

regt. Als Ergänzung hätte man sich das eine oder andere Gemälde vorstellen können, zumindest aber eine entsprechende Würdigung derjenigen Miniaturen, deren Betätigung auch für andere Kunstgattungen dokumentiert ist (Gemälde, Graphik, Gemmen, Medaillen usw.). Zusammenfassend muß man den Initiatoren und Bearbeitern von Ausstellung und Katalog (und das ist hauptsächlich Jonathan Alexander) große Anerkennung zollen. Im vergleichenden Rückblick auf den vierzig Jahre zuvor verfaßten Katalog der römischen Ausstellung dokumentiert der Londoner Katalog den spektakulären Fortschritt der Forschung zur italienischen Buchkunst

und die drucktechnische Entwicklung qualitativvoller Farbwiedergaben. Bis auf weiteres werden sich alle wissenschaftlichen Untersuchungen zur italienischen Buchmalerei der Renaissance auf diesen selbst als Handbuch brauchbaren Katalog beziehen müssen. Für die deutschen Bibliotheken mit ihren auch diesbezüglich reichen Beständen (s. *Abb. 3*), aus welchen Handschriften zu zahlreichen Ausstellungen ins Ausland verschickt werden, entstand hier ein hohes Vorbild für ähnliche Projekte in Deutschland, wo das Bewußtsein, hervorragende italienische Schätze zu besitzen und präsentieren zu können, seit langem so sehr ins Hintertreffen geraten ist.

Ulrike Bauer-Eberhardt

## Convegno Internazionale per il V° Centenario della Morte di Domenico Ghirlandaio, ca. 1449-1494

Florenz, *Accademia delle Arti del Disegno, Kunsthistorisches Institut, Comitato di Gestione Raccolta Casa Siviero*, 16.-18. Oktober 1994

Anläßlich eines Berichtes über die Restaurierungsarbeiten in der Tornabuoni-Kapelle in der Dominikanerkirche S. Maria Novella zu Florenz hob Wolfram Prinz in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (4. April 1989) hervor, daß die Konsolidierung des wichtigsten Werks des Domenico Ghirlandaio im Vergleich zur Reinigung und Wiederherstellung der Sixtinischen Decke Michelangelos kaum beachtet in aller Stille vor sich gehe. Auch das Jahr, in dem sich der Todestag des am 11. Januar 1494 an den Folgen eines pestartigen Fiebers verstorbenen Künstlers zum 500. Mal jährte, wäre ohne größere Anteilnahme der Öffentlichkeit vorübergegangen, hätten nicht Wolfram Prinz und Max Seidel durch die Ausrichtung eines Kongresses der Zurücksetzung dieses Künstlers in den letzten Jahrzehnten entgegengewirkt; das Treffen versammelte die

namhaften Kenner der Materie und gab darüber hinaus jungen Kollegen eine Möglichkeit, Ergebnisse ihrer Forschungen vorzustellen.

Artur Rosenauer (Universität Wien: »Lo stile maturo del Ghirlandaio«) bot eine instruktive Gesamtschau des Œuvres. Zu Recht betonte er, daß Ghirlandaio im Franziskuszyklus der Sassetti-Kapelle in S. Trinita Giotto's Vorbild erfolgreich in die eigene Sprache übersetzte, ebenso wie flandrische Einflüsse, die im Bild des hl. Hieronymus in Ognissanti und in den Hirten des Geburtsbildes in S. Trinita am deutlichsten zutage treten. Auf Masaccio rekurriert er mit seiner Auffassung des Verhältnisses von Bild und Rahmen. Hier ist nicht zu leugnen, daß erst durch Ghirlandaio Masaccio's Erfindung des *casamento* (Vasari) auf dem Trinitätsfresko eine über die bloße Rezeption hinausgehende Weiterentwicklung

findet. Kritisch ließe sich hier nur anmerken, daß eine Einheit zwischen Rahmen- und Bildarchitektur herzustellen, nicht zur Prämisse der Kunst Ghirlandaios wurde. Rosenauer hob hervor, daß im Werk Ghirlandaios nach 1475 die Tiefenwirkung der Bildgründe abnimmt. Damit einher gehen eine Betonung des Vordergrundes sowie gewisse perspektivische Ungenauigkeiten. Eine Trennung der handelnden Personen und Zuschauer unterstreicht den additiven Charakter der Kompositionen Ghirlandaios. Gerade in seinen monumentalen Bildkompositionen der Spätzeit erweist sich Ghirlandaio aber für nachfolgende Künstler, wie etwa Raffael, durchaus als richtungsweisend.

