



Abb. 1. Hosios Lukas. Mosaik mit Vorzeichnung, 12. Jahrhundert

## WANDMALEREI UND ZEICHNUNG IN ITALIEN

Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen

Von Robert Oertel

### Einführung

Die Geschichte der Handzeichnung, wie sie sich bei einem Blick auf das bisher bekanntgewordene Material für uns darstellt, beginnt mit einem beunruhigenden Fragezeichen. Hält man sich nur an die äußere Form, an den Ursprung der Spezies „Handzeichnung“ im technisch-materiellen Sinne, dann scheint freilich alles klar. Ein deutlich erkennbarer Weg führt von der Miniatur des Mittelalters zum „Musterbuch“, der wieder und wieder kopierten Vorlagensammlung, die für jede häufiger zu lösende Aufgabe gültige und erprobte „*exempla*“ enthielt. Scheinbar ohne Bruch geht von da aus die Entwicklung weiter bis zum losen Einzelblatt, das allerdings nur ausnahmsweise — häufiger im Norden als in Italien — zum Range einer autonomen Kunstgattung aufsteigt; in der Regel bleibt die Handzeichnung als Vorstudie eng mit der Malerei verbunden.

Wir berühren damit eine der wichtigsten Eigenschaften der italienischen Renaissance-Zeichnung, ihre entschiedene und unverhüllte Zweckhaftigkeit. Bekanntlich gibt es kaum ein Blatt von der Hand Michelangelos oder Raffaels, das sich nicht mit



einem bestimmten ausgeführten oder wenigstens geplanten Werk in Verbindung bringen ließe. Dieser nach wie vor „gebundene“ Charakter könnte als Erbschaft des Spätmittelalters erscheinen, wenn nicht zwischen den Zeichnungen des Musterbuch-Typus und denen der Renaissance ein ganz entscheidender Unterschied bestände. An die Stelle der meist nach fremden Vorbildern kopierten, gelegentlich auch als Naturaufnahme entstandenen Vorlage, also der „auf Vorrat“ angefertigten Musterzeichnung tritt die Vorzeichnung mit ganz bestimmtem, einmaligem Verwendungszweck, der schöpferische Entwurf. Die Aussage des erhaltenen Materials ist ganz eindeutig: die große Mehrzahl der ältesten Handzeichnungen ist mehr oder weniger deutlich als Kopien zu erkennen, während Vorzeichnungen, die sich mit Sicherheit als solche bestimmen lassen, bis zur Mitte des Quattrocento zu den größten Seltenheiten gehören. (Es wird im Folgenden sogar zu fragen sein, ob die wenigen frühen Blätter, die heute noch als Vorzeichnungen gelten, überhaupt ohne Einschränkung zu dieser Kategorie gezählt werden dürfen.)

Man ist zunächst geneigt, hier an einen bloßen Zufall der Erhaltung zu glauben. Warum sollten sich aber aus den Anfängen der Entwicklung gerade nur Zeichnungen reproduktiven Charakters erhalten haben, die Entwurfszeichnungen dagegen, deren wir aus der Folgezeit so viele besitzen, fast sämtlich untergegangen sein? Wir müssen also die Möglichkeit ins Auge fassen, daß es Zeichnungen des zweiten Typus vielleicht ursprünglich gar nicht gegeben hat.

Auf den ersten Blick scheint das eine erstaunliche Behauptung. Die Zeichnung in ihren Anfängen ein bloßes Hilfsmittel des Formgedächtnisses? Gerade in ihr pflegen wir den Zugang zu einer spezifisch schöpferischen Sphäre zu sehen, in die der Einblick uns sonst verwehrt ist. Hier liegt für uns der eigentliche Reiz jeder Beschäftigung mit Handzeichnungen. Ihre reproduktive Funktion dagegen spielt bei unserer Einschätzung kaum mehr eine Rolle. Erinnert man sich aber, welche Bedeutung das Zeichnen als Möglichkeit der Bildvermittlung und überhaupt der Abbildung noch für die Generation Goethes hatte, dann wird die Einseitigkeit des modernen Standpunktes deutlich. Für das Mittelalter vollends, das die Druckgraphik noch nicht kannte, gab es überhaupt keine andere Technik der Reproduktion, und es ist höchst natürlich, daß die wichtigsten Aufgaben der Zeichnung zunächst an dieser Stelle lagen.

Andererseits ist es undenkbar, daß die Maler jener Zeit gänzlich ohne vorbereitendes, schöpferisches Zeichnen ausgekommen seien. Gewiß wurde durch die weitgehend feststehende ikonographische Tradition der Spielraum für Neuerfindungen beträchtlich eingeengt, und überdies ermöglichte die jahrelange bewußte Schulung des Formgedächtnisses, die den Hauptteil der künstlerischen Ausbildung ausmachte und von der gerade die frühen Handzeichnungen so deutlich Zeugnis ablegen, eine weitgehende Vereinfachung der eigentlichen Entwurfsarbeit. Aber der Kontakt mit dem realen Bildträger, der Tafel oder Wandfläche, ließ sich nicht durch auswendig gelernte Formeln herstellen. Erst hier fiel die Entscheidung über die eigentlich künstlerischen Werte der Komposition: Flächenrelationen, Gewicht und Ausdruck aller Bildelemente.



Der Größenmaßstab, das Verhältnis der Darstellung zum gebauten Raum mußte immer wieder neu gefunden werden, und alles das geschah am besten auf der Malfläche selbst. Vorzeichnungen kleinen Formats, losgelöst vom monumentalen Werkzusammenhang, konnten dabei wenig helfen. Auch Kopien schon vorhandener Kompositionen, die als „*simile*“ — oft auf Wunsch des Auftraggebers — Verwendung fanden, vermochten über das Ikonographische hinaus kaum etwas zu geben, da ja der Maßstab und alle sonstigen Bedingungen für jedes neue Werk andere waren.

Wir haben vielmehr davon auszugehen, daß die Maler des Mittelalters fast ohne Ausnahme so vorgingen, wie jene spätbyzantinischen Maler, deren Arbeitsweise wir aus dem denkwürdigen Bericht kennen, den Didron seiner Ausgabe des Malerbachs vom Berge Athos vorangestellt hat<sup>1</sup>. Zeichnen und Malen folgten unmittelbar aufeinander. Noch ehe der Meister, frei aus dem Gedächtnis zeichnend, die letzten Umrisse vollendet hatte, begannen schon die Gehilfen die Heiligenscheine zu vergolden und einzelne Flächen farbig anzulegen. Daß sich die Ausführung gelegentlich, unter bestimmten technischen Voraussetzungen, über längere Zeiträume hinziehen konnte, ändert nichts an dem Grundprinzip: Zeichnung und Malerei waren nur zwei verschiedene Phasen desselben Vorgangs, materiell im Endergebnis ein und dasselbe.

Aus dieser Arbeitsweise erklären sich die Vorzüge wie die Schwächen der mittelalterlichen Malerei: ihre unfehlbare, aller ihrer Ausdrucksmittel in jedem Augenblick sichere Monumentalität, aber auch ihre strenge Formelhaftigkeit. Versucht man, von unseren so ganz veränderten Voraussetzungen her sich in diesen Zustand hineinzuversetzen, dann wird klar, daß eine Loslösung des Zeichenvorgangs vom Bildträger zunächst in keiner Weise naheliegt. Tatsächlich kommt es dazu auch erst relativ spät und nicht ohne vorhergehende Zwischenlösungen. Gewiß mag man gelegentlich den ikonographischen Bestand einer geplanten Darstellung vorher im kleinen Format zeichnerisch festgelegt haben. Das konnte vor allem dann nötig werden, wenn eine feste Tradition für das verlangte Thema noch nicht bestand; von solchen Fällen wird weiter unten noch zu reden sein. Aber einen ganzen monumentalen Bilderzyklus zunächst nur auf dem Papier zu entwerfen, d. h. nicht nur ikonographisch, sondern auch kompositionell festzulegen, um ihn dann in beliebiger Vergrößerung zur Ausführung zu bringen, diese für das organische Denken des Mittelalters ganz fernliegende Möglichkeit zu verwirklichen, blieb erst der Renaissance vorbehalten.

Man wird der hier angedeuteten Entwicklung am besten gerecht werden, wenn man die Geschichte der Entwurfszeichnung als eine fortschreitende Aufspaltung des Arbeitsprozesses der Malerei auffaßt. Die Papierzeichnung kleinen Formats tritt dabei erst ganz am Ende in Erscheinung, zu einer Zeit, als die „Reproduktionszeichnung“ schon längst etwas ganz Gewohntes war. Erst im Lauf des Quattrocento bildet sich das System der verschiedenen Zeichnungstypen heraus, die uns aus dem Atelierbetrieb der Hochrenaissance geläufig sind. Um 1500

<sup>1</sup> Athosbuch, Einleitung S. 10/11.



etwa ist ein Zustand erreicht, der sich von dem des Mittelalters fundamental unterscheidet: der Arbeitsgang hat sich in einer bis dahin unvorstellbaren Weise kompliziert, er führt von der ersten, suchenden Skizze über Gesamtentwürfe verschiedenen Durchführungsgrades und Teilstudien aller Art bis zum Karton und von da endlich zur Ausführung. Die Folgen dieses indirekten Verfahrens treten gerade bei den bedeutendsten Leistungen offen zutage. Noch das Trecento hatte in naiver Sicherheit alle malerischen Aufgaben bewältigt: auch in sehr großen Räumen, etwa in der Spanischen Kapelle, herrscht das vollkommenste Gleichgewicht aller Teile, und es gibt nicht die kleinste Einzelheit, die nicht vom Betrachter unter normalen Bedingungen in ihrem ganzen Darstellungswert wahrgenommen werden könnte. Michelangelo aber muß mitten während der Arbeit an der Sixtinischen Decke den Maßstab ändern, und in der Stanza della Segnatura wechseln die Proportionen und der Dichtigkeitsgrad der Bildfüllung, sozusagen das „spezifische Gewicht“ der Bilder, von Wand zu Wand.

Es ist also sicherlich kein äußerliches Beginnen, keine bloß technische Fragestellung, wenn wir versuchen, den Arbeitsmethoden des späten Mittelalters auf die Spur zu kommen. Gelingt es uns, sie in ihrer spezifischen Andersartigkeit gegenüber denen der Renaissance zu erkennen, dann öffnet sich uns ein neuer Weg zum Verständnis wesentlicher Eigenschaften der Trecentomalerei. Die Frage „wie Giotto gezeichnet hat“, scheinbar nur ein leeres Spiel mit Hypothesen, läßt sich in Wirklichkeit weit genauer beantworten, als man heute, auf den kärglichen Bestand der Papier- und Pergamentzeichnungen blickend, annehmen möchte. Daß Giottos Kompositionen, besonders seine Wandbilder, das Ergebnis intensiver Zeichenarbeit sind, ist keine Frage. Der Begriff des toskanischen „disegno“, die fast mathematisch exakte, auch mit den kleinsten Flächenabschnitten noch rechnende Organisation des Bildes hat niemals wieder, auch nicht auf den Höhepunkten des Renaissance, eine so reine Verwirklichung gefunden, wie in Giottos Paduaner Fresken. Hier herrscht eine Bewußtheit und Präzision des künstlerischen Vorstellens, für die die überlieferten ikonographischen Schemata — so ausgiebig und unbefangen sie benutzt werden — nur der Rohstoff, bloße ungestaltete Materie sind. Aber gerade hier wäre eine Vorzeichnung im verkleinerten Maßstab, losgelöst von der gegebenen Fläche, auf der ja alles beruht, fast gänzlich nutzlos. Entscheidend für das Gelingen der Komposition ist für Giotto die Entwurfszeichnung auf der Wand selbst, noch ganz wie in der mittelalterlichen und byzantinischen Malerei. (Inwiefern sein System sich trotzdem von dem älteren unterscheidet, wird noch zu zeigen sein.)

Damit kommen wir zu dem, was der eigentliche Gegenstand unserer Untersuchung sein soll, zu der Vorzeichnung in der Größe des Originals. Der Karton der Renaissance ist nur ihre späteste, beweglich gewordene und dem konkreten Werkzusammenhang entfremdete Form. Ursprünglich zeichnete man auf die Bildfläche selbst; abgesehen von rein manuellen, zur Ausbildung gehörigen Vorübungen, die sich immer nur auf Einzelheiten bezogen, hielten sich in der Regel alle



Vorarbeiten im monumentalen Bereich. — Analogien für dieses Verfahren finden sich in fast allen Zweigen des künstlerischen Schaffens im späten Mittelalter. In der Architektur waren solche „Monumentalzeichnungen“ ein selbstverständliches Hilfsmittel; bekanntlich wurden oft ganze Bauteile auf dem „Reißboden“ in Originalgröße entworfen. Für Mosaik und Glasmalerei gab es schon aus technischen Gründen gar keine andere Möglichkeit als die originalgroße Vorzeichnung. Es läßt sich zeigen, daß in Italien besonders im Kunsthandwerk diese Gewohnheit bis weit ins 15. Jahrhundert hinein erhalten blieb; Belege dafür werde ich weiter unten noch zusammenstellen.

Was nun die Wandmalerei angeht, so setzt sich um die Wende zum 14. Jahrhundert in Italien ein neuer Gebrauch durch, der offenbar aus der Praxis des Mosaiks übernommen wurde und sich zu einem festen, bis zur Mitte des Quattrocento gültigen System entwickelt hat. Im Gegensatz zu dem primitiven „einschichtigen“ Verfahren des Mittelalters wurden jetzt Zeichnen und Malen grundsätzlich getrennt. Gezeichnet wurde in einem ersten Arbeitsgang, auf der unteren, groben Putzschicht, dem „arriciato“, und zwar ohne Hast, ohne den Zwang zur raschen Vollendung, denn die Ausführung folgte zu einem beliebigen späteren Zeitpunkt auf einer neuen, in einzelnen Abschnitten aufgetragenen Schicht. Mißlang die Zeichnung, so konnte sie durch einfaches Übertünchen getilgt und beliebig oft wiederholt werden. Sie diente ausschließlich der Komposition, also der Festlegung aller Bildelemente in der Fläche; die Durchführung der Einzelheiten blieb dem zweiten Arbeitsgang überlassen. Die abschnittsweise aufgetragene Malschicht verdeckte ja immer da, wo gemalt werden sollte, die Zeichnung auf der Unterschicht; die Arbeit begann für den betreffenden, meist nur kleinen Abschnitt noch einmal von neuem. In diesem Moment kam die jahrelang geübte Handfertigkeit zu ihrem Recht, die es erlaubte, mit dem herkömmlichen Formenschatz ohne Suchen und Zögern zu schalten. Cenninis für uns so befremdliche Vorschriften, wie männliche und weibliche Köpfe in verschiedenen Ansichten, Draperien und sonstigen Einzelheiten zu malen seien, beziehen sich gerade auf diesen Teil der Arbeit. Erst als man begann, vom Detail mehr zu verlangen als typische Prägung und formelhaften Ausdruck, konnte dieses Verfahren nicht mehr genügen: das ist der Zeitpunkt, an dem man zur Verwendung des Kartons überging.

Diese „Mauerzeichnungen“, die unter der Oberfläche der italienischen Wandmalereien des Trecento und frühen Quattrocento verborgen sind, werden naturgemäß nur in Ausnahmefällen, durch Zerstörung oder Abnahme der Malschicht, wieder sichtbar. Wir sind also für unsere Untersuchung auf das angewiesen, was uns der Zufall in die Hände spielt; Beispiele von der Hand wirklich bedeutender Meister sind leider kaum noch aufzufinden. Diese Schwierigkeit darf uns aber nicht abschrecken, die noch nachweisbaren Spuren jener „monumentalen Werkzeichnungen“ einmal zusammenzustellen. Wir gewinnen damit den Zugang zu der Sphäre, in der sich die eigentliche Gestaltung der Komposition, die schöpferisch erregte zeichnerische Bemühung der trecentistischen Maler abspielte.



Die gelegentlich — vor allem im Zusammenhang mit der Mosaiktechnik — ausgesprochene Vermutung, daß außer den originalgroßen Werkzeichnungen auch noch Kartons verwendet wurden, ist abzulehnen. Es wird im Verlauf unserer Untersuchung deutlich werden, daß weder die Quellen noch der praktisch-technische Befund der Denkmäler irgendeinen Anhaltspunkt dafür liefern; ja, die tatsächlichen, nachweisbaren Arbeitsvorgänge schließen die Verwendung des Kartons bis zur Mitte des Quattrocento mit Sicherheit aus. — Ebenso verfehlt wäre aber auch die einfache Gleichsetzung der „Monumentalzeichnung“ mit dem Karton. Denn während der Karton der Hochrenaissance das Endprodukt einer langen Reihe von Vorarbeiten ist, hatte die Vorzeichnung auf der Bildfläche selbst — wenigstens innerhalb bestimmter Grenzen — die später in mehrere Phasen eingeteilte Vorbereitungsarbeit noch ganz allein zu leisten.

Um von vornherein jede falsche Analogie mit den Zeichnungstypen der Renaissance auszuschließen, werden wir — statt uns nur auf die Zeichnung im monumentalen Bereich zu beschränken — zunächst die Rolle untersuchen müssen, die die Zeichnung auf Papier oder Pergament in jenen Zeiten spielte. Darüber hinaus ist ganz allgemein nach den Möglichkeiten der Bildvermittlung und Übertragung einmal gefundener kompositioneller Lösungen zu fragen, um so den Spielraum abzugrenzen, der für Neuerfindungen übrigblieb. Es zeigt sich dabei, daß die Zeichengewohnheiten des Spätmittelalters von denen der Folgezeit nicht aus äußeren Gründen so sehr abweichen, sondern weil die entwerfende Tätigkeit durch die weitgehende Bindung an die Tradition auf ein zwar viel schmäleres, dafür aber fast ausschließlich formalen Problemen vorbehaltenes Feld abgedrängt wurde.

Nach dieser Vorbereitung werden wir die Monumentalformen des Zeichnens in der Architektur und den mit ihr verbundenen Künsten besprechen, darunter auch die unmittelbare Vorstufe für die Vorzeichnungen der Wandmalerei, die zum Mosaik. Was schließlich die Beispiele aus dem Gebiet der Malerei selbst angeht, so kann angesichts der Art des Materials und seiner Erhaltung nicht katalogmäßige Vollständigkeit geboten werden, sondern nur eine Auswahl charakteristischer Proben. Der letzte Abschnitt endlich gibt Hinweise auf die in der Frührenaissance neu aufkommenden Methoden: die Vergrößerung mittels des Quadratnetzes und die Übertragung ganzer Kompositionen mit Hilfe des Kartons.

Die in großer Zahl erforderlichen Quellennachweise machen es nötig, mit einer Reihe von Abkürzungen zu arbeiten, deren Auflösung dem an den Schluß gestellten Schriftenverzeichnis zu entnehmen ist.

## I. DIE ANFÄNGE DER HANDZEICHNUNG

### Allgemeine Voraussetzungen — Traditionalismus — Das Exemplum

Die Handzeichnung in den Anfängen ihrer Entwicklung vornehmlich als Hilfsmittel der bildlichen Tradition: mit dieser Definition berühren wir einen



der wichtigsten, bestimmenden Züge der mittelalterlichen Geisteshaltung, ihren Autoritätsglauben und Traditionalismus. In der bildenden Kunst hat diese Neigung zwei verschiedene, ja scheinbar unvereinbare Aspekte, die freilich in der Praxis, bei der Entstehung des konkreten Kunstwerks, fast immer gemeinsam, in wechselnder Verflechtung auftreten. Einerseits ist es eine dauernde Tendenz der mittelalterlichen Kunst, die von ihr selbst geschaffenen Typen und Formeln mit Zähigkeit festzuhalten; andererseits greift sie immer wieder auch auf fremde, oft räumlich und zeitlich weit entlegene Kunstkreise zurück, vor allem auf die Antike, und sucht sich deren Formprägungen anzueignen. Beides sind Funktionen der „Bilderinnerung“, wenn auch ihr Zusammenspiel für uns oft schwierig zu durchschauen und schon als bloße Tatsache schwer verständlich ist. Daß eine eifersüchtig gehütete Schultradition sich mit der steten Bereitschaft zur Aufnahme fremden Formgutes vereinigen konnte, ist eine der charakteristischen Antinomien des mittelalterlichen Geistes, die sich unserem Verständnis wohl niemals ganz erschließen werden.

Mochte es sich nun um die Bewahrung des Eigenen oder um die Aneignung des Fremden handeln, sicher ist, daß in jedem Falle die Zeichnung als Zwischenglied unentbehrlich war. Die Miniatur, der in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters bei dieser Vermittlungstätigkeit die Hauptrolle zufiel, kann hier zunächst mitgerechnet werden. Bekanntlich hat das Mittelalter mehr kopiert als jede andere Epoche, so wie es im Bereich der schriftlichen Überlieferung unermüdlich abgeschrieben hat. Und mit den Texten zusammen wanderten auch die Miniaturen aller Schulen in ständigem Austausch durch ganz Europa. Daß es daneben auch die „reine“ Zeichnung gab, mindestens seit dem 13. Jahrhundert, beweisen Zeugnisse wie das Musterbuch von Wolfenbüttel<sup>2</sup> und der Codex des Villard de Honnecourt<sup>3</sup>. Diese beiden wichtigsten Denkmäler hochmittelalterlicher Zeichenkunst sind typisch auch in der Auswahl ihres Inhalts: der Franzose Villard bringt neben einer Fülle von zeitgenössischem Material eine ganze Reihe von Wiedergaben nach der Antike, der niedersächsische Zeichner von Wolfenbüttel hält sich dagegen ausschließlich an byzantinische Vorlagen. Sicherlich ist das der Ausdruck einer bewußten Auswahl und Bevorzugung, aber ebenso sicher spielte dabei auch ein Faktor rein äußerer Art mit: auf dem Boden des ehemals römischen Herrschaftsgebiets waren antike Kunstwerke naturgemäß leichter zugänglich als in den neuen Kulturländern außerhalb des Limes. In Italien gehörten sie in den Umkreis der täglichen Erfahrung. Schon Ambrogio Lorenzetti hat bekanntlich die antike Statue abgezeichnet, die jahrelang, bis zu ihrer Beseitigung im Jahre 1357, auf dem „Campo“ von Siena stand, also an ehrenvollster Stelle<sup>4</sup>. Das Interesse des trecentistischen Malers an dieser Figur ist

<sup>2</sup> H. R. Hahnloser, Das Musterbuch von Wolfenbüttel (in memoriam Fritz Rücker), Mitt. d. Ges. f. Vervielfält. Kunst, Wien 1929.

<sup>3</sup> H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Krit. Ausg. des Bauhüttenbandes ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Wien 1935.

<sup>4</sup> Ghiberti I, S. 63 u. II, S. 189ff. — Dazu Julius v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrb. d. Kunstsln, d. Allerh. Kaiserh. XXIV, 1903/4, S. 143.



nicht so vereinzelt, wie man glauben möchte, und braucht durchaus nicht als Vorwegnahme von Renaissance-Ideen gedeutet zu werden. Äußerungen spontaner, vorurteilsloser Bewunderung für antikes Kunstgut hat es auch vorher schon gegeben. Ich erinnere an den von Julius v. Schlosser mitgeteilten Bericht über die Funde aretinischer Gefäße aus dem Jahre 1282<sup>5</sup>.

Wo inhaltliche Bindungen keine Rolle spielten, hat das ganze Mittelalter antike Formen unbedenklich aufgegriffen, so in der profanen Handschriftenillustration und vor allem in der Architektur. Man denke, um nur das Nächstliegende zu nennen, an die gesamte kirchliche Baukunst Roms bis ins 14. Jahrhundert hinein, an den toskanischen Inkrustationsstil des 11. und die südfranzösische Protorenaissance des 12. Jahrhunderts. Handelte es sich um figürliche Darstellungen kirchlichen Charakters, so stand immerhin die „christliche Antike“ mit ihrem reichen Schatz ikonographischer Typen zur Verfügung. Frühchristliche Vorbilder sind aber auch in rein stilistischer Hinsicht von Bedeutung gewesen, oft an ganz entscheidenden Wendepunkten der Entwicklung. Das gilt vor allem für die römische Malerei um 1300 und damit auch für Giotto und seine über ganz Italien verbreitete Nachfolge<sup>6</sup>.

Die einzigartige schulbildende Kraft des von Giotto geschaffenen Formkanons — wohl das großartigste Phänomen von Traditionsbildung, das wir im Bereich der abendländischen Kunst kennen — verweist uns nun noch einmal auf die andere, sozusagen immanente Seite des mittelalterlichen Traditionalismus, auf die „beharrenden“, aus sich selbst heraus traditionsbildenden Kräfte. Während wir die Entstehung einer neuen Konvention, einer „bildlich fixierten Autorität“ bis dahin meist nur als Tatsache hinnehmen und kunstgeschichtlich registrieren konnten, wissen wir von Giotto und seinen Nachfolgern genug, um diesen Vorgang hier gleichsam in statu nascendi mitzerleben. Denn Giottos Verdienst ist es nicht nur, die Entwicklung der Malerei in einer bestimmten Richtung entscheidend vorangetrieben zu haben, sondern ebenso sehr, daß er sie — an einem gewissen Punkte angelangt — für hundert Jahre wieder zum Stillstand brachte.

Sicherlich ist für diesen Gang der Dinge zum Teil einfach die Unzulänglichkeit der Nachfolger verantwortlich, die sich mit dem begnügten, was ihnen an Giottos Werk verständlich und verwendbar schien. Sein letzter und reifster Stil ist deshalb in die neue Formel schon kaum mehr mit eingegangen. Aber es wäre falsch, wie es lange üblich gewesen ist, nur diesen negativen, retardierenden Faktor in der nachgiottesken Entwicklung zu sehen. Auch nachdem sich unsere Augen für das eigene Wollen der jüngeren Generationen geschärft haben, bleibt die Kontinuität der Formsprache erstaunlich. Was sich wandelt, ist die kompositionelle Ordnung der Elemente,

<sup>5</sup> J. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis a. a. O. S. 152/3. — Hier auch der Hinweis auf die Äußerung eines Bildhauers über die antiken Statuen in Rom vom Jahre 1375 (a. a. O. S. 157).

<sup>6</sup> Joseph Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom, Berlin u. Wien 1918.



das Inhaltliche im Sinne des Gedanklich-Allegorischen, endlich bis zu einem gewissen Grade der ornamentale Ausdruck der Form. Diese selbst aber, soweit sie ein bestimmtes, anschauendes Verhalten zur Welt und Wirklichkeit ausdrückt, bleibt ein volles Jahrhundert hindurch im Banne der von Giotto aufgestellten Norm. Das gilt vor allem für Florenz, wo sich dieser Zustand gegen Ende des Trecento noch schärfer ausprägt als zur Zeit Orcagnas und der unmittelbaren Giotteschüler. Agnolo Gaddi und Niccolò Gerini sind die Exponenten einer regelrechten Giotto-Renaissance, die in dem ausdrücklichen Bekenntnis des Cennino Cennini zur giottesken Tradition auch quellenmäßig unzweideutig belegt ist<sup>7</sup>. Der alte, oft belächelte Brauch der Florentiner Guidenliteratur, alles, was in den Jahrzehnten um 1400 in Florenz gemalt wurde, als „*scuola giottesca*“ zu bezeichnen, ist also der Ausdruck einer ganz richtigen Erkenntnis. Erst durch das Auftreten Masaccios wurden die Grenzen des Darstellbaren — oder besser dessen, was als „bildwürdig“ angesehen wurde — wirklich entscheidend über den von Giotto abgesteckten Umkreis hinaus erweitert.

Es gibt Anzeichen dafür, daß schon für Giotto selbst die Allgemeingültigkeit und schulmäßige Verwendbarkeit der von ihm geprägten Formen ein Ziel war, das er bewußt im Auge hatte. Seine Kunst hätte auch anders, viel persönlicher aussehen können. Man denke an die so erstaunlich unkonventionellen Züge, die in den Paduaner Fresken gleichsam anmerkungsweise eingeschaltet sind, etwa die zwei kleinen Ausschnitte guten und bösen weltlichen Lebens, die zu Füßen der beiden zentralen Allegorien, Justitia an Injustitia, zu sehen sind. Nirgends hat sich Giotto so weit auf naturalistische Bahnen begeben, wie hier und etwa noch in der Höllendarstellung an der Westwand. Er wußte also genau zu unterscheiden zwischen den Erfordernissen einer kirchlich-offiziellen, hohen Kunst und anderen, aus rein künstlerischen Gründen interessanten Formbezirken. Das Abgleiten in den Naturalismus war als Möglichkeit immer gegeben. Daß es nicht dazu kam, ist zweifellos das Ergebnis einer bewußten Willensanstrengung.

Um das zu verdeutlichen, sei an eine von unserem Ausgangspunkt scheinbar weit abliegende Einzelheit erinnert: an die beiden gemalten Nebenchöre, die Giotto an auffallendster, freilich mit größtem künstlerischem Takt gewählter Stelle in das Dekorationssystem der Arenakapelle eingefügt hat. An ihrer Echtheit ist nicht zu zweifeln; Hinweise auf ein präzises räumliches Vorstellungsvermögen gibt es in Giottos Werk auch sonst auf Schritt und Tritt. Besonders der von ihm auf Grund römischer, zum Teil antiker Voraussetzungen geschaffene dekorative Apparat ist reich an illusionistischen Elementen, die freilich nur ganz unaufdringlich verwendet werden, gleichsam verhüllt und nur für den erkennbar, der das Organ dafür schon mitbringt<sup>8</sup>. Die zwei Scheinchöre in Padua sind der einzige Fall, wo Giotto einmal aus dieser

<sup>7</sup> Cennini cap. I u. 67. — Vgl. auch den unten S. 241 zitierten Ausspruch des Niccolò di Pietro Gerini.

<sup>8</sup> Vgl. die eingehende Analyse von Chr.-Ad. Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jhdts. (Diss.) Würzburg 1937



Zurückhaltung heraustritt und eine nach unserer Kenntnis der Trecentomalerei höchst überraschende Beherrschung perspektivischer Probleme verrät. Diese scheinbare Inkonsequenz beweist, daß die sonst soviel zurückhaltendere Raumbildung seiner Figurenkompositionen das Ergebnis einer sehr bewußten künstlerischen Selbstbeschränkung ist. Alle Interpretationen im Sinne einer noch gebundenen, unfertigen Raumvorstellung sind also mit der größten Vorsicht aufzunehmen.

Gewiß gab es auch für Giotto Grenzen des räumlichen Vorstellungsvermögens, und zweifellos waren diese Grenzen enger gezogen als etwa für die führenden Meister des Quattrocento. In den reliefhaft-bildparallelen Raumlösungen der Paduaner Fresken ist diese Grenze aber bei weitem noch nicht erreicht, und auch die Bilder der Peruzzi-kapelle, in denen die bildparallele Orientierung teilweise aufgegeben ist und tiefere Raumschichten erschlossen werden, sind noch weit entfernt von dem Grade der Raumillusion, der in den Paduaner Nebenchören schon vorher mühelos verwirklicht war. Giotto's klassisch ausgewogene Raumlösungen sind also die Frucht bewußter Überlegung, und wir dürfen annehmen, daß das auch für andere Züge seiner Kunst gilt, deren normativer Charakter demnach schon von ihm selbst gewollt war. Bis zu einem gewissen Grade blieb also auch die führende, qualitativ jeder anderen überlegene Leistung eine erlernbare Formel. Ja, die Beherrschung des formelhafte[n] Ausdrucks galt geradezu als Beweis der künstlerischen Qualität — eine Erscheinung, die in der gleichzeitigen Literatur, besonders in der Lyrik ihre genaue Parallele hat.

Der autoritative, schulbildende Anspruch eines führenden Künstlers ist nun zweifellos kein individueller, nur Giotto eigener Zug, ja nicht einmal eine typisch mittelalterliche Erscheinung. Er begegnet uns bekanntlich auch in der Hochrenaissance, vielfach durch unmißverständliche Selbstzeugnisse der Künstler belegt. Was der Renaissance aber im wesentlichen versagt blieb oder doch nur in einem sehr allgemeinen, übertragenen Sinne zufiel, der äußere Erfolg dieses Anspruchs, war Giotto in einer wahrhaft einzigartigen Weise beschieden. Hier kam ihm die allgemeine Disposition der Geister in seiner Zeit entgegen, die auch ihrerseits zur Traditionsbildung drängte. Insofern haben wir tatsächlich in Giotto und seiner Nachwirkung eine letzte Verwirklichung echt mittelalterlicher Tendenzen vor uns. Deshalb war es notwendig, auf diese scheinbar fernliegenden Dinge mit einiger Ausführlichkeit einzugehen. Die künstlerischen Arbeitsmethoden, die den Gegenstand unserer Untersuchung bilden sollen, sind nur verständlich auf dem Hintergrund dieser ganz allgemeinen geistigen Voraussetzungen.

Die Kräfte, die unter dem Anhauch eines genialen Einzelnen in Bewegung gerieten und sich willig in der von ihm gewiesenen Richtung lenken ließen, waren nun auch ihrerseits mehr als nur passive, blind dem fremden Einfluß gehorchende Regungen. Was die Maler und Bildhauer des Mittelalters immer wieder zu fertig vorliegenden, mit dem Nimbus der Autorität ausgestatteten Formeln hinzog und sie doch gleichzeitig davor bewahrte, vor dem Stilcharakter oder auch dem überlegenen Naturalismus



dieser oft so heterogenen Vorbilder zu kapitulieren, kann nicht nur unterhalb der Schwelle des Bewußtseins wirksam gewesen sein. Es ist sicher nicht richtig, daß sie nur unter dem Einfluß eines unbewußten „Sehzwanges“ handelten, der sie angeblich daran hinderte, ihre Vorlagen oder auch die Gegenstände der Wirklichkeit jemals anders zu sehen, als durch den Filter ihrer eigenen, abstrakten Vorstellungswelt. Ebenso wenig handelte es sich aber um bewußte „Stilisierung“, also um ein abgeleitetes, ästhetisierend-reflexives Vorgehen. Vielmehr lebt in allen Schichten mittelalterlicher Bildgestaltung, vom scheinbar sklavischen Kopieren bis zur freien Neuschöpfung, ein ganz bewußtes artistisches Wollen, das zur geprägten Form und zum Ornamentalen drängt. Entscheidend ist dabei, daß die Form sich zugleich mit Ausdruckswerten erfüllt, die vom Thematischen der Darstellung weitgehend unabhängig sind und dem Bildinhalt nur ganz allgemein, gleichnishaft entsprechen. Darin liegt ein entscheidender Gegensatz zur Renaissance: für diese sind die Ausdruckselemente vielfach schon im Gegenständlichen selbst enthalten, also etwa in der Haltung und Mimik einer Figur. In welcher Weise eine solche „Pathosformel“ künstlerisch Verwendung findet, ist für die Renaissance relativ gleichgültig; auch ein Surrogat des Kunstwerks, eine Nachbildung kann noch Wesentliches davon geben, ebenso aber auch schon ein vorangehender Entwurf. Eine Bildidee Leonardos ist auch dann bis zu einem gewissen Grade existent, wenn ihre Realisierung nicht über das Stadium von Zeichnung und Karton hinausgediehen ist. Im Mittelalter wäre eine solche Vorwegnahme wesentlicher Gehalte eines Bildes kaum denkbar. Die Ausdruckswerte waren nicht zu trennen von der konkret vorhandenen Form und Farbe; sie existierten nur, insoweit das fertige Kunstwerk selbst existierte.

