papier, die fertige Ausführung dagegen vollendete Reinzeichnungen voraus. Freilich ist nicht zu übersehen, daß an den Mantuaner Wänden fast alle Spielarten von Pisanellos Zeichnungen einschließlich der formsuchenden Skizze erscheinen, die in diesem Fall also nicht auf ein Medium beschränkt ist. Die Wand-Zeichnung kann die gleichen graphologischen Merkmale wie die Papier-Zeichnung aufweisen und daher prinzipiell auch als Quelle für die Bestimmung graphischer Stile in Frage kommen. Und endlich wird man sich fragen müssen, ob eine Rein-Zeichnung des Bildganzen in diesem Fall überhaupt sinnvoll, ja möglich war, nachdem die Komposition die schwächste Seite der großartigen Mantuaner Wandbilder ist.

Läßt man die Frage der Bewertung der Sinopie einmal aus dem Spiel, so ist das von den Autoren mehrmals vorgestellte Modell der Werkvorbereitung durch verschiedene Arten von Zeichnungen in den Grundzügen einleuchtend, aber als variabel anzusehen. Es rechnet ebenso mit Entwurfs-Skizzen vorläufigen Charakters wie mit Rein-Zeichnungen sowohl von Details wie des Bildganzen, wobei die Rein-Zeichnung auch als Vertrags-Zeichnung dienen oder eine solche vorbereiten konnte. In Teil I werden, um in der Frühzeit zu bleiben, die Blätter Kat. 23—25 und 92 als Entwurfs-Skizzen in Anspruch genommen. Ihr Unterschied zu dem berühmten Louvre-Blatt, das die Autoren einleuchtend als eigenhändige Vertrags-Zeichnung Taddeo Gaddis erklären, spricht für sich selbst (vgl. Taf. 47—48). Man kann das Louvre-Blatt mit der Kompositions-Zeichnung des Lorenzo di Bicci (Kat. 91) zusammensehen und beide als Vorläufer von Ghibertis oder Uccellos Rein-Zeichnungen betrachten (Kat. 192 und 302). Doch warnt uns ein Blick auf Spinello Are-



Abb. 1 b Hans Baldung Grien, Halbfigur einer alten Frau. Washington, National Gallery of Art



Abb. 1 a Hans Baldung Grien, Kopf eines bärtigen Mannes, 1516. Washington, National Gallery of Art



Abb. 2—3 Zwei Schichten des Blattes 72 verso im Zeichnungsband des Jacopo Bellini im Louvre

Abb. 2 Obere Schicht: Jacopo Bellini, Tierfiguren in Silberstift auf grauem Kreidegrund. — Mit dem Kreidegrund überdeckte Bellini ein Tier-Musterblatt des 14. Jh. (Abb. 3), das er als Makulatur kopfstehend in seinen Zeichnungsband eingebunden hatte, um das Pergament als Zeichenfläche wiederzuverwenden



Abb. 3 Untere Schicht: Venezianisches Tier-Musterblatt des 14. Jh., Federzeichnung auf Pergament. — Eine Aufnahme der durch Bellinis Kreidegrund und eigene Silberstiftzeichnung verdeckten Trecento-Zeichnung konnte dadurch gewonnen werden, daß durch das Blatt hindurch, von den (leeren) Vorderseite aus, im Gegenlicht photographiert wurde

tinus Kompositions-Zeichnung (Kat. 165), die soviel offener und freier ausgeführt ist, eine feste Typenbindung der trecentistischen Werk-Zeichnung vorauszusetzen und einen überall gleich geregelten Werkprozeß anzunehmen. Wo es um Vertragszeichnungen ging, konnten diese je nach der Art des Auftrags sehr verschieden ausfallen, also sowohl freie Notiz des Gegenstandes als auch ausführliche Antizipation der fertigen Form sein. Wenn wir von Spinello hören, daß er nach der Zeichnung eines anderen arbeiten mußte, so dürfte diese nicht so beschaffen gewesen sein, daß sie seinen Spielraum als Künstler allzusehr einschränkte.

