

dem typischen Muster aufgeteilt und verkauft. Ein halbes Jahrhundert lang machten diese Parzellen die Metamorphose der Teilung und Zusammenlegung durch, die Bebauung erfolgte erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts. — Die Veröffentlichung der Referate ist vorgesehen.

Volker Hoffmann

REZENSIONEN

ARTUR ROSENAUER, *Studien zum frühen Donatello — Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit*. Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen III, Wien, Verlag Adolf Holzhausens Nfg., 1975. 134 Seiten, 114 Abbildungen auf Tafeln.

Die Arbeit geht davon aus, daß es eine Geschichte der Figurennische, des Grabmals, des Tabernakels und des Reliefs gibt — „Formgelegenheiten“ nennt der Autor diese Aufgaben im Anschluß an Pinder —, und will dartun, welcher durchgreifender Wandel in der Entwicklung jeder dieser „Formgelegenheiten“ in den zwanziger und dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts durch Donatello bewirkt wurde. Das ursprüngliche Vorhaben war überhaupt, einen Überblick über die Entwicklung der „Formgelegenheiten“ im Quattrocento zu geben. Der Titel des Buches darf also nicht so verstanden werden, als ginge es um das Frühwerk Donatellos seinem inneren Zusammenhang nach, ja es geht, strenggenommen, nicht einmal um die Werke des frühen Donatello, sondern um die des bereits im vollen Mannesalter stehenden Künstlers, die Werke, die er als Dreißiger und Vierziger geschaffen hat, vom Ludwig und seinem Tabernakel bis zur Cantoria. Seine Rechtfertigung sucht dieser unvermittelte Griff ins Œuvre Donatellos in einer universalkunstgeschichtlichen Einstellung, die den Entwicklungsprozeß künstlerischer Aufgaben über größere geschichtliche Strecken verfolgt. Jedes Interesse an der Vita, am Entwicklungsgang, an der Persönlichkeit des Künstlers, ja auch an Daten, wird dagegen ausdrücklich zurückgestellt (erst gegen Schluß der Arbeit erfolgt eine kurze Rückbesinnung darauf).

Doch muß zunächst begrüßt werden, daß angesichts des heute sehr verbreiteten Pragmatismus' in der Donatello-Forschung mit dieser Arbeit ein neuer Versuch gemacht wird, die Werke des Künstlers ihrem Stilcharakter nach eindringlich zu betrachten und einheitlich zu deuten und über die allzu oft auf der Stelle tretenden Fragen der Attribution, der Datierung und der literarischen Interpretation hinauszugelangen, was andererseits nicht heißen soll, daß R. nicht auch nach dieser Seite Resultate zu bieten hat. Überzeugend scheinen mir die Gründe, die er — frühere Autoren stützend — für die Beteiligung Donatellos am Georgstabernakel, für die

Abhängigkeit der Ghibertischen Matthäusnische vom Ludwigstabernakel und für die Annahme eines frühen — vor 1423 anzusetzenden — Entwurfes des Cosciagrabmales vorbringt. Daß aber in diesen Ergebnissen Ziel und Verdienst der Arbeit nicht gesehen werden sollen, zeigt sich daran schon, daß sie so gut wie unabhängig vom Hauptgedanken des Buches erbracht werden, in Exkursen, die, wie der Verfasser selbst anmerkt, vom eiligen Leser auch übergangen werden könnten.