Zu den unentbehrlichen Voraussetzungen für die Wirksamkeit dieser Ausdruckswerte gehört nun vor allem die wirkliche Grösse des betreffenden Kunstwerks. Worauf es dabei ankommt, wird vielleicht am raschesten deutlich, wenn man an die Problematik moderner Farb reproduktionen denkt. Ist die Nachbildung kleiner als das Original, dann kann auch die getreueste Farbwiedergabe nur einen verfälschten Eindruck hervorrufen, einfach deshalb, weil die Verkleinerung eines Farbflecks seinen Ausdruckswert entscheidend verändert. Ganz dasselbe gilt aber auch für reine Schwarzweiß-Werte und lineare Gebilde, sobald ihnen irgendwelche Ausdrucksmomente zugeordnet sind. Je stärker also die Form selbst ausdrucksbetont ist, um so mehr entzieht sich ihr wirklicher Gehalt der verkleinerten Reproduktion. Bilder von Cézanne oder Gauguin verlieren viel mehr in der verkleinerten Abbildung als solche von Courbet, und nicht anders verhält es sich mit Werken des Mittelalters gegenüber denen der Renaissance. Und was für die Reproduktion gilt, das gilt auch für die Möglichkeit, im zeichnerischen Entwurf eine Anweisung auf die Bildidee zu geben. Es ist keine Frage, daß die Renaissance mit ihrem mehr imitativen als ausdrucksbetonten Formideal eine viel positivere, natürlichere Disposition zur Handzeichnung haben mußte, als das Mittelalter.





Abb. 2. Bernardo Daddi, Steinigung des Stephanus, Florenz, S. Croce

So unentbehrlich die Zeichnung also auch schon in der Kunst des Mittelalters gewesen ist, so eng begrenzt waren von vornherein ihre Funktionen. Zeichnungen kleinen Formats dienten ausschließlich der Vermittlung schon geprägter, fertiger Formen, und auch da handelte es sich fast nur um isolierte, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöste Einzelmotive. Was der mittelalterliche Zeichner suchte, war zunächst die ausdrucksvolle Gebärde oder die überlegen bewältigte Projektion einer Figur in die Fläche; und selbst diese einzelnen „Pathosformeln“ pflegte der Kopist sogleich einer eigenwilligen ornamentalen Umsetzung zu unterwerfen. Das Ganze des kompositionellen Gefüges dagegen unterlag in jedem Falle eigenen formalen Prinzipien; vom rein Ikonographischen abgesehen, hatte es keinen Sinn, fremde Vorbilder dafür heranzuziehen. Kopien ganzer Kompositionen oder auch nur größerer Gruppen von Figuren sind deshalb bis ins Trecento hinein viel seltener nachzuweisen als solche von Einzelfiguren.





Abb. 3. Paris, Notre Dame, Südquerschiff



Abb. 4. Englisch, Ende des 13. Jhdts.

Zur Wiederverwendung größerer Formkomplexe in anderem Zusammenhang kam es vor allem dann, wenn aus der Konfiguration von stark bewegten Gestalten oder überhaupt aus der Gruppe als Eigenwesen besondere Ausdrucksmomente zu gewinnen waren. So ist die berühmte byzantinische Gruppe der schlafenden Jünger am Ölberg mit Vorliebe im Ganzen kopiert worden, wenn auch Villard de Honnecourt eine einzelne Figur aus ihr herauslöst, deren besonders gewagte Ansicht ihn interessierte<sup>9</sup>. — Ein klassisches Beispiel für die Hereinnahme einer ganzen, lebhaft bewegten Figurengruppe aus einem fremden Zusammenhang findet sich in einem der Hauptwerke der trecentistischen Monumentalmalerei, dem Fresko des Bernardo Daddi mit der Steinigung des Stephanus (Abb. 2). Es handelt sich um die Marterszene selbst mit ihren in heftigster Aktion begriffenen Figuren, von denen die zwei äußersten, in spiegelbildlichem Gegenüber aufgestellt, eine Raumdiagonale von ungewöhnlicher Entschiedenheit schaffen. Die Aktionsrichtung des dritten Schergen durchkreuzt diese Diagonale in der Mitte, dort, wo der Heilige selbst kniet und in unbeirrbarer Festigkeit, vertrauensvoll zum Himmel blickend, seinen Peinigern standhält. Der Gegensatz dieser blockhaft geschlossenen, in Weiß und Gold gekleideten Figur zu den jäh bewegten, in bunten Farben schillernden Gegenspielern ist scharf betont; trotzdem ist das Ganze der Gruppe ein kunstvolles Geflecht von aufeinander bezogenen Bewegungen. So unverkennbar nun die Gestalt des Stephanus sich als Erfindung eines Giottoschülers verrät, so wenig passen die ausfahrenden Bewegungen der Steinwerfer zu den feierlich-ernsten Formeln der giottesken Erbschaft. Es ist meines Wissens noch nicht bemerkt worden, daß hinter dieser Gruppe ein berühmtes Vorbild aus der Spätphase der französischen Hochgotik steht, die Steinigungsszene aus dem Tympanonrelief der Porte Saint-Étienne am Südquerschiff der Kathedrale von Paris (Abb. 3). Zwischen der Entstehungszeit des Reliefs, um 1260—70, und der Wiederverwendung des Motivs durch Daddi (um 1330) liegt mehr als ein halbes Jahrhundert. Trotzdem wird niemand leugnen, daß das Werk des Pariser Steinmetzen im „naturalistischen“ Sinne, in der unmittelbaren Erfassung organischer und zugleich aus-

<sup>9</sup> Hahnloser Taf. 33.



drucksvoller Bewegung dem des italienischen Malers weit überlegen ist. Sieht man davon ab, daß der rechte Steinwerfer bei Daddi um 180° gedreht ist, dann stimmen die Bewegungsmotive der drei Schergen genau mit dem Relief überein. Trotzdem macht gerade der Vergleich besonders deutlich, wie sehr die Komposition des Florentiner Trecentisten von einem abstrakt konstruktiven, dem Organischen feindlichen Geist erfüllt ist. Schräge und Gegen-schräge in der Fläche, spiegelbildlich um ein festes Zentrum entwickelte Aktion (wie später bei Pollaiuolo's Sebastiansmarter!), geometrisch klare Durchgliederung des Räumlichen, feste Verspannung durch den Bildrahmen und die architektonischen Kulissen im Bild selbst — das alles ist dem Relief fremd. Hier flutet ein freier Bewegungsstrom gerade durch die Figur des Heiligen selbst, der menschlich-leidend, nicht ikonenhaft idealisiert gegeben ist, in einer adelig schönen, einer antiken Kampfgruppe entnommenen Abwehrpose. Die von Daddi gerade an dieser Stelle vorgenommene Veränderung ist besonders aufschlußreich. Ob er das Pariser Original selbst gekannt hat, ist nicht zu entscheiden. Notwendig ist das nicht, denn das Exemplum kann ihm ebensogut durch Dritte übermittelt worden sein. Vielleicht war es gar keine wirkliche Musterzeichnung, sondern eine Miniatur, wie sie in einem englischen Manuskript vom Ende des 13. Jahrhunderts noch erhalten ist (Abb. 4)<sup>10</sup>. Auch dort hat ohne Zweifel das Pariser Relief die Anregung gegeben: die Haltung und Gewandung der drei Steinwerfer ist sogar noch genauer wiederholt als in dem Fresko; auch die Hauptfigur steht dem Original noch näher. Da das Relief den zahlreichen Miniaturen und Elfenbeinschnitzern der Pariser Schule täglich vor Augen stand, hat die Verbreitung dieser Stephanusgruppe über ganz Europa nichts Erstaunliches.

Der eigentümliche Charakter eines solchen Prozesses der Bildvermittlung wird in diesem Falle besonders deutlich. Die fremde Erfindung, hier die Gruppe der vehement bewegten Steinwerfer, interessiert den Kopisten nicht nur aus äußeren Gründen, etwa um kostümlicher Einzelheiten willen, sondern durchaus wegen ihrer spezifischen Ausdrucksqualitäten; sie wird relativ genau übernommen. Und doch ist das Ganze der neu entstehenden Komposition etwas völlig Anderes, nicht nur, weil die Mittelfigur entscheidend verändert wurde, sondern weil dem „Bildmuster“ geradezu konträre Prinzipien zugrunde liegen. Die Gruppe — und auch diese nur bis zu einem gewissen Grade — ist sozusagen die größte Einheit, die mit Erfolg in einen neuen Bildzusammenhang übertragen werden kann. Die Komposition als Ganzes, soweit es sich um ihren künstlerischen Gehalt und nicht nur um das Gegenständliche handelt, ist nicht übertragbar.

Damit scheint im Widerspruch zu stehen, daß wir von mehr als einem Fall wissen, wo ganze Bilderzyklen in mehr oder weniger enger Anlehnung an ein bekanntes Vorbild entstanden sind. So hat sich nachweisen lassen, daß die Wandmalereien in San Piero a Grado bei Pisa eine Wiederholung des Petruszyklus im Vorhof von Alt-St. Peter in Rom darstellen<sup>11</sup>. Vergleicht man die beiden Zyklen — der römische ist in den Nachzeichnungen

<sup>10</sup> Cambridge, Fitzwilliam-Museum ms. 370, f. 4b. — Abb. in The Walpole Society XXV, 1936/7 (Oxford 1937) pl. XII, b. — Über Miniaturen als Vorlagen für Wandmalereien vgl. J. v. Schlosser, Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserhauses XVII, 1896, S. 23 u. S. 89 Anm. 1 — freilich alles nur Vermutungen.

<sup>11</sup> Vgl. Pietro d'Achiardi, Gli affreschi di San Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della Basilica Vaticana, Roma 1905. — Die Malereien befanden sich über den Arkaden des Portikus, vgl. Carlo Fontana, Il Tempio Vaticano e sua origine, Roma 1694, T. 91 u. 99.



des Jacopo Grimaldi recht gut überliefert — so stellt sich zwar heraus, daß die Übereinstimmung bei einzelnen Szenen bis in die letzten Einzelheiten des Gegenständlichen geht; der Gesamtcharakter aber ist sehr verschieden. Ohne Zweifel lagen dem pisanischen Maler bei seiner Arbeit Kopien der vollständigen Kompositionen vor, aber diese bedeuteten für ihn zunächst weiter nichts als das Gesamt der inhaltlichen Gegebenheiten. Der Zyklus aus der ehrwürdigen Hauptkirche des Apostelfürsten war für ihn die Quelle der bildlichen Tradition im rein ikonographischen Sinne. Ihre Wiederaufnahme an der Stelle, wo Petrus zum ersten Male den Boden Italiens betreten hat, geschah zweifellos auf Wunsch der Auftraggeber, nicht aus künstlerischen Gründen. — Aus ähnlichen Motiven heraus entstand auch der noch im Original erhaltene Pergamentrotulus aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, der in sorgfältiger Federzeichnung die heute längst verlorenen Wandmalereien aus S. Eusebio in Vercelli wiedergibt<sup>12</sup>. Die zwei leoninischen Distichen, die der Darstellung beigegeben sind, sprechen ausdrücklich aus, daß es der Zweck dieser Zeichnung ist, für die künftige Erneuerung dieser Malereien als Vorlage zu dienen<sup>13</sup>. Der beginnende Verfall der Originale muß wohl schon damals diesen Gedanken nahegelegt haben. Es wäre aber sicherlich verfehlt, hinter diesem Bemühen eine Art von „denkmalpflegerischer“ Haltung zu vermuten: auch hier handelt es sich, bei aller Genauigkeit der Wiedergabe im formalen Sinne, ausschließlich um die Bewahrung der bildlichen Tradition. Das Wort „*exemplum*“ bedeutet hier nicht eine Vorlage, die dem Maler künstlerische Werte vermitteln sollte, sondern, wie auch aus den ausführlich mitkopierten „*tituli*“ hervorgeht, die Garantie der inhaltlichen Richtigkeit.

Schon nach der Betrachtung dieser beiden Beispiele — die als solche typisch sind — kann ausgesprochen werden, daß Nachzeichnungen von ganzen Kompositionen, besonders wenn sie in zyklischer Reihung auftraten, zunächst ausschließlich der ikonographischen Überlieferung dienten<sup>14</sup>.

Von besonderem Interesse ist die äußere Form des Rotulus von Vercelli: in einer Art Grundrißprojektion sind die beiden im Mittelschiff der Kirche einander gegenüberstehenden Bilderreihen aufgezeichnet, mit den oberen Bildrändern gegeneinander gekehrt<sup>15</sup>. Ähnlich mag auch die in S. Piero a Grado verwendete Vorlage ausgesehen haben, wenn auch in diesem Falle nur eine Bilderreihe auf dem Rotulus unterzubringen war, da der Zyklus sich in einfacher Reihung an der Außenseite des Portikus von Alt-St. Peter hinzog.

Auch ein Vorgang wie die Ausbreitung der Franziskus-Ikonographie in der toskanischen und umbrischen Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts ist nur zu erklären, wenn man Zeichnungen als Zwischenglieder annimmt. Miniaturen mit der Legende des Heiligen sind

<sup>12</sup> Carlo Cipolla, La pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica di S. Eusebio in Vercelli, Miscellanea di Storia Italiana Serie III, Bd. VI, S. 1 ff. (Turin 1901). — Neuerdings auch A. M. Brizio, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Vercelli. Roma 1935, S. 107/8.

<sup>13</sup> Die Verse lauten:

„Hoc notat exemplum media testudine templum,  
Ut renovet novitas quod delet longa vetustas“  
„Hic est descriptum media testudine pictum,  
Ecclesie signans ibique sunt atque figurans“

<sup>14</sup> Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Julius v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrb. d. Kunstlgn. d. Allerh. Kaiserh. XXIII, 1902/3, S. 279 ff.

<sup>15</sup> Der Rotulus besteht aus drei Pergamentstücken, die schon in alter Zeit, möglicherweise gleich nach der Fertigstellung der Zeichnungen falsch zusammengeklebt wurden.





Abb. 5. Assisi, S. Francesco. Das Wunder in S. Damiano

nicht nachweisbar; andererseits beweisen gewisse Mißverständnisse bei der sonst wörtlich genauen Wiederholung einiger Szenen mit Sicherheit die Abhängigkeit von einem gemeinsamen Vorbild<sup>16</sup>. Wie diese Kopien der frühen Franziskustafeln — mit ihren zwei Reihen kleiner Legendenbilder rechts und links der Hauptfigur — ausgesehen haben, ist allerdings nicht mehr zu sagen. Spätestens im Laufe des 14. Jahrhunderts mag man dazu übergegangen sein, solche Szenenfolgen hintereinander auf den Seiten eines Buches wiederzugeben; ganz gesicherte Beispiele dafür sind allerdings nicht mehr erhalten. Die noch vorhandenen und als solche mit Bestimmtheit erkennbaren Kopien nach Wand- und Tafelbildern sind Einzelblätter, denen nicht mehr anzusehen ist, ob sie ursprünglich einem ganzen Band angehört haben. Immerhin sind darunter auch solche, die mehrere Kompositionen auf einem Blatt

<sup>16</sup> Vgl. Oertel, Giotto-Ausstellung in Florenz, Ztschr. f. Kunstgesch. VI, 1937, S. 219/20.





Abb. 6. Pistoja, S. Francesco. Das Wunder in S. Damiano

vereinigen; meist ist dabei auch die Rückseite mitverwendet, was ja im allgemeinen für einen buchmäßigen Zusammenhang spricht. Von diesen Zeichnungen wird weiter unten noch zu reden sein.

Im übrigen gibt es auch im Trecento Fälle, wo mehrere Szenen aus bekannten Freskenzyklen an anderer Stelle wiederholt wurden, wo also ganze Reihen von Kopien als Vorlagen vorauszusetzen sind. Bekanntlich kehren drei Szenen der Franzlegende in Assisi auf der Predella der Pariser Franziskustafel wieder, zwei weitere in monumentaler Form in der Cappella Maggiore in S. Francesco in Pistoja. Der Maler des Pariser Bildes hat die Urbilder ziemlich frei, wenn auch offensichtlich an Hand genauer Zeichnungen verarbeitet<sup>17</sup>. Der Schöpfer der Chorkapellenfresken in Pistoja ist dagegen über sklavische

<sup>17</sup> Abb. bei O. Sirén, *Giotto and some of his Followers*, Cambridge 1917, Taf. 62/3.



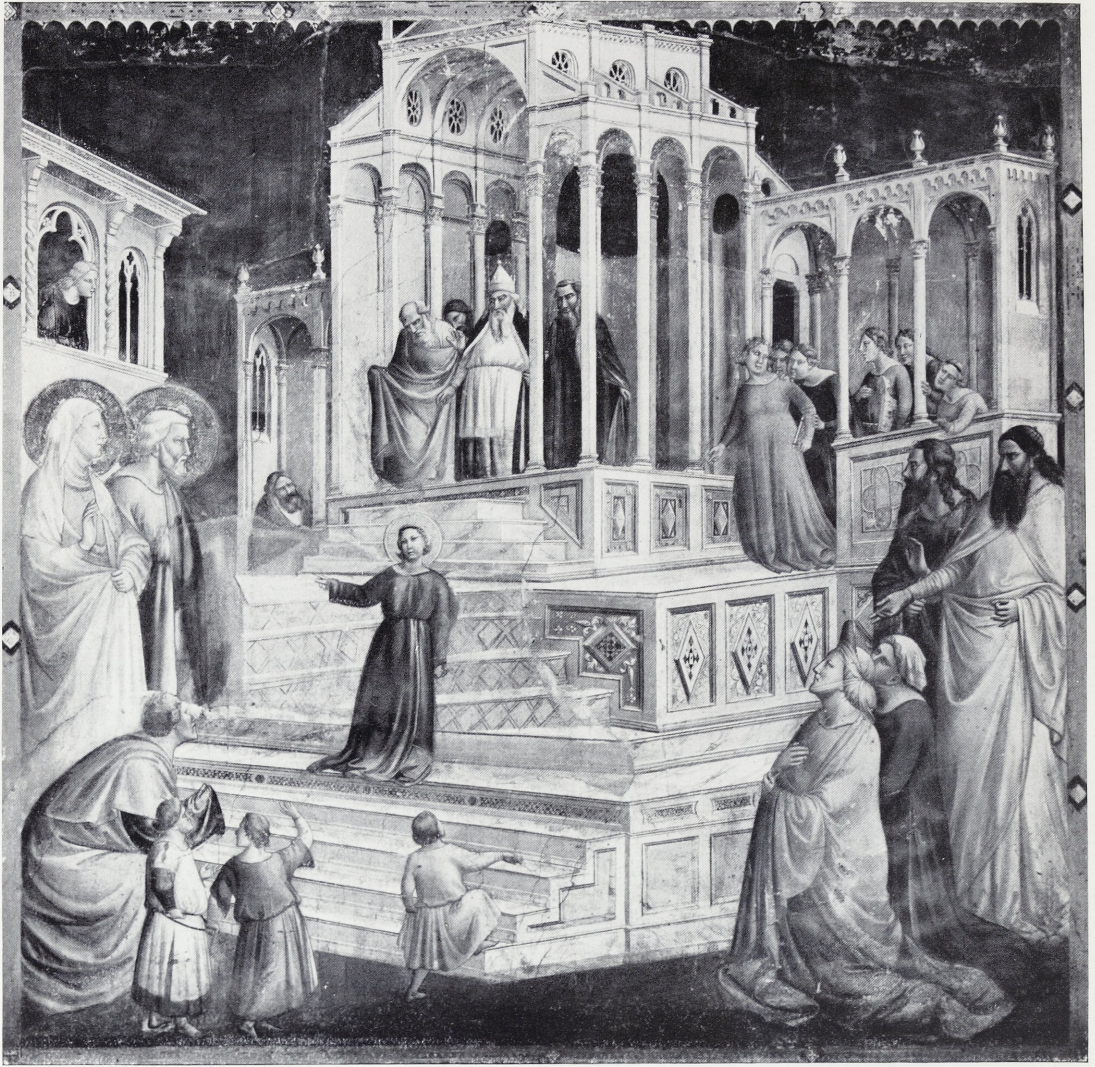


Abb. 7. Taddeo Gaddi. Florenz, S. Croce, Baroncelli-Kapelle

Nachahmung nicht hinausgekommen<sup>18</sup>. Besonders die Szene in San Damiano (Abb. 6) gibt einen guten Begriff von seiner äußerlich bis in alle Einzelheiten getreuen, von wirklichem Verständnis des Vorbildes aber weit entfernten Kopierweise. Das Original in Assisi (Abb. 5) zeigt das halbverfallene Kirchlein, in dem Franziskus kniet und die wunderbare Botschaft des Gekreuzigten vernimmt, mit der ganzen, etwas nüchternen Sachlichkeit, die zu den wichtigsten Stileigentümlichkeiten der Franzlegende gehört. Der ruinenhafte Zustand — der Heilige erhält von dem redenden Kruzifix den Auftrag, den Bau wiederherzustellen — ist geschickt dazu benutzt, den Einblick ins Innere möglichst deutlich zu machen. Es ist ein ursprünglich dreischiffiger Bau mit halbrunder Apsis. Das Mittelschiff, über dessen

<sup>18</sup> Abb. des alten Zustandes bei Sirén a. a. O. Taf. 109, 110 u. bei Al. Chiappelli, Puccio Capanna e gli affreschi in San Francesco di Pistoja, Dedalo X, 1929/30, S. 199 ff.



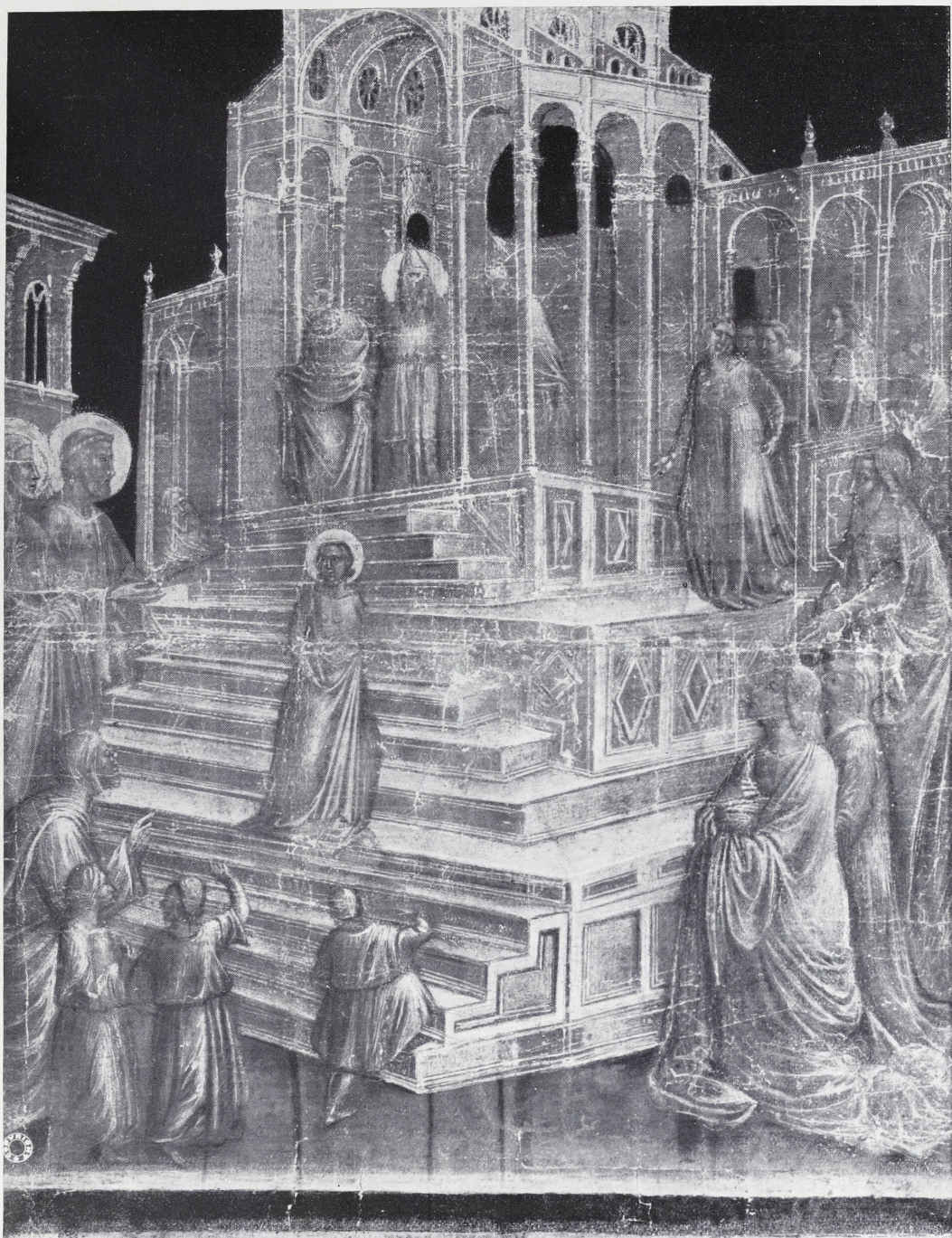


Abb. 8. Meister der Rinuccini-Kapelle. Paris, Louvre



Dach der offene Glockenstuhl herüberlugt, ruht auf klassischen Säulen mit cosmateskem Architrav. Das rechte, im Bild vorn zu denkende Seitenschiff ist zerstört; nur die Konsolen für die Balken des Pultdaches sind noch vorhanden. Links bricht die Darstellung der Kirche auf der Linie der Chorschranken ab. — Alle diese Züge sind in Pistoja getreulich wiederholt. Keine der sechs Säulen des Mittelschiffs fehlt, aber ihre Anordnung im Raum ist unklar. Mißverstanden sind vor allem die Unterseiten der Architravabschnitte: während in Assisi hier nur je eine Kassettenreihe zu sehen ist, die sich freilich rechts durch das räumliche Hintereinander zu verdoppeln scheint, haben in Pistoja beide Abschnitte eine doppelte Kassettenreihe erhalten. Es sieht nun so aus wie ein einziges, in der Mitte gebrochenes Gebälk, dessen wirklicher Sinn ohne Kenntnis des Originals gar nicht mehr zu verstehen ist. Diesem Verlust an räumlicher Klarheit steht nun freilich auch eine „Verbesserung“ — wenigstens im Sinne des Kopisten — gegenüber. Er hat im unteren Bildteil alle Vertikalen so verschoben, daß drei gleichbreite, etwa quadratische Felder entstehen, deren mittelstes den Heiligen rahmenartig umschließt. Der Kopist hat damit, obschon auf Kosten der richtigen Raumprojektion, ornamentale, die Bildfläche gliedernde Tendenzen herausgearbeitet, die im Original nur im Ansatz vorhanden waren. Vielleicht hat der Schöpfer der ersten Komposition eine allzu handgreifliche Durchführung dieses triptychonartigen „Bildmusters“ gerade vermeiden wollen. Die Kopie aber ist gerade in ihrer Inferiorität ein bezeichnendes Beispiel für die Art der mittelalterlichen Bildtradition. Eine mehr buchstabengläubige als wirklich verständnisvolle Treue im Gegenständlichen verbindet sich mit relativer Freiheit, ja Willkür in der ornamentalen Gesamtauffassung.

Endlich sei ein Fall erwähnt, in dem nicht nur der monumentale Anfangs- und Endpunkt einer solchen Reihe, sondern — wie ich glaube — auch das zeichnerische Zwischenglied selbst erhalten ist. In S. Croce in Florenz gibt es in unmittelbarer räumlicher Nachbarschaft zwei Fresken, die den Tempelgang Mariä darstellen. Die jüngere Version, die des Meisters der Rinuccini-Kapelle, ist eine freie Wiederholung des Bildes von Taddeo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle (Abb. 7 u. 9)<sup>19</sup>. Längst bekannt ist auch die Helldunkelzeichnung auf olivgrüngrundigem Papier im Louvre, die mit dem älteren Bild in enger Verbindung steht (Abb. 8). Sie wird sogar, auch noch von Stimmen allerneuester Zeit, als eigenhändige Vorzeichnung Taddeo Gaddis zu seinem Fresko bezeichnet<sup>20</sup>. Richtig ist, daß sämtliche Elemente der Gaddi-Komposition auch in der Zeichnung vorkommen, und zwar auch die, die im jetzigen Zustand des Blattes nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar sind. Die empfindliche Weißhöhung ist vielfach abgerieben, so daß einzelne Köpfe im Hintergrund bis auf schwache Spuren verschwunden sind. Außerdem ist die Zeichnung — was noch nicht bemerkt wurde — rechts und links beschnitten. Auf beiden Seiten sind etwa fingerbreite Streifen weggefallen, wohl weil das Blatt an den Rändern besonders beschädigt war. Nach diesem Eingriff hat dann eine ziemlich ungeschickte Hand versucht, den Schaden durch Überarbeitung mit Deckweiß unsichtbar zu machen. Der ins Bild weisende Arm des ursprünglich ganz rechts stehenden Mannes — dessen Gesicht bei genauem Hinsehen noch zu erkennen ist — wurde dabei seinem linken Nachbar zugeteilt. Die Schüsselfalten vom Leib der rechten Figur gehören nun scheinbar zu der Hüftpartie des anderen. Auch die übrigen Figuren, besonders in der unteren Bildhälfte, blieben von

<sup>19</sup> Die Ausmalung der Baroncelli-Kapelle wurde bisher zwischen 1332 und 1338 angesetzt; nach Isermeyer a. a. O. S. 48 beziehen sich diese Daten auf eine andere Kapelle der gleichen Familie in S. Croce. Einen ungefähren Anhaltspunkt bietet allein das Datum des am Eingang der Kapelle eingebauten Grabmals von 1327. — Über den „Meister der Rinuccini-Kapelle“ vgl. R. Offner, *Studies on Florentine Painting*, New York 1927, S. 109–126.

<sup>20</sup> So Berenson Nr. 758 (fig. 1), als „study for the fresco“.





Abb. 9. Meister der Rinuccini-Kapelle. Florenz, S. Croce, Cappella Rinuccini

der Überarbeitung nicht verschont und wurden mit allerhand „Verbesserungen“ bedacht; der alte Zustand, der regelmäßig mit dem Fresko genau übereingeht, ist fast überall noch zu erkennen (am deutlichsten beim Arm des Kindes vorn am Fuß der Treppe). Die Figuren im oberen Bildteil sind besser erhalten: ihre Übereinstimmung mit dem Gaddi-Fresko geht bis in die Details der Haltung und Gewandung. Fast noch auffallender ist diese Identität aber bei dem komplizierten architektonischen Aufbau<sup>21</sup>. Aber gerade diese genaue Übereinstimmung ist nicht das, was von wirklichen Vorzeichnungen zu erwarten ist. Die einzige

<sup>21</sup> Die Genauigkeit der Zeichnung erlaubt sogar, die große Fehlstelle zu rekonstruieren, die sich durch den linken Teil des Freskos zieht (vom Scheitel der Knienden durch den Unterteil der Figur Mariä bis zur Ecke des mittleren Treppenabsatzes und von da zurück durch den Hals Mariä bis zur Brust Josephs).



Abweichung gegenständlicher Art, der Heiligenschein des Hohenpriesters, ist sachlich nicht gerechtfertigt und wirkt eher wie die Zutat eines ikonographisch nicht sehr sattelfesten Kopisten, der diese Figur irgendwie hervorheben wollte. Taddeo Gaddi hatte das mit kompositionellen und koloristischen Mitteln getan. In der Gestalt des Priesters mündet — ganz im Sinne der Erzählung — die große, flutende Bewegung der fast verwirrend reichgegliederten Szenerie. Der Aufstieg zur Höhe eines komplizierten, übrigens ganz symmetrisch vorgestellten Stufenbaues konnte mit den Mitteln des Trecento nicht wirksamer dargestellt werden. Die Beherrschung der perspektivischen Illusion ist erstaunlich. Man spürt deutlich das Bemühen, über die klassische Strenge der von Giotto geschaffenen Formel in der Richtung einer größeren Beweglichkeit hinauszukommen.

Während nun das Fresko des Taddeo Gaddi ein dem Quadrat freilich sehr nahekommen- des Q u e r f o r m a t hat, muß die Zeichnung, auch vor der seitlichen Verkleinerung, h o c h - rechteckig gewesen sein. Der ganze Stufenbau ist von den Seiten her zusammengedrängt. Die Vertikalen türmen sich übereinander, die Figuren sind im Verhältnis zur Architektur stark vergrößert und wirken so ebenfalls im Sinne des Vertikalismus. Das ganze Raumgefüge ist erstarrt und in die Fläche gepreßt; von der flutenden Gesamtbewegung und freien Entfaltung der Erzählung ist nichts mehr übrig. — Auch in diesem Fall also hat die fast pedantische Treue im Kopieren des Gegenständlichen den Zeichner nicht daran gehindert, den stilistischen Sinn des Ganzen geradezu in sein Gegenteil zu verkehren. Ein typischer Vorgang, wie sich nach den vorangehenden Beobachtungen nun schon sagen läßt: geradezu der Normalfall mittelalterlicher Kopierweise. Da die Richtung der Veränderung mit der Gesamtrichtung der Stilentwicklung in der zweiten Trecentohälfte genau zusammenfällt, kann kein Zweifel sein, daß wir in dem Pariser Blatt eine N a c h z e i c h n u n g nach dem Fresko des Taddeo Gaddi vor uns haben, und zwar von der Hand eines Meisters der folgenden Generation.