Konsultieren wir zu diesen Fragen Teil II, so kommen hier vor allem die drei „Richardson-Zeichnungen“ in Betracht, die die Autoren überzeugend als venezianische Blätter der 1370er J. identifizieren und mit der damals begonnenen Ausmalung des Dogenpalastes in Verbindung bringen (Kat. 647—49). Die Entscheidung darüber, ob sie eher Entwurfs- oder Kompositions-Zeichnungen waren, ist in diesem Fall gar nicht so leicht zu treffen, weil formsuchende Einzelskizzen (Kat. 649) gleichberechtigt neben ordnenden Gesamtskizzen der Komposition (Kat. 647) stehen, ohne sich in der graphischen Ausführung voneinander zu unterscheiden. Je mehr ein Werkstattbetrieb noch im mittelalterlichen Sinne funktionierte, umso weniger wird er auf detaillierte Rein-Zeichnungen angewiesen gewesen sein, es sei denn, die Umstände des Auftrags verlangten es (in der Architektur und der Skulptur lagen die Dinge anders: s. Kat. 11 ff. und Kat. 40).

Angesichts der venezianischen „Richardson-Zeichnungen“ lassen sich zwei weitere Probleme erörtern, die die Autoren des Corpus beschäftigt haben. Das eine betrifft die Stileinheit, die sie für die Werk- und die Buch-Zeichnung postulieren, um beide für die Entwicklungsgeschichte von graphischen Stilen lokaler Art heranziehen zu können. Im Falle der „Richardson-Zeichnungen“ liefert ihnen der auf d. J. 1372—73 datierte Titus Livius der Ambrosiana (Kat. 646) eine Trumpfkarte für dieses Argument. In den gezeichneten Buch-Illustrationen dieser Handschrift ist der graphische Duktus jenem der Werk-Zeichnungen erstaunlich ähnlich: auch hier herrschen die lockere Strichführung und der unruhige Kontur vor, also Merkmale, die die Autoren mit der malerischen Grundhaltung der Kunst Venedigs erklären wollen. Allerdings ist die hohe graphische Kultur einiger, nicht aller, Livius-Illustrationen im Bereich der Buch-Zeichnung offenbar der Sonderfall eines souverän gestaltenden Künstlers, von dem man sich vorstellen kann, daß er auch im großen Format zu arbeiten gewohnt war. Und doch ist auch hier, gerade wegen der Nähe des graphischen Stils, die Grenze zur Werk-Zeichnung überdeutlich. In der Buch-Zeichnung stehen gepflegte Spannungslosigkeit oder Detailfreude, wie sie Illustrationen eignen, gegen die formraffende, konstruierende Konzeption der Werk-Zeichnung, die das Ordnungssystem eines monumentalen Wandbildes im Auge hat. Nur in einem Fall (Corpus Taf. 59 a und b) werden die Grenzen zur Werk-Zeichnung überschritten und zwischen die graphisch ausgearbeiteten Hauptfiguren der Buchillustration Nebengruppen eingefügt, deren flüchtige, aber räumlich sichere Skizzierung die Kraft einer Kompositions-Skizze erreicht (*unsere Abb. 4 a—b*).

Die andere Frage, die sich angesichts der „Richardson-Zeichnungen“ aufdrängt, ist jene nach dem Verhältnis von Entwurf und Kopie eines Wand- oder Tafelbilds. Haben wir es hier mit dem einen oder dem anderen zu tun? Man mag den Autoren gern glauben, daß es sich in diesem Fall um werkvorbereitende Entwurfs- oder Kompositions-Skizzen handelt. Man mag ihnen ebenso gern zustimmen, daß die beiden auf S. 118—119 abgebildeten Londoner Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts nicht Entwürfe, sondern Kopien nach den Wandbildern des Dogenpalastes sind, die einzelne Partien der dortigen Kompositionen genau „abschreiben“ und sogar Lücken im Erhaltungsbestand respektieren. Aber es ist offenbar nicht möglich, für die beiden Gattungen verbindliche Merkmale aufzuweisen. Auch im Corpus werden meist nur Indizienbeweise für das einzelne Blatt geführt. Natürlich liegt das Problem im Material selbst, denn oft dienten kopierende Zeichnungen wiederum der Werkvorbereitung, weil sie Vorbilder zu neuer Benutzung zur Verfügung stellten — und vielleicht dafür schon gezielt abänderten. Das Kopieren, das im Trecento offenbar zur wichtigsten Tätigkeit des Zeichners überhaupt gehörte, fand ja seine Funktion gerade in der Bereitstellung von Vorbildern, die für neue Aufträge geeignet waren. Wenn das so war — und die Autoren des Corpus bestätigen es —, so muß man sich aber fragen, ob nicht bestimmte Formen der gezeichneten Kopie an die Stelle werkvorbereitender Zeichnungen (z. B. Kompositions-Entwürfe) treten konnten, nämlich dann, wenn weniger Originalität als Wiederholung eines Vorbilds wichtig war, das in einem Musterblatt übertragen — und auch dem Auftraggeber vorgezeigt werden konnte.