In einem Beitrag über »La formazione artistica del Domenico Ghirlandaio« zeigte Verf. (Universität Frankfurt) durch Motivvergleiche Ghirlandaios Abhängigkeit von Künstlern wie Castagno, Veneziano und Pollaiuolo auf, die den häufig absolutierten Einfluß Verrocchios relativierten und Baldovinetti als Vermittler dieser verschiedenen Einflüsse wieder in den Vordergrund rückten. Diese Motivübereinstimmungen resultieren aus Vorlageblättern, die Ghirlandaio nach den Vorbildern kopierte. So ließ sich feststellen, daß musterbuchartige Kopien im formentwickelnden zeichnerischen Werk Ghirlandaios auf verschiedenen Gebieten eine Grundlage gebildet haben müssen. In seiner Entwurfspraxis läßt sich der häufige Gebrauch der Gliederpuppe nachweisen, dagegen sind Studien unmittelbar nach der Natur oder dem Modell (Ausnahme: Bildnis) äußerst selten. Abschließend erhielt die Form von Ghirlandaios Erzählstil, der wegen seiner Handlungsarmut vor allem in neuerer Zeit Kritik erfahren hat, eine Erklärung aus der im Florenz des 15. Jahrhunderts verbreiteten Art der individuellen Meditation. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio war seit den Untersuchungen Hermann Eggers (*Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien 1906) in dem Codex

Escorialensis gesehen worden. Arnold Nesselrath (Rom, Bibliotheca Hertziana: »Il codice Escorialensis«) hob hervor, daß es sich keineswegs um ein Musterbuch handeln könne. Drei ursprünglich getrennte, heterogene Teile lassen sich erkennen, die gegen Ende des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts vereint wurden. Zahlreiche motivische Details zeigen, daß die zeichnerischen Aufnahmen nicht mehr zu Lebzeiten Ghirlandaios erfolgt sein können. Mit der Forderung einer kritischen Neuausgabe verband Nesselrath abschließend die Zuschreibung an einen Mitarbeiter des Filippino-Kreises.

Der kunstsoziologische Ansatz von Everett Fahy (New York, Metropolitan Museum of Art: »L'arte e società del Quattrocento nell'opera di Domenico Ghirlandaio«) brachte leider für Ghirlandaio selbst wenig Aufschlußreiches. Die Schwarzweiß-Charakterisierung, wonach in Masaccio der Gesellschaftskritiker und in Ghirlandaio der Positivist zu sehen sei, kann nicht erfolgen, ohne die unterschiedliche Thematik der beiden beispielhaft verglichenen Szenen herauszustreichen. »Petri Schattenheilung« in der Brancacci-Kapelle ist nicht mit einer Mariengeburt vergleichbar; hier gehören Bettler und Kranke zum unverzichtbaren Bildgefüge, dort ist die Schattenseite des Lebens nicht gegenwärtig. Fahys Ausführungen zufolge ginge die Vorstellung, daß Ghirlandaios Fresken Wesentliches über die Florentiner Gesellschaft am Ende des 15. Jahrhunderts aussagten, an der Wahrheit vorbei. Seine für das Frühjahr 1995 angekündigte Monographie des Künstlers wird diese These vielleicht überzeugender beweisen können.

Rab Hatfield (Syracuse University: »La committenza e pittura della cappella Tornabuoni«) verwies die Überlieferungen Vasaris und Biliottis aus dem 16. Jahrhundert in Bezug auf den Freskenzyklus der Tornabuoni-Kapelle in das Reich der Legende. Aus Dokumenten sei nachweisbar, daß Giovanni Tornabuonis angeblicher Streit um die Besitzrechte der Kapelle mit den Ricci und Sassetti