Das Fresko in der R i n u c c i n i - K a p e l l e weicht nun zwar in vielen Einzelheiten von seinem Vorbild ab, insbesondere sind die Figuren eher kleiner als bei Taddeo. Ihr starrer Vertikalismus und die Betonung der Senkrechten auch in der Architektur entspricht aber ganz den Tendenzen der Zeichnung. Was an der Originalkomposition besonders interessieren mußte, der prachtvolle Aufbau der Treppe in drei Absätzen, ist in allen drei Versionen genau gleich, bis in die Zahl und Anordnung der Stufen und die Füllung der Restflächen hinein<sup>22</sup>. Das Pariser Blatt ist also als Zwischenglied gut denkbar. Es entstand als „*exemplum*“, d. h. als Kopie des berühmten Originals zum Zweck gelegentlicher, freier Wiederverwendung; der miniaturhafte Charakter, der von dem einer „Werkzeichnung“ denkbar weit entfernt ist, erklärt sich zwanglos aus dieser Sachlage. Daß solche Vorlagen von Hand zu Hand wanderten, ist bekannt; die Benutzung durch einen Dritten wäre also nichts Ungewöhnliches. In unserem Fall scheint aber der Zeichner und der Maler des neuen Bildes dieselbe Persönlichkeit gewesen zu sein, eben der „Rinuccini-Meister“. Dafür spricht die gesamte Formensprache: die Kopftypen, besonders im oberen, besser erhaltenen Teil der Zeichnung, und die brüchig-starre Faltenbildung. Beweisend ist außerdem vor allem der spröde, faserige Strich der Weißhöhung, der in der Pinselführung des Freskos überraschend ähnlich wiederkehrt.

Hatte Taddeo Gaddi in seinem Fresko versucht, die von Giotto geprägte Formel aufzulockern und zu bereichern, so korrigiert ihn der jüngere Meister wieder in einem mehr giottesken Sinne, freilich um den Preis einer Erstarrung aller Bildelemente, die weit entfernt

<sup>22</sup> Der Maler des jüngeren Freskos hat nur eine unwesentliche Einzelheit hinzugefügt, die den Gesamtaufbau nicht berührt: die Balustrade an der rechten Schmalseite des Mittelpodests.



ist von dem freien Gleichgewicht, das den Kompositionen der Arena-Kapelle eigen war. Die gleiche Korrektur hat übrigens Taddeo Gaddi im Verlauf seiner eigenen Entwicklung auch selbst noch vorgenommen: seine Spätwerke nähern sich wieder — und mit besserem Erfolg als die Schöpfungen der neu heraufkommenden Generation — der klassischen, von Giotto aufgestellten Norm.

Der Vergleich der drei Versionen einer bedeutenden trecentistischen Komposition wurde hier in aller Breite durchgeführt, weil der Mechanismus derartiger Vermittlungsvorgänge selten so klar erkennbar ist wie in diesem Falle. Auch wer nicht bereit ist, die Zuschreibung des Louvre-Blattes an den Rinuccini-Meister anzuerkennen, wird die Deutung der Zeichnung als Exemplum gelten lassen. Sie ist Kopie und Neugestaltung zugleich: eine „schöpferische Nachzeichnung“. Mit dieser Formel läßt sich die Funktion fast aller frühen Handzeichnungen umschreiben. Der Anteil des Schöpferischen — oder, von der anderen Seite gesehen, die Treue gegenüber dem Vorbild — kann größer oder geringer sein als bei dem eben betrachteten Fall. Es braucht sich nicht einmal immer um Nachzeichnungen zu handeln: entscheidend ist, daß das Dargestellte immer vom Zeichner als typisch und vorbildlich angesehen wird. Im Sprachgebrauch des Spätmittelalters selbst ist die Bedeutung des Wortes exemplum sogar noch allgemeiner: es bezeichnet Vorlagen jeder Art, auch ad hoc angefertigte Vorzeichnungen — etwa in der Architektur — und sogar Modelle. Exemplum ist danach nicht nur das, was die deutsche Spätgotik „Visierung“ nennt, sondern schlechthin alles, wonach der Künstler arbeitet. Dantes vielzitiertester Vergleich von dem „*pittor che con esemplo pinga*“ (Purg. XXXII, 67) hat nur diese, keine bestimmtere Bedeutung im Auge. Die Terminologie der italienischen Quellen des 14. Jahrhunderts ist derart fließend, daß alle hierher gehörigen Ausdrücke ohne weiteres miteinander vertauschbar sind: *exemplum*, *modellum*, *relievum*, *designum*, *designamentum* nebst den entsprechenden italienischen Worten. „*Disegno*“ und „*relievo*“ sind in der Fachsprache der italienischen Architekten ja auch heute noch synonym.

Für die Verwendung in den Urkunden einige Beispiele, die sich ohne Mühe vermehren ließen (sämtlich nach Guasti): 1355 verfertigt Francesco Talenti „*uno disegniamento asempro di legniam*“ für die Kapellen an der Tribuna des Florentiner Doms, also ein Holzmodell, das von da an abwechselnd als *asempro* und *disegniamento* bezeichnet wird (S. 81 ff.). Ebenda „*desingnum seu modellum*“ (S. 167, doc. 142) und „*disengno o vero rilievo*“ (S. 207 unten). Ob es sich um eine Zeichnung oder ein plastisches Modell handelt, ist nur zu erkennen, wenn es sich aus dem Zusammenhang ergibt oder wenn das Material ausdrücklich angegeben wird. „*Modelli in cartis pecudinis*“ sind Pergamentzeichnungen (S. 265, doc. 341), „*asempro di gesso*“ heißt Gipsmodell (S. 100). Das aus Ziegeln gemauerte Modell des ganzen Baus heißt „*la chiesa picchola fatta . . . in luogo di disengno*“ (S. 170, doc. 146). Als ein solches Modell endgültig zur Ausführung bestimmt wird, beschließt man, „*ogni altro disengnamento, sì di mattoni chome di lengname e di charta*“ zu vernichten (S. 207 unten). Schon vorher hieß es in einem ähnlichen Fall: „*et omne aliud exemplum*“ (S. 178, doc. 155).

Wie vorsichtig man bei der Deutung derartiger Ausdrücke sein muß, zeigen die Doku-



mente über die Anjou-Bauten in Unteritalien. Hier bedeutet „*designacio*“ eine schriftliche Bauanweisung und ist synonym mit *provisio*, *ordinacio*, *distinctio*<sup>23</sup>).

Auch im Quattrocento wird die Terminologie keineswegs präziser. 1445 findet sich die Formel „*stante designo vel exemplo*“ (Mil. Doc. Sen. II, S. 227). Noch 1496 heißt eine Vertragszeichnung für einen Freskoauftrag, die vom Maler unterschrieben wird, *modello* (Rivista d'Arte IV, 1906, S. 9). In Vertragstexten gibt es sogar im Jahrhundert der Hochrenaissance noch Wendungen wie „*unum designum seu modellum*“; so in einem Vertrag mit Serlio vom Jahre 1539. Aus der verhältnismäßig niedrigen Bezahlung von zwei Scudi ist zu schließen, daß es sich dabei nur um eine Zeichnung, nicht um ein wirkliches Modell handelte (G. Zorzi, Contributo alla storia dell'arte Vicentina, Venezia 1937, doc. XVI). -- Vasari kennt endlich eine schärfere Begriffsbildung. Für ihn heißt „*modello*“ in erster Linie Bildhauermodell (Introduzione: Della scultura cap. IX). Er hält es allerdings immer noch für nötig, bei der Einführung dieses Ausdrucks erklärend hinzuzusetzen: „*cioè uno esempio*“.

Neben dieser so erstaunlich allgemeinen und vielseitigen Verwendung des Wortes Exemplum begegnet wenigstens einmal am Ende des Trecento auch ein Beleg für die engere, spezifische Bedeutung, mit der es in den Wortschatz der modernen Kunstgeschichte übergegangen ist. Wir werden noch mehrfach auf die Korrespondenz des in Prato ansässigen Großkaufmanns Francesco di Marco Datini zurückkommen, die uns Einblicke in die Praxis der handwerklichen Kunstproduktion gewährt, wie kaum ein zweiter Quellenkomplex jener Zeit. Hier findet sich u. a. die folgende Episode. Der Florentiner Maler Niccolò di Pietro Gerini, der schon seit Jahren mit Francesco Datini in Geschäftsverbindung stand, empfiehlt diesem einen sonst unbekannten Zunftgenossen namens Bartolomeo di Bertozzo. Dieser kommt auf Franciscos Wunsch nach Prato und bringt „*molti a se mp j di Chart e*“ mit — Musterzeichnungen zum Aussuchen. Er erhält daraufhin auch wirklich verschiedene Aufträge (Rivista d'Arte V, 1907, S. 136).

Exempla waren also in jeder Malerwerkstatt in großer Menge vorrätig; hatte der Besteller das ihm Zusagende ausgewählt, dann konnte die Arbeit des Malers ohne weiteres beginnen. Bei der Ausführung wird man weniger auf genaue Wiederholung des gewählten Musters im formalen Sinne gesehen haben, als auf Übereinstimmung des Gegenständlichen, Einhaltung der verabredeten Größe, Figurenzahl und Aufwändigkeit. Neben diesem ganz äußerlichen, kommerziellen Zweck erfüllte eine solche Vorlagensammlung vor allem auch noch den, als Ausbildungsmaterial für die Lehrlinge zu dienen, die zur Übung danach zeichneten und sich ihrerseits eigene Musterkollektionen zusammenstellten. Vergewenwärtigt man sich die Zahl der überlieferten Malernamen und der nachweisbaren Werkstätten, so mag man die Breite dieser Art von zeichnerischer Produktion ermessen<sup>24</sup>. Dieses ganze, handwerklich betriebsame Wesen konnte leben und gedeihen, ohne daß jemals eine Neuerfindung von Bedeutung im Bereich der Zeichnung auftrat. Denn allein das ausgeführte

<sup>23</sup> A. Haseloff, Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, Bd. I, Leipzig 1920, S. 142—44.

<sup>24</sup> Vgl. M. Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Leipzig 1938, S. 306 ff.



Kunstwerk selbst brachte neue Anregung, und auch das nur, wenn es aus der Hand eines führenden Meisters hervorging.

### Der direkte Entwurf

Wie entstand nun das Kunstwerk selbst? Bleiben wir zunächst bei der Tafelmalerei. Im Normalfalle, dem der handwerklichen Durchschnittsproduktion, folgte auf die Abmachung mit dem Besteller sofort die Ausführung der Holztafel durch den Schreiner. War diese grundiert, wurde die Darstellung auf der Malfläche selbst in Originalgröße vorgezeichnet. In der schon erwähnten Korrespondenz des Francesco Datini findet sich auch dieser Vorgang in allen seinen einzelnen Phasen belegt.

Am 20. April 1395 ist zum erstenmal von einem Kruzifix die Rede, das Niccolò di Pietro Gerini und sein Sohn Lorenzo für Francesco Datini malen sollten (Brief der beiden Maler an den Auftraggeber, Mazzei II, S. 401). Es handelt sich um eins der großen, auf Holz gemalten Triumphkreuze, die in der Toskana seit dem 12. Jahrhundert nachweisbar sind; das von Francesco bestellte Exemplar war für die Kirche S. Maria sopra Porto in Prato bestimmt. Als Vorbild konnte das von Niccolò Gerini selbst geschaffene, 1380 datierte und noch erhaltene Kreuz in S. Croce in Florenz dienen<sup>25</sup>. Ein weiteres Kruzifix seiner Hand, das sich damals ebenfalls in S. Croce befand, war noch verkäuflich und wurde von dem Maler dem Prateser Handelsherrn zum Kauf angeboten. Dieser zog es aber vor, ein schon vorhandenes älteres Kruzifix, das er wohl billig erwerben konnte, neu bemalen zu lassen. So hören wir schon nach einer Woche, am 28. April, daß die neue Grundierung fertig ist (Rivista d'Arte XII, 1930, S. 98). Nur ein Teil des Holzwerks war noch auszuführen: der Fuß und „*il chonpasso di sopra*“, das Medaillon an der Spitze. Der Schreiner erhält für diese Arbeit vom Maler acht Lire (Mazzei II, S. 403). Der Bericht vom 28. April stammt von dem Florentiner Geschäftsführer des Francesco. Der Maler läßt anfragen, ob er am Fuß des Kreuzes den Stifter selbst darstellen soll, oder nur den Berg mit dem Schädel, „wie es üblich ist“. Oben würde er den Pelikan anbringen, der auch auf dem Kreuz in S. Croce zu sehen ist<sup>26</sup>. — Wichtig ist in unserem Zusammenhang, daß das Programm der Darstellung erst dann endgültig festgelegt wird, wenn die Malfläche bereits grundiert ist. Über das Hauptthema, den Gekreuzigten und die Halbfiguren von Maria und Johannes auf den Seitentafeln konnte allerdings in diesem Falle kein Zweifel herrschen. Am 4. Mai teilt Niccolò mit, daß er nun mit der Zeichnung der Figuren beginnen würde<sup>27</sup>. Auf die Anbringung seines Bildnisses hat der Stifter inzwischen verzichtet. Schon drei Tage später, am 7. Mai, meldet der Maler, daß das Kruzifix fertig gezeichnet sei, und zwar „so gut, daß man es nicht besser machen könnte — selbst wenn Giotto es gezeichnet hätte“<sup>28</sup>. Der Besteller scheint freilich die hohe Meinung, die Niccolò Gerini von sich selbst hatte, nicht geteilt zu haben. Wenigstens berichtet Francesco später einmal seinem Freund Lapo Mazzei von einem wenig schmeichelhaften Ausspruch seines Sohnes Bruno: dieser hatte erklärt, Niccolòs Figuren sähen aus wie mit der Hacke gemacht (Rivista d'Arte

<sup>25</sup> Offner, Studies on Florentine Painting, S. 83, fig. 2.

<sup>26</sup> Niccolò nennt den Pelikan freilich „*Finicie*“ verwechselt ihn also mit dem Vogel Phönix (Mazzei II, S. 404). Der Geschäftsführer vollends macht daraus einen „*uciello felice*“; er scheint dem Symbol der Selbstaufopferung Christi glückbringende Wirkung zugeschrieben zu haben.

<sup>27</sup> Mazzei II, S. 404: *Apresso vi scrivo che si disegnerà per di qui a venerdì, o prima, il Crocifisso* usw.

<sup>28</sup> Mazzei II, S. 404: *Ene in termine ch'è disegnato così bene, che se l'avesse disegnato Giotto, non si potrebbe migliorare.*



XI, 1929, S. 411; Mazzei II, S. 96.) Weit entfernt, diese Kritik an dem Maler, dem er selbst zahlreiche Aufträge erteilt hatte, zu mißbilligen, sieht der alte Herr darin vielmehr einen schönen Beweis für den wachsenden Kunstverstand seines Sohnes. — In demselben Brief vom 7. Mai, in dem er sich so unbefangen mit Giotto vergleicht, berichtet Niccolò ferner von einer Auseinandersetzung mit einem Mönch aus S. Croce, den Francesco wegen des Kruzifixes zu ihm geschickt hatte. Seine Vorschläge — jedenfalls ikonographischer Art — fanden nicht die Billigung des Malers: wäre er ihnen gefolgt, dann würde sein Werk zum Gespött der Leute werden. „*Lasciate il pensiero a noi, che faremo sì che ve ne loderete.*“ — Am 15. Juni, also kaum zwei Monate nach der Bestellung, ist die Malerei bereits vollendet, mit Ausnahme der Stifterwappen. Auch der Firnis fehlt noch; diesen will der Maler erst auftragen, wenn das Kreuz in Prato angelangt ist, weil er sich dann besser halten würde (Mazzei II, S. 405/06). Im Juli endlich wird die Zahlung eines Trinkgeldes erwähnt, das ein „*fante de' Signori*“ in Florenz erhält, der veranlassen soll, daß das fertige Kruzifix zollfrei das Tor passieren kann (Mazzei II, S. 406, Anm. 2). Leider ist das in den Quellen so ausführlich bezeugte Werk nicht mehr erhalten.

Es gibt kein zweites Tafelbild aus dem Trecento, über dessen Entstehung wir so bis in alle Einzelheiten unterrichtet wären wie über das Kruzifix des Francesco Datini. Trotzdem können wir den in diesem Falle quellenmäßig belegten Arbeitsvorgang durchaus als typisch ansehen. Er wird von den fast gleichzeitig geschriebenen Anweisungen des Cennino Cennini voll bestätigt. Auch hier ist von zeichnerischen Vorbereitungen in kleinem Format nicht die Rede. Vielmehr rät Cennini ausdrücklich, die erste, mit Kohle gezeichnete Anlage auf der frisch grundierten Tafel vor der weiteren Ausführung einige Tage stehenzulassen, um sie dann nochmals vorzunehmen und gegebenenfalls zu verbessern; als Qualitätsmaßstab empfiehlt er den Vergleich mit den Werken anderer guter Meister, was keine Schande sei (cap. 122). Zusammen mit dem entsprechenden Abschnitt über die Anlage von Wandmalereien (cap. 67) ist dies der einzige Hinweis Cenninis auf wirklich schöpferisches Zeichnen.

Sein Traktat, der einen vollständigen Lehrgang in allen malerischen Techniken darstellt, beginnt zwar — wie gar nicht anders denkbar — mit der Zeichnung. Aber vor dem Lehrling, der zum erstenmal den Griffel zur Hand nimmt, liegt das Exemplum: „Beginne nach der Vorlage (*con essem pio*) einfache Dinge zu zeichnen, soviel als möglich, um die Hand zu üben“ (cap. 8). Dieser Teil der Ausbildung dauert mindestens ein Jahr (cap. 104). Der Anfänger soll sich dabei stets an das Beste halten, was aus der Hand großer Meister hervorgegangen ist. Kopieren von sehr verschiedenartigen Vorlagen ist gefährlich; am besten bleibe man bei dem Stil (*maniera*) eines einzigen Meisters von Rang. „Dann wird es dir geschehen, wenn die Natur dir auch nur einen Funken Phantasie verliehen hat, daß du dir einen eigenen Stil erwirbst“ — *una maniera propria per te* (cap. 27). Gleich darauf folgt freilich ein nachdrücklicher Hinweis auf die Natur, die alle Vorlagen übertrifft (cap. 28). Aber im Gegensatz zum vorhergehenden Kapitel fehlen hier alle näheren Anweisungen, und anschließend finden sich neben allgemeinen Lebensregeln wiederum genaue Vorschriften für das Kopieren in Kirchen und Kapellen, speziell für die richtige Wiedergabe der Maßverhältnisse in Fällen, wo das „*esempio*“ sich in großer Höhe befindet (cap. 30). Wie es mit dem Naturstudium in Wirklichkeit bestellt war, verrät Cennini in der bekannten Anweisung, „ein Gebirge nach der Natur zu zeichnen“ (*del ritrarre una montagna del naturale*). Die „Natur“ wird dabei durch große, rissige und unbehauene Steine vertreten (cap. 88).



Ohne Zweifel repräsentiert auch Cennini, wie die Gruppe der für Francesco Datini tätigen Maler, nur den handwerklichen Durchschnitt der malerischen Produktion. Gerade die *Naturstudie*, deren allmähliches Aufkommen um die Wende zum Quattrocento eine besondere Untersuchung nötig machen würde, stammt aus anderen Quellen als aus dem vertrockneten Traditionalismus der Florentiner Giotto-Epigonen. Es sei hier nur angemerkt, daß auch sie ursprünglich *Exemplum*, beispielhafte Musterlösung war, nicht zweckbestimmte Vorstudie für ein einzelnes, eben auszuführendes Werk. Die Wand- und Tafelmalereien des *Pisanello* sind gleichsam die Sammelbecken für solche schon vorher, ohne bestimmte Verwendungsabsicht angefertigte Naturaufnahmen. Einzelne seiner Kompositionen, etwa der Londoner „Eustachius“, scheinen geradezu nur deshalb entstanden zu sein, um diesen Studien ein Unterkommen zu gewähren. Das schließt nicht aus, daß in diesen Zeichnungen eine ganz neue, persönliche Art der Naturerfassung erwacht. War aber die Transponierung in den herkömmlichen Zeichenstil erst einmal vollzogen, dann konnten diese „der Natur entnommenen exempla“ ohne weiteres in den geläufigen Typenschatz eingereiht werden. Gerade im *Pisanello*-Kreis wurden ja mit Vorliebe Naturstudien kopiert — ein Vorgang, der nur für den etwas Paradoxes hat, der an den Begriff der Naturstudie von neuzeitlichen Vorstellungen aus herangeht. — *Pisanello* selbst ist freilich über die immer noch mittelalterlichen Arbeitsmethoden seiner oberitalienischen Umgebung weit hinausgewachsen. Er gehört zu den Mitbegründern der neuen Zeichnungstypen der Renaissance: besonders unter den Vorarbeiten zu seinen Medaillen finden sich Blätter, die mit Sicherheit als *ad hoc* angefertigte Natur- und Modellstudien anzusehen sind. Sein zeichnerisches Werk in seiner Gesamtheit repräsentiert in einzigartiger Weise die ganze Fülle der Möglichkeiten jener Zeit, in der sich eine fundamentale Wandlung aller Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens vollzog. Neu errungene und überlieferte Methoden liefen auch in der Toskana, dem eigentlichen Schauplatz dieser Wandlung, noch lange nebeneinander her.

Selbst bei *Leonardo* ist dieses Nebeneinander noch zu spüren. In seinen theoretischen Äußerungen finden sich fortschrittliche und konservative Elemente gemischt. Einmal heißt es: „*Dico ai pittori, che mai nessuno debbe imitare la maniera de l'altro*“, weil er dann nur ein Enkel, nicht ein Sohn der Natur zu nennen sei (Wiener Quellen-schriften XV, Teil II, Nr. 81). Das gilt aber nur für den fertig ausgebildeten Maler. Die Zeichenübungen des Anfängers beginnen auch bei *Leonardo* nach wie vor mit dem Kopieren guter Vorlagen. Die Vorschriften sind nicht immer gleichlautend, aber das Zeichnen nach der Natur steht niemals am Anfang (ebenda Nr. 47, 63, 82). Im Grunde gilt das für jede künstlerische Ausbildung in historischer Zeit. Selbst *Michelangelo*, von dem Kopien nach Giotto und Masaccio ja noch erhalten sind, macht hierin keine Ausnahme<sup>29</sup>. Entscheidend ist, ob dieses Stadium im späteren, eigenen Schaffen überwunden wird oder ob die Elemente der Tradition bewußt und

<sup>29</sup> Über *Michelangelos* Kopien vgl. *Johannes Wilde* in Bd. IV dieser Zschr., S. 41 ff.



sichtbar in die Formensprache der Nachfolgenden mit hineingenommen werden. Das war im Trecento allgemein der Fall, und auch im Quattrocento setzt sich die neue Forderung nach unbedingter Originalität der künstlerischen Erfindung nur langsam durch. Sowohl Ghiberti wie Jacopo della Quercia besaßen Musterblätter mit Vögeln und Tieren<sup>30</sup>. Noch der Donatello-Schüler Urbano da Cortona legte seinen Auftraggebern ein regelrechtes Musterbuch vor, in dem diese — nach einem Vertrag vom Jahre 1451 — ein bestimmtes Detail zur Ausführung auswählten<sup>31</sup>. Auch der von einem Schüler Ghirlandajos gezeichnete Codex Escorialensis enthält neben topographischen und Architekturaufnahmen, die als echte Erlebnisskizzen und Reiserinnerungen anzusprechen sind, in der Hauptsache noch reine, im Hinblick auf den praktischen Gebrauch zusammengestellte Musterzeichnungen<sup>32</sup>.

### Die frühen Handzeichnungen — Kopie oder Entwurf? Vertragszeichnungen

Wenden wir uns von hier aus zu den noch erhaltenen frühen Handzeichnungen selbst, so finden wir die Aussage der Quellen im allgemeinen durchaus bestätigt. Die meisten dieser Blätter erweisen sich auf den ersten Blick als Übungs- und Musterzeichnungen und können deshalb nach dem oben Gesagten hier beiseite bleiben. Es gibt aber daneben eine kleine Anzahl von Zeichnungen, die nicht nur Einzelmotive, sondern ganze figürliche Szenen in architektonischer oder landschaftlicher Umgebung darstellen, oft mehrere auf einem Blatt vereinigt. Diese Blätter sind es, in denen man die vielgesuchten Entwurfs- und Kompositionszeichnungen jener Zeit erkennen möchte, deren Existenz man — in Analogie zu den aus der Renaissance bekannten Typen — mit Sicherheit voraussetzen pflegt.

Wir sahen freilich schon an dem Beispiel der Helldunkelzeichnung nach Taddeo Gaddis „Tempelgang Mariä“, daß auch ganze Kompositionen unter Umständen zum Exemplum werden konnten. Zeichnungen in dieser Technik, die nichts Spontanes oder Improvisiertes hat, werden im allgemeinen auch dann zu dieser Kategorie zu rechnen sein, wenn es sich nicht um einfache Kopien handelt. Die beiden oft abgebildeten Helldunkelblätter von Lorenzo Monaco in Berlin<sup>33</sup> haben z. B. durchaus den Charakter von Originalen: falls Wand- oder Tafelmalereien als Anregung dahinterstehen sollten, könnten sie nur in ziemlich freier Umsetzung wiedergegeben sein. Miniaturen in dieser Technik sind aber nicht nachweisbar; gegen diese Deutung sprechen auch alle übrigen äußeren Anhaltspunkte. Endlich sind auch autonome, für Sammler und Liebhaber bestimmte Handzeichnungen in

<sup>30</sup> Mil. Doc. Sen. II, S. 120: Brief Ghibertis, in dem er Giovanni Turini bittet, ihm „*le charte delli ucielli*“ wiederzuverschaffen, die er einem Goldschmied in Siena geliehen hat. Ebenda S. 189: „*Una carta d'animagli da disegno*“ aus dem Nachlaß des Jacopo della Quercia.

<sup>31</sup> Mil. Doc. Sen. II, doc. 191: Alternativmodell aus Wachs für die Kapelle der Madonna delle Grazie im Dom von Siena. Die Pilasterbasen werden beanstandet und sollen von Urbano abgeändert werden „*a forma d'uno disegno facto con penna in uno suo libretto*“.

<sup>32</sup> Hermann Egger, Codex Escorialensis, Wien 1906 (Sonderschriften d. Österr. Archäol. Inst. Wien, Bd. IV).

<sup>33</sup> Berlin K. d. Z. 608/9. — H. S. Ede, Taf. 3, 4. Vau Marie IX, fig. 96/97.



so früher Zeit nicht denkbar. Es scheint sich also auch in diesem Falle um besonders qualitätvolle, für den Ateliergebrauch angefertigte Vorlageblätter zu handeln.

Die „*asempj di charte*“, unter denen Francesco Datini in Prato seine Auswahl traf, werden freilich noch anders ausgesehen haben. Möglich, daß die große Zeichnung der „Schlüsselübergabe“ in den Uffizien, die M. Salmi dem Lorenzo di Bicci zugeschrieben hat, zu einer solchen Musterkollektion gehörte<sup>34</sup>. Die handwerkliche, aber nicht unsorgfältige Ausführung in weißgehöhter Pinsel- und Federzeichnung auf grüngrundiertem Pergament und die ungewöhnliche Größe (66,1×35,3 cm) machen eine solche Verwendung zum mindesten wahrscheinlich.

Neben diesen sorgfältig durchgeführten Musterzeichnungen, bei denen der Grad der Anlehnung an fertige Vorbilder nicht immer genau zu bestimmen ist, gibt es nun auch Zeichnungen in flüchtigerer Technik, die sich mit Sicherheit als Kopien erweisen lassen und demnach keine andere Aufgabe hatten als die der Formvermittlung. Besonders instruktiv ist in dieser Hinsicht die von L. Venturi zusammengestellte Reihe der Kopien nach Giotto's Navicella<sup>35</sup>. Die Meinung B. Berensons, daß vier von diesen Zeichnungen ein und derselben Hand zuzuweisen seien, hat vieles für sich<sup>36</sup>. Die auffallende Freiheit und Verschiedenartigkeit in der Wiedergabe des Kompositionellen, die für die ganze Gruppe charakteristisch ist, würde dann erst recht aus einer bewußten Variationsabsicht zu erklären sein. In jedem Falle ist diese Verschiedenartigkeit aber bezeichnend für die Funktion solcher Nachzeichnungen als Vorstufe für neu entstehende, an schon Vorhandenes anknüpfende Schöpfungen. Damit wird deutlich, wieso derartige Kopien im Mittelalter weitgehend dieselbe Aufgabe erfüllen konnten, die später den freien Entwurfszeichnungen zufiel.

Wir kennen aber auch Kopien, die nicht nur das Gegenständliche, sondern auch spezifisch kompositionelle Werte mit großer Exaktheit wiedergeben: Flächenrelationen, Bildfüllung, Figurenproportion. So die Nachzeichnung des giottesken Heimsuchungsfreskos in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi und die der Predella mit Mariä Tempelgang von Bernardo Daddis Altarwerk in den Uffizien<sup>37</sup>. Die Kopie des Predellenbildes, von H. S. Ede zu Unrecht als Vorentwurf Daddis selbst bezeichnet, könnte, nach den Kopftypen und dem Faltenstil zu urteilen, eine frühe Arbeit von Agnolo Gaddi sein<sup>38</sup>. Agnolo, dessen direkter Zusammenhang mit der giottesken Tradition von Cennini ausdrücklich bezeugt wird (cap. 1 und 67), hat bekanntlich auch sonst auf Giotto und seine unmittelbaren Schüler zurückgegriffen. So wiederholte er Giotto's großartige Komposition aus der Peruzzi-Kapelle, das Gastmahl des Herodes, in allen Einzelheiten getreu auf einer Predella (Paris, Louvre Nr. 1302; phot. Alinari 23 118).

War in diesen Fällen der Kopiecharakter und somit auch der Verwendungszweck der Zeichnungen als Vorlagen und Musterstücke ohne weiteres klar, so gibt es andere, in denen die Beurteilung nur von immanenten, der Zeichnung selbst zu entnehmenden Kriterien aus-

<sup>34</sup> M. Salmi, *Rivista d'Arte* XVI, 1934, S. 65.

<sup>35</sup> L. Venturi, *L'Arte* XXV, 1922, S. 49. — Zuletzt W. Körte in *Festschr. f. Wilh. Pinder*, Leipzig 1938, S. 223.

<sup>36</sup> Berenson I, S. 326.

<sup>37</sup> H. S. Ede, *Taf. I, 2*.

<sup>38</sup> Vgl. das 1375 dat. Altarbild in der Pinakothek zu Parma, Nr. 435; C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, 1896, S. 351 („Scuola Senese“). Phot. Croci 4274, Alinari 44519. Nach B. Berenson, *Pitture Italiane del Rinascimento* (Milano 1936) nur ein Schulwerk Agnolos, was m. E. zu einem so frühen Zeitpunkt schon aus äußeren Gründen unwahrscheinlich ist. Für die Eigenhändigkeit spricht die eigentümliche, etwas fade Eleganz aller Silhouetten, die auch die Zeichnung in den Uffizien charakterisiert.





Abb. 10. Oberitalienisch um 1360—70. Wien, Albertina

gehen kann. Ein klassisches Beispiel dafür ist das doppelseitige Blatt mit der Legende eines unbekannten Heiligen in der Ecole des Beaux-Arts in Paris: nach Panofsky die um 1400 entstandene Kopie eines vermutlich römischen, um ein Jahrhundert älteren Freskenzyklus<sup>39</sup>. Die offenbare Differenz zwischen dem alttümlichen Stil der Darstellungen und dem fortgeschritteneren des Zeichners selbst macht in diesem Falle die Entscheidung leicht.

Schwieriger ist die Beurteilung des von Sirén als Spinello Aretino veröffentlichten, ebenfalls im Louvre bewahrten Blattes mit zwei Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes<sup>40</sup>. Hier ist der Gesamtcharakter der Darstellung mit der Zeichentechnik ohne

<sup>39</sup> Erwin Panofsky, Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris, Städel-Jahrbuch VI, 1930, S. 25 ff.

<sup>40</sup> Berenson 2756E — Osvald Sirén, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XXVII, 1906, S. 208 ff.



Widerspruch vereinbar; als Entstehungsdatum des Blattes kommt ebenfalls die Zeit um 1400 in Frage. Was auch hier dafür spricht, daß es sich nur um eine *Nachzeichnung* handelt, sind fast unmerkliche, scheinbar nebensächliche Züge. Vor allem fehlt jede, auch nur andeutende Markierung der Bildränder; die Figuren der oberen Komposition schneiden in die Architekturkulisse der unteren ein. Schon auf der Kopie der römischen Heiligensichten gingen alle Szenen ohne scharfe Trennung ineinander über; die Erklärung für diese Erscheinung ist, daß der Ausgangspunkt des Zeichners nicht die leeren, aus seiner eigenen Vorstellung heraus zu füllenden Bildflächen waren, sondern fertig vorliegende Formkomplexe, von denen er sich vor allem den figürlichen Kern aneignen wollte, während der Rest ihn nur wenig interessierte.

