

form gedacht war, während in rangniedrigeren Kirchen lange noch die ältere, in diesem Falle auch noch unplastische Form beibehalten wurde.

Sicherer dagegen erschien die Materialbasis für St. Jakob in Nürnberg. In einem Vergleich mit dem Oberweseler Altar hob der Referent hier den ‚Lehr- und Andachtsbildcharakter‘ des Bildprogramms hervor. Wichtig erschien dabei sein Hinweis, daß der Deutsche Orden nicht von allen Mitgliedern hohe theologische Bildung verlangte. Darüber hinaus rechnete er aber auch mit Laien als Zielgruppe mit der Erklärung, man solle sich nicht auf die übliche These verlassen, daß der durch Lettner abgegrenzte Chorbereich, wie in St. Jakob, Laien unzugänglich gewesen sei. Trotz der Bilder und Quellen, die den Nachweis erbringen, daß sich zeitweise auch Laien im Chor- und Sanktuariumbereich aufhalten durften, erscheint doch fragwürdig, daß sich – dazu schon im 14. Jh. – die dortigen Altäre mit ganzen Bildprogrammen an diese außerordentlichen Besucher richteten und nicht ausschließlich an diejenigen, für die der Raum bestimmt war. Außerdem erscheint es als grundsätzliches mediävistisches Problem, ob Quellen zu Klagen über

Regelwidrigkeiten in Orden wie die Nichteinhaltung der Klausur, als Hinweis auf Ausnahmestände zu werten sind oder als Nachweis von Allgemeinzuständen, bei denen man hier ja dann noch davon ausgehen würde, daß sie sogar in Ausstattungsprogrammen an zentraler Stelle sanktioniert worden wären. Nicht zu Unrecht wurde darüber hinaus in der anschließenden Diskussion auf die häufig betrachterunfreundliche Stellung und Überfülle der Bilder im Sanktuariumbereich hingewiesen, die von vornherein nicht mit einer zielgerichteten Lektüre rechnete. Wollte man auch noch die Ästhetik für verschiedene Rezipientengruppen einschätzen, wie die Andachts- und Lehrbildthese des Referenten implizierte, multiplizierten sich die Schwierigkeiten.

Gerade in der Offenheit, in der solche zentrale Fragen zur Sprache gebracht wurden, stellte sich die anregende und überaus lehrreiche Tagung als Erfolg dar. Im Hinblick auf das Anliegen der Tagung erschien erstaunlich, wie schmal bis in jüngste Zeit die Forschungsbasis zu Inkunabeln der Frühzeit der Flügelaltäre geblieben ist.

Kerstin Hengevoss-Dürkop

Antonio di Puccio di Giovanni de Cereto, gen. Pisanello Neue Forschungen und Studien zum Pisanello-Jahr

(Die bibliographischen Kürzel finden sich im Anhang aufgelöst)

Ai miei amici italiani

Die Jahre 1995/96 gaben Anlaß, die 600. Wiederkehr des Geburtstages von Pisanello mit einer Fülle neuer Studien, einem internationalen Kongreß und zwei bedeutenden Ausstellungen in Paris und Verona zu würdigen (siehe Anhang). Es ist für Leben und Werk des Künstlers bezeichnend, daß sein Geburtsjahr aufgrund widersprüchlicher Quellenlage nur näherungsweise um 1395/96 festgelegt werden kann (*Documenti* 1 und 17). Wenige sei-

ner Werke können archivalisch belegt werden; zusätzliche chronologische Unklarheit ergibt sich aus Pisanellos Arbeitsmethode, dessen »Kompositionen aus Formen und Motiven aufgebaut sind, die vorausgehend, in verschiedenen Zeitabständen, bereits eine vorbereitende Niederschrift gefunden hatten« (*Pisanello* 195).

Die Forschergruppe um Degenhart, die das *Corpus der italienischen Zeichnungen* 1300-

1450 erarbeitet, hat 1995 eine als »Vorläufer« zu dem in dieser Reihe geplanten Pisanello-Band betitelte Untersuchung veröffentlicht (*Pisanello* 7). Als zentrale Themen dieser Publikation nennt Degenhart im Vorwort »jene Breite lombardischer Formschöpfungen, vornehmlich aus dem visconteischen-höfischen Bereich, (...) durch die Pisanello im wesentlichen sein Gepräge erfuhr«, und die Untersuchung der Werkstattpraxis. Damit gibt er den zeitlichen Rahmen für die in Form einer Aufsatzsammlung zusammengestellten Studien verschiedener Autoren, die von Pisanellos Jugendwerk bis zur Herausarbeitung eines eigenständigen Œuvres seines Mitarbeiters und Schülers Bono da Ferrara reicht und durch biographische Anhänge ergänzt wird. Für die Ausstellung in Paris hatte Cordellier den überwiegenden Teil der im Louvre (*Dép. des Arts graphiques*) befindlichen Zeichnungen mit akribischer Präzision neu bearbeitet (*Paris*). Neben seinen Zeichnungsbeiträgen übernahm man für den Veroneser Katalog auch seine detaillierten Untersuchungen zu einzelnen Zeichnungsgruppen und seine Chronologie zu Pisanello (*Verona* 487-505). Dort versuchte man nicht wie in Paris, mit einer möglichst großen Zahl an Exponaten einen umfassenden Überblick über alle Schaffensphasen des Künstlers zu geben, sondern stellte das Georgsfresko der Pellegrini-Kapelle aus S. Anastasia, Verona, ins Zentrum; dem Ausstellungsbesucher bot sich die einmalige Möglichkeit, es von einer Art Kanzel aus nächster Nähe zu betrachten. Neben den bedeutendsten mit diesem Fresko in Verbindung stehenden Zeichnungen, die einen Schwerpunkt bildeten, beleuchtete man weitere Stationen des Schaffens von Pisanello mit zum Teil herausragenden Werken.

Anfänge

In Verona wurde der Besucher am Beginn der Ausstellung mit der *Madonna del roseto*, der *Madonna della quaglia* (beide Verona, Castelvecchio) und der *Madonna col bambino in*

trono (Rom, Pal. Venezia) unmittelbar in die Diskussion um die Ausbildung Pisanellos eingeführt (*Verona* n. 2-4). Der Mantuaner Freskenzyklus war mit dem Fragment *Giovani dame al palco e cavalieri* vertreten (n. 18). Pisanellos Wirken im Bereich der Medaille wurde in einem separaten Raum anschaulich präsentiert (n. 18, 73-98), ebenso wie die zahlreichen Zeichnungen mit architektonischen Motiven, die – sollte sich Pisanellos Autorschaft erweisen – beispielhaft für dessen weites Tätigkeitsfeld stehen würden (n. 104-118).

Der umfangreiche Katalog folgt dem Aufbau der Ausstellung, in der sich chronologische und thematische Konzeption wirksam miteinander verbanden, doch vertieft und erweitert er die genannten Punkte mit 18 Beiträgen zum sozialhistorischen Kontext, künstlerischen Umfeld, zu Ikonographie, Technik u. v. m. Auf diese ergänzenden Aspekte wurde bereits mit großem Geschick durch die Präsentation selbst hingewiesen (n. 14-17, 99-102, 112-117).

Eine weitere Publikation über die Internationale Gotik in der venezianischen Terraferma steht in direktem Zusammenhang mit der Ausstellung. Sie verzeichnet zahlreiche Werke – vorwiegend der Malerei dieser Epoche, nach Städten und Provinzen gegliedert – und berichtet über in den vergangenen Jahren durchgeführte Restaurierungs- und Erhaltungsmaßnahmen (*Luoghi*); ein schöner Erfolg der jüngeren Tendenz zur Materialkunde, der verdeutlicht, daß Pisanello nicht isoliert betrachtet werden sollte: nur im Kontext dürften sich Lösungsansätze für die zahlreichen offenen oder kontroversen Probleme seiner Kunst ergeben.

In ihrem Beitrag »Die Frühzeit Pisanellos« erörtert Schmitt die Rolle von Stefano da Verona, Michelino da Besozzo und Gentile da Fabriano bei der künstlerischen Ausbildung von Pisanello. In Übereinstimmung mit der neueren Forschung weist sie Stefano nur einen geringen Anteil zu (*Pisanello* 14/15). Sie greift A. De Marchis These von Gentiles Aufenthalt in Pavia auf, wo auch Michelino tätig war, dem man in jüngster Zeit eine führende Stellung in der Kultur am visconteischen Hof zuschreibt (vgl. die Deutung der »Falkendame« [Louvre, 20692], in: *Pisanello* 33-40 und *Verona* n. 1). Sie unterstreicht Michelinos Vorbildhaftigkeit für Pisanello besonders im Bereich der Tierdarstellungen, indem sie Pisanello einige farbige Tierstudien abschreibt und

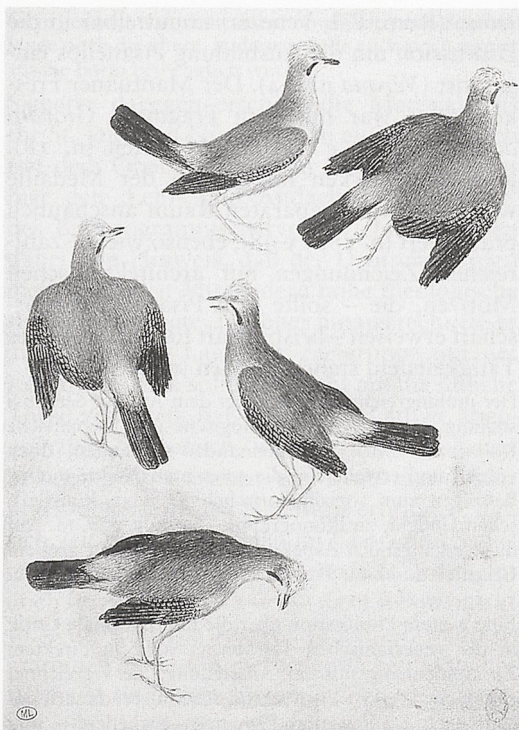


Abb. 1 Michelino da Besozzo oder Pisanello, Fünf Eichelhäher. Paris, Louvre 2474s (Pisanello, Abb. 11)