Abb. 1 Dreiteiliges Glasfenster der Tornabuoni-Kapelle. Florenz, S. Maria Novella (G. Marchini, *Die Glasgemälde*, in: *S. Maria Novella. Kirche, Kloster und Kreuzgänge*, hrsg. von U. Baldini, 1982, S. 266)

nicht stattgefunden habe, da die Tornaquinci seit 1348 das Patronat über die Kapelle bereits besaßen. Nicht geleugnet werden kann allerdings ein zweigeteiltes Patronat, da die Rechte über den Altar in anderer Hand lagen. Kein Patron ließ sich für die Glasfenster nachweisen – doch mußte dieser ein anderer als der der Wände sein? Uneinsichtig blieb auch, warum die Dominikaner nicht einen alleinigen Patron gewollt haben sollen, den sie ja dann mit Giovanni Tornabuoni doch bekamen. Daß die Tornabuoni-Kapelle eigentlich als Tornaquinci-Kapelle zu bezeichnen sei, weil Giovanni Tornabuoni im Vertrag von 1485 die Rechte der Tornaquinci für sich in Anspruch nahm, erscheint eher spitzfindig. Giovanni Tornabuoni war zu seiner Zeit der hervorragendste Sproß der Familie Tornaquinci, die sich im 14. Jahrhundert in mehrere Zweige getrennt hatte. Eher statistischen Wert besaß der Hinweis, daß die Ausstattung der Tornabuoni-Kapelle gegenüber der Sixtinischen Decke Michelangelos mehr als doppelt so teuer gewesen sei. Die Ausführungen von Rab Hatfield erbrachten insgesamt wenig neue Erkenntnisse, da sie bereits von Patricia Simons (Patronage in the Tornaquinci-Chapel, Santa Maria Novella, Florence, in: *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, hrsg. von F.W. Kent, P. Simons, J.C. Eade, Oxford 1987, S. 221ff.), die dieselben Dokumente für ihre Ausführungen heranzog, in allen Einzelheiten veröffentlicht waren.

Dem bisher in der Ghirlandaio-Forschung weitgehend vernachlässigten Glasfensterschmuck der Tornabuoni-Kapelle (Abb. 1) widmete sich Frank Martin (Florenz, Kunsthistorisches Institut: »Domenico Ghirlandaio delineavit? Osservazioni sulla vetrata della cappella Tornabuoni«). Seine Untersuchung, die formale wie ikonographische Aspekte berücksichtigte, hob detailliert und mit überzeugenden Bildvergleichen Mainardi als verantwortlich für den Entwurf der Glasfenster heraus. Wichtig war auch der Hinweis auf die Problematik der Datierung. So scheint das Datum 1494 nur

den Anfang dieser Dekoration darzustellen, da 1505 noch Zahlungen an den Glasmaler erfolgten, wobei jedoch nicht klar ist, ob es sich dabei um eine Instandsetzung oder noch um die Ausführung selbst handelt.

Detailprobleme standen im Mittelpunkt der Untersuchungen von Nicoletta Pons, Lisa Venturini und Jean Cadogan.

Nicoletta Pons (Florenz) zeigte mit »La fortuna figurativa della Adorazione dei pastori nella Cappella Sassetti« die Nachwirkungen von Ghirlandaio's Altarbild für die Kapelle in S. Trinita in Florenz. Auf wenig bekannten Werken zweitrangiger Künstler dokumentiert sich der außerordentliche Vorbildcharakter gerade auch der durch den Portinari-Altar angeregten Hirtengruppe.

Lisa Venturini (Florenz: »Riflessioni sulla pala ghirlandaiesca di Rimini«) widmete sich Tafelwerken Ghirlandaio's aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts und versuchte Einblicke in die Werkstattpraxis zu vermitteln. Ihr Hinweis, daß die Gattung des Altarbildes gegenüber den Fresken innerhalb der Ghirlandaio-Forschung vernachlässigt sei, mag gerade für diese späten Werke, die überwiegend von Werkstattmitarbeitern (Davide und Benedetto Ghirlandaio, Mainardi) ausgeführt wurden, zutreffen. Zu diesen Werken gehört auch eine Altartafel für S. Francesco del Palco in Prato, deren Bestellung bei Ghirlandaio ebenso wie das geforderte Thema (Thronende Madonna mit hl. Franziskus, Bonaventura, Antonius und Berhardin von Siena) über Dokumente nachgewiesen werden kann. Aus den vertraglichen Absprachen kann ferner geschlossen werden, daß Domenico die Ausführung dieser Tafel seinem Bruder Davide überlassen hat. Das als verschollen angesehene Werk identifizierte Venturini mit einer auf beiden Seiten um je eine Heiligengestalt beschnittenen Tafel im Besitz der Berliner Museen, die schon von Berenson und van Marle als Werk Davides bestimmt worden war. Fraglich erscheint diese Zuschreibung insofern, als der hl. Bischof u. E. als hl.