Ferner fällt in der unteren der beiden Johannesszenen die Art der Architekturwiedergabe auf. Beide Gebäude sind in ihrer räumlichen Struktur nicht ganz verständlich. Das linke endet nach der Bildmitte zu mit einem schräg abfallenden Bogenfries, der hinter einer stehenden Figur verschwindet; da keine Ecklinie angegeben ist, scheint es sich nicht um eine Verkürzungsschräge zu handeln, sondern um ein Treppengeländer. Wo diese Treppe endet, ist aber nicht angegeben. Ebenso unklar ist auch der Abschluß des zweiten Bauwerks am rechten Bildrand. Auch hier sieht man eine Treppe, die in die Tiefe führt. Aber nach den obersten Stufen bricht die Zeichnung unvermittelt ab; andererseits ist an der gleichen rückwärtigen Ecke oben ein Gesims angedeutet, das im rechten Winkel anstößt, also im Widerspruch zu der nach hinten führenden Treppe steht. Solche Unklarheiten sind kaum denkbar, wenn der Zeichner die Architektur eben erst entwirft. Es sind vielmehr typische Kennzeichen einer Kopie, die in erster Linie das Gegenständliche der Erzählung im Auge hat, vor allem also die Aktion und Verteilung der Figuren. Nach allem, was wir von den damaligen Arbeitsgewohnheiten wissen, ist es durchaus denkbar, daß wir hier Nachzeichnungen von monumentalen Kompositionen Spinellos vor uns haben, die unmittelbar nach der Fertigstellung zur gelegentlichen Wiederverwendung in ein Vorlagenbuch notiert wurden. Der Zeichner könnte sogar Spinello selbst gewesen sein; der Vergleich mit einer gleich noch zu besprechenden, für ihn gesicherten Zeichnung macht das sehr wahrscheinlich.

Vorher noch ein kurzer Blick auf zwei Zeichnungen, die den Eindruck wirklicher Entwürfe machen und deshalb als Gegenbeispiel dienen können. Es sind die beiden einander sehr nahestehenden Pergamentblätter mit Legendenszenen einer unbekannten Heiligen in der *Albertina* (Abb. 10) und der Sammlung *Koenigs*<sup>41</sup>. Jedenfalls oberitalienischen Ursprungs, sind sie einige Jahrzehnte älter als die beiden zuletzt besprochenen Blätter. Die Bildtrennung ist hier ziemlich klar durchgeführt. Wenn sich zwei Szenen an den Rändern durchdringen, so wird die Illusion eines wirklichen räumlichen Zusammenhanges aufrecht-erhalten. Vor allem sind aber die architektonischen Motive stets mit voller Klarheit entwickelt. Einmal wird ein solches Gehäuse leer dargestellt; gleich daneben sieht man ein ähnliches Bauwerk mit Figuren gefüllt. Da bei den verschiedenen Szenen skizzenhafte und sorgfältigere Ausführungen wechseln, ist man geneigt, hier wirklich das suchende Bemühen

<sup>41</sup> Wien, *Albertina*, Nr. 19 (23 × 17,5 cm), Schönbrunner-Meder, T. 510 (als Giotto-Schule). — Haarlem, *F. Koenigs* (22,4 × 17 cm), Meder, S. 295 u. Abb. 100; ausgestellt in Paris, *École des Beaux-Arts* 1879, Nr. 3; Amsterdam 1934, Nr. 445; Paris 1935, Nr. 502. Wohl Blätter eines Skizzenbuches; nach L. Coletti (*L'Arte di Tomaso da Modena*, Bologna 1933, S. 54 u. 155/6, Taf. LXII/III) von Tomaso da Modena („Entwürfe für die Legende der hl. Ursula“). Die Rückseite des Haarlemer Blattes (Phot. Braun 65 003 bis) zeigt zwei Szenen in symmetrischer Anordnung übereinander, die obere flankiert von zwei Gestalten des alten Bundes; wohl von anderer Hand (Quattrocento? Kopien oder Variationen nach nicht erhaltenen Zeichnungen des gleichen Skizzenbuches?).



einer echten Entwurfszeichnung zu erkennen: die Bildorganisation entsteht vor unseren Augen. Wenn irgendwo im Trecento, dann haben wir hier wirkliche Vorzeichnungen vor uns. Dieser Fall mag uns davor warnen, die hier dargelegten Entwicklungsvorgänge zu einfach und „linear“ zu sehen. Sie erstrecken sich über viele Jahrzehnte; vereinzelte Vorboten des Neuen finden sich überraschend früh.

Endlich hat sich aus der Zeit um 1400 auch eine Zeichnung erhalten, die sich mit voller Sicherheit als Vorzeichnung für eine bestimmte Freskenfolge zu erkennen gibt. Allerdings ist der Begriff des Entwurfs, wie sich zeigen wird, nur mit einer ganz bestimmten Einschränkung auf sie anzuwenden. Das Blatt (Abb. 11) führt uns noch einmal zu Spinello Aretino zurück: es stellt eine Szene aus dem Leben Papst Alexanders III. dar, das Spinello im Palazzo Pubblico in Siena in einer Folge von Wandgemälden geschildert hat (1407—08)<sup>42</sup>. Nach der oben rechts beigefügten Inschrift handelt es sich um die Szene, wie der Papst von den Wundertaten des heiligen Thomas von Canterbury hört, die ihm aus einem Buch vorgelesen werden („... *Papa alesandro udendo emiracoli di sco tomaso di contorbio* ...“)<sup>43</sup>. An dem Zusammenhang der Zeichnung mit dem ganz singulären Sieneser Auftrag kann aus ikonographischen wie stilistischen Gründen kein Zweifel sein. Andererseits kommt gerade diese Episode unter den ausgeführten Szenen nicht vor, wenigstens nicht in der von der Zeichnung festgelegten Form. Wir haben also eine verworfene Vorzeichnung vor uns<sup>44</sup>. Da aber die ausgeführten Bilder mit wenigen Ausnahmen ganz ähnlich aufgebaut sind, ist der Vergleich mit den Fresken selbst durchaus möglich. Er lehrt, daß die Zeichnung zwar die Anordnung und das Zusammenspiel der Figuren vollkommen klarstellt, ihr Verhältnis zum Bildganzen aber vernachlässigt. Nach den Rändern hin ist zu wenig Luft; die Architektur — mit Ausnahme der für die Figuren selbst benötigten Sitzmöbel — ist kaum angedeutet. Macht man sich klar, daß die Ikonographie aller Szenen für diesen besonderen Auftrag erst neu zu schaffen war, dann wird deutlich, daß es sich weniger um einen Kompositionsentwurf im artistischen Sinne handelt, als vielmehr um eine Programmzeichnung zur Klarstellung des Inhaltlichen.

Daß der Maler sich bei der ikonographischen Gestaltung der ihm nicht geläufigen historischen Szenen von Fachleuten beraten ließ, ist gerade in diesem Falle auch urkundlich erwiesen. In dem Vertrag von 1407 findet sich der Passus „*pingi promisit ... illis figuris et storiis, modo et forma quibus ei imponetur per eos in quibus commissum est* ...“ — Im folgenden Jahr erhält Spinello außerdem noch nähere An-

<sup>42</sup> New York, Morgan Library (Morgan Dr. II, Pl. 70). Berenson 2756D.

<sup>43</sup> Nach einer Mitteilung von Fräulein Helen Franc, New York (durch freundliche Vermittlung von Dr. Martin Weinberger) lautet der Schluß der Inschrift: „... *si lo (?) canonizza*“.

<sup>44</sup> Berenson, der die Inschrift nicht beachtet, hält das Blatt für einen Entwurf zu der Szene „Papst Alexander im Konzil“ (Phot. Anderson 21361), die bei der Ausführung abgeändert worden wäre. — Georg Gombosi (Spinello Aretino, Diss. 1926) erwähnt weder die Zeichnung noch eine entsprechende Szene unter den Fresken selbst. Merkwürdigerweise erklärt er zwei der Bilder für „verloren“, von denen eins noch vollkommen erhalten und auch das zweite noch in den Hauptzügen zu erkennen ist (beide nicht fotografiert). Das erste (Gombosi 14) ist möglicherweise die von uns gesuchte Szene. Der Papst sitzt im Kreis von Kardinälen und aufmerksam zuhörenden Mönchen; einer der Kardinäle steht aufrecht und könnte der Überbringer des Berichts sein. Allerdings fehlt das Buch, das dafür in der zweiten, fast ganz verbliebenen Szene erscheint. Auch hier handelt es sich zweifellos um einen Wunderbericht. Ein Bischof liest aus einem Folianten vor, der auf einem hohen Lesepult vor dem Thron des Papstes aufgestellt ist. An den Stufen des Throns steht außerdem ein vergitterter Reliquienschrein. Offenbar handelt es sich um einen anderen Heiligen; wenigstens ist nicht überliefert, daß die Gebeine des Thomas Becket bis zu ihrer Verbrennung durch Heinrich VIII. England jemals verlassen hätten.





Abb. 11. Spinello Aretino. New York, Morgan Library

weisungen für die besonders ungewohnte Darstellung der Seeschlacht, und zwar auf einer „*carta quam commodavit Bettus Benedicti* ...“ (Mil. Doc. Sen. II, S. 33). Es bleibt dabei offen, ob es sich um eine Zeichnung oder um schriftliche Angaben handelte. — Aus diesen beiden Nachrichten geht hervor, daß im Moment des Vertragsabschlusses noch gar keine Entwurfszeichnungen vorgelegen haben. Diese wurden vielmehr erst später nach den Anweisungen einer dafür eingesetzten Kommission angefertigt und dienten in erster Linie der Festlegung des Bildinhalts.

Ein Blick auf die noch erhaltenen Vertragstexte lehrt, daß dieser Vorgang nichts Ungewöhnliches war, sondern bis zur Mitte des Quattrocentos geradezu die Regel bildete. Kein einziger der aus dem Trecento überlieferten Verträge über Wand- oder Tafelmalerei nimmt auf eine schon vorliegende oder noch anzufertigende Zeichnung Bezug. Ja, auch im schriftlichen Text wird der Bildinhalt meist nur ganz allgemein angegeben. Statt dessen finden sich immer wieder Wendungen wie oben zitierte aus dem Vertrag mit Spinello Aretino. Sie gehören zum festen Formelbestand der Verträge. Das bedeutet, daß der Vertrag zunächst weiter nichts festlegen soll, als den ungefähren Umfang des Auftrags und die Arbeitsbedingungen. Alle übrigen Einzelheiten, darunter auch die Ausgestaltung des Bildinhalts, behalten die Auftraggeber sich vor.

Oft erfahren wir aber über die Programmgestaltung noch mehr. So hören wir im Jahre 1335 aus Siena, daß ein „Maestro Ciecho della gramatica“ die Geschichte des heiligen Savinus aus dem Lateinischen ins Italienische (volgare) übersetzt, damit Pietro Lorenzetti sie auf einer Tafel darstellen kann (Mil. Doc. Sen. I, S. 194). Auch sonst werden die Persönlich-



keiten, die dem Maler das ikonographische Programm angeben sollen, vielfach namentlich genannt. Meist sind es Geistliche oder Vertreter der zuständigen Baubehörde. Solche Beratung war besonders bei ungewöhnlichen und neuartigen Darstellungen nötig, wie den erwähnten Fresken mit der Geschichte Alexanders III. in Siena. Ein ähnlicher Fall ist das großartige Tafelbild der Glorie des hl. Thomas in S. Caterina in Pisa, dessen geistvoll erdachtes ikonographisches Programm zwar nicht ohne Parallelen ist, aber unmöglich vom Maler allein geschaffen sein kann. Tatsächlich beginnt der noch erhaltene Vertrag vom Jahre 1364 mit der Bestimmung, daß „Francesco dipintore“ die Tafel „*ad voluntatem ... discreti viri fratris Dominici prioris Convenctus fratrum sancte Cataline*“ zu malen habe. Dieser Geistliche, Fra Domenico da Peccioli, war ein bedeutender Grammatiker, Dichter und Theolog<sup>45</sup>. — Bei Bildern ohne inhaltliche Besonderheiten begnügt man sich dagegen meist mit kurzen Angaben im Vertrag selbst; gelegentlich werden sogar Einzelheiten wie die Attribute der Heiligen oder die Farben ihrer Gewänder schriftlich festgelegt (z. B. im Vertrag mit Jacopo di Mino del Pellicciaio 1372, Mil. Doc. Sen. I, Nr. 71).

In allen diesen Fällen haben die Auftraggeber offenbar keinen Wert darauf gelegt, daß der Maler ihnen vor Beginn der Ausführung eine Zeichnung vorlegte. Dieser Fall begegnet uns — soweit eine naturgemäß unvollständige Durchsicht der publizierten Quellen eine solche Aussage erlaubt — zum erstenmal im Jahre 1421 (Altar von Jacopo di Giovanni, Pistoja; Mil. Nuovi Doc. Nr. 94). Dabei ist zu betonen, daß die Zeichnung hier in rein juristischer Funktion erscheint: es ist eine *Vertragszeichnung*, die bei der auftraggebenden Behörde bleiben sollte. Was sie darstellte, war ohne Zweifel nur der Gesamtaufbau des Polyptychons, die Anzahl der Kompartimente, das Rahmenwerk. Der Inhalt der einzelnen Bildtafeln wird nur eben angedeutet gewesen sein. Der rein juristische Charakter derartiger Vertragszeichnungen wird noch deutlicher, wenn sie — was vielfach überliefert ist — mit dem Vertrag zusammen bei einem Notar hinterlegt wurden. Gelegentlich wird vermerkt, daß der Maler seinerseits eine zweite Ausfertigung der Zeichnung behielt (so Sassetta 1447, Mil. Doc. Sen. II, Nr. 177).

Von wirklichen Künstlerzeichnungen, die dem Vertragsabschluß vorangehen und besonders honoriert wurden, ist — soweit es sich um Tafelmalereien handelt — zum erstenmal 1455 bei dem Trinitätsbild des Francesco Pesello die Rede<sup>46</sup>. Dabei ist zu bedenken, daß dieser Teil der Vorbereitungen seiner ganzen Natur nach nur ausnahmsweise quellenmäßig, etwa in Form von Zahlungsvermerken faßbar wird; die Sphäre der künstlerischen Konzeption liegt außerhalb des juristischen Bezirks. Trotzdem ist bis zu einem gewissen Grade der Schluß *ex silentio* erlaubt. Denn alle diese hier aufgezählten Dokumente, in denen Zeichnungen in irgendeiner, meist nur äußerlichen Funktion eine Rolle spielen, sind bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein nur Ausnahmefälle: die Regel ist, daß von Zeichnungen überhaupt nicht die Rede ist, sondern nur von dem zu gestaltenden Werk selbst.

<sup>45</sup> La Diana V, 1930, S. 170 ff.

<sup>46</sup> Riv. d'Arte II, 1904, S. 165/6. Zuletzt G. Gronau, Riv. d'Arte XX, 1938, S. 123. — Die erhaltenen Zeichnungen fast sämtlich Kopien. Nur ein einziges Blatt (zwei Heilige, Florenz, Uffizien; Berenson 1846) ist möglicherweise eine echte Vorstudie. Vgl. B. Berenson, L'Arte XXXV, 1932, S. 357 ff.



Vgl. die Verträge mit Duccio für die Ruccellai-Madonna 1285 (Mil. Doc. Sen. I, Nr. 16) und für die Maestà (ebenda Nr. 28); mit Pietro Lorenzetti für das Altarwerk in Arezzo 1320 (Mil. Nuovi Doc. Nr. 37) usw. — ebenso noch bei den Verträgen mit Piero della Francesca in Borgo S. Sepolcro 1445 und 1454 (Mil. Nuovi Doc. Nr. 108 u. 116). Auch noch ein Vertrag mit Gozzoli vom Jahre 1461 begnügt sich mit einer ausführlichen Beschreibung des Bildinhalts und dem Verweis auf ein bereits vorhandenes Werk, das als Vorbild dienen soll<sup>47</sup>.

Aus diesen Beispielen, die sich beliebig vermehren ließen, ist mit Bestimmtheit wenigstens das eine zu schließen: in den Augen der Besteller können Vorzeichnungen für die Entstehung des Kunstwerks keine sehr große Bedeutung gehabt haben. War man sich über das Können des beauftragten Malers nicht im klaren, so zog man Erkundigungen bei früheren Auftraggebern ein<sup>48</sup>. Unter Umständen wurden Probearbeiten verlangt. Daß zur Beurteilung einer künstlerischen Begabung auch Zeichnungen ausreichen könnten, fiel niemandem ein.

Ein besonders anschaulicher Fall ist der des Sienesen Priamo della Quercia, der 1442 einen Auftrag aus Volterra erhält. Mit der ausdrücklichen Begründung, daß man dort über sein Können nicht unterrichtet sei, wird ihm auferlegt, vor Beginn der Arbeit eine von ihm selbst gemalte Tafel mit einer oder mehreren Figuren vorzulegen; für die Kosten dieses Probestückes muß er selbst oder, falls er einen solchen findet, ein anderer Besteller aufkommen (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 160). Selbst Botticelli hielt es nicht für unter seiner Würde, 1474 — als er allerdings noch Anfänger war — im Pisaner Dom eine Himmelfahrt Mariä als Probestück zu malen. Falls das erste Bild gefiel, sollte er im Campo Santo noch eine Darstellung gleichen Inhalts ausführen<sup>49</sup>.

Daneben war es üblich, schon vorhandene Werke von anerkannter Qualität als Vorbilder anzugeben. Das konnte sowohl vom Auftraggeber ausgehen (so in dem eben zitierten Vertrag mit Gozzoli von 1461) wie vom Künstler selbst, der ein älteres Werk seiner Hand als Muster empfahl (z. B. Neri di Bicci, Ricordi von 1454/55, Il Vasari III, 1930, S. 133/34 und 143). Auch der Hinweis auf eine allbekannte ikonographische Konvention, etwa die Wendung „*come si richiede a detta storia*“ besagt, daß eine Zeichnung beim Vertragsabschluß nicht vorgelegen haben kann (so noch 1460 bei dem Fresko der Geburt Christi von Baldovinetti!)<sup>50</sup>.

Das sind alles ganz „mittelalterliche“ Gewohnheiten noch im dritten Viertel des Quattrocento. Die Produktion schreitet von Werk zu Werk in der monumentalen Sphäre selbst fort; die Zeichnung hat, wenigstens von außen gesehen, nur vermittelnde oder sonstige technisch-äußerliche Funktionen. — Erst 1485, bei Ghirlandajos Freskodekoration im Chor von S. Maria Novella wird ausdrücklich festgelegt, daß die Vorzeichnung für jedes Bild dem Auftraggeber vor der Ausführung vorzulegen ist; dieser behält sich das Recht vor, Änderungen vorzuschlagen. Außerdem

<sup>47</sup> Riv. d'Arte II, 1904, S. 9 ff. — Schon von Meder, Die Handzeichnung, S. 326 im gleichen Sinne zitiert.

<sup>48</sup> Ein bekannter Fall ist die Anfrage der Florentiner Dombaubebehörde beim Senat von Venedig über die Fähigkeiten Uccellos in der Mosaiktechnik, 23. März 1432, Poggi 773; ders. in Riv. d'Arte 1933, S. 323 ff.

<sup>49</sup> L. Tanfani Centofanti, Notizie di artisti tratte dai documenti Pisani, Pisa 1898, S. 45.

<sup>50</sup> P. Tonini, Il Santuario della Santissima Annunziata, Firenze 1876, S. 270, Dok. XVII.



wird der Inhalt der Bilder und ihre Reihenfolge im Vertrag genau beschrieben<sup>51</sup>. Der Besteller, Giovanni Tornabuoni, will sich also gerade auch die Kontrolle über den Entwurfsvorgang selbst sichern, für den man bis dahin eine vertragliche Regelung nicht für nötig gehalten hatte. Erst in diesem Augenblick ist das Exemplum als ausreichende Grundlage für das künstlerische Schaffen auch in der Vorstellung der Auftraggeber überwunden.

In den Werkstätten der Maler selbst ist die Entwurfszeichnung freilich schon vor diesem Zeitpunkt bekannt gewesen. Aber ihre Einführung ging auch dort nur sehr langsam von statten. Alberti spricht in seinem 1435 vollendeten Traktat zwar bereits von „*concepti et modelli di tutta la storia et di ciascuna sua parte*“, also von Gesamtentwürfen und Teilstudien, die der Ausführung einer Komposition voranzugehen hätten<sup>52</sup>. Das scheint aber zunächst mehr eine theoretische Forderung gewesen zu sein als der Ausdruck eines schon allgemein verbreiteten Brauchs. Cennini hat, wie wir schon sahen, vom Bildträger losgelöste Vorzeichnungen noch nicht gekannt; er repräsentiert zwar nur die traditionelle, handwerkliche Überlieferung und nicht die fortschrittlichen Kräfte seiner Zeit, aber gerade deshalb auch die breite Masse der Produktion.

Der erste Anstoß zur Erneuerung der hergebrachten Arbeitsmethoden scheint überhaupt nicht von Florenz ausgegangen zu sein, sondern — wenn wir der Aussage des leider so lückenhaft erhaltenen Zeichnungsmaterials selbst trauen dürfen — von Oberitalien: die beiden Pergamentzeichnungen in Wien und in der Sammlung Koenigs, die als vereinzelte Vorläufer der neuen Entwicklung zu gelten haben, sind schon einige Jahrzehnte vor der Abfassung von Cenninis Schrift entstanden. In Toskana setzte die Entwicklung beträchtlich später und zunächst sehr zögernd ein; einmal in Gang gekommen, verläuft sie hier freilich unvergleichlich viel konsequenter und einheitlicher. In dieser methodischen Folgerichtigkeit liegt die Überlegenheit des toskanischen Geistes über das vielleicht reicher angelegte, elastischere, aber unsystematische Denken der Oberitaliener.

Zunächst freilich verharren auch in Florenz fast alle in diesen Zusammenhang gehörigen Zeichnungen noch auf Jahrzehnte hinaus in charakteristischer Mehrdeutigkeit auf der Grenze der hergebrachten Typen. Sie sind zugleich, wie Spinello Aretinos Entwurf für die Alexanderszene, Programm- und Bestellerzeichnung oder sie beginnen eben erst, sich aus dem Bezirk der Musterzeichnungen herauszulösen. Vereinzelt tauchen bereits skizzenhafte Versuche auf, die ein gegebenes Motiv mehrmals variieren. Aber es ist nicht zu entscheiden, ob es sich dabei um zweckfreie Versuche oder um wirkliche Vorstudien um ein bestimmtes Werk handelt. Das gilt z. B. für die beiden Federzeichnungen einer sitzenden Madonna von Lorenzo Monaco in den Uffizien<sup>53</sup>. Dieselbe Sammlung bewahrt ein weiteres, doppelseitiges Blatt von der Hand dieses Meisters mit einer Gruppe von sechs knieenden Hei-

<sup>51</sup> Milanesi, Nuovi Documenti Nr. 158. — Die Zeichnungen sind z. T. noch erhalten: Berenson Fig. 298—306.

<sup>52</sup> Alberti S. 159. — Vgl. Meder, Die Handzeichnung S. 286 ff.

<sup>53</sup> Berenson 1391 B, C — Uffizien dis. 179, 180. — O. Sirén, Don Lorenzo Monaco, Straßburg 1905, T. XIX.





Abb. 12, 13. Lorenzo Monaco. Studienblatt, Florenz, Uffizien

ligen und der Figur des hl. Benedikt, der auf einem gotischen Thron sitzt (Abb. 12, 13)<sup>54</sup>. Dieses Blatt läßt sich zwar mit einem ganz bestimmten Auftrag in Verbindung bringen, aber es steht in einer sehr bezeichnenden Weise vermittelnd zwischen zwei Werken des Meisters: dem großen Marienkrönungsalter von 1414 und dessen kurz danach entstandener vereinfachter Redaktion in Form eines Triptychons<sup>55</sup>. Die Abhängigkeit der Sechs-Figuren-Skizze von dem großen Altarbild wird nicht nur durch die zum Teil sehr ähnlichen Faltenmotive bewiesen, sondern auch durch die Angabe des Sphärengewölbes unten rechts, das nur auf dem ersten Bild vorkommt. In der Anordnung der verschiedenen Heiligen wurden dagegen einige Änderungen vorgenommen, die im wesentlichen der zweiten Redaktion entsprechen: Johannes d. T. nimmt jetzt den Platz des Petrus ein, der seinerseits bei der Ausführung an die entsprechende Stelle auf dem anderen Flügel des Triptychons rückte. Jacobus mit dem Pilgerstab, auf dem Altar von 1414 in der zweiten Reihe links stehend, ist auch auf der Zeichnung noch vorhanden, in der gemalten Replik dagegen unterdrückt. Die andere Seite der Zeichnung mit dem thronenden Benedikt ist zweifellos ein Entwurf für das geplante Mittelbild, wenn auch die Ausführung selbst wieder auf die Marienkrönung zurückgriff; immerhin ist der Thron mit seinen charakterischen, durch Maßwerk untergeteilten Seiten-

<sup>54</sup> Berenson 1391 A — Uffizien dis. II F. — Sirén, T. XXII, XXIII.

<sup>55</sup> Vgl. G. Pudenko, The stylistic development of Lorenzo Monaco, *Burl. Mag.* LXXIII, 1938, S. 237 und LXXIV, 1939, S. 76. Die große Marienkrönung war für das Kamaldulenserklöster S. Maria degli Angeli in Florenz bestimmt, die vereinfachte Replik vermutlich für S. Benedetto vor Porta Pinti, einen Konvent des gleichen Ordens.



stützen derselbe geblieben. Besonders diese Benedikt-Skizze, die vielleicht erst während der Verhandlung mit den Bestellern hingeworfen wurde, trägt alle Kennzeichen eines spontanen Entwurfs. Der Federduktus ist schriftartig kursiv, die Anordnung der rechten Hand mit Buch und Zuchtrute ist mehrmals korrigiert, der symmetrisch gedachte Thronaufbau nur zur Hälfte ausgeführt. Spuren einer Griffelvorzeichnung sind hier nicht zu erkennen, im Gegensatz zu der viel temperamentloser, kopistenhaft unsicher gezeichneten Heiligengruppe. Trotzdem möchte ich auch diese für eigenhändig halten. Offenbar handelt es sich um eine „Selbstkopie“ des Malers, die trotz ihrer Kleinheit für wert befunden wurde, als Grundlage für die neue Version der ursprünglichen Erfindung zu dienen.

Erst zwei Jahrzehnte später begegnen wir im Bestand der Florentiner Zeichnungen wieder einem Blatt, das mit einem noch erhaltenen Werk in Verbindung gebracht werden kann. Uccellos Entwurf für das Reiterbild des John Hawkwood hat bei der Ausführung des Freskos im Jahre 1436 tatsächlich als Grundlage gedient; dieses Blatt, das in vieler Hinsicht einen Sonderfall darstellt, wird im Zusammenhang mit den Monumentalzeichnungen und den Übertragungsmethoden in der Wandmalerei noch ausführlich zu besprechen sein.

Auch in der Mitte des Quattrocento bilden die wirklichen Entwurfszeichnungen noch immer einen sehr geringen Prozentsatz des erhaltenen Materials. Es würde zu weit führen, hier auf alle angeblichen Vorstudien einzugehen, die Fra Angelico, Filippo Lippi, Pesellino und anderen zugeschrieben werden. Die meisten von ihnen stellen sich bei genauem Vergleich mit den ausgeführten Bildern als Kopien heraus. Beschränkt man sich auf die wirklich zweifelsfreien Fälle, so muß vor allem der Name des Benozzo Gozzoli genannt werden. Seine beiden Zeichnungen mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustin scheinen mit den Wandmalereien in S. Gimignano wirklich im Zusammenhang zu stehen, allerdings vorwiegend in ikonographischer Hinsicht<sup>56</sup>. Die ausführlichen „*tituli*“ und der an Buchillustrationen erinnernde Charakter sprechen auch hier dafür, daß es sich nur um Programmzeichnungen zur Festlegung der ziemlich seltenen Ikonographie handelt. Anders steht es mit dem schönen Studienblatt, das Engelsfiguren für die Malereien im Palazzo Medici enthält: typische Teilstudien, die nur für den Künstler selbst von Wert sein konnten<sup>57</sup>. Dasselbe gilt zweifellos auch für die zwei Gesamtentwürfe zu den Fresken in Castel Fiorentino<sup>58</sup>. Auch diese sind reine Künstlerzeichnungen ohne jede sonstige Nebenfunktion: sie dienen der Klärung des architektonischen Prospekts, während die Figuren teilweise unfertig geblieben und an einer Stelle sogar gänzlich weggelassen sind. Sie gehören schon der Spätzeit des Benozzo an und dürften etwa gleichzeitig mit den Vorzeichnungen Ghirlandajos für S. Maria Novella entstanden sein<sup>59</sup>. Aus denselben Jahren stammt auch der noch erhaltene Entwurf dieses letzteren für das Lünettenfresko in der Sassettikapelle in SS. Trinità<sup>60</sup>.

Alle diese Blätter sind echte Vorentwürfe in verschiedenen Graden der Durchführung. Ghirlandajo erweist sich gegenüber Gozzoli als bedeutend fortschrittlicher: er kennt schon eine reiche Skala verschiedener Vorbereitungsstadien, von flüchtigen, nur die allgemeine Disposition festlegenden Skizzen mit kühn vereinfachten Figuren bis zu sorgfältig lavierten,

<sup>56</sup> Berenson 531<sup>A</sup> (Darmstadt, Landesmuseum A. E. 1297). — Berenson 529<sup>C</sup> (Cambridge, Mass., Fogg Museum, Loeser 123).

<sup>57</sup> Leeds, Count of Harewood (Berenson 544<sup>B</sup>, ohne Abb.; ausgestellt auf der Medici-Ausstellung Florenz 1939).

<sup>58</sup> Berenson 543 (London, Brit. Mus. Malcolm Nr. 9). — Berenson 544<sup>C</sup> (München, Graph. Slg. 345—20). Vgl. auch B. Berenson in L'Arte XXXV, 1932, S. 95, mit guten Abb.

<sup>59</sup> Entstanden 1485; die Fresken in Castel Fiorentino nach Berenson um 1484.

<sup>60</sup> Berenson 864<sup>A</sup> (Berlin, Kupferstichkabinett 4519).



repräsentativen Gesamtentwürfen. Daneben finden sich — wie später bei Raffael und seiner Schule — auch schon Teilentwürfe für einzelne Gruppen und Modellstudien zu Köpfen und Draperien<sup>61</sup>. Die etwas trockene Systematik und rationelle Arbeitsteilung, die für Ghirlandajo und seine Werkstatt charakteristisch ist, kommt darin unmittelbar zum Ausdruck. Man hat den Eindruck, hier bereits vor dem Endergebnis einer vermutlich jahrzehntelangen Entwicklung zu stehen, deren einzelne Etappen nur in dem so spärlichen Bestand der erhaltenen Zeichnungen nicht mehr nachweisbar sind. So besitzen wir nicht ein einziges Blatt von Castagno, Domenico Veneziano oder Piero della Francesca, obwohl diese drei Meister durch die frühzeitige Verwendung des Kartons — auf die noch zurückzukommen sein wird — auf das engste an der hier dargestellten Entwicklung beteiligt sind. Von Masaccio endlich ist zwar ebenfalls keine Zeichnung erhalten, aber die Verwendung einer solchen läßt sich wenigstens an einer Stelle nachweisen. Es handelt sich um den Entwurf für eine einzige Figur, der mittels des Quadratnetzes ins Bild übertragen wurde — für Masaccio offenbar noch ein Ausnahmefall, ein ungewöhnliches Experiment. Zugleich läßt sich zeigen, daß er den Karton, im Gegensatz zu den Malern der folgenden Generation, noch nicht verwendet hat<sup>62</sup>.

Ghirlandajos schöpferischer Anteil an dieser Entwicklung mag nicht sehr groß gewesen sein. Aber die von ihm im größten Stil geübten und schulmäßig verbreiteten Methoden waren die wichtigste Vorstufe für die Zeichengewohnheiten der Hochrenaissance — wichtiger zweifellos als die sehr viel subjektivere Arbeitsweise Leonardos. Zu den Schülern Ghirlandajos, und zwar gerade zur Zeit der Arbeiten in S. Maria Novella, gehörte bekanntlich auch der junge Michelangelo.

### Zusammenfassung

Mit diesem knappen Überblick haben wir eine Entwicklung bis zu ihrem Höhepunkt verfolgt, deren Ergebnisse für die italienische Kunst — und nicht nur für sie allein — von da an fast ausschließlich maßgebend sein sollten. Was Zeichnen sei, das hat man seitdem in Italien im wesentlichen so verstanden, wie es das Florentiner Quattrocento und die florentinisch-römische Hochrenaissance definiert hatten: als eine vom eigentlichen Werkzusammenhang abgelöste, sozusagen nach vorn verlegte Phase des Schaffensvorgangs, die aber eben deshalb dem fertigen Werk eng verbunden bleibt und nur im Hinblick auf dieses existiert. Darin liegt zugleich die Begrenzung und die Größe der mittelitalienischen Renaissance-Zeichnung: sie ist nicht autonom, kein selbständiges Kunstwerk, wie so oft in den Ländern nördlich der Alpen und vielfach auch in Oberitalien, aber sie ist erfüllt von der monumentalen Gesinnung des großen künstlerischen Gesamtorganismus, in dem ihr eine fest umrissene, wesentliche Funktion zukommt. Ein bestimmter, spezifisch schöpferischer Moment der künstlerischen Produktion, der bis dahin nur als ephemeres Durchgangsstadium existiert hatte, wurde in der Entwurfszeichnung sozusagen mit der Schärfe des wissenschaftlichen Experiments bloßgelegt. Zugleich wurden auch die Mittel geschaffen, die so fixierte, spontane und einmalige Erfindung mit einer vorher unbekannten Exaktheit in das fertige Werk eingehen zu lassen. Aber diese Errungenschaft mußte teuer erkauft

<sup>61</sup> Berenson Fig. 298—306.

<sup>62</sup> Vgl. den Schlußabschnitt der vorliegenden Arbeit.



werden: neben dem schon eingangs erwähnten Verlust an Unmittelbarkeit und der damit gegebenen Gefährdung der monumentalen Endlösung selbst gehört dazu vor allem der fast gänzliche Verzicht auf die Farbe während des gesamten Entwurfsvorgangs. Nur Florenz war zu einer solchen Abstraktion fähig; nur hier konnte der „disegno“ so ausschließlich zum Träger der schöpferischen Kräfte werden. Es ist dieselbe Abstraktionsfähigkeit, die auch zur Herausbildung der Planperspektive führte, deren noch bis in die Gegenwart nachwirkender europäischer Erfolg ebenfalls auf ihrer rationalistischen Einseitigkeit beruht. In beiden Fällen wurden die Bedenken eines organischen, das Ganze des Anschauungserlebnisses umfassenden Denkens beiseitegeschoben.