– Fossi Tododrow folgend – in das Werk von Michelino eingliedert (14/15, 27-32, Abb. 1). Einerseits erkennt sie in der »spontanen Wesenserfassung« und der »subtilen Oberflächenerscheinung« dieser Zeichnungen einen wesentlichen Fortschritt gegenüber Giovannino de' Grassi (29), andererseits ist für sie neben technischen Merkmalen auch die räumliche Darstellung der Tiere ein Kriterium, das gegen eine Autorschaft Pisanellos und für Michelino spricht (32/33). Dem Bemühen von Schmitt, Michelinos zentrale Bedeutung für den jungen Pisanello auf der Grundlage eingehender stilistischer Werkanalysen zu erarbeiten, steht die Auffassung von Moench entgegen, die den Einfluß des Lombarden auf Pisanello zusammenfassend als nur »residuale« bezeichnet (Verona 68). In ihrem Überblick

über die künstlerischen Tendenzen in den 20er Jahren des 15. Jh.s und in ihren Beiträgen zur *Madonna del roseto*, *Madonna della quaglia* und *Madonna col bambino in trono* erörtert sie Fragen der künstlerischen Entwicklung Pisanellos (Verona 51-71, n. 2-4). Die drei Tafelgemälde bilden in dem unter dem Titel *Tra il Veneto e la Lombardia* (73-137) zusammengefaßten Katalogkapitel einen bedeutenden Schwerpunkt. Moench untersucht zunächst, welche Auswirkungen die Zusammenarbeit mit Gentile im Pal Ducale in Venedig zwischen 1410-1415 auf Pisanellos eigene künstlerische Entwicklung hatte. Mit De Marchi stimmt sie darin überein, daß das Grabmal Brenzoni (Verona, S. Fermo, 1424-26) dem Einfluß des in der Literatur oftmals als Lehrer bezeichneten Gentile stark verbunden sei, betont aber, daß Pisanello in Raumdarstellung und Naturschilderung über diesen bereits weit hinausreichte: »il monumento (...) dovette apparire agli occhi dei veronesi come un'opera di 'avanguardia'« (Verona 60-62). Eine entsprechende Naturauffassung findet sie in der *Madonna della quaglia*, dem einzigen von der Mehrheit der Forscher anerkannten Jugendwerk Pisanellos, das die Autorin aufgrund dieser Übereinstimmungen um 1420 datiert (Verona n. 4).

Die Tafel ist auch Gegenstand von Avagninas Beitrag zur Maltechnik Pisanellos (Verona 465-476, bes. 467-469); Cagnoni schlägt aufgrund formaler Beobachtungen eine Rekonstruktion in Form eines Tabernakels vor, das im unteren Bereich zu ergänzen sei (477/478). An diesem Gemälde bezeichnet Moench die »vitalità naturalistica« als wesentlichen Unterschied Pisanellos zu Stefano und Michelino und verweist auf die lediglich allgemeinen Entsprechungen zu deren Œuvre.

Die lokale Geschichtsschreibung hatte Stefano zum führenden gotischen Maler der Stadt und zum uneingeschränkten Lehrmeister Pisanellos stilisiert. Erst den neueren Forschungen von Moench ist eine Korrektur dieser Sichtweise zu verdanken (Stefano da Verona, la quête d'une double paternité, in: *Zs. f. Kunstgesch.*, 48, 1985, 220-228; dies., Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre, in:

Hommage à M. Laclotte, Mailand, Paris 1994, 78-97). Aufbauend auf diesen Studien erarbeitet sie die unterschiedlichen Stilstufen der beiden Maler, räumt Stefano eine tragende Rolle für die Vermittlung künstlerischer Neuerungen um 1420 in Verona ein und macht deutlich, daß der Einfluß in die entgegengesetzte Richtung verlief, nämlich von Pisanello zu Stefano (*Verona* 64/65). Hinsichtlich des Anteils von Michelino an Pisanellos Ausbildung kommt sie zu einem vergleichbaren Schluß: »la presenza nel Veneto di Michelino da Besozzo fu capitale per il destino della pittura veronese, non soltanto per artisti come Stefano da Verona e, in misura molto minore, per il giovane Pisanello«: im Gegensatz zu Schmitt mißt sie Michelino keine zentrale Bedeutung für Pisanello in Pavia zu und gibt einer maßgeblichen Vorbildwirkung Gentiles den Vorzug. Moenchs überzeugend vertretene Position erfährt durch Cordellier Unterstützung, der erneut für die Autorschaft Pisanellos bei zwei von jenen farbigen Tierzeichnungen eintritt, die Schmitt Michelino zuschrieb (Louvre, 2473 und 2474; *Verona* n. 5, n. 6 und 490/491).

In der Diskussion um die Autorschaft der *Madonna del rosato*, die traditionell in das Werk des Stefano eingliedert wurde und in jüngster Zeit von zahlreichen Forschern Michelino zugeschrieben wird, legt Moench die charakteristischen Eigenschaften der beiden Maler nochmals ausführlich dar (*Verona* n. 2). Obgleich sie tendenziell Stefano als Schöpfer dieses Hauptwerkes favorisiert, läßt sie die Zuschreibungsfrage ebenso offen wie die Frage der Datierung. Der stilistischen Nähe zum *Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* (1403), die für eine Entstehung in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jh.s spricht, trat neuerdings De Marchi entgegen. Er sieht eine Beziehung der räumlichen Darstellung des Rosenhags mit den architektonischen Elementen des Brenzoni-Monuments; diese Verbindung zieht eine Datierung nach 1426 nach sich. Im Kontext der Hofkunst in Pavia betrachtet auch Schmitt einige frühe Pisanello-Zeichnungen (*Pisanello* 43-53). Jedoch widerspricht ihre Zuschreibung des Porträts von Gian Galeazzo Visconti (Louvre, 2323) an Pisanello De Marchi, der den Autor der Silberstiftzeichnung mit Gentile da Fabriano identifizierte (Un disegno lombardo di Gentile da Fabriano, in: *Dal disegno all'opera compiuta*, a cura di M. di Giampaolo, 1992, 9-17, bes. 10).

Die Gegenüberstellung der *Madonna della quaglia* und der *Madonna col Bambino in trono* sollte zur Klärung der Autorschaft der stark beschädigten und übermalten römischen Tafel beitragen (*Verona* n. 3). Moench hebt die Übereinstimmungen der beiden Madonnen hervor – ovales Gesicht, hohe Stirn, gleicher Brauenschwung – und den weichen Fall des Gewandes, macht jedoch auf den traditionellen Aufbau und das geringe Verständnis von Räumlichkeit und Bewegung aufmerksam, das der *Madonna della quaglia* widerspricht. Ihr Resümee faßt die Problematik des Frühwerkes von Pisanello zusammen: »questi due pannelli riflettono tutte le ambiguità della pittura veronese degli anni 1410-1425 e, allo stesso tempo, pongono il problema delle relazioni stilistiche tra Pisanello e Stefano da Verona e quello, più complesso e generico, dei rapporti tra Lombardia e Veneto al momento del soggiorno di Michelino da Besozzo a Venezia« (*Verona* 80/81).

Brenzoni-Grabmal, Kunsthandwerk

Am Beispiel von »Pisanellos Wandbild zum Grabmonument des Nicolò Brenzoni in S. Fermo Maggiore, Verona« charakterisiert Schmitt Pisanellos erste künstlerische Reife (*Pisanello* 55-79). »Es kennzeichnet die Stellung des Wandbildes von S. Fermo als frühes Werk Pisanellos, daß dort die Einflüsse jener drei Persönlichkeiten, die ihn in der Frühzeit als Vorbilder leiteten, unverkennbar ablesbar sind« (66). Michelinos Einfluß erkennt Schmitt im lockeren, eleganten Linienfluß, Gentile sei für die psychische Durchdringung der Figuren beispielgebend. Den Anteil des zuvor als Vertreter der Internationalen Gotik charakterisierten (14) Stefano führt sie nicht näher aus. Die überzeugende Verbindung von Skulptur und Malerei, die sich über die gesamte Höhe des für das Monument zur Verfügung stehenden Platzes an der Langhauswand erstreckt, sollte stilbildend für die Entwicklung des Grabmals in Verona werden, wie Franco in ihren Erläuterungen zu veronesischen Grabmalern der ersten Hälfte des 15. Jh.s ausführt (*Verona* 139-150).