nell'arte del Ghirlandaio») die Erwartungen nicht erfüllen. Schon Vasari habe Ghirlandaios Landschaftsdarstellungen vernachlässigt, da er lediglich einmal konkret auf eine solche hingewiesen habe. Dagegen seien im Vertrag von 1485 für die Ausmalung der Tornabuoni-Kapelle alle Details (nicht nur) der Landschaftsschilderung aufgeführt. Hier hätte man den Hinweis auf Albertis Forderung für die *storia* oder auch auf antike Vorstellungen wie etwa bei Plinius erwarten dürfen. Flandrischen Einfluß betonte Ames-Lewis noch einmal vor allem bei jenen Landschaftsmotiven, die jüngst Rohlmann in diesem Zusammenhang dokumentiert hatte (Zitate flämischer Landschaftsmotive in Florentiner Quattrocentomalerei, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, hrsg. von J. Poeschke, München 1993, S. 235ff.), ohne dessen Argumente präzisieren zu können (Beweinung Vespucci – Rogier van der Weyden; Madonna im Louvre – Memling; Begegnung Christus und Johannesknabe in Berlin – van Eyck). Ebenfalls über die Landschaft sollte des weiteren die These von Ghirlandaio als Schüler und Gehilfen in der Werkstatt des Fra Filippo Lippi in Prato untermauert werden. Affinitäten zu Lippi und zu Gozzoli wurden Ghirlandaios Landschaftsschilderung unterstellt. Jedenfalls wurden angesichts der herangezogenen Vergleichsbeispiele eher Gegensätzlichkeiten als Übereinstimmungen deutlich.

Timothy Verdon (Florenz: »'Dalla natura fatto per essere pittore': Domenico Ghirlandaio e la scultura«) ideenreicher Beitrag ging von einer Charakterisierung Ghirlandaios durch Vasari aus und verglich die in Ghirlandaios Malerei erkennbare virtuelle plastische Gestaltung mit Werken der Skulptur. Anhand der Gegenüberstellung der nackten Rückenfigur auf Ghirlandaios Taufbild in der Tornabuoni-Kapelle (Abb. 2) und Michelangelos »Bacchus« (Abb. 3) wurde deutlich, welche Lehren der bedeutendste Schüler Ghir-

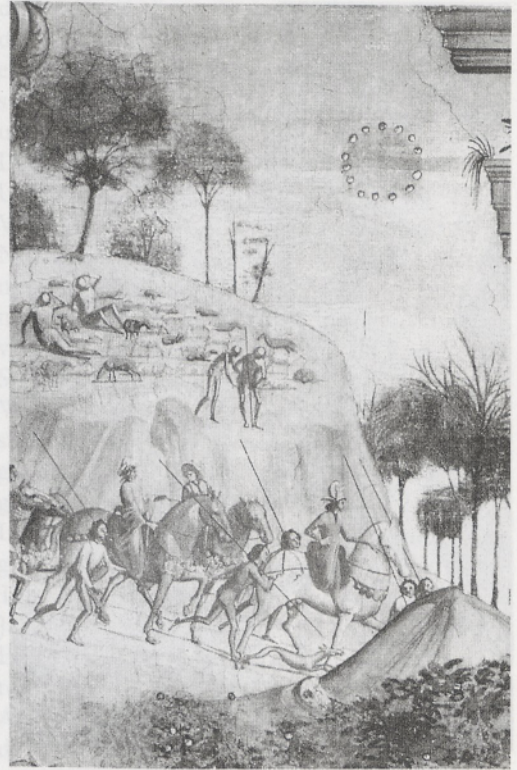


Abb. 4 Domenico Ghirlandaio, Anbetung der Könige, Detail. Florenz, S. Maria Novella, Tornabuoni-Kapelle (E. Micheletti, D. Ghirlandaio, 1990, S. 45)

landaios in seinem plastischen Gestaltungswillen aus der Malerei seines Lehrmeisters gezogen hat. Eine präzise die eigenen Gedankengänge untermauernde Auswahl an Bildbeispielen deckte – nicht nur im Sinne eines Paragone – die engen Beziehungen zwischen Malerei und Plastik in der Kunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts auf: Skulptur imitiert Malerei und umgekehrt. So erscheint die Piccolomini-Kapelle in Neapel als gleichsam skulptierte Malerei, Ghirlandaios Sarkophag auf dem Anbetungsbild der Sassetti-Kapelle als gemalte Skulptur. Auf Ghirlandaios Grisailien in der Sassetti-Kapelle wurde als ein Medium hingewiesen, in dem