Das Hauptproblem der Arbeit ist ein in der Wiener Kunstgeschichte schon ehrwürdiges: das Raumproblem. Die neue, homogene, illusionistische Raumauffassung Donatellos wird gleichsam als die Allursache seiner Formen- und Figurenwelt betrachtet („der Raum, der sich als präexistente Ordnung in den Skulpturen manifestiert“, S. 50). Unter diesem Blickwinkel handelt das erste Kapitel, das sichtlich das Kernstück des ganzen Buches ist, vom Ludwigstabernakel. Ins einzelne hinein wird dargelegt, worin sich Donatellos Figurentabernakel von älteren Nischenformen, trecentesken zumal, unterscheidet: dort die engschließende, zellenartige, ganz auf eine strenge Umfassung der Figur gerichtete Gebilde, hier die breit um die Konche herumgebaute, architektonische Schauwand, in deren Zentrum die Figur ohne eine eigene, sie aus dem Rahmengeäude heraushebende Basis steht. Soviel war, mehr oder minder explizit, auch in der älteren Literatur schon gesagt worden. Neu freilich ist, daß R. sowohl das Gesamtbild wie die detaillierte Durchbildung des Ludwig und seines Tabernakels auf ein „Raumkonzept“ zurückführt, dessen bestimmende Komponenten die „Homogenität“, die „Orthogonalität“ und die „natürliche Wahrnehmungsoptik“ seien, und das letztlich auch der Grund sei für den „Realismus“ und die „Schwerkraft“, die Donatellos Figurenbildung charakterisierten. Hier zu folgen, fällt schwer. Denn die Monumentalität und Orthogonalität im Aufbau, die straffe Tektonik der Glieder und der bildhafte Reichtum der Einzelformen lassen doch in der Nischenarchitektur noch kein selbständiges, fiktives Raumgebilde erkennen. Sie bleibt vielmehr ein reales plastisches Gebilde, das in seinen kräftigen Abstufungen, in der halbzyklindrischen Ausrundung der Nische und in der dichten Verspannung von rundbogiger und rechteckiger Rahmeneinheit sowohl auf die Figur wie auf den massigen Kirchenpfeiler und seine horizontale Untergliederung abgestimmt ist. Was sich tatsächlich an räumlicher Wirkung im ganzen ergibt, beruht auf dem Gegensatz von rahmender Architektur und figürlicher Gebärde. Nur von der Figur kann man ja sagen, daß sie in einem bestimmten Sinne nach außen gerichtet, auf einen Betrachter bezogen ist. Dies schärfer zu kennzeichnen und gleichzeitig den prägnanten Zusammenhang von Statue und Nische kenntlicher zu machen, müßte man indes die Statue nach ihrer Gebärde des näheren beschreiben, nicht aber die „natürliche“ Schwerkraft und den Realismus in der Bildung ihres Gewandes nur hervorheben und diese gleichsam als die logischen Effizienten einer die Statue und die

Architektur insgesamt umfassenden, „natürlichen“ Raumauffassung bewerten.

Derselbe Wahrnehmungsnaturalismus, der das Kunstwerk eher als ein optisch-haptisches denn als ein eidetisches Phänomen, eher als bloßen Wirklichkeitsausschnitt denn als gestaltete Form begreift, leitet auch die an das Nischenkapitel anschließenden theoretischen Betrachtungen zu Problemen der Skulptur und die Ausführungen über das Cosciagrabmal. Nicht selten kommen dabei Gesichtspunkte wieder zu Ehren, unter denen gegen Ende des 19. Jahrhunderts der „Naturalist“ Donatello, der Semper als ein „wahrer David Strauß der Skulptur“ erschien, entdeckt wurde. Unbeschadet davon bleibt die Gültigkeit vieler Beobachtungen im einzelnen. Gegen die durch Übergreifungen gekennzeichnete Form älterer, gotischer Grabmäler werden z. B. treffend das „freie Kombinieren“ der Teile und die scharfen Orthogonalen und Zäsuren im Aufbau des Cosciagrabmals hervorgehoben. Übertrieben indes scheint mir die Feststellung, „daß die Komposition der einzelnen Elemente . . . nur unter der Voraussetzung eines Betrachters, der durch den Sehsakt den Zusammenhang erst schafft, möglich“ sei (S. 61). Zusammenhalt und Einheit sind doch dem stückhaften Aufbau des Cosciagrabmals schon durch den bewußten — ungotischen — Anschluß an die Säulen und den Architrav des Baptisteriums in einem sehr realen, plastischen Sinne gegeben. Im übrigen bleibt hier die Beschreibung nicht immer konsequent. So heißt es einmal (S. 61) von dem Vorhang am Cosciagrabmal: „Als nichtarchitektonisches Motiv erweckt der Vorhang die Illusion einer ephemeren Dekoration und erhebt gar nicht den Anspruch, mit der Architektur zu konkurrieren und in sie einzugreifen. Er besorgt lediglich die optische Verklammerung der durch die betonten Horizontalen getrennten Teile des Monuments.“ Dagegen lesen wir auf der folgenden Seite über die enge Verbindung von Grabmalsarchitektur und Baptisteriumsarchitektur: „Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Vorhang: vom Gebälk herabhängend und an den Säulen durch Haken aufgefangen, macht er sie zu Teilen des Monuments und verknüpft dadurch dieses mit der vorgegebenen Architektur. . .“ So ist denn doch von einem sehr realen — wenn man so will: haptischen — Eingreifen des Vorhanges zu reden.