Venedig hat sich, so sehr die suggestive Kraft des neuen Zeichnungstypus auch dort empfunden wurde, immer wieder gegen diese Abstraktion zur Wehr gesetzt. Tizian hat zwar Vorzeichnungen für einzelne Figuren wie für ganze Kompositionen gekannt, im allgemeinen aber wohl ein direkteres Verfahren bevorzugt. Die grisailleartigen Untermalungen seiner Bilder gaben ihm die Möglichkeit, die Tonwerte von Anfang an folgerichtig abzustimmen und dadurch auf organischem Wege zur Farbe zu kommen. Erst Tintoretto scheint dann den farbigen Bozzetto eingeführt zu haben, wenn auch noch keineswegs als feststehenden Gebrauch. Gerade er hat andererseits auch den florentinischen Entwurfsmethoden mehr und mehr Einlaß gewährt. Die Mehrzahl seiner Zeichnungen sind Studien für bestimmte Kompositionen, in die sie mit Hilfe des Quadratnetzes übertragen wurden. Das Motto, das die Biographen des 17. Jahrhunderts Tintoretto zuschrieben: „*Il disegno di Michel Angelo e'l colorito di Titiano*“ kennzeichnet also nicht nur einen stilgeschichtlichen Befund, sondern einen Entwicklungsvorgang viel allgemeinerer Art<sup>63</sup>.

Tintoretto's Methode, Bildentwürfe nach einem eigens dafür aufgebauten Szenarium mit marionettenartigen Figurinen zu zeichnen, ist nun freilich immer noch eine echt oberitalienische Erfindung: die räumliche Organisation des Bildes sollte nicht konstruktiv, sondern auf empirischem, rein anschaulichem Wege gewonnen werden. Aber die so entstandenen Entwürfe sind etwas grundsätzlich anderes als etwa die Kompositionszeichnungen in den Skizzenbüchern des Jacopo Bellini, die niemals wirklichen Entwurfscharakter haben. Denkt man sich diese in Wand- oder Tafelbilder umgesetzt, dann kämen hybride Gebilde ohne künstlerische Lebensmöglichkeit zustande: ein Gewimmel von Figuren in einer irrationalen, von einer phantastischen Perspektive verzerrten Welt. Damit ist nichts gegen die Qualität dieser Blätter als Zeichnungen gesagt, und ebensowenig gegen Jacopo Bellini als Maler. Seine wirklichen Bilder folgen ganz anderen Prinzipien, und auch die großen, vielfigurigen Prozessionsdarstellungen seines Schulkreises, die am ehesten den von ihm gezeichneten Kompositionen nahekommen, sind mit so vielen echt bildmäßigen Elementen durchsetzt, daß von einer direkten Umsetzung jener Zeichnungen nicht mehr die Rede sein kann.

<sup>63</sup> Vgl. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, hrsg. v. D. Frh. v. Hadeln, Teil II, Berlin 1924, S. 14.



Wie in den Bildern der Venezianer stets die Farbe wichtiger war als alles andere, so bedeutete ihnen auch in der Zeichnung der graphische Reiz, das Ornamentale und Dekorative mehr als die Funktion im Werkzusammenhang. Diese „graphische Konstante“ des oberitalienischen Zeichnens kommt auch später immer wieder zum Durchbruch: noch bei Tiepolo ist sie nicht wegzudenken, ja gerade hier hat sie einen ihrer Höhepunkte. Aber seitdem Tizian und Tintoretto dem Zeichenstil der Hochrenaissance so entscheidende Konzessionen gemacht hatten, konnte diese graphische Neigung nur noch im Bereich des Ästhetischen weiterleben, nicht mehr als wirklich konstitutiver Faktor, der die Kraft gehabt hätte, einen eigenen, autonomen Zeichnungstypus hervorzubringen.

B. Degenhart hat in seiner schönen Arbeit über die Graphologie der italienischen Handzeichnung diesen Gegensatz zwischen dem vorwiegend zweckfreien Zeichnen der Oberitaliener und der funktionell betonten mittelitalienischen Zeichnung klar herausgearbeitet<sup>64</sup>. Er erbrachte den Nachweis, daß dieser Gegensatz ganz unmittelbar in den elementarsten anschaulichen Gegebenheiten, der Strichbildung und Blattfüllung zum Ausdruck kommt. Aber handelt es sich dabei wirklich — wie Degenhart, wenn auch nur im Vorübergehen, andeutet — um ein verschiedenartiges Verhalten zur Wirklichkeit? Gewiß dient die zweckfreie Linie der oberitalienischen Zeichnung vorwiegend dem Ausdruck, der zweckhafte Strich der Mittelitaliener dagegen mehr der Wiedergabe des Gegenständlichen. Aber die Zweckhaftigkeit, um die es hier geht, ist nicht die der Naturwiedergabe. Eine Naturstudie Pisanellos kann sogar mit weit größerer Hingabe ihrem Gegenstand zugewandt sein als die eines Toskaners; trotzdem, ja gerade deshalb, ist sie zweckfreie, absolute Zeichnung. Der entscheidende Unterschied liegt nicht in der Intensität der Wirklichkeitserfassung, sondern einzig im Bereich des künstlerischen Gestaltens selbst, d. h. in der Funktion der Zeichnung im gesamten Schaffensprozeß. Für den Oberitaliener ist die Zeichnung Selbstzweck, für den Mittelitaliener nur ein Hilfsmittel, das auf die monumentale Endlösung hinzielt.

Der Gegensatz zwischen zweckfreier und zweckgebundener Zeichnung hat also seine Wurzeln in den tiefsten Schichten der künstlerischen Gestaltungskraft. In der elementaren, von unbewußten Kräften bestimmten Sphäre des „Graphologischen“ ist keine Durchbrechung oder auch nur Trübung der gegebenen Grundcharaktere möglich, es sei denn, sie wäre durch die Herkunft der einzelnen Künstler selbst verursacht. Tiepolo und Guardi sind hier noch ebenso unverwechselbar oberitalienisch wie Pisanello und Jacopo Bellini. Aber es bedarf keines Beweises, daß in der soviel komplexeren, artikulierteren Schicht der von uns untersuchten Arbeitsgewohnheiten der einfache Hinweis auf diese landschaftlich gebundenen Voraussetzungen nicht genügt. Hier ist von vornherein mit Überschneidungen und Entwicklungsstörungen zu rechnen,

<sup>64</sup> Bernhard Degenhart, Zur Graphologie der Handzeichnung (Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise), Kunstgesch. Jahrb. d. Bibliotheca Hertziana I, 1937, S. 223.



überhaupt in viel höherem Grade mit geschichtlicher Entwicklung und Wandlung, als in dem noch vorhistorischen Bezirk der graphischen Ausdruckselemente. Die ausschließliche Betrachtung dieser Grundvoraussetzungen, also der *f o r m a l e n K o n s t a n t e n*, müßte unfehlbar zu einer Verkenntung des eigentlich Geschichtlichen führen. Nicht weniger gefährlich ist aber auch die einseitige Bewertung funktioneller Eigenschaften, also etwa die Bevorzugung der *E n t w u r f s z e i c h n u n g* als Dokument des schöpferischen Augenblicks<sup>65</sup>.

Besonders die Anfänge der Entwicklung sind mit keiner dieser beiden Betrachtungsweisen aufzuhellen, denn wie wir schon sahen, gab es ursprünglich weder die autonome, graphisch betonte Handzeichnung noch die Entwurfszeichnung. Nur eine begrifflich scharf unterscheidende typologische Sichtung des Materials kann hier weiterhelfen, die nach der Funktion der Zeichnung im Ganzen des Schaffensprozesses fragt. Fassen wir das Ergebnis unserer bisherigen Untersuchung unter diesem Gesichtspunkt zusammen, so läßt sich etwa folgendes sagen. Neben die ursprünglich einzige Funktion der Handzeichnung als *R e p r o d u k t i o n* und *E x e m p l u m* tritt zunächst die als *P r o g r a m m -* und *V e r t r a g s z e i c h n u n g*. Diese kann zugleich auch *E n t w u r f* sein, besonders dann, wenn eine ikonographische Tradition für das verlangte Thema noch nicht bestand. Ein selbständiger Typus der Vorzeichnung ohne äußere Nebenfunktion konstituiert sich aber erst relativ spät. Etwa gleichzeitig kam es auch zu Kompositionszeichnungen ohne Entwurf Funktion, also zur *a u t o n o m e n H a n d z e i c h n u n g* (Jacopo Bellini). Die verschiedenen damit gegebenen Möglichkeiten und Entwicklungslinien laufen noch lange nebeneinander her. Auf die Dauer überwiegt aber in Italien der funktionell betonte Typus, so daß schließlich im venezianischen Settecento auch die graphisch betonte, um ihrer selbst willen geschätzte Handzeichnung äußerlich im Gewand des Bildentwurfs und der entwurfsähnlichen Skizze auftritt (Canaletto, Guardi, Tiepolo).

## II. MONUMENTALZEICHNUNGEN

Die Handzeichnung auf Papier oder Pergament — das ist das Ergebnis des ersten Teils unserer Untersuchung — existierte also schon längst, bevor die ersten Entwurfszeichnungen kleinen Formats aufkamen. Es ist nicht einfach so gewesen, daß das Exemplum selbst sich allmählich zur Entwurfszeichnung wandelte. Wir sahen, daß der alte und der neue Typus zunächst lange Zeit nebeneinander herliefen und ebensogut unabhängig voneinander wie vermischt auftreten konnten. Gerade die ältesten Entwurfszeichnungen (Albertina und Sammlg. Koenigs) hatten mit dem Exemplum nichts gemein als die äußere Form. Auch der Zwischentypus der Pro-

<sup>65</sup> Dies ist die ausgesprochene, auch in der Neuausgabe seines „Corpus“ ausdrücklich bekräftigte Tendenz *Berenson's*, der infolgedessen gerade den Anfängen der Handzeichnung nicht gerecht werden kann; eine im Grunde ahistorische Betrachtungsweise, deren zeitgebundenes, dem Impressionismus verwandtes Wesen heute schon deutlich wird.



grammzeichnung (Spinello Aretino für die Alexanderszene) ist aus dem Exemplum allein nicht abzuleiten, denn er dient der Neuschöpfung einer zunächst als einmalig gedachten Darstellung, wenn auch vorwiegend im ikonographischen Sinne.

So wichtig, ja unentbehrlich das Exemplum für die Bildgestaltung war, so wenig repräsentiert es zu irgendeinem Zeitpunkt den eigentlichen Entwurfsvorgang. Dieser war auch im Mittelalter eine Sache für sich; es war schon in der Einleitung davon die Rede, daß er sich damals noch ganz und gar im monumentalen Bereich selbst abspielte. Die Entwurfszeichnung kleinen Formats ist also nicht ein mit neuem Sinngehalt erfülltes Exemplum, sondern eher eine verkleinerte Werkzeichnung. Die schon existierenden Musterzeichnungen bildeten dafür nur die naheliegendste technische Analogie, sozusagen den materiellen Präzedenzfall.

Das Einmünden der Entwurfszeichnung in die Entwicklung der kleinformatigen Handzeichnung ist der Punkt, von dem aus wir nunmehr rückwärts zu gehen haben, um die im Spätmittelalter nachweisbaren Zeichnungstypen im monumentalen Format zu untersuchen. Wir beginnen an der Stelle, wo derartige Zeichnungen in unseren Augen nichts Überraschendes haben, bei der Architektur. Hier kann es sich nur darum handeln, einen kurzen Überblick über schon Bekanntes oder in den Quellenpublikationen allgemein Zugängliches zu geben<sup>66</sup>.

Die Architekturzeichnung — Risse, Werkzeichnungen, Modelle

Die Geschichte der Architekturzeichnung im landläufigen Sinne, d. h. der Zeichnung im kleinen Format, verläuft im großen ganzen analog zu dem, was wir in der Malerei beobachteten. Das gilt allerdings nur für das Prinzipielle; Anfang und Ende der Entwicklung sind verwandt, der tatsächliche, zeitliche Verlauf ist sehr verschieden.

Der karolingische Riß von St. Gallen ist ein abstraktes Idealschema, das in erster Linie den liturgischen Verwendungszweck der einzelnen Raumabschnitte festlegen soll<sup>67</sup>. In den beigegeführten Maßangaben ist zwar eine bestimmte Grundrißproportion ausgedrückt, aber die Zeichnung selbst nimmt darauf keine Rücksicht. Als Grundlage für die Bauausführung war dieser Riß nur sehr bedingt verwendbar, keinesfalls aber im Sinne maßstäblicher Übertragung. Seine Funktion entspricht also der, die in der Malerei ikonographisch zu nennen wäre. Da die in ihm niedergelegten Bauideen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, ist er ein regelrechtes Exemplum.

Für die Architekturrisse der Gotik reicht diese Definition dagegen schon nicht mehr aus. Zwar hatten auch sie meist zugleich exemplarische, lehrhafte Bedeutung und sind ihrer äußeren Funktion nach vor allem Demonstrationsbehelf und Diskussionsgrundlage. Ihre Zeichentechnik ist eine abstrakte Abbröviatur, die ohne ein

<sup>66</sup> Vgl. die Stichworte „Architekturzeichnung“ (Dagobert Frey) und „Architekturmodell“ (L. H. Heydenreich) im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Über die italienischen Modelle Jac. Burckhardt, Gesamtausgabe VI, 1932, S. 76.

<sup>67</sup> Vgl. Josef Hecht, Der Romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes I, Basel 1928, S. 18ff.



dahinterstehendes System von theoretischen und praktischen Kenntnissen nicht ins Werk umzusetzen war<sup>68</sup>. Der Bauvorgang verlief weitgehend unabhängig von vorher festgelegten Projekten, in empirischer Auseinandersetzung mit dem Material und den im Lauf der Bauführung auftauchenden Einzelproblemen. Die architektonische Idee nahm also erst im emporwachsenden Bau selbst ihre endgültige Form an. Man würde sich aber täuschen, wenn man daraus schließen wollte, daß die vom Architekten gezeichneten Risse nicht als verbindlich angesehen würden; ebenso verfehlt ist auch die Annahme, daß im Kopf des Zeichners eine Gesamtvorstellung des geplanten Bauwerks überhaupt nicht existierte. Das architektonische Vorstellungsvermögen war eher noch bestimmter und anschaulicher als in späterer Zeit — wenn auch nicht im Sinne individueller Präzisierung. Denn sowohl für die Raumkomposition wie für die Proportionen bestand in den meisten Fällen eine feste, in knappen Formeln auszudrückende Konvention. Eine zeichnerische Fixierung dieser Dinge war deshalb kaum erforderlich. Die Aufgaben der Architekturzeichnung begannen erst bei der Gestaltung der Teileinheiten, angefangen von der auf mehrere Pergamentstücke gezeichneten Fassade bis herab zu einzelnen Pfeilern und Maßwerkmotiven, für die kleine Einzelblätter genügten, wenn man es nicht vorzog, solche Bauteile unmittelbar in Originalgröße auf dem „Reißboden“ zu entwerfen.

Dieser Zustand änderte sich erst, als die überkommenen Traditionen sich auflösten und jede einzelne Bauaufgabe in viel höherem Maße die persönliche Entscheidung des Architekten nötig machte. Zugleich wurde auch die beim Baubetrieb von vornherein naheliegende Arbeitsteilung immer ausgeprägter: Architekt, Bauführer und Werkleute bedurften mehr und mehr der Zeichnung als Mittel der Verständigung. — Die Parallelität dieser Entwicklung mit der, die die Handzeichnung in der Malerei durchlaufen hat, liegt auf der Hand. Dabei muß aber betont werden, daß den Architekturzeichnungen und -modellen des Spätmittelalters mehr echte Entwurfsbedeutung zukommt, als den gleichzeitigen figürlichen Zeichnungen. Das gilt offenbar besonders für Italien, wo die gotische Hüttentradition niemals festen Fuß gefaßt hat, so daß die Herausbildung neuer Methoden geradezu eine Notwendigkeit war.

Beim Florentiner Dombau sind seit der Mitte des 14. Jahrhunderts Vorentwürfe aller Art nachweisbar. Am Johannestag des Jahres 1357 wird ein „*disegniamento*“ der Fassade zur allgemeinen Kenntnisnahme öffentlich ausgestellt (Guasti, S. 95). Wiederholt ist von Konkurrenzentwürfen für einzelne Bauteile die Rede (Guasti, S. 100, 102, 103 usw.). Besonders genau sind wir über das Projekt zur Gestaltung der Chorpartie von 1366/67 unterrichtet (Guasti Doc. 141 ff.). Eine ganze Kommission von Architekten, Malern und

<sup>68</sup> Über die Arbeitsmethoden der mittelalterlichen Architekten vgl. Walter Ueberwasser, Nach rechtem Maß, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. LVI, 1935, S. 250 ff. — Wichtige Bemerkungen ferner bei Otto Kletz1, Besprechung von W. Thomae, Das Proportionswesen in d. Gesch. d. got. Baukunst usw., Zeitschr. f. Kunstgesch. IV, 1935, S. 56 ff. — Ferner Kletz1, Planfragmente aus der gotischen Dombauhütte von Prag, Stuttgart 1939, Abschn. 2: Über den Werkriß in Bauhütten deutscher Gotik.



Goldschmieden lieferte auf Veranlassung der Baubehörde Zeichnungen, nach denen verschiedene Modelle angefertigt wurden. Das Ergebnis langer Beratungen und Vorarbeiten waren schließlich zwei aus Ziegeln gemauerte, also wohl ziemlich große Modellbauten, die in zwei verschiedenen, der Domopera gehörigen Gebäuden standen (Guasti Doc. 189). Die dafür gebrauchten Bezeichnungen „*Chiesa piccola*“ und „*Chiesicciuola*“ machen es wahrscheinlich, daß sie den ganzen Bau mitsamt den bereits fertigen Teilen des Langhauses darstellten. Eins dieser beiden Modelle wurde dann endgültig zur Ausführung bestimmt, das andere dagegen, wie auch alle übrigen Entwürfe, zerstört (19. Nov. 1367, Guasti S. 207).

Auch in den Mailänder Dombauakten wird ein Holzmodell erwähnt, das von Giovannino de'Grassi begonnen und nach dessen im Jahre 1398 erfolgtem Tode von Architekten der Bauhütte vollendet wurde, „*ut in exemplum remaneat semper ad evidentiam cujuslibet personae, pro avisamento operum ipsius fabricae, cum contingat ipsum finire et cooperire, et possint cognoscere si adsint aliqui defectus*“ (Annali I, S. 200). Der Zweck des Modells war also erklärtermaßen die Kontrolle bei der Ausführung.

Das bemerkenswerteste dieser Modelle, soweit sie für uns überhaupt noch dokumentarisch faßbar sind, war das für S. Petronio in Bologna. Der noch erhaltene Vertrag darüber vom 20. Februar 1390 gibt nicht nur seine tatsächliche, ganz enorme Größe an (über 40 Fuß lang und über 30 Fuß breit), sondern auch das maßstäbliche Verhältnis zum geplanten Bau selbst. Eine Unze im Modell sollte einem Fuß in der Ausführung entsprechen; das Verhältnis war also 1 : 12<sup>69</sup>. Das Modell war, wie der Vertrag ebenfalls angibt, ein Bauwerk aus Stein und Mörtel, mit Gips überzogen; es stand im Hof des Palazzo Pepoli unter einem hölzernen Schutzdach, dessen Ausführung ebenfalls urkundlich bezeugt ist. Als Grundlage für den Modellbau diente eine schon vorliegende Papierzeichnung des beauftragten Architekten, Antonio di Vincenzo; dieser hatte sich dabei nach den Angaben des Ordensgenerals der Serviten, Andrea Manfredi, zu richten<sup>70</sup>.

Es kann nicht bestritten werden, daß es sich in allen diesen Fällen um echte, als verbindlich angesehene Entwurfsmodelle handelte, an deren Ausführbarkeit ihre Urheber nicht zweifelten. Daß im weiteren Verlauf der Bauführung neue Planänderungen oder unvorhergesehene technische Schwierigkeiten auftauchten, ändert daran nichts; und ebensowenig braucht hier erörtert zu werden, wie weit ein solcher Entwurf, oder besser die in ihm fixierte Vorstellung, dem geplanten Werk wirklich entsprach. Sicher ist, daß hier Methoden der Planung und Vorbereitung verwirklicht waren, denen sich im Gebiet der gleichzeitigen Malerei nichts Vergleichbares zur Seite stellen läßt. Man wird deshalb auch annehmen dürfen, daß die ganze Skala der Detail- und Werkzeichnungen, die sich zwischen Entwurf und Ausführung schob, ebenfalls zuerst und am vielseitigsten in der Architektur ausgebildet wurde. Denn nur hier bestand die Notwendigkeit, eine große Schar von Werkleuten genau nach

<sup>69</sup> Dies ist der älteste zweifelsfreie Nachweis eines maßstäblichen Entwurfs in Italien. Im Norden Entsprechendes erst im 16. Jahrh. (nach Kletzl). — Die noch erhaltenen Risse des italienischen Trecento auf ihre Maßstäblichkeit zu prüfen, ist eine dringliche Aufgabe, die aber im Rahmen dieser Arbeit nicht gelöst werden konnte. Die auf einigen dieser Risse eingetragenen Maßangaben und Maßstäbe in der Mehrzahl wohl jüngeren Datums. Das gilt vermutlich auch für den von Kletzl erwähnten, dem Lando di Pietro zugeschriebenen Riß in Siena (Zschr. f. Kunstg. 1935, S. 61).

<sup>70</sup> Ludwig Weber, San Petronio in Bologna, Leipzig 1904 (Beiträge zur Kunstgesch. N. F. XXIX). — Angelo Gatti, La Basilica Petroniana, Bologna 1913. Doc. 2 A, 2 B, 5.



den Absichten des Architekten arbeiten zu lassen, während in der Malerei auch bei den umfangreichsten Unternehmungen den einzelnen Mitarbeitern relativ große Freiheit gelassen werden konnte.

In der Anfertigung von Entwurfs- und Werkzeichnungen scheint man am Ende des Trecento die wichtigste, weil äußerlich sichtbarste Tätigkeit des leitenden Meisters erblickt zu haben. Immer wieder wurden deshalb Maler zur Beratung und Mitarbeit herangezogen, wenn man sie nicht überhaupt — wie schon Giotto beim Florentiner Dombau — mit der Bauleitung selbst betraute. Der in Mailand zum Dombaumeister ernannte Giovannino de'Grassi kam nicht aus einer Bauhütte, sondern war seiner Vorbildung und eigentlichen Begabung nach Maler. Seine Zeichnungen für den Dombau bewahrte er in einer verschlossenen Truhe auf (Annali App. I, S. 190); nach seinem Tode wurden diese Zeichnungen seinem Sohn Salomone anvertraut, wobei ein Inventar aller den Dombau betreffenden Blätter angelegt wurde. Außerdem legte man fest, daß alle „*ingegneri della fabrica*“ nach Bedarf Kopien anfertigen durften (Annali I, S. 202, 4. Januar 1400). Salomone de'Grassi führte offiziell den Titel „*designatore super fabrica*“ (Annali App. I, S. 243; 7. November 1398).

### Monumentalzeichnungen für Architektur, Bauplastik und Kunsthandwerk

Was uns hier als Parallele zu den Monumentalzeichnungen in der Malerei am meisten angeht, sind die Zeichnungen in Originalgröße, die auch in Italien, wie im ganzen Abendland, üblich waren<sup>71</sup>. In Mailand wurde dafür im Jahre 1391 ein eigener „Reißboden“ angelegt (*un solaro ... con un buon astrego* (Estrich), *dove gli ingegneri della fabbrica possono disegnare*; Annali I, S. 47). Dasselbe geschah 1397, ebenfalls in Mailand, für den Bau des Camposanto; diesmal errichtete man dafür eine besondere Baracke (*cassina* — Annali I, S. 177). Stand keine ausdrücklich zum Zeichnen vorgesehene Fläche zur Verfügung, so mußten andere überdeckte Räume benutzt werden. In Florenz verlegte man 1358 eine solche, für den Dombau bestimmte Arbeit — Pinselzeichnungen auf Kalkputz — nach SS. Annunziata, also wohl in einen der zum Kloster gehörigen Kreuzgänge (*che a' Servi si facesse intonichare e designiare l'asempro della colonna e de' chapitelli in vera grandezza*). Es handelte sich dabei nicht um bloße Werkzeichnungen, nach denen die Steinmetzen ihre Maße nehmen konnten — was vermutlich außerdem geschah —, sondern zunächst um Konkurrenzentwürfe der beiden leitenden Architekten, die von zwei Malern auf Originalgröße gebracht wurden, um die Begutachtung zu erleichtern. Es ist überaus bezeichnend, daß man die schon vorliegenden kleinformatigen Entwurfszeichnungen für die Beurteilung nicht als ausreichend ansah (Guasti S. 116/17, 16. Februar u. 23. März 1357 st. f.).

Noch 1451 wurden in Orvieto Entwürfe für den Mittelgiebel der Fassade auf das Dompaviment gezeichnet (*in solo Ecclesie* — Fumi S. 77, Doc. CCLXXII). Auch hier handelt es sich nicht um Werkzeichnungen, was schon daraus hervorgeht, daß von zwei kleineren Varianten die Rede ist, die in den ersten, offenbar originalgroßen Entwurf hineingezeichnet wurden; außerdem werden bald darauf noch weitere Entwürfe erwähnt.

In Bologna entwarf man im Jahre 1391 an der Außenwand des Palazzo Comunale das Sockelgeschoß der Fassade von S. Petronio (Gatti Doc. 6 A). Hier griff man sogar zur farbigen Darstellung. Der Wechsel roter und grüner Steinlagen war angegeben; das

<sup>71</sup> Reißböden in Deutschland und Frankreich, zusammengestellt von K l e t z l, Zschr. f. Kunstg. 1935, S. 62.



Dokument spricht von „*picturis et designatis*“, unter denen sich auch solche von Heiligenfiguren befanden.

Jacopo della Quercia bediente sich also eines längst geübten Verfahrens, als er seinen Entwurf für das Mittelportal von S. Petronio durch einen Maler, Giovanni da Modena, ins große Format übertragen ließ (Zahlung am 9. August 1425)<sup>72</sup>. Diesmal haben wir es nun mit einer reinen Werkzeichnung zu tun, da das Aussehen des Portals schon vorher vertraglich genau festgelegt war (25. März 1425, Gatti Doc. 14). Dem Vertrag war eine Federzeichnung auf Papier beigegeben, die jedoch nur in den architektonischen Teilen ganz durchgeführt war, während der plastische Dekor des einen Pfeilers weglassen war, wie es auch auf einem der trecentistischen Fassadenrisse in Orvieto der Fall ist<sup>73</sup>. Im Vertrag ist vermerkt, daß die sieben Reliefs des leergelassenen Pfeilers nach dem Vorbild der gegenüberliegenden Seite auszuführen wären. Außerdem sollten noch fünf Figuren geliefert werden, die in der Zeichnung nicht enthalten waren. Dieses ausdrücklich als eigenhändig bezeichnete, von Quercia unterschriebene Blatt war also eine Vertragszeichnung, die höchstens für den architektonischen Teil zugleich Entwurf Funktion gehabt haben kann<sup>74</sup>. Ob für die plastischen Teile der Dekoration — in unseren Augen die Hauptleistung Quercias — noch besondere Vorzeichnungen existiert haben, ist aus den Bologneser Urkunden nicht zu entnehmen. In einem Brief des Meisters aus Venedig vom 26. Juni 1426, in dem er über die Beschaffung von rotem Marmor aus Verona berichtet, hören wir von einer Zeichnung, aus der auch die Verteilung dieser roten Blöcke hervorging<sup>75</sup>. Vielleicht war also die auf Grund der Vertragszeichnung ins große Format übertragene Werkzeichnung — wie schon jene ältere am Palazzo Comunale — farbig ausgeführt. Sie befand sich auf der provisorischen Zwischenwand, die den schon begonnenen Teil des Langhauses gegen Osten hin abschloß, und wurde mit dieser zusammen erst im Jahre 1441 zerstört. Damals wurde sogar noch ausdrücklich vermerkt, daß die Zeichnung nicht erneuert zu werden brauchte (Gatti, Doc. 15 A).

Hat man einmal erkannt, daß die Monumentalzeichnung für das Portal von S. Petronio kein Einzelfall ist, sondern einer damals allgemein geübten Praxis entspricht, dann fällt auch auf andere, bisher mißverständene Entwurfsvorgänge neues Licht. So wurde von allen bisherigen Bearbeitern übersehen, daß auch in den Urkunden zu dem Sieneser Hauptwerk des Jacopo delle Quercia, der Fonte Gaja, eine solche vermutlich originalgroße Zeichnung eine Rolle spielt. Freilich bleibt ungewiß, ob sie jemals ausgeführt wurde; aber die ganze Angelegenheit ist für unsere Fragestellung so wichtig, daß es notwendig ist, auf die komplizierte Entwurfsgeschichte der Fonte Gaja näher einzugehen.

Die Zeichnung, deren Ausführung in dem Vertrag vom 22. Januar 1409 angeordnet wird, kann nur eine solche monumentale Werkzeichnung gewesen sein (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 26). Es heißt hier im ersten Vertragspunkt, daß Quercia „*debba fare o far fare uno disegno d'una fonte nella sala del consiglio, con intagliamenti, figure, fogliami, e cornici, gradi, pilastri e beccatelli e altri lavori ragionati*“. Also eine vollständige Wiedergabe des

<sup>72</sup> J. B. Supino, La scultura in Bologna nel sec. XV, Bologna 1910, S. 49. — Jenő Lányi, Quercia-Studien, Jahrb. f. Kunstwiss. 1930, S. 25 ff. hält dieses Verfahren für eine Neuerung, eine „wahrhaft geniale Tat“ Quercias, „in bautechnischen Gewohnheiten ohne Präzedenzfall“.

<sup>73</sup> Harald Keller, Die Risse der Orvietaner Domopera usw., Festschr. f. Wilh. Pinder, Leipzig 1938, S. 195.

<sup>74</sup> Die Unterschrift Quercias und die Betonung der Eigenhändigkeit hatte in erster Linie juristische Bedeutung. Man kann also nicht von einer „signierten“ Zeichnung reden, wie es Lányi tut (Jahrb. f. Kunstwiss. 1930, S. 51).

<sup>75</sup> Supino a. a. O. Doc. 13.



geplanten Werkes einschließlich des architektonischen Gerüsts und aller dekorativen Einzelheiten. Die genaue Angabe, wo diese Zeichnung auszuführen sei, wäre bei einem losen Blatt kleinen Formates ganz sinnlos. Für unsere Deutung spricht auch, daß die Ausführung dieser Zeichnung durch einen anderen ausdrücklich zugestanden wird (*debba fare o far fare!*). Bis dahin ist der Wortlaut völlig unmißverständlich<sup>76</sup>. Die folgenden Vertragspunkte legen dann die Modalitäten des eigentlichen Auftrages selbst fest. Dabei wird nun von der ersterwähnten Zeichnung so gesprochen, als läge sie bereits fertig vor (*cho'le figure, foglame, e marmi, che nel disegno soprascritto chiaramente si dimostrano*). Dieser scheinbare Widerspruch läßt sich nur dadurch auflösen, daß man die im ersten Punkt erwähnte Zeichnung als eine genaue Vergrößerung des schon vorliegenden Originalentwurfs auffaßt; das entspräche genau dem für das Portal von S. Petronio nachweisbaren Verfahren. Daß von diesen beiden Zeichnungen nachher wie von einem einzigen bereits feststehenden Projekt geredet wird, ist zwar sprachlich ungenau, im Sinne der Vertragspartner aber durchaus verständlich. — Ferner geht aus einem am gleichen Tage, dem 22. Januar 1409, angefertigten Protokoll hervor, daß eine Vertragszeichnung beim Notar hinterlegt wurde (... *locaverunt fontem Campi ... eo modo et cum forma designata in quadam carta, que est apud notarium*; Mil. Doc. Sen. II, S. 100). „Carta“ kann zwar sowohl Papier wie Pergament bedeuten, aber in jedem Falle nur eine lose, kleinformatige Zeichnung, die im Moment des Vertragsabschlusses schon existiert haben muß. Dieses Blatt — wohl nur eine Kopie des Originalentwurfs — war also mit der nach dem Vertragstext erst noch auszuführenden Zeichnung sicher nicht identisch. Die Zeichnung im Ratssaal wird ferner fast acht Jahre später noch einmal erwähnt, als es sich darum handelte, einen 1409 entstandenen Widerspruch aufzuklären, der die Preisvereinbarung betraf. Während nämlich das Protokoll als Honorar 2000 Florin angibt, setzt der Vertrag selbst fest, daß es nicht über 1600, aber auch nicht unter 1500 Florin betragen dürfe<sup>77</sup>. Dieser geringere Betrag geht offenbar auf eine noch ältere Abmachung vom Ende des Jahres 1408 zurück, die nicht im Original erhalten, sondern nur indirekt am 11. Dezember 1416 bezeugt ist (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 52). Danach folgten also gleich zu Anfang zwei verschiedene Abmachungen im Abstand von wenigen Wochen aufeinander: die erste vom November/Dezember 1408 „*secundum formam primi designi facti in Palatio magnificorum dominorum Priorum in sala dicti Palatii tendenti versus Campum fori*“; das zweite (*nova locatio*) vom 22. Januar 1409 „*secundum novum designum ... factum manu dicti magistri Jacobi*“. Für den zweiten Vertrag wird als Notar der im Jahr 1416 schon verstorbene Nicolo di Lorenzo angegeben, aus dessen hinterlassenen Papieren tatsächlich auch der Vertragstext vom 22. Januar 1409 abgeschrieben wurde (Mil. Doc. Sen. II, S. 46 oben). Das „*novum designum*“ war nach einem Dokument vom 22. September 1416 (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 49) auf Pergament gezeichnet (*carta pecudina*).