sich die Gattungsgrenzen scheinbar verwischen. Affinitäten zur Plastik zeigt Ghirlandaios Malerei mit den vielen fiktiven Reliefdarstellungen allemal. An Ghirlandaios figürlicher Dekoration der gemalten Volutenkonsolen in der *Sala dei Gigli* des Palazzo Vecchio in Florenz ließ sich ein weiterer Anstoß für die malerischen Tendenzen in der Skulptur Michelangelos erkennen.

Der abschließende dritte Tag diente einem intensiven Gedankenaustausch der Kongreßteilnehmer vor den restaurierten Werken Ghirlandaios, vor den Wandbildern in der Tornabuoni-Kapelle und dem »Abendmahl« in S. Marco in Florenz. Am Tag zuvor hatten Cristina Danti und Giorgio Bonsanti die Ergebnisse der Restaurierung zur allgemeinen Diskussionsgrundlage vorgestellt.

Cristina Danti (Florenz, Opificio delle Pietre Dure: »Osservazioni sulla tecnica degli affreschi della Cappella Tornabuoni«) hob den modernen Werkstattbetrieb in der *bottega* des Domenico Ghirlandaio hervor. Die schnelle Arbeitsweise und die Beschäftigung zahlreicher Mitarbeiter erschienen ihr dabei als besonders zu betonende Charakteristika, wobei Ghirlandaio durch präzise Vorgaben und genaueste Regie seine Mitarbeiter ihren Fähigkeiten entsprechend einsetzte und lenkte. Leider beharrte Danti auf der Feststellung, daß der Meister kaum selbst gemalt habe, obgleich gerade nach der Restaurierung der Bestand in den unteren Registern einem solchen Urteil augenfällig widerspricht. Hier eben beschränkt sich Ghirlandaios Tätigkeit nicht nur auf die *invenzione*, die für alle Szenen grundlegend war. So muß insofern Kritik an dem Restaurierungsbericht, dessen Ergebnisse 1990 in der *Rivista dell'opificio delle pietre dure* und in *Le pitture murali – tecniche, problemi, conservazione* publiziert wurden, geäußert werden, als es den Verantwortlichen nicht gelang, einzelne Tagewerke Mitarbeitern der Werkstatt konkret zuzuweisen und die eigenhändigen Partien des Meisters herauszustreichen. Gerade auch den

Hinweis auf die unterschiedlichen Übertragungsmethoden, *spolvero*, *incisione* und *corda battuta*, hätte man sich in diesem Zusammenhang konkretisiert gewünscht. Der Hinweis, daß verschiedene Übertragungsmethoden innerhalb eines Tagewerkes angewandt wurden, läßt auf die detaillierte Arbeitsplanung schließen, wäre aber dann eigentlich erst aussagewirksam, wenn man bestimmte Mitarbeiter mit der einen oder anderen Technik in Zusammenhang bringen könnte. Aufschlußreich ist fraglos die Mitteilung, daß sich die Übertragungsmethode der Kartons im Verlaufe der Arbeit am Marienzyklus auf der linken Seitenwand wandelte. Ab der Szene der »Mariengeburt« wird zuerst der architektonische Rahmen ausgeführt, in den dann die einzelnen zerschnittenen Teile des Kartons leichter eingepaßt werden konnten. Es ist dies ein deutliches Indiz dafür, daß Ghirlandaio angesichts des Auftragsumfanges nach rationelleren Realisierungsmethoden suchte. Den als Miniaturmaler in der väterlichen Steuererklärung von 1480 dokumentierten Bruder Domenicos, Benedetto Ghirlandaio, mit den kleinfigurigen Gestalten, die die Hintergründe beleben, in Zusammenhang zu bringen, die in ihrer schnell mit dem Pinsel hingeworfenen Art an *manichini* erinnern (*Abb. 4*), entbehrt jeder Grundlage, zumal gerade Domenicos Entwurfspraxis – wie einige Zeichnungen beweisen, die sich für die Tornabuoni-Kapelle im reichen Maße erhalten haben – durch die Arbeit mit der Gliederpuppe gekennzeichnet (vgl. W. Prinz, *Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Mailand 1977, S. 200ff.).