In Teil I ist die Gruppe von vier Kopien nach Fresken in Assisi (Kat. 46—47) in ihrer schematischen Härte und Detailgenauigkeit Beleg für die Existenz solcher, durch Kopieren gewonnener Musterblätter, die vielleicht für mehrfachen Gebrauch verwendbar waren. Es muß solche Musterblätter in viel größerer Zahl gegeben haben, als das erhaltene Material vermuten läßt. Schon um 1300 sind sie in pisanischen Fresken erschließbar, die römische Wandmalereien gleichen Themas (Petruslegende) bis in das Detail wiederholen, aber einem neuen Bildformat anpassen (J. T. Wollesen, *Die Fresken von S. Piero a Grado bei Pisa*, 1977). Und eine andere Heidelberger Diss. (D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda*, 1981) konnte inzwischen soviele wörtliche Kopien der beiden Franz-Zyklen aus Assisi belegen (z. B. in Gubbio und Rieti), daß die gezielte Verbreitung von sehr detaillierten, großformatigen Musterblättern nach den assisianischen Vorbildern kaum mehr in Frage steht.

Diese fanden ihren Platz aber nicht in den üblichen Mustersammlungen einer Werkstatt, sondern müssen unabhängig von einem Werkstatt-Repertoire als exempla „richtiger“ Darstellungen der Franzlegende zirkuliert sein. Den Unterschied solcher exempla zu den üblichen Musterbuch-Blättern, die dem kopierenden Zeichner seine künstlerische Eigenart beließen, kann man sich an verschiedenen Beispielen des Corpus verdeutlichen, die im graphischen Erscheinungsbild keine technischen oder formalen Konstanten eines festgelegten Zeichnungstypus aufweisen (Kat. 83, 94 oder 123). Man sieht es dem berühmten 'Cimabue'-Blatt von Va-

saris Libro, das hier als campanische Arbeit vorgestellt wird (Kat. 83), wahrhaftig nicht an, daß es Teilkopien aus vorhandenen Heiligenzyklen enthält, so sehr dominieren hier skizzenhafte Freiheit und interne graphische Ordnungsformen, die als Komposition zu selbständiger Wirkung tendieren.

Mit dem Problem der kopierenden Zeichnung ist das Thema des Musterbuchs verbunden, dessen Rolle in diesem Kontext durchaus noch weiterer Diskussion bedarf. Es zeigt sich jetzt, daß es darauf ankommt, zunächst den Anwendungsbereich eines Musterbuchs zu bestimmen, weil dieses, je nachdem, ob es an Bildhauer-Ateliers, Kunstgewerbe-Betriebe oder Maler-Werkstätten gebunden war, ganz verschieden ausfallen konnte. Den Autoren des Corpus war es schon früher gelungen, das von ihnen „Römisches Skizzenbuch des Gentile da Fabriano“ getaufte Musterbuch zu rekonstruieren und in seiner wechselhaften Geschichte zu verfolgen (Kat. 126 ff.). Was dazu auf S. 235ff. gesagt wird, besonders zur Rolle der Antikenkopie als Sinn einer Mustersammlung, gehört zu den besten Passagen des ganzen Werks. Die Mischfunktion solcher von Hand zu Hand weiter gegebenen Musterbücher, die alsbald auch Naturstudien enthielten, wird an diesem einen Beispiel besonders evident.