Die Autorin zeichnet eine Entwicklungsgeschichte des Grabmals, indem sie zwei Haupttypen unterscheidet. Zunächst widmet sie sich dem figürlichen Epitaph (*l'epitaffio figurato*) am Beispiel des Brenzoni-Monuments, das in Aufbau, skulpturalem und malerischem Schmuck mit der Tradition trecentesker Grabmäler bricht. Mit seiner Auferstehungsszene ist es, wie

Franco anhand weiterer Grabmäler ausführt, stark den *sacre rappresentazioni* mit Darstellungen der Kreuzigung oder der Beweinung verpflichtet (141/142). Am Serego-Monument (S. Anastasia) erläutert Franco die unmittelbare Ausstrahlung des Brenzoni-Grabmals: es diene als formaler Ausgangspunkt für die Darstellung des berittenen Condottiere Cortesia Serego (142-144). Weiterhin macht sie auf der Grundlage der beiden Testamente des Cortesia deutlich, daß die ursprüngliche Absicht eines Grabmals für die eigene Person zugunsten eines Monumentes aufgegeben wurde, das die Erinnerung an die Vorfahren wachhielt. Damit steht es dem zweiten Typus nahe, dem Weihemonument (*il monumento celebrativo*) oder Kenotaph, das unabhängig von der Grabstätte durch die Nachfahren zur Erinnerung an eine Person und zur Beglaubigung der ehrenhaften Herkunft errichtet wurde (144-146). Diesen Typus vertritt das Monument des Spinetta Malaspina, ehem. S. Giovanni in Sacco (Verona), das sich seinerseits formal am Serego-Monument orientiert. Die Darstellung zu Pferde sieht Franco in Verona als »volontà di sottolineare una continuità di tradizione storica e per affermare quei valori militari che permangono e, anzi, vengono in qualche modo enfatizzati, sotto il dominio veneziano« (145). Sie widmet sich dem Zusammenhang von Malerei und Skulptur der genannten Werke und erarbeitet deren Charakteristika und wechselseitige Abhängigkeiten (146-149).

Der Aufbau in mehreren Schichten, die sich vor dem Auge des Betrachters räumlich voneinander staffeln, ergibt ein subtiles Spiel von räumlicher Illusion und realer Plastik. Insbesondere im oberen Register, wo die gemalten Erzengel mit der Plastik des Propheten in einen Dialog treten, wird deutlich, in welchem Maße Pisanello seine Vorbilder hinter sich läßt. Sein Anliegen gilt der lebendigen, objektbezogenen Wahrnehmung der Individuen und ihrer körperhaft-räumlichen Verwirklichung. Die in eine Tabernakelarchitektur eingestellten Erzengel geben neben dem Gemach der Madonna ein anschauliches Bild davon, wie er diese Konzeption realisierte. In diesem Kontext hebt Schmitt die Verbindung von "Sakralarchitektur und Reliquiar" in der Architekturdarstellung hervor und verweist auf die von den Brüdern Limburg angeregte Zeichnung des Hieronymus-Gehäuses (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, I. 526 recto; *Pisanello* 40/41, 70). Der Gedanke einer Nähe von Werken der Goldschmiedekunst und Architektur im Werk von Pisanello wird von

Cordellier im Zusammenhang der Blätter mit architektonischen Motiven neuerlich zur Diskussion gestellt und auch von Spiazzi ausgeführt (*Verona* n. 104-112, 351-357, bes. 352).

In ihrer Untersuchung zum venezianischen Kunsthandwerk erläutert sie zunächst das gesteigerte Interesse an architektonischen Elementen gleichermaßen in Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk am Ende des Trecento. Daran anschließend bringt sie Architekturzeichnungen in Zusammenhang mit verlorenen Werken des Kunsthandwerks; eine These, die sie mit der Feststellung untermauert, daß am Übergang zwischen Gotik und Renaissance »arti maggiori e arti minori intrecciano acquisizioni e permanenze, con fluidi trapassi dall'una all'altra senza cesure« (352/353, n. 112-117). In den Zeichnungen von Pisanello erkennt sie das Bemühen um einen Austausch innerhalb verschiedener künstlerischer Gattungen in besonderer Weise.

In ihrem grundlegenden Beitrag zur veronesischen Skulptur des 15. Jh.s, in dem sie monographische, stilistische und chronologische Detailfragen erörtert und zu neuen Ergebnissen kommt, spricht sich Ericani für eine gemeinsame Konzeption des Grabmals durch den Bildhauer Nanni di Bartolo und Pisanello aus, bzw. für Pisanello als Autor des zeichnerischen Entwurfs der Skulpturen (331-350, bes. 337/338). Diese These ist für die Bestimmung des künstlerischen Tätigkeitsfeldes folgenreich, da sie das Œuvre Pisanellos erheblich erweitert und ihm zusätzliche Erfindungskraft in verschiedenen Gattungen zuspricht, mit Folgen auch für die Beurteilung von Auftragsvergabe und Durchführung des Brenzoni-Projekts.

Rom

Mit »Pisanellos Tätigkeit in Rom« beschäftigt sich Blass-Simmen (*Pisanello* 81-117). Auf der Grundlage einer Rekonstruktion des von Gentile da Fabriano 1427 unvollendet hinterlassenen und von Pisanello 1431/32 fortgeführten Johanneszyklus in der Lateransbasilika erläutert sie (mittels vorbereitender Zeichnungen und Kopien nach den heute verlorenen Wandbildern) die Veränderungen innerhalb der stilistischen Entwicklung des Künstlers infolge seiner Begegnung mit der Antike. An drei

Zeichnungen stellt sie exemplarisch die unterschiedlichen Phasen – Werktreue gegenüber Gentile, beginnender Stilwandel durch die Kombination tradierter und innovativer Formelemente und schließlich autonome Neuschöpfungen – dar (81-86, 96). »Den antiken Motiven trat Pisanello wie neu entdeckten Naturvorbildern gegenüber« (94; ebenso A. Cavallaro, *Studio e gusto*, in: *Da Pisanello alla nascita dei musei capitolini*, Rom 1988, bes. 90). Aus der Beschäftigung mit antiken Werken, an denen Pisanello hauptsächlich Körperhaltung, Bewegung und Anatomie von Einzelgestalten studierte, entfaltete er – angeregt zu Studien nach dem lebenden Modell – eigenständige Kompositionen, in denen er die Figuren in neue räumliche und inhaltliche Beziehungen setzte.

Blass-Simmen korrigiert die von Degenhart/Schmitt vertretene Auffassung einer Autorschaft Gentiles, indem sie mit der jüngeren Forschung für Pisanello als den Schöpfer der Zeichnungen in Paris (Louvre, 2397 verso), Mailand (Ambrosiana, F. 214 inf. 13 recto und inf. 15 recto) sowie Rotterdam (Mus. Boymans-van Beuningen, I. 523 recto und verso) eintritt (Degenhart/Schmitt, *Corpus...*, Teil I: *Süd- und Mittelitalien*, 1968, 1, 240ff.; *Da Pisanello...* 1988, n. 23-25). Ihre Umwertung hat zur Folge, daß nicht mehr Gentile als ein Vorreiter des Antikenstudiums neben Ghiberti, Donatello und Filarete zu gelten hat, sondern Pisanello. Für die Beurteilung seines Œuvres bedeutet dies eine Akzentverschiebung: sein Interesse an der Antike, das stets im Kontext seiner Medaillen gewürdigt wurde, muß nun stärker als bisher auch für seine Malerei in Betracht gezogen werden. Blass-Simmen betrachtet das Antiken- und Modellstudium als Voraussetzung für die Konzeption der Renaissance-Medaille, indem sie darauf verweist, daß sich Pisanello im Verlauf seines Lebens eine Vorratsammlung zeichnerischer Motive anlegte, aus der er immer wieder schöpfte (*Pisanello* 114; ebenso Cavallaro, in: *Da Pisanello...* 1988, bes. 90/91). Abschließend untersucht die Autorin die Madonnenzeichnungen der Ambrosiana (F. 214 inf. 7 und 8), die gemäß formalen und graphischen Kriterien in römischer Zeit entstanden sind (*Pisanello* 104-108, 112). Sie dienen dazu, die Bindung Pisanellos an die Internationale Gotik am Beispiel ihrer rhythmischen Linienführung deutlich zu machen. Zugleich stellen sie mit ihrem gesteigerten Realitätssinn der Figuren, der in der Wiederholung der Mutter-Kind-Gruppe in verschiedenen Ansichten deutlich wird, eine wichtige Vorstufe für das Georgswandbild in S. Anastasia dar.

Hofkunst

Unter dem Titel »Höfische Werke Pisanellos« faßt Schmitt die Tätigkeit des Künstlers für die Gonzaga und Este in Mantua und Ferrara zusammen (*Pisanello* 194-228). Knapp referiert sie einige überkommene Daten, die der Leser im Anhang nachlesen kann (267/273).

Den Mangel an bibliographischen Verweisen zu diesen Lebensdaten gleicht Cordeliers äußerst sorgfältig erarbeitete Quellenzusammenstellung aus: erstmals sind 108 Texte zu Pisanello für den Zeitraum zwischen 1395 bis ca. 1581 zusammengefaßt und jeweils kritisch kommentiert: Zahlungsanweisungen, Gelände- oder -verkäufe, gerichtliche Erlässe und Lobgesänge (*Documenti*).

Schmitt widmet sich nun ausführlich dem Mantuaner Freskenzyklus. Sie diskutiert die zentralen Fragen der Datierung, Technik und Auftraggeberschaft. Ihre Schlußfolgerungen stimmen dabei im wesentlichen mit den jüngsten Ergebnissen der seit 1987/88 durchgeführten systematischen Restaurierungen und Untersuchungen überein. Deren Ziel ist eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anbringung, die durch die Ablösung und Aufteilung des Zyklus in Fragmente nach seiner Entdeckung zerstört worden ist (*Verona* 479-485, n. 21; ausführlicher: *Castrichini* und *Cicinnelli*).