Der aus diesen Nachrichten zu erschließende Verlauf der ganzen Angelegenheit war m. E. folgender. Schon der erste, nicht erhaltene Vertrag (Ende 1408), in dem zunächst ein geringerer Preis ausgemacht war, sah die Anfertigung einer Monumentalzeichnung im Ratssaal vor. Die so erstaunlich genaue Lokalangabe in dem Dokument vom 11. Dezember 1416 (*in sala dicti Palatii tendenti versus Campum fori*) dürfte einfach aus dem damals noch vorliegenden ältesten Vertrag abgeschrieben worden sein. Der zweite Vertrag vom

<sup>76</sup> J. Lányi (Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena, Zschr. f. Bild. Kunst LXI, 1927, S. 257 ff.) übersetzt ganz willkürlich: „Meister Jacobo soll verpflichtet sein, in dem Sitzungssaale eine selbstgemachte oder von einem anderen verfertigte Zeichnung ... auszustellen.“

<sup>77</sup> Lányi (Zschr. f. Bild. Kunst 1927, S. 258) ungenau: „nicht über 1500“.



22. Januar 1409 (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 26) bringt eine Planänderung (*novum designum*) und enthält nochmals die Bestimmung über die Zeichnung im Ratssaal, die demnach noch nicht ausgeführt war; ob das überhaupt jemals geschah, ist nicht beweisbar. Zwischen dem zweiten Vertrag und dem mit dem gleichen Datum versehenen Protokoll besteht nun jener Widerspruch in der Preisvereinbarung, der zu Auseinandersetzungen führte, die erst am 11. Dezember 1416 endgültig beendet wurden: damals sicherte man Quercia in aller Form den höheren Betrag von 2000 Florin zu. Erst von diesem Zeitpunkt an scheint Quercia die Ausführung des Werkes mit Energie betrieben zu haben; am 20. Oktober 1419 bestätigt er die vollständige Auszahlung der 2000 Florin (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 67). — Das als Grundlage des zweiten Projekts bezeichnete „*novum designum*“ scheint im Jahre 1416 noch vorhanden gewesen zu sein: offenbar ist es mit der im Protokoll von 1409 erwähnten Vertragszeichnung identisch. Lányis Vermutung, daß das noch erhaltene Blatt im South-Kensington-Museum ein Fragment dieser Zeichnung sein könnte, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen; die nur andeutende Wiedergabe des architektonischen Rahmenwerks wäre am ehesten bei einem Blatt zu erklären, dessen Aufgabe es war, alle plastischen und dekorativen Einzelheiten im Sinne einer äußeren Vollständigkeit und Kontrollmöglichkeit für die Besteller festzulegen, nachdem der Gesamtaufbau schon durch den vorhergehenden Originalentwurf geklärt war<sup>78</sup>).

Wenden wir uns noch einmal zu der in den ursprünglichen Abmachungen verlangten Monumentalzeichnung zurück, so fällt vor allem auf, daß man sie in einem Raum anbringen wollte, dessen Fenster auf den Platz selbst hinabsehen, für den das geplante Werk bestimmt war<sup>79</sup>. Wollte man wirklich nur eine Werkzeichnung zum praktischen Gebrauch und zur Kontrolle bei der Ausführung schaffen? Oder sollte diese wandgroße Zeichnung in der Sala del Consiglio eine ständige Mahnung an die rasch wechselnden Stadtregenten sein, die Vollendung des schon so lange geplanten Werkes nicht abermals zu verschleppen?

Sicher ist, daß im Pal. Pubblico in Siena auch andere Lokale zur Verfügung gestanden hätten. Im Jahre 1425 wurde in der *Sala delle Balestre* das an der Fassade des Palastes noch heute vorhandene Christusmonogramm, der „*Nome di Gesù*“, in natürlicher Größe entworfen. Die dokumentarische Überlieferung dieses Vorgangs könnte nicht klarer und vollständiger sein (Mil. Doc. Sen. II, Nr. 89 u. 90). Wir besitzen sowohl den ersten Beschluß zur Ausführung des Werkes vom 11. Juni 1425, wie den schon nach wenigen Tagen folgenden für die Zeichnung im Originalformat, nach der die Vergebung des Auftrages erfolgen konnte („*unum designum de nomine Yhesus ... prout stare debet, ut possit fieri locatio de eo*“), 16. Juni 1425<sup>80</sup>. Diese „*locatio*“ ist dann in zwei verschiedenen Verträgen belegt. Der erste,

<sup>78</sup> Wenig überzeugend ist die Vermutung von Peleo Bacci (Francesco di Valdambrino, Firenze 1936, S. 143 ff.), daß die Londoner Zeichnung ursprünglich die Umhüllung des Aktenbandes über die Fonte Gaja bildete. Der von B. als Beweis herangezogene Ausdruck „*Un libro segnato di Fonte*“ könnte sich m. E. einfach auf eine schriftliche Bezeichnung des Inhalts beziehen. Es kann zwar auch eine einfache Zeichnung gemeint sein, wie sie sich auf den Aktendeckeln der Zeit vielfach finden. Aber das Londoner Blatt ist dafür doch wohl zu fein und detailliert.

<sup>79</sup> Der Saal enthält heute Gewölbefresken von Beccafumi. Seine Größe wäre für eine originalgroße Zeichnung vollkommen ausreichend, um so mehr, als das ursprüngliche Projekt noch beträchtlich kleiner war.

<sup>80</sup> Milanesi II, S. 131. Die Angabe „*in mensura et(!) beccatellis ad risegam*“ scheint ein Versehen des Schreibers zu enthalten. Statt „*et*“ würde man „*a*“ erwarten (von den Zinnen bis zum Gesims). Herr Dr. W. Haftmann, der auf meine Bitte das Originalmskr. nachprüfte, teilt mir mit, daß Milanesis Lesung „*et*“ richtig ist, seine Datumsangabe dagegen falsch. Das Protokoll ist vom 13. Juni 1425 datiert.



vom 28. Juni, überträgt die Ausführung des Werkes, und zwar speziell der farbigen Teile und der Vergoldung dem Maler Battista di Niccolò da Padova, von dem auch schon die Zeichnung in der Sala delle Balestre stammte, d. h. wohl überhaupt der Entwurf des Ganzen<sup>81</sup>. Hier heißt es ausdrücklich „*in quella ghrandeza del diregnio che è ne la Sala de le Balestra*“. Falls zwischen Zinnenkranz und Bogenfries am obersten Fassadengeschoß noch mehr Platz sei, könne das Ganze sogar noch größer werden als die Zeichnung; dieser Zusatz bezieht sich aber offenbar nur auf die kreisförmige blaue Grundfläche. Für das aus vergoldetem Kupfer bestehende Monogramm selbst sollten die genauen Maße der Zeichnung gelten. Der zweite Vertrag, vom 29. Juni, bestimmt nämlich, daß die Goldschmiede Turino de Sano und Giovanni Turini „*debano fare le lettere del nome di Jexu, grandi, chome sonno quelle che sonno dipente ne la Sala de le Balestra*“; der Ausdruck „*dipente*“ sagt, daß es sich um eine Pinselzeichnung handelte, was an der Wand ohnehin zu erwarten ist. Die beiden Goldschmiede — Vater und Sohn — werden angewiesen, bei ihrer Arbeit genau den Angaben des Malers zu folgen, der für den ganzen Auftrag (*totum laborerium*) verantwortlich ist; für sie ist dessen Entwurf also eine reine Werkzeichnung.

Auch für den Taufbrunnen im Baptisterium — den zweiten großen bildhauerischen Auftrag in Siena neben der Fonte Gaja — hat man das Hilfsmittel des Monumentalentwurfs herangezogen. Der Maler Sassetta erhielt 1427 eine Zahlung von 44 Lire „*per uno disegno fece nella chiesa di san Giovanni nostro, della forma del Battesimo si die fare*“<sup>82</sup>.

In ganz entsprechender Funktion — als Entwurf, der zugleich Vertragsgrundlage und Werkzeichnung ist — finden wir eine solche Monumentalzeichnung noch 1447 in Florenz. In diesem Jahre erhielt Michelozzo den Auftrag für die Gitter am Reliquienaltar des hl. Stephanus im Dom. Beim Abschluß des Vertrags legte er erstens ein „*modello*“ vor, das die Form der „*compassi*“ zeigte, aus denen das Gitter sich zusammensetzen sollte; ferner entwarf er eine eigenhändige Zeichnung des Ganzen auf einer Wand (*uno disegno fatto nel muro della loggetta dell'opera di mano del detto Michelozzo*). Die Ausführung, die erst 1462 zum Abschluß kam, scheint man dann im wesentlichen den beiden Goldschmieden Giovanni di Bartolomeo und Bartolomeo di Fruosino überlassen zu haben<sup>83</sup>.

Für Florenz war dieses Verfahren, wie wir schon an dem Beispiel der Kapitellentwürfe von 1358 sahen, nichts Neues. Vielmehr findet sich gerade hier der älteste mir bekanntgewordene Beleg für solche großformatigen Entwurfszeichnungen. Unter dem Datum

<sup>81</sup> Milanesi hält die Zeichnung im Saal, der unmißverständlichen Aussage der beiden Verträge zum Trotz, für einen zweiten Auftrag. So auch Thieme-Becker unter „Battista di Niccolò“.

<sup>82</sup> Mil. Doc. Sen. II, S. 244. Die Zeichnung stand vermutlich auf einer der damals noch nicht bemalten Seitenwände des Baptisteriums; wahrscheinlich war es kein eigener Entwurf Sassettas, sondern — wie bei dem Portal von San Petronio — nur die Vergrößerung von Quercias Originalentwurf. So schon ganz richtig vermutet von Supino für Malereien, die Sano di Pietro im Zusammenhang mit dem Taufbrunnen anfertigt (1428; Mil. Doc. Sen. II, S. 388). Lányi, der auf diese Vermutung ausdrücklich hinweist, erklärt trotzdem: „Die Bedeutung dieser Zeichnungen können wir uns nicht erklären“ (Jahrb. f. Kunstwiss. 1930, S. 51).

<sup>83</sup> Poggi 1100, 1102/3/5/7/8/10—12/14/16—26. Der Altar in der Mittelkapelle der Nordtribuna ist noch vorhanden, von den Gittern dagegen nur noch das vordere zwischen den die Mensa tragenden Säulen. Das Gitter der Rückseite könnte identisch sein mit dem, das heute an der Vorderseite des gegenüberliegenden Altars in der Mittelkapelle der Südtribuna angebracht ist. Dieser Altar ist eine Kopie (oder ein schon im Quattrocento gefertigtes Gegenstück?) des ersten. Die Seitengitter sind nicht mehr vorhanden.



1338/39 verzeichnen die Rechnungsbücher der Arte di Calimala eine Zahlung „*per la calicina per intonicare doue si debbono disegnare le porte di S. Giovanni*“ (Frey, Vasari I, S. 353). Da die Bronzetür des Andrea Pisano damals gerade fertig geworden war, kann es sich nur um Entwürfe für die beiden anderen Türen handeln, die man — wie alle bisher erwähnten Monumentalzeichnungen — mit dem Pinsel auf Kalkputz zeichnete. Ob diese Zeichnungen überhaupt jemals ausgeführt wurden und wer ihr Autor war, ist nicht überliefert. Das naheliegendste wäre, an Andrea Pisano zu denken, und es ist der Überlegung wert, ob nicht diese Entwürfe in irgendeiner Form noch eine Rolle gespielt haben könnten, als endlich am Anfang des nächsten Jahrhunderts Ghiberti den Auftrag zu seiner ersten Tür erhielt<sup>84</sup>.

Die hier zusammengestellten Beispiele beweisen zur Genüge, daß Zeichnungen großen Formats, die sowohl Entwurfs- wie Werkzeichnungen sein konnten, in den architekturverbundenen Künsten zum festen Bestand der täglichen Arbeitsbehelfe gehörten. Alle Wände der Bauhütten und Werkstätten müssen mit ihnen bedeckt gewesen sein. In der Regel blieben sie wohl nur so lange erhalten, als es für das gerade entstehende Werk erforderlich war. Daß sie in den Urkunden in Erscheinung traten, war zweifellos nicht das übliche, sondern geschah nur ausnahmsweise, etwa wenn die Ausführung nicht durch den beauftragten Meister selbst erfolgte. Rechnet man zu den relativ dauerhaften Pinselzeichnungen auf Kalkputz noch alles das hinzu, was mit Kreide oder Kohle gezeichnet wurde, so entsteht vor uns eine ganze Welt von Zeichnungen, die der Sphäre des Monumentalen viel enger und natürlicher verbunden war, als es die kleinformatige Handzeichnung jemals sein konnte.

Wandzeichnungen in ehemaligen Arbeitsräumen sind wenigstens aus dem Quattrocento noch gelegentlich erhalten, so in der ehemaligen Mosaikwerkstatt von S. Marco in Venedig. Neben zahlreichen Inschriften finden sich hier Fragmente von Helldunkelzeichnungen, darunter der nahezu originalgroße Entwurf für den Architekturprospekt des Heimsuchungsmosaiks in der Cappella dei Mascoli<sup>85</sup>. — In Florenz wurden in einem Haus, das Mino da Fiesole gehört hat, an einer Wand im Dachgeschoß Zeichnungen skizzenhaften Charakters gefunden, darunter drei Kandelaberentwürfe von etwa einem Meter Höhe, mit Kohle auf feinen Kalkputz gezeichnet. Die naheliegendste Erklärung für diesen Fund ist die, daß sich hier zeitweilig der „Reißboden“ des Bildhauers befand, der für seine zahlreichen dekorativen Aufträge dauernd große Zeichenflächen brauchte<sup>86</sup>.

Neben den ortsgebundenen Wandzeichnungen gab es auch schon relativ früh bewegliche, aber trotzdem großformatige Entwürfe auf Papier, Pergament oder Leinwand. In diese Kategorie gehören z. B. die Vorzeichnungen verschiedener Florentiner Maler vom Ende des Trecento für Skulpturen am Dom und an der Loggia dei Lanzi; die dafür gezahlten

<sup>84</sup> Schon bei der Projektierung der ersten Bronzetüren (1329) wurde ein Florentiner Goldschmied nach Pisa geschickt, um von den Türen des dortigen Domes exempla zu nehmen (*a vedere quelle [porte] che sono in detta citta e le ritragga...*) Frey, Vasari I, S. 350.

<sup>85</sup> Abb. bei G. Fio c c o, *L'Arte di Andrea Mantegna*, Bologna 1927, S. 227, 229, 233. Das Mosaik ist um 1450 entstanden, vgl. S a l m i, *Uccello*<sup>2</sup> S. 144/5. Neben den Vorzeichnungen in der Mosaikwerkstatt alte Inschriften mit der Jahreszahl 1454.

<sup>86</sup> Vgl. Umberto D o r i n i, *La casa di Mino e i disegni in essa recentemente scoperti*, *Rivista d'Arte* IV, 1906, S. 48 ff. Da das Haus bewohnt ist, sind die Zeichnungen von einer permanenten Wandverkleidung verdeckt; nicht photographiert.



Preise, die denen für lebensgroße Figuren in Fresko entsprechen, beweisen, daß es sich um Zeichnungen von bedeutender Größe handelte<sup>87</sup>.

Die auch sonst zahlreiche nachweisbaren Vorzeichnungen von Malern für Steinmetzen und sonstige Kunsthandwerker hat man sich offenbar überhaupt — wenn der Umfang des Werkes es nur irgend erlaubte — originalgroß vorzustellen. So erhielt Giovannino de Grassi 13 Ellen Leinwand, um das Antependium des Hochaltars im Mailänder Dom, ein Goldschmiedewerk, zu entwerfen; es kann sich dabei nur um ein „*modello*“ in natürlicher Größe und vermutlich auch in lebhaften Farben gehandelt haben (Annali I, S. 163, 64 und App. I, S. 238: 4. u. 8. Juni 1396). Als man die für das Werk gesammelten Juwelen öffentlich ausstellte, wird auch Giovanninos Entwurf zu sehen gewesen sein (Annali I, S. 170; ferner S. 183 u. VII, 1, S. 244).

Ein spätes, noch erhaltenes Beispiel für ein solches auf Leinwand gemaltes Modello ist das des Vecchietta für das von ihm selbst ausgeführte Ziborium im Dom von Siena (ursprünglich in S. Maria della Scala). Es ist in der Größe des Originals in Tempera gemalt und gibt den Farbton und die metallischen Glanzlichter des Bronzewerkes mit beträchtlichem Illusionismus wieder<sup>88</sup>.

Die auffallend häufige Heranziehung von Malern für Vorzeichnungen aller Art — überall da, wo der Entwurf sich als besondere Leistung vom Werkvorgang abzuspalten begann — entspricht dem, was wir schon in der Architektur beobachteten. Bei rein dekorativen Arbeiten wird von Anfang an die Relation zwischen Entwurf und Ausführung sehr eng gewesen sein. Zeichnungen für Bildhauer dagegen konnten wohl nur ziemlich allgemeine Anweisungen vornehmlich ikonographischer Art geben<sup>89</sup>. Als in Mailand einmal eine Figur nicht zur Zufriedenheit der Besteller ausfiel, lautete die Begründung „... *declaraverunt dictam figuram non esse bene neque laudabiliter laboratam, neque completam juxta designationem sibi datum*“ (Annali App. I, S. 269; 23. Juni 1404). Die Qualität der Ausführung und die vollständige Wiedergabe der Vorlage waren also verschiedene Dinge. Freilich beweist gerade die Geschichte der Mailänder Domsulpturen, daß man den Wert von Malerentwürfen für das Gelingen der Bildhauerarbeit sehr hoch einschätzte. Als im Jahre 1402 das große Mittelfenster am Chor konstruiert wurde, mußte der Maler Filippolo da Melegnano zunächst die Figuren auf dem Riß des Architekten verbessern, wofür er 2 Lire 8 Soldi erhielt (Annali I, 245, 46 und App. I, 260, 4. März). Kurz danach folgt eine Zahlung für neue Verbesserungsvorschläge, die er offenbar in zwei Varianten desselben Risses einzeichnete (App. I, 260, 11. März). Die Verdingung der Skulpturen erfolgte aber erst auf Grund von weiteren Zeichnungen, die von zwei anderen Malern geliefert wurden (22. Juli 1402, Annali I, S. 251, 52: *quod exinde procedatur ad ipsas figuras perficiendas et laborandas in lapide marmoreo*).

Der Maler als „Spezialist für Entwurfszeichnen“ hat im Bezirk der Plastik zweifellos nur eine vorübergehende Rolle gespielt. Bildhauer von wirklicher Bedeutung werden auch damals schon ihre Entwürfe in der Regel selbst gemacht haben. Für

<sup>87</sup> Poggi 53 und 112; Frey, Loggia dei Lanzi S. 302, doc. 16 usw.

<sup>88</sup> Siena, R. Pinacoteca Nr. 404. — Katalog (Brandi) S. 311 (mit Bibliogr.). — Giorgio Vigni, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Florenz 1938, S. 79 unten („vor 1472“).

<sup>89</sup> Über die Anfänge der Bildhauerzeichnung in Italien vgl. Hans Kauffmann, Eine Ghiberti-zeichnung im Louvre, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 50, 1929, S. 1. — Jenő Lányi, Quercia-Studien, Jahrb. f. Kunstwiss. 1930, S. 43 ff. — Harald Keller, Die Risse der Orvietaner Domopera und die Anfänge der Bildhauerzeichnung, Festschr. f. Wilh. Pinder, Leipzig 1938, S. 195. — Ders. im Reallexikon z. Dt. Kunstgesch. unter „Bildhauerzeichnung“. — Ebenda auch Th. Müller unter „Bildhauer“.



Quercia fanden wir das wiederholt bezeugt, und Ghiberti hat nach seiner eigenen Aussage nicht nur für eigene Arbeiten, sondern auch für zahlreiche fremde Aufträge Zeichnungen angefertigt, vielfach sogar für Werke, die überhaupt nicht plastischer Art waren<sup>90</sup>. Seine Entwürfe für Glasmalereien im Florentiner Dom sind auch dokumentarisch überliefert (Poggi 605, 614/15, 622 usw.). Hier begegnen wir auch Donatello einmal als Zeichner, wofür es auf seinem eigentlichen Arbeitsgebiet, der Plastik, keinerlei Belege gibt. Im Jahre 1434 wurde seine Zeichnung für das Rundfenster mit der Marienkrönung zur Ausführung angenommen, Ghibertis Konkurrenzentwurf dagegen abgelehnt, wenn auch trotzdem bezahlt (Poggi 719, 722/23). Die hohen Preise — 18 Goldflorin für die angenommene, 15 für die abgelehnte Zeichnung — beweisen, daß es sich um originalgroße Entwürfe handelte, die im übrigen für die Glasmalerei schon aus praktischen Gründen notwendig waren.

Schon Theophilus, für den die Glasmalerei eine wohlbekannte und hochgeschätzte Technik ist, beschreibt eingehend den originalgroßen, auf eine gründierte Holztafel gezeichneten Entwurf, der beim Zurechtschneiden und Zusammenfügen der Gläser als Grundlage dient<sup>91</sup>. Cennini empfiehlt statt der Holztafel bereits einen regelrechten „Karton“ aus aneinandergeklebten Papierbogen, der bei der Ausführung auf eine ebene Tafel gelegt werden soll. Während für Theophilus Zeichner, Maler und Glasarbeiter ein und dieselbe Person ist, rechnet Cennini bezeichnenderweise damit, daß der Entwerfende ein Maler ist. Die Handwerker nämlich besäßen gewöhnlich mehr praktisches Können als zeichnerische Begabung (*più pratica che disegno*)<sup>92</sup>. Auch die Bemalung der Gläser selbst wird nach Cennini vom Maler, nicht vom Glasarbeiter besorgt. Eine so strenge Arbeitsteilung scheint freilich nur in Italien notwendig gewesen zu sein, wo eine feste Tradition für die Glasmalerei überhaupt nicht bestand. — Die dokumentarische Überlieferung bestätigt Cenninis Darstellung durchaus. War die Mitwirkung der beiden Bildhauer bei den Glasmalereien des Florentiner Domes nur ein Ausnahmefall, so ist die Heranziehung von Malern für solche Aufgaben geradezu die Regel. Agnolo Gaddi, dem wir schon als Zeichner der Skulpturen an der Loggia dei Lanzi begegneten, hat Glasfensterentwürfe geschaffen, die farbig ausgeführt waren und nach der Flächengröße bezahlt wurden, wie es bei Malerarbeiten dekorativen Charakters und übrigens auch bei den ausgeführten Fenstern selbst üblich war (Poggi 480: *pro pingendo designum dicte fenestre ad rationem s. XXX fp. pro quolibet braccio quadro*). Uccello hat nicht nur Entwürfe geliefert, sondern offenbar tatsächlich auch bei der Bemalung der Gläser mitgeholfen (Poggi 757).

Was diese für uns fast ganz versunkene Welt der monumentalen Zeichnungen grundsätzlich von der der kleinformatigen Handzeichnungen unterscheidet, ist ihre unbedingte Werkverbundenheit. Hier gab es weder Exempla noch Kopien, sondern ausschließlich Vorzeichnungen, die nicht erst in Abhängigkeit vom fertigen

<sup>90</sup> Ghiberti I, S. 50/51.

<sup>91</sup> Theophilus Liber II cap. 17 ff.: eine Holztafel von doppelter Flächengröße des Fensters wird mit Kreidegrund überzogen. Darauf Vorzeichnung der Konturen, zunächst mit Blei oder Zinn, dann mit roter oder schwarzer Farbe. Angabe der Farben nur durch Buchstaben, wie es auch in der Buch- und Wandmalerei nachzuweisen ist. Auf dem freigebiebenen Teil der Tafel wurde dann das Fenster zusammengesetzt, wobei die Umrisse der einzelnen Gläser über dem Entwurf selbst durchgezeichnet wurden.

<sup>92</sup> Cennini cap. 171.



Kunstwerk entstanden, sondern ihm genetisch vorangingen. Mehrfach ließ sich zwar nachweisen, daß die Zeichnung im großen Format nur ein Zwischenstadium darstellte, eine bloße Vergrößerung bereits vorliegender Entwürfe kleineren Maßstabs. Aber gerade dann ist der Charakter als „Werkzeichnung“ ja besonders deutlich. Im übrigen läßt sich eine solche Differenzierung des Entwurfsvorgangs zunächst nur in der Architektur und in der mit ihr eng verbundenen Bauplastik feststellen. Von hier aus in einfacher Analogie auf die Verhältnisse in den übrigen Künsten zu schließen, wäre ganz verfehlt. In der Regel war das Verfahren viel einfacher: der Entwurf wurde unmittelbar auf den Bildträger, den Block oder den zu dekorierenden Werkstoff aufgezeichnet. Das gilt besonders für das damals so wichtige und ausgebreitete Gebiet des Kunsthandwerks — auch dann, wenn der Entwurf nicht von dem ausführenden Handwerker selbst, sondern von einem Maler geliefert wurde.

Ein Stück unvollendeter Paramentenstickerei aus dem 14. Jahrhundert, das sich in der Domopera von Orvieto erhalten hat, zeigt an den noch unausgeführten Stellen die Vorzeichnung, die mit der Feder unmittelbar auf das Grundgewebe (Leinwand) gezeichnet ist, und zwar von guter Meisterhand. Die Qualität der Stickerei selbst ist dagegen recht gering; Zeichner und Sticker waren sicher nicht identisch (Abb. 14). Urkundliche Belege für dekorative Entwürfe, die von Malern geliefert wurden, sind nichts Seltenes. Dabei war die mechanische Übertragung der Entwürfe durch Pausen offenbar noch so gut wie unbekannt. Bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts scheint man die Technik des Durchpausens ausschließlich für Schablonen angewandt zu haben, d. h. in Fällen, wo ein und dasselbe Ornamentmotiv sich dauernd wiederholte<sup>93</sup>. Auch die auf Schritt und Tritt nachweisbare Wiederholung beliebter „Exempla“ geschah bekanntlich niemals auf mechanische Weise. Sogar beim wirklichen Kopieren zeichnete man immer frei, ohne sonstige Hilfsmittel. Erst in der Renaissance wurde das anders. Die im Lauf des Quattrocento aufkommenden mechanischen Übertragungsmethoden (Pause und Quadratnetz) werde ich weiter unten noch besprechen.

Es konnte auf die Dauer freilich nicht ausbleiben, daß die Trennung von Entwurf und Werkzeichnung sich auch in den dekorativen Künsten durchsetzte. Die Anfänge des „kunstgewerblichen“ Entwurfs ohne bestimmten Verwendungszweck, unabhängig vom gegebenen Material und Maßstab, finden sich bezeichnenderweise bei Pisanello, dessen Bedeutung für die Wandlung der Zeichengewohnheiten auch darin zum Ausdruck kommt<sup>94</sup>.

### Der Monumentalentwurf im Mosaik und in der Malerei

Kehren wir noch einmal zu dem ursprünglichen, bis zum Beginn der Renaissance im ganzen Abendland herrschenden Zustand zurück, so läßt sich sagen: nur in der Architektur gab es schon frühzeitig eine Differenzierung des Entwurfsvorganges.

<sup>93</sup> Siehe unten S. 312 Anm. 161.

<sup>94</sup> Eine praktische Verwendung solcher Entwürfe — z. B. für Brokatstoffe — war natürlich trotzdem nicht ausgeschlossen. Entscheidend ist, daß sie nicht für eine einmalige, bestimmte Aufgabe gezeichnet wurden, sondern als Musterblätter. Ganz ähnlich ist die Funktion der frühen deutschen Kupferstiche: es sind „Visierungen“, die verkäuflich waren und von Hand zu Hand gingen, um als Vorlagen für kunsthandwerkliche Arbeiten aller Art zu dienen.





Abb. 14. Toskanisch 14. Jahrhundert  
Unvollendete Paramentenstickerei, Orvieto, Domopera



In den übrigen Künsten dagegen war Entwurf und Werkzeugzeichnung meist ein und dasselbe. Die organische, werkverbundene und allem Mechanischen abgeneigte Arbeitsweise des Mittelalters läßt sich gerade auch in der Malerei nachweisen, die in dieser Hinsicht noch ganz zu den „dekorativen“ Künsten gehörte. Wie das Ornament ohne seinen realen Träger noch keine Lebensmöglichkeiten hatte, so gehörte für die Malerei der Raum, für den sie geschaffen wurde, zu den unentbehrlichen Voraussetzungen ihres Daseins. Wie hätte man aber die realen Größenverhältnisse oder die Lichtführung in einem gegebenen Raum zeichnerisch erfassen sollen? Das sind Faktoren, die nicht erst vom barocken Illusionismus, sondern schon von Giotto und seinen Nachfolgern in der überlegtesten Weise berücksichtigt wurden. Sie in einer graphischen Formel entwerfend vorwegzunehmen, hätte weit mehr Abstraktionsvermögen verlangt, als etwa die Fixierung eines architektonischen Projekts, über das schon der bloße Grundriß Wesentliches auszusagen vermochte.

Nicht minder gilt das aber auch für die Teile des Ganzen, die einzelnen Bilder und Figuren. Der Sinn und Gehalt eines Bildes war mit seiner wirklichen Existenz noch untrennbar verbunden. Die Wirkung einer großen Altartafel war zum guten Teil von der materiellen Gegenwart der Formen und Farben, der Ornamente und des Goldgrundes abhängig; all das ließ sich nicht in die dürre Abstraktion einer Linearzeichnung bannen. Welchen Wert hätte eine Handzeichnung von der Größe einer Buchminiatur für die Gestaltung von Giottos Ognissanti-Madonna haben können? Das Gewicht der blockhaft gefügten Massen, die zwingende Kraft der Umrisse war nur im Maßstab des Originals selbst zu erproben und zu formen. Wir sind heute — am Endpunkt einer langen und mühseligen Entwicklung — gewohnt, einen Reflex des Monumentalen auch noch in Reproduktionen kleinsten Maßstabs zu spüren. Unsere Vorstellung vollzieht die Korrektur des Größenmaßstabs beim Betrachten von Abbildungen ganz unbewußt, wenn auch keineswegs immer richtig. Wie oft sind wir erstaunt, die Originale größer oder kleiner zu finden, als wir nach Reproduktionen erwartet hatten! Das Trecento hat eine solche Verwischung des Maßstäblichen noch nicht gekannt. Schon die kleineren Bildtafeln der Giottowerkstatt — der Berliner Marienod, die Münchener Predellenstücke — spiegeln das Monumentale nur im fernen Widerschein. In den gleichzeitigen Miniaturen vollends finden sich die Formprinzipien der großen Kunst nur in matter Verwässerung. Man übernahm die „Formensprache“ zwar Wort für Wort, aber sozusagen ohne die dazugehörige Syntax. Führend war allein die Monumentalmalerei selbst.

Man kann noch weitergehen und sagen, daß die giottesken Errungenschaften — der neue, von den architektonischen Grundrichtungen bestimmte Begriff des „Bildes“ und die statuarische Auffassung der Figur — überhaupt nur im monumentalen Zusammenhang konzipiert werden konnten. Die Buchmalerei hatte dazu nichts Entscheidendes beizutragen, und auch die Handzeichnung konnte die neuen Gestaltungsprinzipien zunächst nur unklar und fragmentarisch wiedergeben. Erst als das „Bild“ sich als solches im monumentalen Bereich konstituiert hatte, begannen auch die



isolierten Figuren der Musterbücher sich zu „bildhaften“ Kompositionen zusammenzuschließen. Die Unmittelbarkeit der monumentalen Techniken, die elementare Art der erstrebten Bildwirkungen schloß von vornherein aus, daß Handzeichnungen einen wesentlichen, wirklich schöpferischen Anteil an der Entwicklung gewinnen konnten. Wohl aber haben die „Monumentalzeichnungen“ dabei eine Rolle gespielt, d. h. die Entwurfs- und Werkzeichnungen auf der Bildfläche selbst.

Bei der Betrachtung dieses Zeichnungstypus in der trecentistischen Wandmalerei müssen wir uns vor allem also von der Vorstellung freimachen, daß es sich dabei um einen bloßen, aus rein praktischen Gründen notwendigen Arbeitsbehelf handelte. Es ist nicht richtig, daß den „Mauerzeichnungen“ regelmäßig kleinformatige Vorentwürfe vorangingen oder daß neben ihnen bei der Ausführung auch noch Kartons verwendet wurden. Weder Quellenaussagen noch Beobachtungen an den Denkmälern vermögen diese noch immer weitverbreitete Auffassung zu stützen. Ihre Unhaltbarkeit wird am besten deutlich werden, wenn wir entwicklungsgeschichtlich vorgehen und die Voraussetzungen der Arbeitsweise an ihrem historischen Ursprung aufsuchen: in der Mosaiktechnik des 12. und 13. Jahrhunderts.

Auch im Mosaik entwarf man die ganze Komposition in summarischer Pinselzeichnung auf einer ersten, gröberen Schicht, dem Rauhputz (*arricciato*). Diese Vorzeichnung diente als Grundlage für die eigentliche Mosaikarbeit auf dem Feinputz, der in kleinen Abschnitten aufgetragen wurde, um die farbigen Glaspasten oder Steinwürfel aufzunehmen. Da die „Nähte“ der einzelnen Abschnitte beim Einsetzen der Steinchen in den frischen Putz fast restlos unsichtbar wurden, konnte man die jeweils auszuführenden Abschnitte ganz nach den Erfordernissen des Entwurfs einteilen. Für eine mechanische Übertragung der Vorzeichnung auf die Oberschicht bestand also gar kein praktisches Bedürfnis. Im übrigen verbot sich die Anfertigung von Kartons auch schon durch die riesige Ausdehnung der zu dekorierenden Flächen, die überdies oft auch noch sphärisch gekrümmt waren. Die farbige Gestaltung der Mosaiken endlich konnte schon deshalb nicht im Entwurf erprobt werden, weil keine andere Farbmaterie die farbige Wirkung des Glas- und Steinmaterials irgendwie ersetzen konnte. Mehr als ein konventioneller Schematismus der Farbangaben ist deshalb auch in den Vorzeichnungen auf dem Rauhputz nicht zu erwarten. In der Tat hat es ein solches Schema gegeben: während in Torcello nur einfarbig braunrote Zeichnungen beobachtet wurden, fand man in S. Marco in Venedig schwarze Konturen mit teilweise gelb ausgefüllten Binnenflächen, während der gesamte Goldgrund durch rote Färbung angegeben war<sup>95</sup>. Bei den sizilischen Mosaiken kam dazu noch Violett, das die in der Ausführung roten Teile bezeichnete, während das Rot in der Unterschicht auch hier den Goldgrund symbolisierte<sup>96</sup>.