In Teil II ist den Autoren wieder eine solch scharfsichtige Entdeckung gelungen, mit der sie unser Wissen von Musterbüchern des 14. und 15. Jahrhunderts wesentlich bereichern. Es handelt sich hier um den „Musterbestand einer venezianischen Werkstatt“, der vor allem Seidenwebern und -stickern diente, aber auch Reste eines Tiermusterbuchs enthält. Den Kern bilden 8 Blätter in Jacopo Bellinis Pariser Zeichnungsband, die erst jetzt als 'Spolien' aus einem wesentlich älteren Musterbuch des Trecento erkannt wurden (Kat. 652—63). Die Textilmuster sind „Reinzeichnungen, mit Zirkel und Lineal durchgeführte großformatige technische Vorlagen, meist originalgroße Muster, die direkt in Textilien umzusetzen waren“ (S. XV). Die Vorlagen für Seidenstickereien fallen demgegenüber freier aus (Taf. 75—76). Eines der beiden Blätter des Tiermusterbuchs (Taf. 77—78), das Jacopo Bellini neu grundiert und mit seinen eigenen Löwenfiguren überzeichnet hat, läßt einen aufschlußreichen Wandel der Tierzeichnung erkennen, der sich auch in der Anordnung des Blatts ausdrückt (Abb. 294—296). Doch ist es schwer, diesen Wandel zu beschreiben, der sich nicht bloß zwischen Werkstatt-Schema und Naturstudie abspielt. Wenn man die heraldischen Löwen einer Stickerei-Vorlage im gleichen Werkstattbestand neben die Löwen des Tiermusterbuchs hält (Taf. 73 u. 78), wird man überrascht feststellen, wie sehr sich die letzteren bereits von der Schablone befreien und — auf welchem Wege auch immer — dem Naturmodell abgesehen sind. Hält man sie dagegen neben Jacopo Bellinis Neufassungen der gleichen Tiermotive, so wird man andererseits noch überraschter darüber sein, wie sehr der jüngere Meister seine Vorlagen, von denen er ausgeht, im Sinne des Naturmodells verbessert und „in Bewegung versetzt“ hat (*unsere Abb. 2—3*).

Im übrigen ist der Teil II, wie schon vorher die Süd- und Mittelitalien gewidmeten Bände, wiederum eine Fundgrube neuen Materials, das in vielen, als selbständige Abhandlungen lesbaren Katalog-Einträgen mit einer solchen Fülle von Ge-

sichtspunkten erörtert wird, daß der Kenner der Buchmalerei und der christlichen oder profanen Ikonographie genauso auf seine Kosten kommt wie der Graphik-Interessent, an den sich das Corpus in erster Linie wendet. Was hier zur Kunst und zur Handschriften-Produktion Venedigs im 14. Jahrhundert gesagt wird, stellt für diesen Bereich ein völlig neues Bild auf. Man lernt die Buchmalerei der Lagunenstadt in ihrem reichen Spektrum von Illustrations-Stilen und -Stoffen (z. B. Chroniken, antiken Texten) erst jetzt wirklich kennen. Neben dem genannten Livius Kat. 646 sind die Werke zweier prominenter Literaten Venedigs hervorzuheben, die offenbar das Bildprogramm selber entworfen haben. Zwei Handschriften mit Werken Marino Sanudos, die Vorzeichnungen für Miniaturen in Silberstift und Feder aufweisen, sind 'Inkunabeln' der venezianischen Zeichnung aus dem 2. Jahrzehnt des Trecento (Kat. 636—37). Die Handschriften von Paolino Venetos Weltchronik bieten einen interessanten Vergleich lokaler Illustrations-Stile, da ihre Bebilderung zunächst in Venedig begonnen und dann in Avignon fortgeführt wurde (Kat. 638). Als Paolino dann nach Süditalien ging, ließ er in Neapel weitere Ausgaben illustrieren (Kat. 692—95), von denen aus sich ein lohnender Einblick in die Idiomatik der süditalienischen, gegenüber der venezianischen, Buch-Zeichnung eröffnet.

Unter den vielen Addenda zu dem in Teil I vorgelegten Material aus Süd- und Mittelitalien ist in Teil II vor allem die Gruppe zahlreicher früher Handschriften vorwiegend epischen Inhalts aus Neapel zu nennen, die staufische Illustrations-Typen in Stoffe aus der höfischen Literatur Frankreichs einbringen. Darunter befinden sich fünf Lancelot-, vier Tristan-Handschriften und eine Pferdekunde aus der Feder von Friedrichs II. Veterinär Ruffo (Kat. 680—85, 672, 671, 674, 676, 670). Hier zeichnet sich das Bild einer regen Handschriften-Produktion im Umkreis des Neapler Hofes ab, die mit diesem Ort bisher gar nicht in Verbindung gebracht werden konnte. Man wird dafür dankbar sein, wieviel Neuland hier für die Geschichte der mittelalterlichen Illustration epischer und naturwissenschaftlicher Werke gewonnen wurde. Aber das Interesse an diesem Material ist nicht auf die inhaltlich-ikonographische Seite beschränkt. Vielmehr wird es erst jetzt möglich, Überlegungen dazu anzustellen, warum, und wann, die gezeichnete Illustration statt der gemalten gewählt wurde. Im Rahmen der „Gruppe der neapolitanisch-französischen Unterhaltungsprosa“, wie sie hier genannt ist, sehen die Autoren die Wahl des Mediums Zeichnung zusammen mit einer für rasche und preiswerte Vervielfältigung geeigneten Formelhaftigkeit des Illustrations-Stils. Hier wurde die „bewußt auf eine rasche Wiederholbarkeit hin entwickelte Federzeichnung .. Verbote von Druckverfahren, welche dann die Vervielfältigung technisch mechanisieren“ (S. XX). Man kann also von einem Funktionsstil, der freilich am Rande der sonst im Corpus untersuchten Zeichnung gelegen ist, sprechen — und das ist eine wichtige, auch auf andere Bereiche der mittelalterlichen Bildkunst anwendbare Erkenntnis.