Die technische Analyse der Sinopien und Fresken erlaubt erstmals eine Bestimmung der Tagwerke, aus der sich der folgende Arbeitsverlauf ergibt: Pisanello begann den Zyklus mit dem Auftrag der roten Sinopie an der Westwand (heutige Eingangswand) und führte sie auf der sog. Kaminwand fort. Darauf freskierte er den Fries der Westwand, den er jedoch nur unvollständig ausarbeitete. In dunkler Farbe setzte er die Vorzeichnung an der Ostwand und an der Fensterwand (ursprüngliche Eingangswand, an der Freskenreste aufgedeckt wurden) fort, deren Freskierung gleichzeitig in zwei unterschiedlichen Richtungen, ausgehend von der Südostecke, ausgeführt wurde (*Castrichini* 41ff.; *Cicinnelli* 59).

Da die Freskoschicht der *Giovani dame al palco e cavalieri* (*Verona* n. 18) nachweisbar sowohl über der roten als auch der dunklen Vorzeichnung liegt, ist nunmehr endgültig auszuschließen, daß die Sinopie als Endstadium des Zyklus zu betrachten ist, wie ein Teil der Forscher angenommen hatte. Dagegen spricht auch die auffällige Grobheit des Maluntergrundes, der sich für den Auftrag einer neuen Malschicht eignet und der bei monochromen Fresken üblicherweise geglättet wurde

(*Castrichini* 48-52). Bezüglich der evidenten stilistischen Unterschiede zwischen der roten Sinopie und der dunklen Vorzeichnung – präzise, detailreiche Ausführung im Gegensatz zu wiederholt überarbeiteter Skizze – sprechen sich *Castrichini* (41) und *Cicinelli* (57) im zweiten Fall für einen Wandentwurf als Folge von anderen gleichzeitigen Projekten Pisanellos aus, die ihm keine Zeit für die Anfertigung eines einheitlichen Konzeptes ließen.

Für das Fragment eines Frauenkopfes (Rom, Pal. Venezia, *Abb. 2*) schließt *Castrichini* (62) ferner eine Zugehörigkeit zum Mantuaner Zyklus aus technischen Gründen definitiv aus (*Verona* n. 19). Damit gewinnt M. Boskovits' Vorschlag von einer Entstehung des Fragments in Pisanellos römischer Zeit und seiner Zugehörigkeit zum Lateranszyklus erneute Aktualität. Der technische Befund erbrachte überdies ikonographische Hinweise auf eine Auftraggeberschaft Gianfrancesco Gonzagas und eine Entstehung des Zyklus seit 1433/34.

Im Zentrum dieser These befindet sich die sehr schlecht erhaltene Darstellung eines Ritters auf der Ostwand, der sich im Galopp über sein Pferd beugt (*Verona* 483); er ist mit dem Kommandostab der Mantuaner Herzöge, der Blume der Gonzaga – Ringelblume bzw. Margerite – und einer abgekürzten Inschrift, die *Cicinelli* IOHANNES FRANCISCUS liest, ausgezeichnet. Auf Gianfrancesco Gonzaga, Fürst des Hl. Römischen Reiches, weisen auch die Symbole des Banners unterhalb des Frieses – Adler, Kreuz, Pelikan und Dornenkrone. *Cicinelli* deutet die gesamte Turnier- oder Schlachtenzene der Ostwand als Verherrlichung der Mantuaner Dynastie, indem er die architektonischen Bezüge des Saales zur ehem. Residenz und Zusammenhänge der Dekoration mit Persönlichkeiten und Ereignissen der Zeit Gianfrancescos verdeutlicht, der 1433 oder 1434 von Kaiser Sigismund die erbliche Markgrafenwürde erhielt (484 und *Cicinelli* 59-65). Mit seinem Tod im Jahre 1444 blieb der Zyklus schließlich unvollendet. Die Entstehung der Mantuaner Fresken in der 2. Hälfte der 30er Jahre wird auch durch Schmitts Untersuchung zweier Zeichnungen (Louvre, 2594 verso und 2595 recto) gestützt, die inhaltlich und stilistisch mit dem Georgsfresko in Verbindung stehen, und deren geistige Grundhaltung für eine Gleichzeitigkeit oder partielle Parallelität des Entwurfes der beiden Projekte spricht (*Pisanello* 202-204). Einen wesentlichen Grund dafür, daß die sechsjährige Arbeitszeit am Zyklus für eine Vollendung nicht ausreichte, erkennt sie in der aufwendigen Pastiglia-Technik, mit der Teile des Freskos reliefhaft erhaben ausgeführt und mit Goldfolie überzogen wurden. Sie erwägt aber auch einen Wandel der künstlerischen Konzeption (201-202).

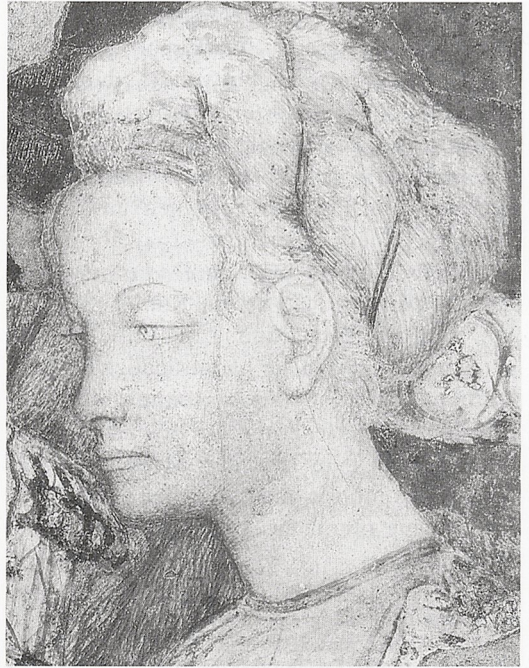


Abb. 2: Pisanello, Profilkopf einer Dame. Rom, Museo Naz. di Palazzo Venezia (Verona cat. 19)

Im Mittelpunkt von Schmitts Ausführungen zur Tätigkeit für die Grafen von Este stehen die Medaillen Pisanellos, an deren Beispiel die Autorin »die Verbindung höfischer Kunst mit humanistischem Geist« darlegt (208).

Einer Forderung Gasparottos vorausgreifend, erläutert sie exemplarisch den metaphorischen Inhalt einer Medailleurückseite und verknüpft die dargestellte Todessymbolik mit Ereignissen aus dem Leben Leonello d'Estes (*Verona* 329, *Pisanello* 208-214). Weiterhin macht sie deutlich, daß der Ferrareser Hof sich bei der Gestaltung der Medaillen von anderen höfischen Auftraggebern dadurch unterschied, daß er einer Darstellung ethischer Werte gegenüber kriegerischen Tugenden den Vorzug gab (*Pisanello* 214). Anlässlich der Medaillen für Leonello d'Este erörtert Schmitt auch Pisanellos verlorenes Caesarporträt (220-226): Julius Caesar galt Leonello als Vorbild eines Staatslenkers, weshalb Pisanello den Porträttypus des Ferraresen einem antiken Modell anglich. In vielfältiger Weise knüpft Gasparottos Essay über die Bedeutung der Medaille im 15. Jh. an diese Gedanken an (*Verona* 325-330, bes. 328).

Aufgrund ihrer Verbindung von Wort und Bild stellte die Medaille für den humanistischen Betrachter, der ihr

Aufkommen und ihre Verbreitung maßgeblich förderte, eine ideale Gattung dar (325). Der Autor bezeichnet sie als »prodotto di un *milieu* vasto e multiforme«, das er der jüngeren Forschung folgend näher erläutert (vgl. Syson, L., Alberti e la ritrattistica, in: *L. B. Alberti*, 1994, 46-53, bes. 49/50. Trenti Antonelli, M. G., Il ruolo della medaglia, in: *Le muse e il principe*, 1991, Saggi, 25-35; Cavallaro, in: *Da Pisanello...* 1988, bes. 91/92). In Übereinstimmung mit Schmitt hebt er als für Pisanello charakteristisch die Gleichzeitigkeit von Elementen der Internationalen Gotik und Antikeninteresse hervor (*Pisanello* 205-228, *Verona* 329/330, vgl. n. 73-98).

Schmitt schließt mit Ausführungen über Gemäldeaufträge der Este. In den Bildnissen der Ginevra und des Leonello d'Este erkennt sie zu Recht eine »übereinstimmende künstlerische und geistige Haltung« (*Pisanello* 226). Entgegen der verbreiteten Meinung, die auch von der Autorin geteilt wird, hat sich jüngst Cordellier für eine Identifizierung der Dargestellten mit Lucia d'Este ausgesprochen, die 1437 Carlo Gonzaga heiratete (*Pisanello, La princesse au brin de gènevrier*, Paris 1996); er schlägt eine Deutung als Verlobungs- oder Hochzeitsbild vor. Als Beispiel für Pisanellos gleichzeitige Tätigkeit an unterschiedlichen Projekten wird seine »Vision des hl. Eustachius« beurteilt, denn die Zeichnung Louvre, 2368 zeigt neben der Studie des Reiters und Kreuzifixus auch den Galgen des Georgsfreskos, weshalb sich Schmitt für eine Entstehung »um 1435 oder kurz danach« ausspricht (*Pisanello* 227). Zusammen mit dem Gemälde der »hll. Antonius und Georg« bildet es einen letzten Höhepunkt der Internationalen Gotik und verdeutlicht nachdrücklich Pisanellos variantenreiche künstlerische Ausdrucksformen.