Giorgio Bonsanti (Florenz, Opificio delle Pietre Dure: »Il restauro del Cenacolo di S. Marco«) beschrieb als eine wesentliche Eigenart des Abendmahlsfreskos in S. Marco, daß sich dort – wie die Restaurierung ergab – keinerlei Spuren von Kartonübertragungen finden. Man wird also hier von einer Sinopie

als Vorlage für das ausgeführte Fresko ausgehen müssen. Diese traditionellere Form der zeichnerischen Vorlage im Maßstab 1:1 findet sich in Werken Ghirlandaios vor der Tornabuoni-Kapelle häufig. Die Feststellung, daß die Ausführung des Wandbildes nicht auf dem für Ghirlandaios Freskotechnik gewohnten hohen technischen Niveau steht, läßt, wie seit langem in der Forschung angenommen, die Mitarbeit von Gehilfen vermuten. 35 teils sehr kleine Tagewerke sind zu erkennen. Der Hinweis, daß die erste *giornata* der Christusfigur galt, lehrt, daß von der Mitte nach den Seiten hin gearbeitet wurde.

Der kritische Umgang mit der überwiegend älteren Literatur zur Person Ghirlandaios, ihre Erklärung aus den Zeitumständen und die Analyse des persönlichen Interesses der Autoren standen im Mittelpunkt des Vortrags von Patrizia Castelli (Ferrara, Universität: »Aby Warburg e Ghirlandaio: questioni di metodo«). Das geistige Umfeld in Florenz, die Einflüsse Burckhardts, Davidsohns, Taines, Diltheys, Justis, Thodes und Janitscheks sowie die eigene Hamburger Atmosphäre (Lichtwerk) bildeten für Warburg Anstoß, den geistigen Absichten im künstlerischen Schaffen Ghirlandaios nachzuspüren und anhand des Verhältnisses von Bürgersinn und Bildnis die Emanzipation des Künstlers gegenüber den Vorstellungen seiner Auftraggeber herauszustellen.

Gerade die Vernachlässigung stilkritischer Probleme in der Ghirlandaio-Forschung gegenüber ikonographischer und kunstsoziologischer Fragestellungen hatte Artur Rosenauer in seinem Beitrag mit einem Abriss der »fortuna critica« des Künstlers betont. Hatte noch Burckhardt, basierend auf Vasaris Urteil, den Florentiner hochgeschätzt, hat mit

Berenson und Dvorák eine negative Beurteilung des Künstlers eingesetzt, die ihn in seiner Bedeutung für die Kunst des 15. Jahrhunderts immer weiter in den Hintergrund rückte.

Insgesamt wurden in den Vorträgen dieses Kongresses Ansätze zu der 1969 von Artur Rosenauer (Zum Stil der frühen Werke Domenico Ghirlandaios, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22, S. 59ff.) geforderten »Ehrenrettung« des Künstlers erkennbar. Sie betreffen die Rolle Ghirlandaios als Mittler am Ende des 15. Jahrhunderts vor dem Neubeginn des 16. Jahrhunderts. Deutlich wurde aber auch, daß es nicht mehr die spezialisierte Detailforschung sein kann, die in dieser Richtung neue Anstöße liefern wird. Vielmehr erweist sich eine methodisch differenzierte Gesamt-schau als notwendig, die in kritischer Auseinandersetzung die Ergebnisse der Literatur verarbeitet und diskutiert. Die Publikation neuer Monographien ist für 1995 angekündigt. Es wäre zu begrüßen, wenn sie die Rolle Ghirlandaios in der Kunst seiner Zeit und innerhalb der Entwicklung der Renaissancekunst neu definierten. Den Veranstaltern des Ghirlandaio-Kongresses gebührt unabhängig davon das Verdienst, Ghirlandaio nach Jahren der Vernachlässigung durch die Forschung in den Mittelpunkt des Interesses gerückt zu haben. Sie knüpften damit an eine Tradition an, die gerade die deutsche Kunstgeschichtsschreibung diesem Künstler in der Vergangenheit entgegengebracht hat (Steinmann, Küppers, Warburg, Lauts). Die Publikation der Kongreßakten und Beiträge der Diskussionen, die man sich vielfach lebhafter gewünscht hätte, ist beabsichtigt.

Ronald G. Kecks