Derartige Mosaik-Vorzeichnungen wurden nicht nur bei Restaurierungsarbeiten

<sup>95</sup> P. Saccardo, *Les mosaïques de St. Marc à Venise*, Venedig 1897, S. 179. — Fr. Stummel, Über alte und neue Mosaiktechnik, *Zschr. f. Christl. Kunst* VIII, 1895, Sp. 209 ff. (Beobachtungen von Ant. Gobbo in Torcello).

<sup>96</sup> Gaetano Riolo, *Dell'artificio pratico dei mosaici antichi e moderni*, Palermo 1870. Weitere Nachweise bei Clemen S. 60—62, Anm. 124—128. — Paul Clemen, dessen Werk reichstes Material zur Technik des Mosaiks und der mittelalterlichen Wandmalerei enthält, hat auch die Funktion der monumentalen Vorzeichnungen und ihre Auswirkung auf den Stil der Malereien klar erkannt; vgl. den Abschnitt über „Technik und Stil“, insbesondere S. 648/49.



vielfach beobachtet, sondern gelegentlich auch photographisch festgehalten. Wir bilden ein inzwischen von der Hand des Restaurators wieder verdecktes Beispiel aus Hosios Lukas ab; es zeigt, daß die Ausführung mit der Vorzeichnung relativ genau zur Deckung kam (Abb. 1) <sup>97</sup>. Im Dom zu Salerno wurden vor einigen Jahren Mosaikfragmente an der Stirnwand der Hauptapsis freigelegt, neben denen an einzelnen Stellen die in Weiß und hellem Ziegelrot ausgeführte Pinselzeichnung der Unterschicht zu sehen ist. — Ein interessantes, durch die Frische und Kraft der Zeichnung auffallendes Fragment mit zwei Engelsköpfen, das aus der Unterschicht der Mosaiken im Florentiner Baptisterium stammt, wird im Opificio delle Pietre Dure in Florenz bewahrt <sup>98</sup>.

Pinselzeichnungen auf der durch „Anspitzen“ aufgerauhten Unterschicht sind auch bei den Sicherungsarbeiten an den frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom ans Licht gekommen <sup>99</sup>. Hier weicht allerdings die Ausführung in wesentlichen Zügen von der Vorzeichnung ab, und vor allem konnte diese letztere nur im linken Teil der obersten Zone festgestellt werden; der Rest des Untergrundes, der nach und nach vollständig freigelegt wurde, wies keine Zeichnungsspuren mehr auf. Offenbar handelt es sich hier um einen allerersten Vorentwurf, der nur die Höhe der einzelnen Bildstreifen und die Figurengröße festlegen sollte; das erklärt auch den extrem skizzenhaften Charakter. Eine vollständige, genauere Vorzeichnung des Ganzen befand sich vermutlich auf der nächstfolgenden Schicht, denn im Gegensatz zu den nur aus zwei Schichten bestehenden mittelalterlichen Mosaiken weisen die des Triumphbogens deren drei auf. Diese zweite Vorzeichnung scheint bei den Restaurierungsarbeiten deshalb nicht beobachtet worden zu sein, weil die beiden obersten Schichten jeweils zusammen abgenommen wurden. Wohl aber berichtet Biagetti von einer Färbung der obersten Schicht in Tönen, die den darauf sitzenden Mosaikwürfeln ungefähr entsprachen.

Diese der Ausführung vorhergehende Färbung des Feinputzes wurde wiederholt bei antiken und byzantinischen Mosaiken beobachtet <sup>100</sup>. Sie hat jedoch mit dem Entwurfs-

<sup>97</sup> Nach Mon. Piot III, 1896, T. XXV, 3. Vgl. auch die Vorzeichnung der Ornamentik auf T. XXIV.

<sup>98</sup> Abb. in Bollettino d'Arte XXVIII, 1934/35, S. 333. — Braunrote, skizzenhafte Pinselzeichnung über flüchtiger Anlage in Ocker; die ganze Fläche nach Fertigstellung der Vorzeichnung mit der Hacke aufgerauht, um besseres Haften der Oberschicht zu ermöglichen. Schon Vasari (Mil. I, S. 334) berichtet von diesen Vorzeichnungen: „*al tempo che Alesso Baldovinetti..... racconicò quel musaico, si vide ch'ella era stata anticamente dipinta e disegnata di rosso*“. Baldovinetti noch heute erhaltene Ricordi (abgedruckt bei Emilio Londi, Alesso Baldovinetti, Firenze 1907) geben ausführlich über seine Restaurierungstätigkeit Auskunft; allerdings enthalten sie keine Angaben über die alten Vorzeichnungen.

<sup>99</sup> Bericht mit Abb. von B. Biagetti, Illustrazione Vaticana II, Nr. 5 u. 6 (15. u. 31. März 1931). — Der frühchristliche Zyklus am Triumphbogen (unter Sixtus III. 432—440) ist nicht zu verwechseln mit der Apsisdekoration von Jacopo Torriti (1295). Auch hier wurde die rote Vorzeichnung beobachtet (freundl. Mitt. von Dr. Werner Körte; von Biagetti nicht erwähnt).

<sup>100</sup> Beobachtungen über das antike Mosaik zusammengestellt von Heinrich Fuhrmann, Philoxenos von Eretria, Archäol. Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken, Göttingen 1931, S. 93 ff. — Über die Färbung des Feinputzes besonders M. Bieber u. G. Rodenwaldt, Die Mosaiken des Dioskurides von Samos, Jahrb. d. Inst. 1911, S. 8 ff. — Bei byzantinischen Mosaiken u. a.: Schmit, Koimesiskirche von Nikäa, S. 49. — G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899 (Monuments de l'art byzantin I) S. 165 berichtet von ähnlichen Beobachtungen in Daphni, glaubt aber, daß es sich nur um ein Abfärben der Glaspasten auf dem Untergrund handelt; ein technisch unmöglicher Vorgang! Ebenso unhaltbar ist die von M. vertretene und von Ch. Diehl (Manuel de l'art byzantin S. 188) aufrechterhaltene These, daß die byz. Mosaiken nicht in situ, sondern im Atelier zusammengesetzt worden wären.



vorgang nichts zu tun, sondern sollte lediglich die Wirkung des weißen Kalktones in den Fugen zwischen den einzelnen Mosaikwürfeln dämpfen. Biagetti reproduziert im ersten Teil des erwähnten Berichts (Fig. 12) ein unvollendetes Engelmedaillon aus der Apsisdekoration des Jacopo Torriti in S. Maria Maggiore, also ein Beispiel aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Das nur in den Hauptlinien in Mosaikwürfeln ausgeführte Haar zeigt den leergelassenen Kalkgrund „*a fresco*“, d. h. vor dem Trocknen in entsprechender Farbe bemalt. Später hat man die Tönung der Fugen oft erst nach der Fertigstellung vorgenommen, worüber es schon bei Orcagnas Fassadenmosaik in Orvieto zu Auseinandersetzungen kam; die nachträglich aufgetragene Farbe — wohl nur ein leichtes Aquarell, das sich von den Mosaikwürfeln selbst sofort wieder abwaschen ließ — war hier auch aus den Fugen selbst sehr bald wieder verschwunden<sup>101</sup>.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man die sorgfältige Färbung des Feinputzes vor der Einsetzung der Mosaikwürfel und den Aufbau des Ganzen aus drei verschiedenen Schichten als antike Erbschaft deutet<sup>102</sup>. Die mit nur zwei Schichten arbeitende mittelbyzantinische Technik, die ihrerseits für die der italienischen Mosaiken des 12. u. 13. Jahrhunderts vorbildlich wurde, stellt demnach bereits eine Reduktion des antiken Verfahrens dar. In dieser nachantiken, vereinfachten Technik waren vermutlich auch schon die karolingischen Kuppelmosaiken im Aachener Münster ausgeführt. Diese müssen hier kurz erwähnt werden, weil Fragmente der zugehörigen Vorzeichnungen, die bei der Erneuerung der Mosaikdekoration im 19. Jahrhundert aufgedeckt wurden, zwar nicht im Original, aber doch in genauen Kopien erhalten sind<sup>103</sup>. Danach handelte es sich um skizzenhafte Pinselzeichnungen in mehreren Farbtönen mit weiß aufgehöhten Lichtern, also eigentlich um flüchtige Malereien; die so gemalte Fläche wurde dann, wie schon in S. Maria Maggiore, durch Anspitzen aufgerauht.

Neben den in Mosaik auszuführenden Hauptfiguren, also auf dem leeren Grund, der später von der Oberschicht verdeckt wurde, fand man in Aachen außerdem Versuchszeichnungen kleineren Maßstabs, u. a. das Fragment einer Madonna. Es sind rein lineare Pinselzeichnungen ohne die bei den Hauptfiguren angegebene Innenmodellierung. Derartige „monumentale Skizzen“ — diesen Ausdruck hat schon Clemen dafür geprägt — wurden in größerer Anzahl auch an anderen Stellen des Münsters gefunden und wie die Zeichnungen der Kuppel in guten Kopien festgehalten<sup>104</sup>. Es sind einzelne Figuren oder Teile von solchen in verschiedenem Maßstab, durchschnittlich in halber Lebensgröße. Einmal findet sich eine Gruppe von zwei nebeneinanderstehenden Männern, ferner Tiermotive, gelegentlich auch Wiederholungen und Fehlskizzen. Alles ist mit flüchtigem Pinsel hingeworfen, unverkennbar von verschiedenen Händen. Die vier wichtigsten Einzelfiguren im unteren Umgang sind in den Gewölbefeldern so orientiert, daß sie als direkte Vorversuche für dort geplante Malereien gelten können<sup>105</sup>. Der provisorische Charakter ist aber auch bei diesen Versuchen deutlich. Es sind tatsächlich echte Skizzen, die ganz ähnlich aussehen

<sup>101</sup> Fumi, S. 105/6 u. 130, Doc. LXXXVIII (13. Sept. 1362). Orcagnas Arbeit hat sich auch sonst technisch nicht bewährt: ein Teil der Glaspasten mußte sofort nach der Fertigstellung ausgewechselt werden (Doc. LVI, 22. März 1360).

<sup>102</sup> Über die technischen Hergänge beim antiken Mosaik ist wenig bekannt, vgl. Fuhrmann a. a. O. — Fest steht, daß man z. T. mit transportablen Einsätzen gearbeitet hat. Die wichtigeren Teile der Mosaiken, vor allem figürliche Szenen, wurden im Atelier in flachen tönernen Kästen zusammengesetzt und im Ganzen in die Dekoration eingefügt. Über die Verwendung von Kartons oder sonstigen Vorlagen ist nichts überliefert.

<sup>103</sup> Clemen, S. 59 ff., Tafel I u. Abb. 8.

<sup>104</sup> Clemen, Tafel II—IV, Abb. 9, 11—17.

<sup>105</sup> Clemen, Abb. 9.



wie die gelegentlich erhaltenen Zeichenversuche der Miniaturmaler. Ein günstiger Zufall hat uns hier einmal Proben dieses Zeichnungstyps im großen Format aufbewahrt; in Wirklichkeit dürften solche während der Arbeit improvisierten Versuche, die gleich darauf vom Maler selbst wieder zugedeckt wurden, mindestens ebenso häufig gewesen sein wie die Probezeichnungen der Skriptoren. Die monumentale Zeichenfläche war ja — im Gegensatz zu dem Material der Schreibstuben — ganz umsonst zu haben und kam der schweifenden Vorstellung der mittelalterlichen Maler sicherlich in anderer Weise entgegen als das mit dem Nimbus des Dauernden und Bedeutungsvollen umkleidete Pergament<sup>106</sup>.

Es wäre sachlich gerechtfertigt, von der Betrachtung der Mosaiktechnik unmittelbar zu der der trecentistischen Wandmalerei überzugehen. Denn auch diese arbeitet mit zwei übereinanderliegenden Schichten, deren untere die Vorzeichnung trägt, während die obere — die eigentliche Malfläche — sich aus einzelnen Abschnitten, den „Tagewerken“ zusammensetzt. Dieses System wurde der beim Mosaik geübten Praxis unmittelbar nachgebildet. Es muß aber betont werden, daß diese vom Mosaik hergenommene „Zweischichtentechnik“ in der mittelalterlichen Malerei zunächst kaum bekannt war, sondern erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts systematisch ausgebildet wurde, und zwar in der damals zu neuer Bedeutung aufsteigenden römischen Schule. Der wirkliche Wert dieser Neuerung wird erst dann ganz begreiflich, wenn man sich klar macht, welche technischen Möglichkeiten den Wandmalern des Mittelalters vorher zu Gebote gestanden hatten.

<sup>106</sup> Eine Versuchsskizze aus dem 13. Jahrhundert, Christus an der Geißelsäule mit zwei kleinen Schergenfiguren, hat sich im Dom von Ruvo in Apulien erhalten (schwarze Pinselzeichnung, nicht photographiert). — Auch leere Bildrückseiten wurden oft als Zeichenfläche benutzt. Ich gebe hier nur einige leicht in Abbildungen erreichbare Beispiele. Nicht weniger als drei Tafeln des Filippo Lippi tragen großformatige Kohle- oder Kreidezeichnungen auf der Rückseite: Madonna, Florenz, Pal. Medici-Riccardi (männl. Kopf, überlebensgroß, Abb. Rass. d'Arte VIII, 1908, S. 44) — Geburt Mariä, Tondo, Florenz, Pal. Pitti (Wappen mit Greif, Abb. ebenda) — Madonna, Uffizien Nr. 1598 (Kopf eines Engels (?), Berenson 1385 B, Fig. 172). — Tintoretto, Kreuzigung in Venedig, S. Rocco (verschiedene Aktstudien, Abb. L'Arte XXIV, 1921, S. 202/3) — Lorenzo Luzzo, Madonna m. Heiligen, Feltre (verschiedene Studien, Abb. bei Venturi, Storia dell'Arte Italiana IX, 3 Fig. 377). — Die von Gino Fogolari (Dedalo XII, 1932, S. 360ff.) als Skizzen und „Karikaturen“ von Giovanni Bellini veröffentlichten Zeichnungen auf verschiedenen bellinesken Tafeln in Venedig sind jüngeren Datums, wohl erst 19. Jahrhundert.

Neben solchen Spiel- und Versuchszeichnungen finden sich auf Bildrückseiten regelrechte Vorzeichnungen für Malerei, die nicht ausgeführt wurden. Die bereits grundierten Tafeln wurden in diesen Fällen umgedreht und mit neuer Grundierung versehen, manchmal auch im Format verändert. Das bedeutendste Beispiel aus dem Trecento ist das Polyptychon von Bernardo Daddi in der Sammlung Parry, Highnam Court (Olifer, Corpus III, 3, Taf. XIX, 10—12). — Ein Grenzfall ist die Caritas-Zeichnung von Antonio Pollaiuolo auf der Rückseite des Tafelbildes gleichen Gegenstands in den Uffizien (Nr. 499). Meder (S. 9, Abb. 3) bezeichnet die sehr qualitätsvolle, jedenfalls eigenhändige Zeichnung als „steckengebliebenen Entwurf“. Dem widerspricht aber, daß das ausgeführte Bild viel schwächer ist; außerdem ist die Rückseite nur flüchtig grundiert. Wir haben also eine freie Zeichnung vor uns, vielleicht vom Meister zu Demonstrationszwecken hingeworfen, als die Malerei des Gehilfen auf der Vorderseite schon fertig war. — Wie eine regelrecht grundierte Tafel mit unausgeführt stehengebliebener Vorzeichnung aussieht, zeigt die Beweinung von Giovanni Bellini in den Uffizien (Nr. 943) oder die große Tafel der Madonna Selbdrith mit Heiligen von Fra Bartolomeo im Museo di S. Marco, Florenz.



Während die Antike das echte Fresko, d. h. die Arbeit im noch frischen, nassen Kalkputz längst gekannt hatte, ist das Mittelalter davon weitgehend wieder abgekommen. Das von Theophilus beschriebene Verfahren bestand darin, den bereits getrockneten Putz von der Oberfläche her nochmals anzufeuchten und die Farbe statt mit bloßem Wasser mit Kalkwasser zu vermahlen<sup>107</sup>. Die Abweichung dieser Technik von der des „*buon fresco*“ war sehr einschneidend, denn das bloße Anfeuchten der trockenen Putzschicht konnte die einmal vollzogene Karbonisierung des gelöschten Kalks nicht wieder rückgängig machen. Auf diesem Vorgang aber beruht beim Fresko die unlösliche Verbindung der Farbe mit dem Putz. Die Verwendung des Kalkwassers, das gelöschten Kalk im gelösten Zustand enthält, kann dafür nur einen unzulänglichen Ersatz bieten. Es entsteht zwar an der Oberfläche eine feine Kalksinterschicht, die äußerlich oft den Eindruck echter Freskomalerei macht, aber nur eine ziemlich lockere, leichtverletzliche Verbindung der Farbhaut mit dem Untergrund schafft. Die Haltbarkeit solcher Malereien entspricht also nur etwa der einer sorgfältig hergestellten Kalktünche. Andererseits hatte diese Technik, die man als „*Kalksecco*“ bezeichnet hat, auch einen unbestreitbaren Vorteil: die Ausführung brauchte nicht vor dem Auftrocknen des Putzes vollendet zu sein, sondern konnte in aller Ruhe vor sich gehen, oft unter Zuhilfenahme von Temperabindemitteln in den obersten Farbschichten. Auch das Mittelalter hat im übrigen das echte Freskoverfahren nicht völlig vergessen, sondern vielfach mit dem eben beschriebenen kombiniert, indem die erste Anlage des Ganzen, die Umrisse und gelegentlich auch einzelne Farbflächen tatsächlich auf frischem Putz gemalt wurden; war dieser getrocknet, dann konnte der Rest, praktisch also die eigentliche Oberfläche des Bildes, mit Kalkwasser oder Tempera vollendet werden. Diese kombinierte Technik ist durch die Beschreibung des *Athosbuches* (§ 54 ff.) für die byzantinische Malerei belegt, war aber auch im Abendland nicht unbekannt. Selbst Theophilus verrät an einer Stelle, daß ihm die Arbeit im nassen Putz geläufig war, wenigstens für einzelne Farben, wenn er auch diese Möglichkeit in seiner kurzen Beschreibung der Wandmalerei selbst nicht ausdrücklich erwähnt<sup>108</sup>.

Es bedarf keines Hinweises, daß zwischen den drei Haupttechniken — Fresko, Kalksecco und Tempera — die verschiedensten Kombinationen möglich waren. Die technische Beurteilung mittelalterlicher Wandmalereien ist deshalb eine sehr schwierige, oft hoffnungslose Aufgabe. Gemeinsam ist aber allen diesen Verfahren, daß *Vorzeichnung und Malerei auf derselben Putzschicht vonstatten gingen*. Wurde mit Kalkwasser weitergemalt, dann verschwand die Vorzeichnung meist für immer unter der farbigen Oberfläche. Dagegen ist sie heute oft in aller Schärfe und Ursprünglichkeit wieder zu sehen, wenn bei der Ausführung leichtvergängliche organische Bindemittel verwendet wurden. Wohlerhaltene Konturen bei völliger oder sehr weitgehender Zerstörung der eigentlichen Farbflächen, das ist ein typisches Erhaltungsbild bei mittelalterlichen Wandmalereien<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Theophilus I cap. 15. — Vgl. dazu Clemen, S. 643 ff. und Alex. Frh. von Reitzenstein, Roman. Wandmalereien in Frauenchiemsee, Münchener Jahrb. f. Bild. Kunst N. F. IX, 1932, S. 224/5.

<sup>108</sup> Theophilus I cap. 2: „*Prasinus, ..... cuius usus in recenti muro pro viridi colore satis utilis habetur.*“

<sup>109</sup> Vgl. u. a. H. Karlinger, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, T. 5, 17, 18. Die Verkündigung in Karthaus Prüll (T. 18 unten) weist an vielen Stellen zwischen den Umrißlinien kleine Buchstaben und Zeichen auf, deren naheliegende Deutung Karlinger entgangen ist. Es sind *Farbangaben*, wie sie Theophilus bei dem Karton für die Glasmalerei erwähnt (Buch II Kap. 17). Daran kann schon deshalb kein Zweifel sein, weil die Zeichen auch an inhaltlich ganz nebensächlichen Stellen, sogar im Ornament auftreten. Der Maler, der die



Auch in Italien, wo im Mittelalter meist eine kräftige, in ihrer Haltbarkeit dem reinen Fresko ziemlich nahekommende Kalkmalerei angewandt wurde, findet sich gelegentlich diese Erscheinung. So ist in der um 1300 geschaffenen Dekoration von S. Maria in Vescovio an vielen Stellen die sehr zügige, flott hingeschriebene Vorzeichnung zu erkennen; deutlich sichtbare Pentimente beweisen, daß es sich tatsächlich um die erste, suchende Fixierung der Formen handelt<sup>110</sup>. In der „Auferstehung Christi“ ist die Hauptfigur zunächst mit lockeren, gehäuften Pinselstrichen in hellem Ocker vorskizziert. Die so gefundenen Umrisse wurden dann in Röteln mit flüssigem Schleppinsel nachgezogen<sup>111</sup>. Von besonderem Interesse ist dabei die energische Angabe der Mittelvertikale, die zugleich auch die der Mandorla ist, die Christus umgibt; ein typischer, auch sonst nachweisbarer Arbeitsbehelf<sup>112</sup>. Die Ausführung bedeutete gegenüber dieser Vorzeichnung regelmäßig eine Verfeinerung und Präzisierung aller Formen; das ganze Verfahren entspricht genau der im Athosbuch beschriebenen und von Didron noch selbst beobachteten Arbeitsweise<sup>113</sup>. Technisch handelt es sich zweifellos um Kalksecco auf einer mehr oder weniger weit durchgeführten Freskogrundlage; der Mantel Christi, dessen Oberfläche bis auf den letzten Rest verschwunden ist, war offenbar in Tempera hinzugefügt.

In dem eben erwähnten Auferstehungsbild läßt sich im übrigen auch der Umfang des auf einmal gemalten „Tagewerks“ kontrollieren. Es umfaßt hier — genau wie in der Athos-technik — noch das ganze Bild; die obere Grenze (die Ansatzstelle des neuen Putzabschnitts) liegt etwa eine Handbreit unterhalb der oberen Rahmenleiste. Zutreffender als der Ausdruck Tagewerk, der in erster Linie die meist viel kleineren Abschnitte des echten Freskos bezeichnet, wäre hier das italienische Wort „*pontata*“: es bezeichnet das Stück Wandfläche oder Verputz, das von dem jeweils in bestimmter Höhe errichteten Gerüst aus zu bewältigen ist. Solche Abschnitte, die in ihrer Höhe durch die Reichweite des auf dem Gerüst stehenden Malers begrenzt sind, finden sich bei genauem Zusehen in jeder gemalten Dekoration. In S. Angelo in Formis umfassen sie — wie in S. Maria in Vescovio — in der Regel ein ganzes Bild. Das in fünf übereinanderliegenden Streifen komponierte Weltgericht läßt deutlich diese Ansatzlinien zwischen den einzelnen Zonen erkennen: jede von ihnen entspricht einer Gerüsthöhe. Bei dem in der Mandorla thronenden Weltenrichter läuft die Naht mitten durch die Figur. Die Salvatordarstellung in der Hauptapsis ist in drei Abschnitten gemalt (Abb. 15). Der oberste ist sehr klein und umfaßt nur das zeltartige, farbig facettierte Feld, in dessen Mitte die Taube schwebt. Die zweite Trennungslinie durchschneidet die Christusfigur unterhalb der Knie, also an einer Stelle, wo der Schnitt möglichst wenig störte. Auf beiden Seiten des Throns steigt diese Linie so weit in die Höhe, daß die beiden unteren Evangelistensymbole nicht von ihr durchschnitten werden, sondern ganz in die untere Zone hineinkommen. Der Verlauf dieser Naht ist einwandfrei zu beobachten, da der blaue Grund in der Oberzone besser gehalten hat als unten<sup>114</sup>.

eleganten, hellbraunen Umrisse entwarf, hinterließ auf diese Weise Farbanweisungen für einen anderen, der später die Flächen mit Temperafarben ausfüllte.

<sup>110</sup> R. van Marle, *Bollettino d'Arte* VII, Serie II, 1927, S. 3 ff. und G. Matthiae, *Bollettino d'Arte* XXVIII, 1934, S. 86 ff.

<sup>111</sup> Abb. *Boll. d'Arte* XXVIII, 1934, S. 95.

<sup>112</sup> Vgl. die „Anbetung des Lammes“ in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi (Cimabue-Schule, Kleinschmidt Abb. 21). Über Hilfskonstruktionen in der ital. Malerei bis zur Renaissance siehe unten S. 305 Anm. 151.

<sup>113</sup> Athosbuch S. 10, 11 und § 59.

<sup>114</sup> Ungleichmäßige Erhaltung des blauen Grundes auch auf der „Vogelpredigt“ in Assisi, Kleinschmidt Abb. 89. Vgl. auch den „Tod des Edlen von Celano“, ebenda Taf. 13.





Abb. 15. S. Angelo in Formis. Hauptapsis mit Putzabschnitten

Eine so rationelle Aufteilung der einzelnen Arbeitsabschnitte setzt voraus, daß die ganze Komposition wenigstens in großen Zügen auch schon auf der darunterliegenden Schicht angegeben war. Zweifellos geschah das in dieser frühen Zeit aber nur dann, wenn die Höhe der ganzen Darstellung die einer „*pontata*“ überschritt. Eine solche summarische Vorzeichnung, die nur des übergroßen Formats wegen notwendig war, läßt sich schon im 12. Jahrhundert einmal nachweisen. Die ehemalige Kapelle im Berchfrit der Burg Petersberg in Friesach in Kärnten enthält eine leider sehr beschädigte malerische Dekoration, die um 1140 von Salzburger Meistern ausgeführt wurde. Künstlerisch wie technisch gehörte dieser Zyklus zum Vollkommensten, was die mittelalterliche Malerei geschaffen hat<sup>115</sup>. Die großartige Komposition der „Maria auf dem Thron Salomonis“, die die ganze Ostwand des Raumes bedeckte, wurde schon auf dem sehr harten, derben Unterputz in großen Zügen disponiert. Die weit überlebensgroße Hauptfigur, die teils noch in der Oberschicht, teils

<sup>115</sup> K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens VI, 1 S. 678.



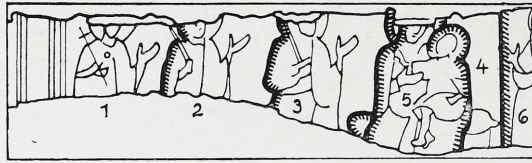


Abb. 16. Römisch Mitte 13. Jahrh. Rom, S. Francesca Romana

nur in der Vorzeichnung erhalten ist, wurde zunächst mit Ocker vorskizziert und dann in Röteln nachkonturiert, offenbar ein allgemein verbreitetes Verfahren<sup>116</sup>. Der Rest der Komposition war nur durch ein paar Hauptlinien in Röteln angedeutet. Die Flüchtigkeit dieser ersten Disposition beweist, daß der Entwerfende, als er die ersten Linien auf den Rauputz zog, schon genau wußte, was er wollte. Es wäre aber ganz falsch, daraus auf einen vorangehenden kleinformatigen Entwurf zu schließen. Ein Bild dieses Umfangs kam im Mittelalter nur in ganz seltenen Fällen auf dem Wege einer einmaligen Erfindung zustande, in der Regel vielmehr als Glied einer langen Kette von ähnlichen Darstellungen, die einen durch die Tradition gegebenen Typus allmählich bereichern oder für einen neuen Sinngehalt umformen<sup>117</sup>. Die Entwurfstätigkeit des einzelnen Malers beschränkte sich also fast ausschließlich auf die rein formale Seite der Komposition, d. h. gerade auf das, was sich allein aus den besonderen Bedingungen der gegebenen Fläche entwickeln ließ. Für die Komposition in Friesach dürfte also ein Exemplum vorhanden gewesen sein, nicht aber ein ex novo angefertigter Entwurf. Die genaue Vorzeichnung erfolgte auch hier erst auf der Malfläche selbst.

Die in Italien an der Wende zum 14. Jahrhundert einsetzende Auflösung dieser gebundenen, der Tradition verhafteten Schaffensweise mußte auch das darauf zugeschnittene technische Verfahren veraltet erscheinen lassen. Wurde der persönlichen Erfindung mehr Spielraum gewährt, dann war es notwendig, den Entwurfsvorgang von dem Charakter der Improvisation zu befreien, der ihm bis dahin anhaftete. Das geschah, indem man die Vorzeichnung von nun an wie beim Mosaik grundsätzlich auf die Unterschicht verlegte. Die dadurch ermöglichte Einteilung der eigentlichen Malschicht in kleine Abschnitte hatte überdies den Vorteil, daß das reine Fresko nun viel weitgehender verwendet werden konnte, nämlich nicht nur für die erste Anlage des Ganzen, sondern auch für die Ausführung der Oberfläche selbst.

Das älteste mir bekanntgewordene Beispiel einer systematisch in einzelne Tagewerke eingeteilten Wandmalerei ist das Fragment einer Madonna mit Heiligen im Konvent von S. Francesca Romana in Rom, datierbar um die Mitte des 13. Jahrhunderts<sup>118</sup>. Die Ansatzfugen sind hier einwandfrei erkennbar; sie laufen am Außenkontur der Figuren entlang, bei der Madonna selbst um die ganze Figur herum, bei den Nebenfiguren nur an

<sup>116</sup> Clemen S. 649. Athosbuch § 59.

<sup>117</sup> Die Komposition in Friesach ist die älteste monumentale Darstellung des Throns Salomonis, die erhalten ist; sie war aber sicher nicht ohne Vorläufer. Jüngere Beispiele aus romanischer und gotischer Zeit gerade in Südostdeutschland mehrfach erhalten. Vgl. K. Ginhardt und B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien 1930, S. 60 Anm. 43; Tafel 67 ff.

<sup>118</sup> Wilpert Taf. 232/3, I — Text S. 1142 („von gleicher Hand wie die Malereien in SS. Quattro Coronati“). — Den Hinweis auf dieses Fragment verdanke ich Herrn Dr. Wilhelm Paeseler in Rom.





Abb. 17. Cavallini-Schule. Neapel, S. Maria Donna Regina

einer Seite, während auf der anderen das anschließende Stück des blauen Grundes mit hinzugenommen ist (Abb. 16). Die Einteilung ist also noch relativ einfach, setzt aber bereits eine — wenn auch nur summarische und skizzenhafte — Vorzeichnung auf der Unterschicht voraus. Weit entwickelter ist die Einteilung von Cavallinis Weltgericht in S. Cecilia in Trastevere. Die Grenzen der Tagewerke verlaufen hier senkrecht zwischen den sitzenden Aposteln, wobei aber die Köpfe für sich allein auf einem besonderen Abschnitt stehen. Kopf und Figur wurden also getrennt ausgeführt. Die Naht läuft regelmäßig am Halsausschnitt entlang — eine Einteilung, die auch später von allen Freskomalern bevorzugt wurde<sup>119</sup>.

Ohne eine relativ genaue Vorzeichnung auf dem Rauhputz wäre diese Unterteilung nicht möglich gewesen; auf ihr Vorhandensein ist also mit Sicherheit zu schließen, obwohl die vollständige Erhaltung der Oberschicht in S. Cecilia den materiellen Beweis unmöglich macht. Als indirekte Bestätigung können jedoch die Malereien der Cavallini-Schule in Neapel dienen. Die in S. Maria Donna Regina ans Licht gekommenen Vorzeichnungen — mit dem Pinsel ziemlich sorgfältig durchgeführt — sind leider inzwischen bei Restaurierungsarbeiten wieder verdeckt worden (Abb. 17, 18).

Cavallini also scheint es gewesen zu sein, der als erster die „Zweischichten-Technik“ bewußt zum System erhoben hat, wobei er auf Vorstufen zurückgreifen konnte, die durch das Fragment in S. Francesca Romana belegt sind. Die Bedeutung des Cavallini-Kreises für die Verbreitung des neuen Verfahrens wird auch durch das bestätigt, was sich in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi beobachten läßt. Cimabue und die unter seinem Einfluß stehenden Maler kennen noch keine andere Einteilung als die der „*pontata*“, folglich auch nur das mittelalterliche System der rasch improvisierten Gesamtvorzeichnung und unmittelbar darauf folgenden Ausführung, die auf derselben Schicht vor sich geht. In den alttestamentlichen Szenen des Obergadens, deren Höhe die Ausführung von einem einzigen Gerüstniveau aus unmöglich machte, verfuhr man ebenso wie in der Apsis von S. Angelo

<sup>119</sup> Vgl. z. B. Michelangelos „Ignudi“ an der Sixtinischen Decke: E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II, Textabb. 91 ff.





Abb. 18. Cavallini-Schule. Neapel, S. Maria Donna Regina

in Formis und in Friesach. Beim „Opfer Isaaks“ verläuft die Grenze der unteren „*pontata*“ ungefähr diagonal durch die Bildmitte, nämlich schräg über den Leib Abrahams und zwischen seiner Hand und dem Gesicht des kleinen Isaak hindurch<sup>120</sup>. Ohne Zweifel war die von den beiden Abschnitten mitten durchgeteilte Hauptfigur, vermutlich sogar die ganze Gruppe schon auf der Unterschicht vorskizziert.

Die jüngeren Kompositionen des Obergadens, vor allem die des Fassadenjochs, weisen dagegen schon sehr viel kleinere Abschnitte auf. Der liegende Isaak in der Szene mit Esau ist offenbar in drei Abschnitten gemalt<sup>121</sup>. Der Kopf steht auf einem kleinen Feld für sich; eine deutliche Naht läuft von der linken Schulter aus am oberen Kontur entlang um die Hand herum, endlich über das Knie zum rechten Bildrand. Eine weitere Teilungslinie scheint sich am Mantelsaum hinzuziehen. — Besonders die um die ausgestreckte Hand herumführende Grenze beweist, daß die darunterliegende Vorzeichnung hier schon recht genau durchgeführt war; ein so enger Anschluß der Nähte an die Konturen wäre sonst nicht möglich gewesen. Das Fragment der gleichen Szene in S. Cecilia in Rom (ikographisch und stilistisch aufs engste verwandt) zeigt ganz ähnliche Einteilungsprinzipien<sup>122</sup>. Auch hier war der Kopf für sich gemalt; der Oberkörper mit dem rechten Ärmel bildet den

<sup>120</sup> Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi, Berlin 1926, Bd. II Farbtafel 8.