Georgsfresko

In den Mittelpunkt des Aufsatzes »Zur Rekonstruktion von Pisanellos Wandgemälden in S. Anastasia« (*Pisanello* 180-193) stellt Eberhardt die Lokalisierung der verlorenen Darstellung der hll. Eustachius und Georg auf der Grundlage einer quellenkritischen Textanalyse von Vasaris Beschreibung der Fresken. Die inhaltliche und räumliche Verwirrung, welche sich aus der Lektüre des betreffenden Abschnittes ergibt (192/193), führt er darauf zurück, daß Vasari nicht seine eigenen Beobachtungen niederlegte, sondern Mitteilungen des Fra Marco de' Medici folgte (182/183). Indem er den überzeugenden Nachweis erbringt, daß Vasari mit der Bezeichnung »nella capella« nicht ausschließlich einen Kapelleninnenraum, sondern auch Wandaltäre bezeich-

nete, stützt er eine These von Degenhart, der für eine einheitliche Freskierung der Kapellenaußenwand mit der Georgslegende und den Heiligenfiguren eingetreten war (183/184). Daraus ergeben sich für Eberhardt weitere Hinweise auf die Anordnung der einzelnen Freskenteile: »Pisanellos Ritterheilige, Eustachius mit seinem Hund und Georg mit dem getöteten Drachen, waren über dem erhaltenen Fresko auf die Wandflächen links und rechts vom Querhausfenster gemalt« (184, Abb. 200). Seine Folgerung untermauert der Autor durch Argumente, die den Befund der Kapelle und das künstlerische Œuvre Pisanellos berücksichtigen (185-191). Entsprechend der Tragweite von Eberhardts Thesen hat die örtliche Denkmalpflege sie unverzüglich am Ort überprüft, und es darf als äußerst glücklicher Umstand gewertet werden, daß ein neu entdecktes Dokument weitere Anhaltspunkte liefert. Wohl ergaben die Bauuntersuchungen keine positiven Befunde: »Nella parete interessata dalla ricerca non è emersa alcuna decorazione pittorica« (*Verona* 197-200, bes. 198). Doch lassen sich aus Beobachtungen im oberen Bereich des rechten Pilasters Anhaltspunkte für eine Lokalisierung der Heiligen auf den die Kapelle flankierenden Pilastern ableiten, für die auch ein Dokument des 17. Jh.s spricht, das Varanini in diesen Zusammenhang einführt (183/184): in seiner Beschreibung von S. Anastasia nennt ein Nachfahre der Auftraggeber Pisanellos »l'immagine di sant'Eustachio martire, che si vede nella pilastrata fra l'altar maggiore e questa cappella« (184). Somit ist nun endgültig davon auszugehen, daß sich die malerische Dekoration Pisanellos auf die Kapellenaußenwand und die Pilaster erstreckte.

Eberhardt wird dem gerecht, indem er im ersten Teil seines Beitrages zum Veroneser Katalog, einer Zusammenfassung seines Artikels von 1995, die Ergebnisse berücksichtigt (*Verona* 165-170). Sodann verfolgt er aufschlußreich und mit zahlreichen Fotografien der Zeit vor der Abnahme die Geschichte des Georgsfreskos im 19. Jh. (170-182). Der Vergleich der historischen Aufnahmen mit dem heutigen Befund veranschaulicht

eindrucksvoll die Wechselschicksale der malerischen Oberfläche, die für die Deutung von Werk und Künstler weitreichende Folgen hatten. Eberhardts differenzierter Analyse gelingt eine Rekonstruktion des damaligen Zustandes mit der noch erhaltenen Reliefstruktur und den Übermalungen. Diese drastische Darstellung einer unwiderruflich voranschreitenden Zerstörung ergänzt Brugnolis Einblick in die konservatorischen Maßnahmen in der 2. Hälfte des 19. Jh.s (185-196). Die politischen, sozialen und religiösen Strömungen in Verona in der 1. Hälfte des 15. Jh.s erläutert Varanini (*Verona* 13-22, 23-44). Er beurteilt die Kirche S. Anastasia als Ausdruck des gefestigten Selbstverständnisses der Veroneser Bürgerschaft und resümiert gelegentlich der Kapellenstiftung der Familie Pellegrini, Auftraggeber des Georgsfreskos, deren Familiengeschichte er eingehend darlegt: »farsi sepellire a Sant'Anastasia ha per tutte le famiglie veronesi un valore di *status symbol* particolarmente marcato« (33/34). Im Hinblick auf die Gense der Kapellenausstattung verdient seine These Beachtung, erst eine Änderung des ursprünglichen Projektes habe die Anbringung der Fresken von Pisanello auf der Kapellenaußenwand ermöglicht (39). Hieran schließt Marchi an, der das geistesgeschichtliche Ambiente des oberitalienischen Frühhumanismus sowie das Wirken und die komplexen Verbindungen von Guarino da Verona, Vittorino da Feltre u. a. skizziert (*Verona* 45-58). Darauf aufbauend geht er Pisanellos Verbindungen zu seiner Auftraggeberschaft in Verona nach und sucht des Künstlers Natur- und Antikeninteresse zu ergründen (bes. 52-54).

Die ikonographischen Ausführungen von Ulrike Bauer-Eberhardt und Cordellier, die sich wechselseitig bestätigen und ergänzen, dienen dem Verständnis von Pisanellos Werkgenese (*Verona* 151-164 und 201-229). Ihr besonderes Anliegen ist die Darstellung des Verhältnisses von Text und Bild. Beide erkennen in der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine die literarische Quelle Pisanellos.

Bauer-Eberhardt zeigt, daß die Kleidung der Prinzessin, Widder, Galgen u. a. sehr genau diesem Text entnommen sind, und präzisiert damit Schmitt, die feststellte, daß »wesentliche, erzählerisch die Szene aufbauende Elemente (...) höfischen Charakter« haben (*Pisanello* 121). Weiterhin legt Bauer-Eberhardt die bildnerischen Quellen einiger Motive dar. Besonders ausführlich erläutert sie die Entwicklung der Figur Georgs, der im Begriff ist, sein Pferd zu besteigen. Diese ungewöhnliche Körperhaltung im Zentrum des Bildes, die den traditionellen Drachenkampf ersetzt, hatte schon Vasari bemerkt (*Verona* 155-157). Das formale Vorbild sieht sie in einer im Bewegungsmotiv verwandten Königsfigur der Bolognini-Kapelle des Giovanni da Modena in S. Petronio, Bologna (158, Abb. S. 154 unten). Auf sei-

ner Romreise könnte Pisanello Giovanni da Modenas Fresken von 1411-15 studiert haben. Gleich Werken anderer Maler, die Pisanello getreu kopierte oder zeichnerisch umformte, dienten sie ihm vorwiegend als formaler Bezugspunkt für sein eigenes künstlerisches Schaffen im allgemeinen und für zahlreiche Motive im Georgsfresko (161/162). Im Zusammenhang mit dieser Figur hatte Schmitt auf die Verbindung zum »illustrierten Ritterroman« verwiesen (*Pisanello* 121-132). Pisanellos Interesse am höfischen Roman spricht nach Cordellier aus der Wahl des dargestellten Augenblicks – eine detailreiche Beschreibung der Begebenheit anstelle einer reduzierten Einzelszene –, der es erlaubt, wesentliche erzählerische Merkmale ins Bild umzusetzen: »la sua pittura dimostra le stesse tecniche di temporeggiamento, gli stessi effetti di rallentamento del romanzo cavalleresco« (*Verona* 207/209). Im Aufbau des Freskos erkennt er in den übereinanderliegenden Registern eine stark strukturierte Konzeption »al tempo stesso formale, drammatica e temporale«, die er von Altichiero und Gentile herleitet (206/207). Diese Einschätzung widerspricht Schmitt, die Pisanellos Interesse an der Komposition negiert: eine »umfassende Kompositionsskizze ist vom Charakter des Wandbildes nicht zu erwarten«, da es »ohne kompositionellen Schwerpunkt aus einer Reihung von Einzelgestalten« besteht (*Pisanello* 169).

Die Datierung in die Jahre 1435-38 begründet Schmitt stilkritisch – das Fresko stehe zwischen den Arbeiten in Rom und Mantua – und weist darauf hin, daß der Bildhauer Michele da Firenze 1436 diesbezüglich eine Zahlung erhalten habe – ein Indiz für die Vollendung der skulpturalen Ausstattung, an die sich die malerische Dekoration anschloß (171). Dieser Zeitpunkt stellt aber nicht zwingend einen *terminus post quem* für die Ausführung des Freskos dar. Denkbar ist auch eine parallele Durchführung der Arbeiten in der Kapelle und an ihrer Außenwand. Übereinstimmend sehen beide Forscher Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen künstlerischen Gattungen. Cordellier verbindet, Coletti folgend, die perspektivischen Verkürzungen des Freskos mit Pisanellos Medaillen, in denen der Künstler mit vergleichbaren räumlichen Strukturen in kleinen Dimensionen arbeitete und in beiden Fällen zu detailreichen Darstellungen gelangte (*Verona* 209/210). Schmitt erkannte eine Beziehung zwischen der Darstellung Gianfrancesco Gonzagas auf einer Medaille und einem

Ritter zu Pferde auf der Zeichnung Louvre, 2595 recto, die sie ihrerseits mit den Fresken in S. Anastasia und in Mantua verknüpft (*Pisanello* 202-205).