Am eindeutigsten, sollte man denken, beantwortet sich die Frage, wieweit eine fixe Raumvorstellung Donatello leitete, vor den bildmäßigen Werken, den Reliefs, da ja nur in ihnen der Raum als Bildraum eine greifbare, anschauliche Form erhält. Doch bleibt auch hier die Darstellung, indem sie Kunst und Wirklichkeit nicht genügend auseinanderhält, oft unscharf, nicht zu reden davon, daß Probleme sehr konkreter Art, wie z. B. die wichtige Frage, ob Donatello oder nicht eher ein Donatello-Nachfolger für das in seiner Qualität nicht sehr überzeugende Taufrelief im Dom von Arezzo verantwortlich zu machen sei, und ob es gar als das früheste Relief Donatel-

los zu gelten habe, schnell untergehen in dem Sog abstrakter Formenzergliederung, der wiederum der Glanz des Neuen abgeht, wenn es zuletzt heißt, daß im Relief Donatellos „die Herrschaft des Grundes . . . in Frage gestellt“ und ein „Ausschnitt der Wirklichkeit“ gegeben sei. Um so mehr überrascht dann der resümierende Satz: „Die Anerkennung des Raumes als künstlerisches Faktum erlaubt zum ersten Mal psychische Korrespondenz zwischen den Figuren überzeugend darzustellen. . .“ (S. 84). Man denkt an Nicola Pisano und Giotto und fragt sich, was es wohl ist, was zwischen deren Figuren Verbindung schafft, wenn nicht das, was hier „psychische Korrespondenz“ genannt wird?

Nicht minder irritierend ist oft die Sprunghaftigkeit der Vergleiche. So wird beispielsweise bei der Besprechung der Cantoria auf die Sarkophagfront des Cosciagrabmales verwiesen, da auf ihr ein ähnlich freies Zusammenspiel zwischen den Figuren und dem Architekturteil zu sehen sei. Was indes an beträchtlicher Entwicklung zwischen den genannten Werken liegt, bleibt unausgesprochen. Daß z. B. an der Cantoria-Brüstung die Verschränkung des bewegten Puttenreigens mit dem Säulengitter, das bewußte Zurücksetzen und Verschatten der Figuren etwas ist, was einen neuen Abschnitt im Schaffen Donatellos insgesamt charakterisiert, der durch den römischen Aufenthalt von 1432/33 eingeleitet wird, und der eben nicht mehr unter der Bezeichnung „früher Donatello“ zu fassen ist, bleibt unerörtert, so daß von einem Künstler, der wie kein anderer zu seiner Zeit eine bewegte Entwicklung zu erkennen gibt, ein starres und in diesem Sinne ungeschichtliches Bild entsteht. Vertiefung hätte an dieser Stelle die treffende und wichtige Beobachtung verdient, daß an der Cantoria die Symmetrie, die heraldische Ordnung im Verhältnis von Figur und Architektur aufgehoben ist. Auch hätte sich spätestens an diesem Punkt der Arbeit angeboten, auf Vasari hinzuweisen, der doch wiederholt und besonders ausdrücklich angesichts der Cantoria Donatellos „giudizio“ („giudizio dell'occhio“) rühmt, die besondere Befähigung also, in der Ausarbeitung eines Werkes dessen künftigen Aufstellungsort und spontane Wirkung auf den Betrachter miteinzubeziehen. Es wäre dieser Begriff Vasaris wohl auch geeignet gewesen, die Analyse des Cavalcanti-Tabernakels ein wenig zu entlasten.

In weit zurückliegende Bereiche führt zum Teil das Kapitel, das von den historischen Voraussetzungen des Donatello'schen Reliefstiles handelt. Für das Flachgepreßte und die Ebenenparallelität der Bildgegenstände im „rilievo schiacciato“ wird auf die Friesreliefs des Siphnierschatzhauses, auf die Metopen von Foce Selene, auf Wiligelmos Reliefs in Modena und auf Andrea Pisano verwiesen, für die „Einbeziehung des Grundes in die Darstellung“ werden dagegen Antelamis Kreuzabnahme, die Reliefs der Orvietaner Domfassade und Ghibertis erste Tür namhaft gemacht. Wäre nicht anstelle von so viel „panoramic view“ eine schärfere Begrenzung des Vergleichs-