Selten kann man der Fortführung eines langfristig angelegten Corpus-Unternehmens so leicht und so vorbehaltlos zustimmen, wie immer man auch zu den darin angesprochenen Grundsatzfragen stehen mag. Das Werk ist weit davon entfernt,

bloß eine riesige Materialsammlung zu sein, die allein den Spezialisten anspricht. Sein Wert liegt denn auch nicht so sehr in dem vielen neuen Material, das der Fachwelt auf eine geradezu mustergültige Weise erschlossen wird, als in der Breite und dem Ideenreichtum der Argumentation, die den Text zu einem Nachschlagewerk zur frühen italienischen Kunst ganz allgemein werden läßt. Es ist ein Glücksfall, daß das Projekt in den Händen zweier Gelehrter liegt, deren Kennerschaft einzigartig ist, und ein ebensolcher Glücksfall, daß dies Autorenteam das Projekt zu seiner Lebensarbeit gemacht hat. Man darf auf die nächsten Bände, vor allem jenen zu Jacopo Bellini, schon gespannt sein. Hoffentlich gelingt es, das Corpus zu Ende zu führen, und hoffentlich kann es auf dem verlegerischen Standard gehalten werden, der es bis jetzt auszeichnet. Der Gebr. Mann-Verlag hat sich durch die noble Ausstattung wiederum große Verdienste erworben. So konnte auch Teil II in einer Form erscheinen, die der wissenschaftlichen Bedeutung des Werks gemäß ist.

Hans Belting

ALBERT BOIME, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*. New Haven und London, Yale University Press, 1980. XXII und 683 Seiten mit zahlreichen Abb. und 1 Farbtafel.

Über siebenhundert engbedruckte Seiten Text und fast sechshundert Abbildungen: Thomas Couture zu Ehren hat Boime ein stattliches Denkmal errichtet. Ob es sich überhaupt lohnte, diesem Maler soviel Arbeit zu widmen, braucht hier nicht erörtert zu werden, zumal es keinem Kunsthistoriker einfallen würde, diese müßige Frage zu stellen, falls es sich um einen beliebigen, sogar drittrangigen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts handelte. Couture aber war kein dritrangiger, sondern ein hochbegabter Maler, wenn auch ein schwieriger, verbitterter Mensch. Nicht zuletzt seines Charakters wegen geriet er schon zu Lebzeiten bei den Kunstschriftstellern in Verruf. In den vierziger Jahren aber hatten ihm seine ersten Bilder einen Erfolg gebracht, dessen Gründe zu klären Aufgabe der heutigen Kunstgeschichte sein sollte. Couture hat im Pariser Kunstleben eine bedeutende Rolle gespielt, die man schlecht ermesen und verstehen konnte, solange man ihn als Mitglied der Académie des Beaux-Arts, als Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts und als überzeugten Verfechter des Klassizismus deklarierte, wie es vor nicht allzu langer Zeit John Rewald in seiner Chronik des Impressionismus immer noch tat. Man kann also Boimes Vorhaben, eine bessere Kenntnis dieses bedeutenden Künstlers zu vermitteln, nur begrüßen, wenn uns auch seine Methode bedenklich erscheint und die von ihm dargelegten Ergebnisse nicht immer überzeugen.

Manche werden dem Autor sicher vorwerfen, der mühsamen, aber notwendigen Herstellung eines Werkverzeichnisses das geistig anregendere Spiel mit ikonographischen und kulturgeschichtlichen Interpretationen vorgezogen zu haben — war doch J. W. Howes' verdienstvoller Katalogversuch am Ende seiner unveröffentlichten M. A. Thesis (Chicago 1951) nicht viel mehr als eine erste Skizze. Boime