Zeichnung, Arbeitspraxis

Die Funktion der Zeichnung und die unterschiedlichen Phasen des Arbeitsprozesses erarbeitet Schmitt am Beispiel der drei Zeichnungen zu den Gehenkten (*Pisanello* 132-142). Als Musterblatt, das »Naturstudien in gegenständlich fixierenden Reinzeichnungen« vereint, ohne daß sie bereits im Hinblick auf einen direkten Zweck erfaßt wurden, bezeichnet die Autorin das Blatt in London (British Museum, 1895-9-15-441). Für die Vorbereitung der Gruppe im Fresko griff Pisanello auf zwei Gestalten dieser Zeichnung zurück und überarbeitete sie, indem er ihnen durch differenzierende Strichführung größere körperliche und räumliche Präsenz verlieh (New York, Frick Collection, 36.3.54 oder A 413). Schließlich bemühte sich Pisanello in der folgenden Studie nach dem lebenden Modell um die Verbesserung von Details, wobei sein Interesse besonders dem Verhältnis von Torso und Armen galt (Edinburgh, Nat. Gallery, D. 722). Aufgrund ihres werkvorbereitenden Charakters und des nuancierten Duktus schlägt Schmitt eine Datierung der Blätter in New York und Edinburgh »um oder gegen 1435« vor (142). Cordellier folgt ihr in der Beurteilung der Zeichnungen weitestgehend, doch stellt er die Abfolge des Entstehungsprozesses generell in Frage. Sein Einwand gegenüber Schmitt erscheint indes eher schwach begründet: »Questa seducente ricostruzione del procedimento creativo di Pisanello conserva tuttavia un carattere squisitamente teorico, basata com'è su fragili ipotesi di partenza (...) o su delle ipotesi indimostrabili« (*Verona* n. 41-43, 268).

Als weiteres Beispiel der Formgewinnung erläutert Schmitt die Damenstudien im Profil (*Pisanello* 142-157). In den Köpfen der Wiener Zeichnung (Albertina, Inv. 5 recto)

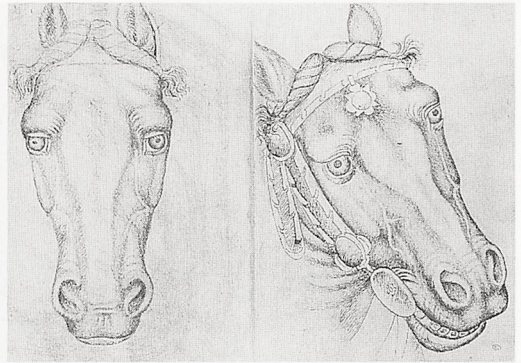


Abb. 3 *Pisanello-Werkstatt oder Bono da Ferrara, Pferdeköpfe. Paris, Louvre 2630 recto (Verona cat. 66)*

erkennt sie einen »Idealtypus für die eigene Vorratssammlung«, den Pisanello bereits um 1420 entworfen habe, und erklärt die seitenverkehrte Gegenüberstellung des gleichen Motives als sein »Schaffensprinzip« (142/143). Als Ausgangspunkt für die Prinzessin im Fresko sieht sie die Pariser Zeichnungen (Louvre, 2342 recto und verso) an, während die Betonung wesentlicher Charakteristika des Freskos in einem Blatt ebenfalls in Paris (Louvre, 2343 recto) für einen Schritt auf das endgültige Ergebnis hin spreche, besonders, da die Pause des weiblichen Kopfes auf der Verso-Seite der Ausrichtung der Prinzessin entspricht. Diese Meinung wird von Cordellier nicht geteilt, der eine große Anzahl der genannten Zeichnungen der Werkstatt Pisanellos zuordnet (Louvre, 2315, 2342, 2343, Modena, Gall. Estense, 895, Albertina, 5, Oxford, Ashmolean Museum, P II 41). So sind der Zusammenhang mit dem *Taccuino di viaggio* und die Formelhaftigkeit der Ausführung, Modellierung und des Ausdrucks für ihn entscheidende Gründe, um die Wiener Zeichnung Pisanello selbst abzuschreiben (*Verona* n. 44, 491/492). Stilistische Argumente führt er auch zu zwei weiteren Zeichnungen (Louvre, 2342 recto und 2343 recto) an, die er ebenfalls der Werkstatt zuordnet (n. 47, 49). Schmitts These von der Pause des Profilkopfes auf Louvre,

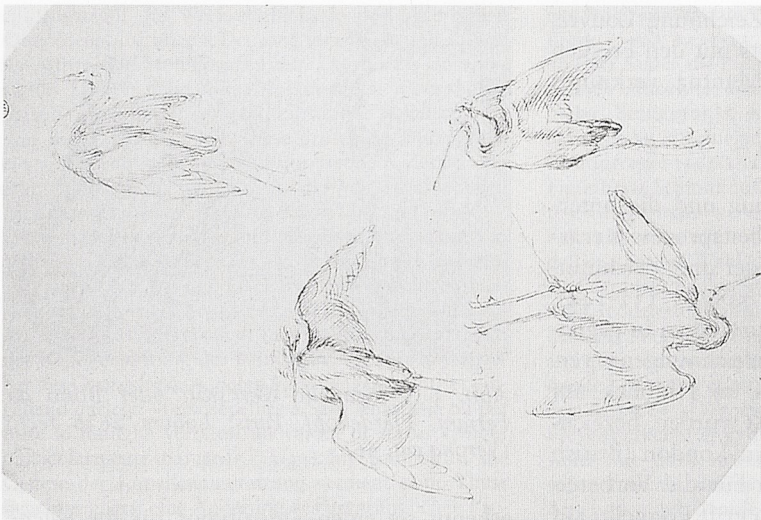


Abb. 4
Pisanello, Vier Reiher.
Paris, Louvre 2469r
(Verona cat. 39)

2343 verso korrigiert er: hier scheine nur die Zeichnung der Recto-Seite durch (280; dies fordert Prüfung am Original). Beachtenswert ist auch seine Deutung der Empfangsszene auf Louvre 2432 recto, die er nicht als vorbereitende Skizze, sondern erstmals als *ricordo* Pisanellos ansieht (Verona n. 50). Anhand n. 61-65 analysiert Cordellier seinerseits Pisanellos Arbeitsmethode, die Funktion der Zeichnungen im allgemeinen und in Bezug auf das Georgsfresko sowie stilkritische und materialkundliche Merkmale (vgl. auch Verona 216-224). Dabei teilt er in Übereinstimmung mit der gängigen Forschungsmeinung die Auffassung, daß sich Pisanello sukzessive ein Zeichnungsrepertorium anlegte, Studien nach der Natur (n. 35, 36) und dem lebenden Modell ausführte und jeweils anlässlich eines bestimmten Auftrags auf diese Sammlung zurückgriff, wobei er Motive übernahm oder sie umgestaltete. In n. 66-69 verso erkennt Cordellier Werkstattarbeiten nach Studien Pisanellos, weil die Zeichnungen nicht dem Duktus des Künstlers entsprechen, große Verwandtschaft mit älteren Typen des Gentile da Fabriano aufweisen und in ihren Einzelheiten nicht mit dem Fresko korrespondieren (Verona 310-317,

489/490). In diesem Kontext vermeidet er eine ausschließlich auf Bono da Ferrara als möglichen Schöpfer dieser Blätter konzentrierte Diskussion. Jedoch schließt er diesen Künstler – im Widerspruch zu Schmitt – als Urheber des frontalen Pferdekopfes auf der Recto-Seite von Louvre, 2630 aus (n. 66, Pisanello 246/247, 266, Abb. 3). Schmitts Untersuchung der durch Unmittelbarkeit ihrer Naturwiedergabe auffallenden Zeichnungen nach Tieren (Pisanello 158-169) weiterführend, trifft Cordelliers Beobachtung zu dem Blatt mit den Reiher-Studien (Louvre, 2469 recto, Abb. 4) den Kern von Pisanellos unerhörter Neuerung gegenüber den lombardischen Tierstudien seiner Vorgänger besonders deutlich: er verweist darauf, daß der Vogelflug in seine einzelnen Phasen zerlegt ist, aus denen die Darstellung ihre Dynamik gewinnt (Verona n. 39). Bei der Pferdedarstellung hebt er hervor, daß Pisanello sich mit seiner Wiedergabe nicht auf eine Ansicht beschränken wollte, sondern eine Form der Rund- oder Allansichtigkeit anstrebte, indem er dem Betrachter verschiedene Ansichten des gleichen Objektes bot, womit er zugleich die räumliche Präsenz der Tiere betonte. Aber auch mit seiner sensiblen