horizontes, eine gründlichere Umschau zumal in dem engeren geschichtlichen Horizont, dem Donatellos Kunst erwachsen ist, viel dringlicher gewesen? In Ghibertis Reliefs von der Nordtür des Baptisteriums die „Durchlässigkeit des Grundes“ zu vermerken und darin die entscheidende Vorstufe zu der Räumlichkeit Donatello'scher Reliefs zu erkennen, überzeugt nicht recht. Hier wird das „giudizio dell'occhio“ offensichtlich von dem Gedanken an den „inneren Mechanismus“, den der Verfasser gern der Geschichte der Kunst supponiert, gelenkt. Kennzeichnend für den frühen Donatello ist doch, daß er den Bildraum im Ausschnitt des Rahmens und in der Konzentrik, die ihm durch die Perspektive gegeben ist, als einen unendlichen, inkommensurablen auffaßt und als solchen gegenständlich durchformt und mit Atmosphäre erfüllt. Ghiberti hingegen gibt — trecentesken Gewohnheiten folgend — in den Reliefs seiner ersten Tür nur eine sehr begrenzte Raumschicht, die durch die Extensität der Dinge vor dem Grund festgelegt ist. Figuren und Gegenstände sind bei ihm von einer neutral gehaltenen Hintergrundfolie abgehoben, wobei zwischen einer vorderen, vom Grund mehr gelösten, und einer hinteren, mit dem Grund mehr verschmolzenen Schicht zwar immer wieder unterschieden, doch grundsätzlich das Bildfeld im Ganzen nicht zum Bildraum verwandelt wird. Grundlegender kann man sich den Unterschied zu Donatello kaum denken, wenn man den engen geographischen und zeitlichen Horizont, der Ghiberti und Donatello verbindet, mit in Betracht zieht.

Stellen wir uns den homogenen Bildraum als einen strikt auf die Mensurabilität der Dinge gegründeten vor, so ist — vom Gesamtwerk Donatellos her geurteilt — festzuhalten, daß dieser nicht die selbständige Bedeutung für Donatello hatte wie für die erklärten Perspektivisten des Quattrocento, die das Bild ausdrücklich als eine „commensuratio“ der Dinge begriffen. Schon die frühesten Reliefs Donatellos sind ja nicht streng durchkonstruierte, „homogene“ Raumbilder. Noch weniger kann dies von den späten Reliefs gesagt werden. Dies zu verdeutlichen, wäre in dem abschließenden Ausblick auf Donatellos künstlerische Entwicklung ein Wort über die paduanische und nachpaduanische Zeit des Künstlers am Platze gewesen. Tritt doch in den späten Reliefs das Unhomogene, Gestückte und Fragmentierte im Raumbild so stark hervor, daß dieses sich schwerlich mehr unter die Begriffe „Gesichtsraum“ und „Projektion“ bringen und als oberste Ordnungseinheit verstehen läßt. Was aber in den späten Werken mit so großer Deutlichkeit sich darstellt, kennzeichnet auch schon die Anfänge Donatellos: nicht die starre Optik einer „camera obscura“ war der bewegende Faktor seiner Entwicklung, sondern der Drang nach höchster Freiheit, Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der figürlichen Gebärde, der menschlichen Handlung, der seelischen Aussage — das, was die Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts als die „prontezza“ und den „moto“ seiner Gestaltenwelt rühmten. Zu dem neuen Entwurf, den Donatello von der menschlichen

Figur gibt, gehört aber — mindestens in den frühen und mittleren Jahren — in besonderem Maße ihre Raummächtigkeit, ihre Freiheit gegenüber dem Raum. Mit der Figur wandelt sich immer auch die Raumauffassung, die Raumform, die Raumspannung in den Werken Donatellos. Von einer fixen Ordnung, die durch ein bestimmtes „Raumkonzept“ gegeben ist, läßt sich da nicht reden (da dies hier nur angedeutet werden kann, verweise ich zu diesen Fragen auf eine eigene, im Abschluß begriffene Arbeit über Donatello).

Zuletzt sei noch vermerkt, daß die Arbeit insgesamt „dialogischer“ hätte sein können. So hätte beispielsweise Kurt Badts umfassende Kritik des Rieglschen Raumbegriffes eine besondere Erörterung verlangt, da sie durch die Darstellung im ganzen keineswegs widerlegt wird. Vor allem aber vermißt man eine griffige Auseinandersetzung mit der Donatello-Literatur und eine konkrete Bezugnahme auf die gerade in jüngster Zeit in neue Bewegung geratenen Fragen zum Frühwerk Donatellos. Nicht zuletzt wären dadurch mehr Körper und mehr Kontur in das vorgelegte Donatello-Bild gekommen.

Joachim Poeschke

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den früheren Jahrgängen der Kunstchronik fortgesetzt.

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEINISCH-WESTFALISCHEN
TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Dittmann) Julian Heynen: Barnett Newmans Texte zur Kunst. — Martin Kubelik: Zur typologischen Entwicklung der Quattrocento-Villa im Veneto. — Adelheid Stielau: Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften „Fliegende Blätter“ und „Punch“. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

(Bei Prof. Speidel) Wolfgang Amsonreit: Handlungstheoretische Aspekte zum Entwerfen.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Dittmann) Anne Küpper: Studien zur Ikonographie des heiligen Alexius. — Gabriele Lueg: Informel in Deutschland. — Birgit Gräfin Stenbock-Fermor: Untersuchungen zur Farbgestaltung in der Kölner Malerei des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts. — Roland Wentzler: (geändert)