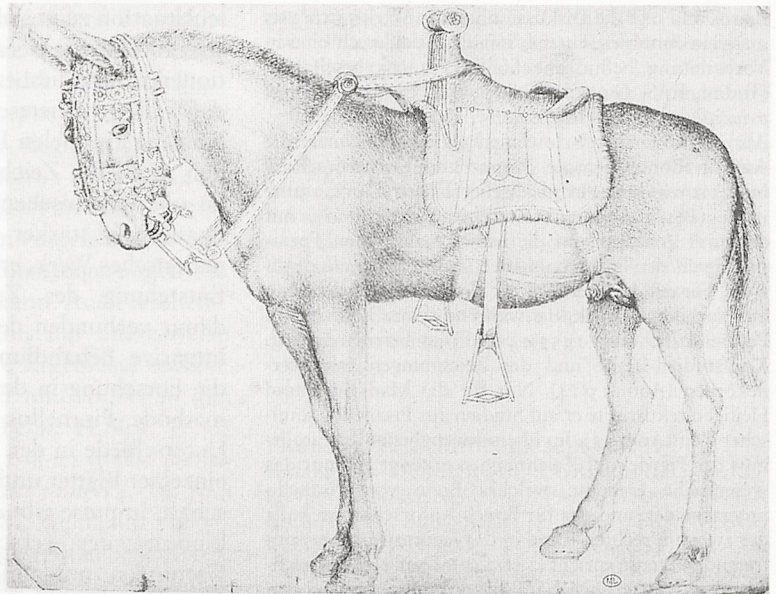


Abb. 5
Pisanello, Maultier. Paris,
Louvre 2380
(Verona cat. 52)

Charakterisierung unterschiedlicher Oberflächen geht Pisanello über die traditionelle Tierdarstellung eines Giovannino de' Grassi oder Michelino da Besozzo weit hinaus und wird richtungweisend über seine Zeit und seinen Wirkungskreis hinaus (210-216). So betont Cordellier an der Pferdekopfstudie (Louvre, 2360) die Art, wie Pisanello die Bewegung des Pferdes, das seinen Kopf nach vorne streckt, zeichnerisch umsetzte. Er gestaltete mit feinsten Strichlagen das Haupt, mit geringerer Dichte arbeitete er den Hals aus und skizzierte den Sattel mit wenigen Schwüngen, so daß sich bei der Betrachtung eine tiefenräumliche Wirkung einstellt (Verona n. 62). Zusammen mit der Darstellung eines Maultieres (Louvre, 2380; Abb. 5) werden diese Zeichnungen von Schmitt, obgleich sie mit dem Georgsfresko in Verbindung stehen, wegen des hohen Grades ihrer künstlerischen Ausarbeitung als autonome Kunstwerke bewertet (Pisanello 162/169).

Neuerdings hat sich Schmitt nochmals grundsätzlich zur Entwicklung der Zeichnung nach Tieren geäußert (Weimar). Als charakteristisches Merkmal des Giovan-

nino de' Grassi und seines Nachfolgers, des »Meisters des Weimarer Tiermusterbuches«, bezeichnet sie die »emblematische 'Kennzeichnung' der Tiere durch ihre typischen Haltung oder artspezifische Tätigkeit« (13). Eigene Naturbeobachtung am toten Tiermodell und differenzierte farbliche Gestaltung heben Michelino da Besozzo von diesen Künstlern ab (16). Die Loslösung von Musterbuchtypen gelingt schließlich Pisanello, der in freien Naturskizzen »durch Gebärde, Bewegung und Ausdruck das innere Wesen eines Tieres erstmalig aufzeigt« (17). Indem er die Federzeichnung der Pinseltechnik vorzieht, gibt er ferner seinem formalen Interesse an den Tierstudien seinen Ausdruck.

Ein Mitarbeiter: Bono da Ferrara

Der Werkstattpraxis am Beispiel eines einzelnen Mitarbeiters widmet sich Schmitt ausführlich in dem Kapitel »Bono da Ferrara« (Pisanello 229-264). Ausgehend von stilistischen, technischen, chronologischen und thematischen Überlegungen begründet sie Bonos Autorschaft für eine ca. 70 Blätter umfassende Gruppe von Zeichnungen (264-266), die sie aus dem Werk Pisanellos ausscheidet.

Sie erläutert die Mitarbeit des Schülers am Georgsfresko in S. Anastasia, indem sie ihm bestimmte Teile der Darstellung zuweist. Auf diese Art ergänzt Schmitt das jüngst von F. Todini erweiterte malerische Œuvre

Bonos und regt die Diskussion um die Werkstattpraxis an – ein zentrales Thema, mit dem sich auch eine in Vorbereitung befindliche Studie Francos beschäftigt (Todini, F., S. Giovanni Evangelista, in: *Le muse e il principe*, 1991, Catalogo, n. 73, 283-289).

Als charakteristische Stilmerkmale bezeichnet die Autorin Bonos betonte Raum- und Körperbeschreibung, sowie sein »in plastischer Übertreibung isolierendes Beschreiben anatomischer Einzelheiten«, mit denen er Anschluß an die neuen malerischen Formprinzipien der Frührenaissance suchte (Pisanello 230-236). Für den größten Teil der Zeichnungen griff Bono auf Vorbilder zurück, die während seiner Lehrzeit bei Pisanello (Schmitt: 1435-1438). Dies betrifft die sog. Kopfstudien-Reihe und die Zeichnungen mit Pferdeköpfen (Anm 13/14). Nur für die Madonnen und Heiligen rekurrierte er auf Studien aus Pisanellos römischer Zeit (Anm 15). Im überschwenglichen Naturalismus der Pferdekopf-Zeichnungen erkennt Schmitt das wesentliche Element, welches Bono von Pisanello unterscheidet, und das für Bonos Autorschaft im Falle der zwei am rechten Rand in das Georgsfresko hereintretenden Pferde spricht (246/247). Ferner »kennzeichnen den Musterbuchcharakter in Bonos Folge von Pferdeköpfen, daß einzelne von ihnen variierte Wiederholungen im Musterbuch bereits vorhandene Motive sind« – ein Argument, das Schmitt im Kontext der Prinzessinnenstudien zum »Schaffensprinzip« Pisanellos erklärt (247, 142/143). Durch seinen Lehrer ange-regt, entwickelte Bono in der Kopfstudien-Reihe zahlreiche physiognomische Varianten unterschiedlicher Menschentypen, die er mit entschlossenem Duktus ausführte, und die sein Verhältnis zu Pisanello deutlich hervortreten lassen (247-260).

Gegenüber der Erschließung des graphischen Œuvres von Bono verhält Cordellier sich reserviert und zieht es vor, nicht eigenhändige Pisanello-Zeichnungen ganz allgemein an die Werkstatt zu geben (Louvre, 2593, 2628, 2629, 2630, 2631V, 2634V). In zwei Fällen spricht er sich jedoch aufgrund der Feinheit der technischen Ausführung für Pisanello selbst und gegen Bono aus (Louvre, 2355, 2361). Auch Monika Dachs, Pisanello in neuem Glanz, *Pantheon* 54, 1996, 169-180, findet die Abgrenzungsfragen, überhaupt die Werkstattstruktur Pisanellos noch klärungsbedürftig.

Die vorgestellte Fülle an Informationen und Ergebnissen spiegelt Pisanellos weitreichende Bedeutung als Künstler an der Wende von der Spätgotik zur Frührenaissance. Diese Schwel-

lensituation zeigt sich mit aller Deutlichkeit in seinem Œuvre. Gerade die jüngsten Publikationen liefern diesbezüglich neue Hinweise, so daß die vorherrschende Beurteilung des Künstlers in vielen Details neu bewertet werden muß. Da Zeichnungen des vornehmlich an oberitalienischen Höfen tätigen Pisanello quantitativ stärker überliefert sind als sein malerisches Werk, erfuhren die Frage nach der Entstehung des Zeichnungskonvoluts und damit verbunden der Werkprozeß besonders intensive Behandlung. Grundsätzlich stimmt die Forschung in der Bewertung der Arbeitsmethode Pisanellos überein, doch bestehen Unterschiede in der Beurteilung der Funktion einzelner Blätter und in der Frage ihrer Autorschaft. Impulse gibt die mehrfach betonte Verbindung der verschiedenen künstlerischen Gattungen untereinander. Denn die neuerdings erarbeitete intensive Auseinandersetzung mit Werken der Goldschmiedekunst und Antiken bedeutet eine erhebliche Erweiterung des bisher bekannten Tätigkeitsfeldes, zu dem nun auch Entwürfe zu Skulptur und Architektur gezählt werden müssen. Präzisierungen zum Georgsfresko und zu den Fresken in Mantua erbrachten ferner wichtige Anhaltspunkte für Werkgenese und Chronologie. Dem komplexen Gegenstand entsprechend ist die Forschung vielfach noch weit von konformen Auffassungen entfernt, wie die Diskussion um die Ausbildung Pisanellos gezeigt hat.

Ebendies rechtfertigt die vorgreifende Veröffentlichung neuer Resultate durch Degenhart/Schmitt, wenn auch ihr exzellent illustrierter Band auf sehr einseitige Weise die Meinung der beteiligten Forscher vertritt und nicht mit der notwendigen Konsequenz auf abweichende Standpunkte hingewiesen wird. Ein Grund dafür mag darin liegen, daß sich die Publikation nicht als Einführung zu Pisanello versteht, sondern an den Kenner wendet: der wird demnächst auch auf das *Corpus der italienischen Zeichnungen* zurückgreifen können. Mit Spannung ist zu erwarten, wie sich die Autoren dann gegenüber Cordelliers weitgefäster Einstellung zum zeichnerischen Werk Pisanellos verhalten werden.

Wünschenswert wäre in der Diskussion eine bessere Abstimmung der Begrifflichkeit – Entwurf, Reinzeichnung, Naturstudie usf. – etwa auf der Grundlage der *Corpus*. Cordellier ver-

tritt diesbezüglich eine besonders drastische Einstellung: »E imprudente quanto seducente voler ragionare sui metodi di lavoro di Pisanello sulla base di un *corpus* di disegni che rimane (anche nel caso degli affreschi di S. Anastasia) molto lacunoso.« (Verona 249). Doch hat Schmitt beispielhaft an den Gehekten und den Damenstudien vorgeführt, zu welchen gut begründeten Schlußfolgerungen die Zeichnungskritik führen kann. Auch erscheint Pisanellos Naturverständnis nur ansatzweise thematisiert, ohne jüngere Ergebnisse stärker zu berücksichtigen (*Natur und Antike in der Renaissance*, hrsg. von Beck, H./Bol, P. C., Frankfurt/M. 1985, bes. 198-225; *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14.-16. Jh.*, hg. von Beyer, A./Prinz, W., Weinheim 1987). Deshalb können die vorgestellten Initiativen als ein bedeutsamer Schritt für die Pisanello-Forschung erachtet werden; die Erschließung seines Werkes ist jedoch noch lange nicht abgeschlossen.

Silke Feil

Die im Text abgekürzt zitierten Publikationen:

Pisanello

a cura di PAOLA MARINI

Mailand, Electa 1996. Katalog der gleichnamigen Ausstellung in Verona, Museo di Castelvecchio, 8. September - 8. Dezember 1996. 537 S., zahlreiche teils farbige Abb. ISBN 88-435-5778-5

P. Marini: *Pisanus Veronensis* (?) (13-22); – Gian Maria Varanini: Verona nei primi decenni del '400, la famiglia Pellegrini e Pisanello (23-44); – Gian Paolo Marchi: Tra Verona, Mantova e Ferrara: lettura e scuola ai tempi di Pisanello (45-58); – Ester Moench: Verona, gli anni venti del '400 (59-137); – Tiziana Franco: Monumenti familiari a destinazione funebre e celebrativa nella Verona del primo '400 (139-150); – Ulrike Bauer-Eberhardt: Per l'iconografia del S. Giorgio e la principessa di Pisanello (151-164); – Hans-Joachim Eberhardt: Sulle tracce degli affreschi scomparsi di S. Anastasia (165-182); – G. M. Varanini: Gli affreschi della cappella Pellegrini nella descrizione di G. M. Pellegrini (183f.); – Andrea Brugnoli: I restauri e gli interventi di tutela sull'affresco di Pisanello in S. Anastasia (185-196); – Fabrizio Pietropoli: Alla ricerca dei santi perduti (197-200); Dominique Cordellier: Ventisei spunti

per le gesta di S. Giorgio (201-229); – Davide Gasparotto: Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale (325-330); – Giuliana Ericani: La scultura a Verona al tempo di Pisanello (331-350); – Anna Maria Spiazzi: L'oreficeria a Venezia e nel Veneto tra Gotico e Rinascimento (351-448); – Paola Frattaroli: Gli ornati tessili nelle opere di Pisanello (453-464); – Maria Elisa Avagnina: La tecnica pittorica di Pisanello attraverso le fonti e l'analisi delle opere veronesi (465-476); – Cristina Cagnoni: La 'Madonna della quaglia'. Proposta di ricostruzione (477f.); – Aldo Cicinelli: Nuove indagini e risultati per la Sala del Pisanello a Mantova (479-485); – D. Cordellier: Note su alcuni taccuini e gruppi di disegni smembrati (487-497); – ders.: Cronologia (499-506) (oben: Verona)

Pisanello. Le peintre aux sept vertus

verfaßt von DOMINIQUE CORDELLIER, CAROLINE LANFRANC DE PANTHOU, ESTHER MOENCH, BERNADETTE PY, FRANCESCO ROSSI, GENNARO TOSCANO, SYLVIE DE TURCKHEIM-PEY Beiträge von PIERRE ROSENBERG und MICHEL PASTOUREAU

Réunion des musées nationaux 1996. Katalog der gleichnamigen Ausstellung in Paris, Musée du Louvre, 6. Mai - 5. August 1996. 518 S., zahlreiche teils farbige Abb. ISBN 2-7118-3139-6

(oben: Paris)

BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT in Zusammenarbeit mit HANS-JOACHIM EBERHARDT und BRIGIT BLASS-SIMMEN mit Aufnahmen von ENGELBERT SEEHUBER

Pisanello und Bono da Ferrara

München, Hirmer 1995. 299 S., 307 überwiegend farb. Abb. ISBN 3-7774-6580-1

A. Schmitt: Die Frühzeit Pisanellos: Verona, Venedig, Pavia (13-53); – dies.: Pisanellos Wandbild zum Grabmonument des Nicolò Brenzoni in S. Fermo Maggiore, Verona (55-79); – B. Blass-Simmen: Pisanellos Tätigkeit in Rom (81-117); – A. Schmitt: Pisanellos Georgswandbild in S. Anastasia, Verona (119-179); – H.-J. Eberhardt: Zur Rekonstruktion von Pisanellos Wandgemälden in S. Anastasia (181-193); – A. Schmitt: Höfische Werke Pisanellos (195-228); – dies.: Bono da Ferrara (229-266); – H.-J. Eberhardt: Lebensdaten Pisanellos (267-273); – ders.: Lebensdaten des Bono da Ferrara (275-276) (oben: Pisanello)

Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto

a cura di F. M. ALIBERTI GAUDIOSO

Mailand, Electa 1996. 374 S., zahlreiche teils farbige Abb. ISBN 88-435-5875-7

(oben: Luoghi)

M. CASTRICHINI

Pisanello. Restauri ed interpretazioni

Todi (Perugia), Ediert 1996. 111 S., zahlreiche teils farbige Abb. (kostenlose Beilage zu: Studi di Storia dell'Arte, 5-6, 1994-1995, auch als Sonderheft erhältlich)

(oben: *Castrichini*)

ALDO CICINELLI

Pisanello a Mantova: nuovi Studi

in: Studi di Storia dell'Arte, 5-6, 1994-1995, 55-92

(oben: *Cicinelli*)

Documenti e Fonti su Pisanello (1395-1581 circa)
a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, con la colla-

borazione di CETIA BERGONZONI, PAOLA MARINI, BERNADETTE PY, GIAN MARIA VARANINI

in: Verona Illustrata, N. 8, 1995, 282 S., 17 schwarz-weiße Abb.

(oben: *Documenti*)

ANNEGRIT SCHMITT

Der Meister des Tiermustersbuches von Weimar mit Aufnahmen von ENGELBERT SEEHUBER, München, Biering und Brinkmann 1997. 78 S., 37 farbige Abb. ISBN 3-930609-14-2

(oben: *Weimar*)

MARTIN ROLAND

Buchschmuck in Lilienfelder Handschriften von der Gründung des Stiftes bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts

Wien [Selbstverlag des Niederösterreichischen Instituts für Landeskunde] 1996 (Studien und Forschungen aus dem NÖ. Inst. für Landeskunde, Bd. 22). 195 S., 85 Abb. ISBN 3-85006-084-5

In den alten Abteien der Benediktiner und Zisterzienser in Österreich, die die Klosteraufhebungen unter Joseph II. überdauert hatten und von der Säkularisation im Reich 1803 nicht betroffen waren, blieb oft, im Gegensatz zu den Klöstern in Deutschland, mancher gewachsene Bestand an mittelalterlichen Handschriften und frühen Drucken fast vollständig erhalten. Dies gilt auch für die 1202 gegründete niederösterreichische Zisterze Lilienfeld, deren illuminierte Handschriften in diesem Band vorgestellt werden. Die Codices aus dem 13. und 14. Jh. enthalten meist theologische oder historische Texte; sie wurden nachweislich zum Gebrauch in Lilienfeld geschrieben und wohl oft auch dort ausgestattet. Wie es den strengen Gepflogenheiten der Zisterzienser entsprach, sind figürliche Malereien selten; meist ließ man die Texte mit Rankeninitialen beginnen oder zeichnete Initialen mit Fleuronné aus. Solcher in der Regel mit der Feder gezeichneter Buchschmuck, ein seit etwa 1200 aufkommendes und seit der Mitte des 13. Jh.s weit verbreitetes, vielfältig abgewandeltes lineares Ornament aus stilisierten Blatt- und Blütenformen (vgl. Art. »Fleuronné«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. IX [Lfg. 105/106],

Sp. 1113-1196), wurde in der kunsthistorischen Literatur gegenüber den meist in Deckfarben ausgeführten figürlichen Malereien lange Zeit vernachlässigt, galt als sekundär und wurde in früheren Katalogen oftmals nur pauschal erwähnt. Neuere Untersuchungen zeigen, daß es sich dabei nicht nur um ein wichtiges Gestaltungsmittel handelte, sondern häufig um einen regional, gelegentlich sogar individuell geprägten Buchschmuck, der als weiteres stilkritisches Argument bei Fragen der Datierung und Provenienz berücksichtigt werden sollte. Für Handschriften aus Österreich zeigte dies erstmals Gerhard Schmidt. Er machte auf eine Gruppe von Fleuronné-Handschriften aufmerksam, die seit etwa 1300 im oberösterreichischen St. Florian entstanden war (*Die Malerschule von St. Florian*, Graz und Köln 1962, S. 173-189), und schilderte deren Vorbilder in Frankreich und am Oberrhein.

Roland beschreibt den Buchschmuck der Handschriften in Lilienfeld aus den ersten anderthalb Jahrhunderten der Klostergeschichte. Nach einem Überblick über Bibliothek und Kataloge (S. 11-15) erörtert der Verfasser in drei Kapiteln den Schmuck der Handschriften und stellt die jeweils dafür einschlägigen Codices in knappen katalogartigen Übersichten vor. Zuerst werden die mit Rankeninitialen ausgestatteten Handschriften