<sup>121</sup> Ebenda Abb. 40 (Ausschnitt mit gut erkennbarer Naht).

<sup>122</sup> Wilpert Taf. 296 II.



zweiten Abschnitt. Ein dritter enthält alles Übrige: das Bett mit der rechten Hand und die ursprünglich blau (*a secco*) gemalte Decke, bis zu den rechts und links anschließenden Architekturkulissen.

In Assisi lassen sich ganz ähnliche Feststellungen auch an der „Beweinung“ machen, wo eine deutlich sichtbare Naht z. B. am linken Arm Christi entlangläuft, den Arm Mariä am Ellbogen durchschneidend. Die einzelnen Felder sind noch ziemlich groß, zeigen aber schon recht komplizierte Teilungslinien. Technisch handelt es sich hier noch um Kalkmalerei auf Freskogrundlage. Also ein Übergangstypus, dessen Herrschaft sich wohl nur auf wenige Jahre beschränkte und der zweifellos von dem System Cavallinis beeinflusst war.

Schon für die Maler der Franzlegende gehörte dieses Zwischenstadium der Vergangenheit an. Sie beherrschten mit voller Virtuosität das fertig ausgebildete Verfahren der Einteilung in verschieden große Abschnitte, die oft nur einen Kopf oder eine einzelne Hand umfaßten. Besonders instruktiv ist dafür der heutige Zustand der „Vogelpredigt“, wo die ungleichmäßige Erhaltung des blauen Grundes die einzelnen Tagewerke deutlich ablesbar macht. Es kann mit Bestimmtheit gesagt werden, daß alle diese Kompositionen vor der Ausführung in Originalgröße auf dem Rauputz entworfen worden sind. Der Durchführungsgrad dieser Entwürfe muß etwa dem entsprochen haben, der sich bei den cavallinischen Pinselvorzeichnungen in Neapel nachweisen ließ.

An dieser Stelle wird deutlich, inwiefern die vorstehenden, scheinbar übertrieben „nahsichtigen“ Beobachtungen unmittelbar mit unserem eigentlichen Thema, den monumentalen Vorzeichnungen, zusammenhängen. Der Versuch, mit Hilfe der noch erreichbaren Analogien das Aussehen dieser Monumentalentwürfe zu rekonstruieren, hat gerade im Fall der Franzlegende einen besonderen Sinn: wenn irgendwo, dann wäre in dieser Sphäre ein etwaiger Anteil Giotto an dem berühmten Zyklus zu suchen. Es wäre durchaus denkbar und entspräche ganz den sonstigen Arbeitsgewohnheiten der Zeit, daß Giotto selbst die wichtigsten Kompositionen auf der Wand als „Mauerzeichnungen“ entwarf, die Ausführung aber seinen Schülern und Gehilfen überließ.

Im übrigen — von der Frage seiner Tätigkeit in Assisi ganz abgesehen — gebührt Giotto das Verdienst, das in der römischen Schule ausgebildete „Tagewerksystem“ über ganz Italien verbreitet zu haben. Festzuhalten ist dabei der Zusammenhang mit der Mosaiktechnik, die Giotto im Kreis des Cavallini kennengelernt und bekanntlich auch selbst ausgeübt hat. Die Herkunft der „Zweischichten-technik“ in der trecentistischen Wandmalerei läßt sich also mit aller überhaupt denkbaren Genauigkeit, fast im Sinne einer einmaligen Erfindung nachweisen.

Die noch erhaltenen Wandmalereien Giotto selbst erlauben im heutigen Zustand an keiner Stelle den Einblick in die Unterschicht. Möglich ist allerdings, daß unter den beiden Kompositionen in Padua, die von der Wand abgelöst sind, die Vorzeichnungen bloßliegen oder noch aufzufinden wären<sup>123</sup>. Die Malereien der Arenakapelle zeigen jedoch an vielen

<sup>123</sup> Es sind die beiden ersten Szenen in der mittleren und unteren Reihe links neben der Eingangswand (Der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Kreuztragung). — Auch bei der Abnahme der Masaccio-Fresken in Rom, S. Clemente (Fensterwand) zeigten sich die roten Vorzeichnungen. Vgl. A. v. Zahn, Jahrbücher f. Kunstwiss. II, 1869, S. 169.



Stellen einen anderen Typus originalgroßer Pinselzeichnung, die hier kurz erwähnt werden muß, um Verwechslungen mit den Vorzeichnungen der Unterschicht zu vermeiden: die erste Anlage auf den einzelnen Tagewerken, also auf dem Feinputz.

Auch auf dem jeweils frisch aufgetragenen Stück der Malschicht selbst mußte ja noch einmal gezeichnet werden. Hier liegt, von den Arbeitsgewohnheiten der Renaissance aus gesehen, die eigentliche Schwierigkeit für das Verständnis der Trecentotechnik. Wie konnten Entwurf und Ausführung so weitgehend zur Deckung kommen, wie es tatsächlich der Fall war, wenn die Möglichkeit des Durchpausens, der Übertragung des Kartons auf die Wand noch nicht bestand? Die Antwort auf diese Frage wurde schon in der Einleitung angedeutet. Die trecentistische Arbeitsweise suchte zwar die Schwächen der mittelalterlichen Technik zu beheben; ihre Vorzüge wurden aber nach Möglichkeit beibehalten. Die Schulung des Formgedächtnisses wurde eher noch systematischer betrieben als vorher. Im Kreise Giotto's und der von ihm beeinflussten Lokalschulen kam es zu einer an Routine grenzenden Beherrschung des gebräuchlichen Typenschatzes. Das Maß dessen, was von den Malern an formaler Schulung gefordert wurde, entsprach etwa dem, was die Troubadours und die Lyriker des „*dolce stil nuovo*“ im Bereich des Literarischen für nötig hielten. Die improvisierte Ausführung einer einzelnen Figur, ja selbst einer Gruppe von solchen durfte unter diesen Voraussetzungen keine Schwierigkeit bilden.

Die Vorzeichnung auf dem Rauhputz diente also nur der allgemeinen Disposition, nicht der Festlegung des Details. Im übrigen vermochte eine geschickte Einteilung der Tagewerke, die den entscheidenden Konturen folgte, die Ausführung der Figuren sehr zu erleichtern; die fast regelmäßig zu beobachtende Grenze am Halsausschnitt erlaubte, den Kopf schon auszuführen, während weiter unten der Rest der Figur noch im Entwurf zu sehen war. Umgekehrt erleichterte das dann auch die Ausführung der Figur selbst. — Der sehr glatte, feine Malgrund gestattete viel flüssigeres Zeichnen als der grobe Rauhputz. Auf kleinerer Fläche wiederholte sich also noch einmal der Arbeitsprozeß, mit dem im Mittelalter die ganze Komposition auf einmal bewältigt werden mußte. Auch das Erhaltungsbild dieser Abschnitte ist noch relativ ähnlich. Handelt es sich um reines oder nur durch Kalkmalerei ergänztes Fresko, dann bleibt die in derselben Schicht liegende Vorzeichnung für immer zugedeckt. Wurde die Farboberfläche dagegen *a secco* in Tempera ausgeführt, so ist heute fast stets die erste Anlage wieder sichtbar. Das pflegt vor allem da der Fall zu sein, wo ursprünglich Blau gesessen hat, das im Gegensatz zu den übrigen Farben noch nicht in echtem Fresko ausgeführt werden konnte.

In Giotto's Paduaner Fresken gibt es viele Stellen, wo die „Feinputzzeichnung“ bloßliegt. Regelmäßig ist das der Fall beim Mantel der Maria, dessen intensives Ultramarin meist bis auf geringe Reste verschwunden ist. Den flüchtigsten, nur eben andeutenden Typ der Vorzeichnung repräsentiert die Marienfigur in der „Anbetung der Könige“. Straffere Durchführung mit lavierender, die Schattentäler kräftig vertiefender Modellierung findet sich in der „Darstellung im Tempel“ und der „Flucht nach Ägypten“. Der Gegensatz zu dem übrigen, ganz im Fresko durchmodellierten Draperien ist in jeder Abbildung deutlich; schon das unter dem Mantel hervorkommende rote Kleid Marias selbst kontrastiert auffallend mit der flüssigen, offenen Pinselzeichnung des Mantels.

Es muß freilich betont werden, daß die stark modellierende Zeichentechnik dieser ersten





Abb. 19. Florentinisch um 1350. S. Maria Novella, Chiostro dei Morti.  
Pinselvorzeichnung auf den Feinputz (Engel aus der Kreuzigung)

Anlage darauf berechnet war, der blauen Temperafarbe Plastik zu verleihen, die offenbar nur ganz glatt, ohne Binnenmodellierung aufgetragen werden konnte. Gelegentlich wurde der für blaue Tempera bestimmte Untergrund sogar ganz mit dem dunkelroten Ton zugestrichen, der sonst für die Pinselzeichnung auf dem Rauhputz diente; so bei der halbverhüllten Frau in der „Begegnung an der goldenen Pforte“. Das darüberliegende Ultramarin muß durch diese Untermalung einen tiefen Purpurton bekommen haben; dieser Farbe antwortete das Gold des Torbogens, das heute freilich auch seinerseits verdorben ist und schmutzig schwarzbraun erscheint. — Rot als Unterlage für Blau findet sich später häufig auch für den ganzen Himmelsgrund verwendet, um ihm größere Tiefe zu verleihen. Oft ist diese rote Untermalung heute allein übriggeblieben, so bei den beiden ohne zureichenden Grund dem Giotto zugeschriebenen Fresken in der Cappella Strozzi im Chiostro dei Morti bei S. Maria Novella. Bei der „Kreuzigung“ sind hier im roten





Abb. 20. Simone Martini. Stifter und Engel  
aus dem Madonnentympanon,  
Avignon, Kathedrale

Grund klagende Engel ausgespart und in eiliger, sehrelegant Pinselzeichnung vorskizziert (Abb. 19). Ausgeführt wurden sie, wie die ganze Himmelsfläche, offenbar in Tempera<sup>124</sup>.

Daß in der Arenakapelle auch die Einteilung in Tagewerke allenthalben zu beobachten ist, sei nur der Vollständigkeit halber hinzugefügt; die „Kreuzigung“ und die „Beweinung“ lassen das auch in Abbildungen ohne weiteres erkennen.

Kehren wir zu den eigentlichen Entwurfszeichnungen auf der Unterschicht zurück! So unbezweifelbar ihre Existenz aus allen technischen Indizien hervorgeht, so selten sind sichtbare Belege dafür aus der Blütezeit der trecentistischen Malerei. Nur außerhalb des italienischen Bodens, in Südfrankreich, hat sich ein Beispiel von der Hand eines der führenden Meister erhalten: die Portaldekoration des Simone Martini an der Kathedrale von Avignon, Notre Dame-des-Doms (Abb. 20). Erhalten sind vor allem noch die zwei übereinander angeordneten Tympanonfelder, leider auch diese in sehr fragmentarischem Zustand. Das obere ist giebelförmig und enthält die Halbfigur Christi, von Engelgruppen flankiert. Das untere, halbrunde Feld zeigt die am Boden sitzende „Madonna dell'Umiltà“ zwischen zwei Engeln; der linke Engel empfiehlt der Madonna

einen knieenden Kleriker als Stifter<sup>125</sup>. Unsere Abbildung zeigt einen Ausschnitt aus dieser Gruppe. In der stark verwitterten Oberschicht des Freskos erkennt man die feingliedrige Hand des Engels, der mit höfisch zarter Geste den Arm des Stifters am Ellbogen stützt; die betend erhobenen Hände des Geistlichen sind in der sehr geschmeidigen, im Original hellroten Vorzeichnung zu sehen. Nur die Fingerspitzen sind — wie der fast ganz verdorbene Kopf — noch in der Oberschicht erhalten. Die Übereinstimmung der weich und elegant fließenden Linien in den beiden Schichten könnte nicht vollkommener sein. Entwurf und Ausführung sind nach allem, was der ruinenhafte Zustand des Werkes noch erkennen läßt, von der gleichen, hohen Qualität.

Zufällig ist es gerade die Vita des Simone Martini, in der auch Vasari auf die trecentistischen Mauerzeichnungen zu sprechen kommt. Er erwähnt ein unvollendetes Werk Simones in Assisi, das über die rote Pinselzeichnung auf dem „*arriciato*“ nicht hinausgediehen sei. Vasari knüpft daran die Bemerkung: „*il quale modo di fare era il cartone che i nostri maestri vecchi facevano*“, d. h. er sah darin mit Recht die Vorstufe für das ihm

<sup>124</sup> Für die Rotuntermalung der Himmelsflächen vgl. auch die Malereien Uccellos und seiner Nachfolger im Chiostro Verde und die große Kreuzigung von Fra Angelico im Kapitelsaal von S. Marco in Florenz.

<sup>125</sup> L.-H. Labande, *Le Palais des Papes et les Monuments d'Avignon*, Bd. II, Abb. S. 137, 140, 141 (die beiden Tympanonfelder nach Aquarellen).





Abb. 21. Riminesisch, 14. Jahrh. Rimini, S. Niccolò alla Marina

geläufige Verfahren mit dem Karton<sup>126</sup>. — Bei Simone Martini nimmt endlich auch die langwierige, schon von Schlosser ausführlich kommentierte Geschichte des Freskos der Marienkrönung an der Porta Romana in Siena ihren Anfang. Ghiberti sah noch die rote Pinselzeichnung dafür von der Hand Simones: „una grandissima istoria d'una incoronatione .... disegnata colla cinabrese“<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Vas. Mil. I, S. 558. Vgl. Schlosser, Ghiberti II, S. 159. Das Bild, ein „Baum des heiligen Bonaventura“, befand sich im großen Refektorium von S. Francesco. Es ist nicht zu verwechseln mit der ebenfalls unvollendeten, mehrfach beschriebenen „Glorie des hl. Franziskus“, die noch im 17. Jahrhundert im Chor der Unterkirche zu sehen war; vgl. Leone Brancaloni, La „Gloria“ francescana nel grande affresco già in S. Francesco d'Assisi, Studi Francescani 1936, S. 3 ff. — Weitere Mauerzeichnungen erwähnt Vasari in der Vita des Spinello Aretino, Vas. Mil. I, S. 692. — Von Spinello stammten auch die heute nur noch in einigen verstreuten Fragmenten erhaltenen Fresken der Cappella di S. Giovanni Battista in der Carmine-Kirche in Florenz. Die Aquatinta-Reproduktionen dieses Zyklus von Thomas Patch (La Cappella Manetti dipinta a fresco da Giotto, Firenze 1772) lassen die Mauerzeichnungen an einigen Stellen ausgezeichnet erkennen. Abb. bei U. Procacci, Rivista d'Arte XIV, 1932, S. 217.

<sup>127</sup> Ghiberti I, S. 42; II, S. 148 ff. — Mil. Doc. Sen. II, Nr. 177, 192, 193, 215. — Borghesi-Banchi Nr. 100, 133.

Die Porta Romana in Siena (= Porta Nuova di S. Martino, auch Porta S. Vieni) wurde 1323 erbaut. Über den Entwurf Simone Martinis ist urkundlich nichts bekannt. Erst 1416 hören wir, daß Taddeo di Bartolo mit der Ausführung des Bildes beauftragt wurde; am 30. Dez. 1421 wird dieser Auftrag wiederholt. Am 7. Febr. 1422 beschließt man die Anbringung eines Schutzdaches „super figuras de novo pingendas in dicta porta“; als Muster für dieses Dach wird das schon bestehende an der Porta Camollia angegeben (15. Mai 1422). Es scheint nun, daß zu-



Freskenvorzeichnungen sehr skizzenhaften Charakters, die noch der ersten Hälfte des Trecento angehören, sind im ehemaligen Chor von S. Niccolò alla Marina in Rimini ans Licht gekommen<sup>128</sup>. Die Szenen der Genesis sind in etwa halber Lebensgröße auf der ziemlich glatten, nur flüchtig „angespitzten“ Unterschicht vorskizziert, und zwar mit sichtlich sehr rapiden, nachlässig hingeworfenen roten Pinselstrichen (Abb. 21). Obwohl die Qualität, wie die der Malereien selbst, nicht sehr hoch ist, haben die Zeichnungen nichts Unsicheres oder Schematisches und machen durchaus den Eindruck erster Ideenskizzen, hinter denen freilich die Erfahrung einer langen Praxis stand. Dafür spricht sowohl die flotte Abbeviatur der Köpfe und Akte — z. B. die sichere Angabe des Halsansatzes oberhalb der Schlüsselbeine — wie die zwanglose Anpassung an die sphärischen Dreiecksflächen der Gewölbefelder. Die Ausführung hielt sich nur in großen Zügen an diese Vorentwürfe, wurde also auch ihrerseits wieder halb improvisiert; vor allem sind in der Oberschicht die Figuren noch beträchtlich vergrößert worden.

Handwerkliche Art war also durchaus nicht immer gleichbedeutend mit pedantisch trockener, übersorgfältiger Durchführung. Die Beherrschung der konventionellen Ausdrucksmittel wurde auch vom letzten provinziellen Handwerker verlangt, und für die mehr oder weniger große Sorgfalt der Ausführung dürfte in erster Linie entscheidend gewesen sein, ob es sich um billige oder hochbezahlte Arbeit handelte.

Ein Beispiel sorgfältigster, dabei aber durch und durch handwerklicher Ausführung, die sich auch schon auf die Vorzeichnung erstreckte, bietet die große Komposition der Marienkrönung von Piero di Puccio im Campo Santo zu Pisa<sup>129</sup>. Der heutige Zustand dieses bald nach 1389 entstandenen Bildes erlaubt einen Einblick in den Arbeitsvorgang, wie er im ganzen Umkreis der italienischen Wandmalerei sonst nicht wieder

sammen mit dem heute noch vorhandenen Schutzdach auch die Wand selbst erneuert wurde, die das Fresko trägt. Diese Wand sitzt genau über dem für das Fallgatter vorgesehenen Spalt, der damit unbenutzbar wurde; die ursprüngliche Anordnung vor dem Spalt ist an dem wohl erhaltenen Beispiel der nahen Porta Pispini noch zu sehen. Es ist anzunehmen, daß der Entwurf des Simone Martini auf der alten, bei der Anbringung des Schutzdaches veränderten Wand gesessen hat. Wann diese Veränderung tatsächlich vorgenommen wurde, ist nicht sicher. Aus dem Jahre 1422 liegen nur Beschlüsse, aber keine Zahlungen dafür vor; überdies starb Taddeo di Bartolo schon nach kurzer Zeit (am 13. Mai 1423 wird er als verstorben bezeichnet, Mil. Doc. Sen. II, Nr. 73). Es ist nicht überliefert, ob Taddeo irgend etwas von diesem Auftrag ausgeführt hat, sei es auch nur eine neue Mauerzeichnung. — 1442 wird abermals beschlossen, das „*designum factum ad caput Porte Nove de Incoronatione Virginis Marie, et aliorum Sanctorum ibidem designatorum*“ in Farben auszuführen. Es ist durchaus möglich, daß das immer noch der trecentistische Entwurf war, den Ghiberti gesehen hat. Er könnte ihn im übrigen auch dann gekannt haben, wenn die Verlegung der Wand doch schon 1422 ausgeführt wurde und die 1442 erwähnte Mauerzeichnung, wie Schlosser annimmt, von Taddeo di Bartolo stammte.

Die wirkliche Ausführung des Bildes wurde schließlich von Sassetta in Angriff genommen, und zwar auf Grund einer an den alten Entwurf anknüpfenden Vertragszeichnung, von der ein Duplikat beim Notar hinterlegt wurde (Vertrag vom 3. Mai 1447). Auch Sassetta starb aber vor der Vollendung des Werkes, die daraufhin Sano di Pietro übertragen wurde und auch dann nur äußerst schleppend vonstatten ging. Noch 1465 wurden Mittel dafür beantragt.

Eine ähnliche, ebenfalls lange Zeit unausgeführte Mauerzeichnung befand sich im Trecento auch an der Porta Camollia; auch diese wurde mit Simone Martini in Verbindung gebracht (Schlosser-Ghiberti a. a. O.; Mil. Doc. Sen. I, Nr. 60; Borghesi-Banchi Nr. 41, 43).

<sup>128</sup> Cesare Brandi, *Mostra della Pittura Riminese del Trecento*, Rimini 1935, S. 174—176.

<sup>129</sup> Vgl. Roberto Papini, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità in Italia*: Pisa. Roma 1931. Bd. I, 2, 2 Nr. 463 ff.





Abb. 22. Piero di Puccio. Marienkrönung. Pisa, Campo Santo



möglich ist (Abb. 22, 23). Von der Oberschicht ist gerade nur so viel erhalten, daß die Genauigkeit der Ausführung bequem zu kontrollieren ist. Die in kühlen, hellen Farben gehaltene Malerei und die Vorzeichnung decken sich mit erstaunlicher Exaktheit, die freilich nicht so weit geht, daß an eine mechanische Übertragung durch Pausen zu denken wäre; das wird vor allem an dem Tabernakelaufbau links am Thron deutlich (Abb. 23). Der Anschluß der Konturen ist vielmehr durch geschickte Einteilung der Tagewerke und im übrigen wohl mit Hilfe eines geschulten Formgedächtnisses erreicht worden. Die Vorzeichnung ist in dunklem Rötelfarben offenbar mit dem Schleppinsel ausgeführt und teilweise mit Ocker schattiert. Ein Gewirr von Hilfslinien, teils mit gefärbter Schnur, teils am Lineal gezogen, überspinnt die Fläche. Es dient in erster Linie der Konstruktion des sehr komplizierten symmetrischen Thronaufbaus, dessen Perspektive freilich noch ganz auf empirischem Wege, ohne einheitlichen Fluchtpunkt gezeichnet wurde. Einige Horizontalen sind nach rechts und links bis zu den Bildrändern verlängert, wohl als Hilfslinien für die symmetrische Komposition der Engelgruppen. Auch einzelne Vertikalen, die nicht mehr zum Thron gehören, finden sich hier; eine Gesetzmäßigkeit irgendwelcher Art, die über die bloße Symmetrie hinausginge und auf bestimmten Maßverhältnissen beruhte, konnte ich jedoch nicht ermitteln.

Was den besonderen Wert dieser Vorzeichnung im Rahmen unserer Untersuchung ausmacht, sind die sehr einschneidenden *Pentimente*, die keinen Zweifel daran lassen, daß es sich nicht um die Vergrößerung eines schon feststehenden Entwurfs, also um eine bloße Werkzeichnung handelt, sondern um den Entwurf selbst. Vor allem wurde die Mittelgruppe um etwa zwei Kopflängen tiefer gerückt. Von der ersten, wohl nur flüchtig überstrichenen Fassung ist heute alles Wesentliche wieder zu erkennen: der Rückenkontur und die auf die Brust gelegte Hand Mariä, der Kopf Christi, seine Hände mit der Krone und schließlich die Kniepartie beider Figuren, die das Bild der weiter unten neu gezeichneten Gruppe im jetzigen Zustand sehr verwirrt. Auch der Thron ist gegenüber dem ersten Entwurf einschneidend verändert, indem die seitlichen Baldachinaufbauten auf das Doppelte vergrößert wurden. Endlich sind auch die Reihen der musizierenden Engel noch korrigiert worden: links erkennt man an den noch erhaltenen nimbierten Köpfen, daß die vorderste Reihe ursprünglich tiefer stehen sollte. Spuren zweier Engel, die sich weit nach der Mitte hin in die Baldachinregion einschoben, sind auf beiden Seiten des Thrones noch zu sehen. Kleinere Verbesserungen finden sich schließlich an vielen Stellen, besonders deutlich an der Figur der Eva, die zu Füßen der Mittelgruppe gelagert ist<sup>130</sup>.

Die Sorgfalt und fast übertriebene Detaillierung dieser Vorzeichnung mag damit zusammenhängen, daß Piero di Puccio vorher in Orvieto nicht nur als Maler, sondern auch als Leiter der Mosaikarbeiten an der Domfassade tätig war (erste Erwähnung als Maler am 22. Dezember 1369, Fumi CXVII; Ernennung zum „*magister operis et fabbrice mosaici et pennelli*“ am 3. Februar 1381, Fumi CXXIVff.).

In der Regel sind die Mauerzeichnungen der Wandmaler wohl frischer und unbekümmerter gewesen. Auch bei Tafelbildern, deren erste Anlage in der Werkstatt des Restaurators einmal für kurze Zeit ans Licht kommt, überrascht fast immer der Gegensatz zwischen der flotten, skizzenhaft freien Pinselzeichnung auf dem Kreide-

<sup>130</sup> Eva zu Füßen der Maria als Vertreterin der sündigen und erlösten Menschheit ist ein charakteristisches Motiv der sienesischen Trecentomalerei. Vgl. Guido Mazzoni, *Bollettino d'Arte* XXX, 1936, S. 149 (Fresko von Ambrogio Lorenzetti in Montepulciano). Auf Tafelbildern: Lippo Vanni, Rom, SS. Sisto e Domenico, Weigelt, Sienes. Malerei Taf. 114; Paolo di Giovanni Fei, New York, Mrs. A. E. Goodhart; Maestro d'Ancona, Cleveland, Museum (Ausst. 1936, Nr. 90) u. a.





Abb. 23. Piero di Puccio. Marienkrönung. Pisa, Campo Santo (Ausschnitt)

grund und der pedantisch genauen Ausführung<sup>131</sup>. Man würde sich allerdings täuschen, wenn man das sorgfältige „Fertigmalen“ allein auf die Wünsche der Herausgeber zurückführen wollte. Sicher entsprach es nicht nur der allgemeinen Konvention, sondern auch den Vorstellungen, die die Maler selbst von ihrer Aufgabe hatten. Man wird sich deshalb auch hüten müssen, moderne Auffassungen in die für unsere Augen so reizvollen, rasch hingeworfenen Vorzeichnungen hineinzudeuten. Zweifellos handelt es sich dabei nicht um eine heimliche, sonst unterdrückte Freude am „Skizzenhaften“, sondern um eine ganz praktisch verstandene Arbeitsökonomie. Auf Dinge, die im Lauf der Ausführung wieder verdeckt wurden, verwendete man nicht mehr Zeit und Mühe als unbedingt notwendig.

Zu den Aufgaben der Mauerzeichnungen gehörte es nun freilich auch, nicht nur dem Maler selbst, sondern ebenso dem Auftraggeber eine Vorstellung von dem geplanten Werk zu geben. Die Vorzeichnungen für die Freskodekoration am Ospedale del Ceppo in Prato hatten neben der primären Funktion als Werkzeichnungen zweifellos auch diese

<sup>131</sup> Ein charakteristisches Beispiel aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts., abgeb. im *Bollettino d'Arte* XXIX, 1935, S. 373.





Abb. 24. Prato, Ospedale del Ceppo (1411)

Bedeutung (Abb. 24, 25). Hier sind wir über die näheren Umstände der Entstehung wiederum durch das Archiv des Francesco Datini aufs genaueste unterrichtet. Als Francesco am 16. August 1410 starb, hinterließ er seinen großen Stadtpalast der Gemeinde Prato in Form einer Stiftung als Hospital<sup>132</sup>. Die zur Vollstreckung des Testaments eingesetzte Kommission nahm sofort die Instandsetzung und Umwandlung des Palastes in Angriff. Der wichtigste und sichtbarste Teil dieser Arbeiten war die malerische Dekoration sämtlicher Außenfronten, die teils nur ornamental und mit gemaltem Quaderwerk, teils aber auch mit lebensgroßen figürlichen Darstellungen geschmückt werden sollten. Der umfangreiche Auftrag wurde an eine Gruppe von fünf Florentiner Malern vergeben, „*Ambruogio di Baldese e Compagni*“, wie es in dem noch vorhandenen Rechnungsbuch heißt<sup>133</sup>. Gegenstand des Bilderzyklus sollte das Leben und die guten Werke des Francesco Datini sein, also Szenen, für die eine ikonographische Tradition noch nicht bestand. Wie bei dem Alexanderzyklus des Spinello Aretino mußte also auch hier das Programm vorher genau festgelegt werden. Nach langen Besprechungen beschloß man, die Maler sollten „*in su uno foglio una storia e 1<sup>o</sup> disegno*“ anfertigen, d. h. offenbar zunächst nur eine einzige Zeichnung, über die Beschluß gefaßt werden sollte (*in su quello ci fonderemo e vedremo se saremo d'accordo*). Im Januar 1411 hören wir, daß es noch zu kalt ist, um den Rauhputz anzubringen (*aricare*), aber die Maler sollen inzwischen Zeichnungen auf Papier anfertigen (*le storie in su fogli*; Brief vom 18. I. 1411). Ein paar Tage darauf heißt es, daß die Entscheidung über die „*storie*“ noch nicht gefällt werden könne, weil die Maler die Zeichnungen noch nicht gemacht hätten (22. I. 1411, Rivista XII, S. 126). Ob das später tatsächlich noch geschah, ist nicht belegt. — Erst im April beginnt die eigentliche Freskoarbeit, aber schon

<sup>132</sup> Renato Piattoli, Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo X, Rivista d'Arte XII, 1930, S. 115 ff. — Enciclopedia Italiana unter „Datini“. — Van Marle IX, S. 581/2.

<sup>133</sup> Mazzei II, S. 429 ff. — Die übrigen Maler sind Niccolò di Piero Gerini, Alvaro di Piero (Portoghese), Lippo d'Andrea und Scolaio di Giovanni.





Abb. 25. Prato, Ospedale del Ceppo (1411)

im Sommer des gleichen Jahres ist alles fertig; die Schlußabrechnung am 15. Juni 1411 ergibt, daß jede der 16 „*storie*“ mit 8 Florin bezahlt wurde (Mazzei II, S. 431).

Die figürlichen Szenen füllten die Mauerflächen zwischen den Fenstern des Erdgeschosses und des ersten Stockwerks, und zwar an der Hauptfassade (heute Via Rinaldesca) und an einer Seitenfront (Via Ser Lapo Mazzei). Die Feinputzschicht, die die Malerei trug, ist im Lauf der Jahrhunderte fast vollkommen abgefallen; wo sie sich noch erhalten hat, ist die Farboberfläche bis zur Unkenntlichkeit verwittert. Die roten Pinselzeichnungen auf dem *arricciato* sind dagegen noch überall zu erkennen (Abb. 24, 25). Die vorangehenden Entwürfe auf Papier — wenn sie überhaupt noch zustande gekommen sind — haben diesen „Monumentalzeichnungen“ nichts von ihrer Frische und Unmittelbarkeit genommen. Es sind vollwertige, erstaunlich qualitätvolle Proben toskanischer Zeichenkunst vom Anfang des Quattrocento. Die offene, fast ohne Schattenandeutungen auskommende Zeichenweise und die spröde, exakte Strichführung sind sogar charakteristisch florentinisch<sup>134</sup>. Durch die genaue, ausführlich belegte Datierung in das Jahr 1411 werden diese Mauerzeichnungen auch für die Chronologie der kleinformatigen Handzeichnungen bedeutungsvoll.

Ungefähr zwei bis drei Jahrzehnte jünger sind die Malereien im Kreuzgang der kleinen Landkirche von Cercina im Norden von Florenz, zwischen Trespiano und dem Monte Morello<sup>135</sup>. Es sind Szenen aus dem Eremitenleben in der Thebais und biblische Konkordanzdarstellungen im Sinne der „*biblia pauperum*“. Diese letzteren sind für uns wichtig, weil hier große Stücke der Malerei abgefallen sind und die rote Vorzeichnung auf der Unterschicht in aller Klarheit zutage tritt. Der „Rauhputz“ ist in diesem Falle auffallend glatt, die Zeichnungen selbst sind von handwerklich bescheidener Qualität, aber sichtlich routiniert und in ihrer flüssigen Technik (Schleppinselskonturen mit gelegentlichen „lavierten“

<sup>134</sup> Vgl. Degenhart, Graphologie d. Handzeichnung, Hertziana-Jahrbuch 1937.

<sup>135</sup> Elena Berti Toesca, Dedalo X, 1929/30, S. 482 ff. — Photographische Publikation mit Text von H. Brockhaus im Kunsthist. Institut in Florenz (Geschenk des Fürsten Johann u. d. Prinzen Franz von und zu Liechtenstein).





Abb. 26. Ferraresisch um 1430. Ferrara, Gemäldegalerie

Schattenangaben) sehr charakteristisch für die späteste Phase des monumentalen Zeichnungsgenres. Daß sie etwas glatt und schematisch wirken und wenig von der Frische des ersten Entwurfs spüren lassen, darf nicht dazu verleiten, diese Zeichnungen etwa als Pausen eines Kartons anzusehen. Dazu ist diese ganze Dekoration eines winzigen, ländlichen Kreuzgangs — ausgeführt in grüner Erde mit sparsamen Zutaten von Ocker und Eisenrot — viel zu billige, handwerkliche Arbeit. Ohne weiteres vorauszusetzen ist dagegen eine vorangehende Vorzeichnung mit Kohle auf der Wand selbst, die (wie auch Cennini Kap. 67 ausdrücklich verlangt) nach Ausführung der Pinselzeichnung mit einem Federbesen wieder getilgt wurde. Die heute sichtbaren roten Linien sind also nur die nachgezogenen, schematisch abgerundeten Umrisse des sicherlich noch freieren, spontaneren Kohleentwurfs.

Mit diesen toskanischen Beispielen verglichen wirkt die Vorzeichnung zu einem Schmerzensmann in der Pinakothek zu Ferrara merkwürdig fremdartig (Abb. 26)<sup>136</sup>. Gehäufte faserige, kurzatmig hingestrichelte Linien, Modellierung der Form aus durchsichtigen, unregelmäßig gegeneinandergestellten Schraffienlagen! Eine typisch oberitalienische Zeichenmanier, die auch in der Strichführung der Malerei selbst (in den Haaren,

<sup>136</sup> L'Arte XVII, 1914, S. 175, Fig. 14 (als „Maestro di Palazzo Pendaglia“).



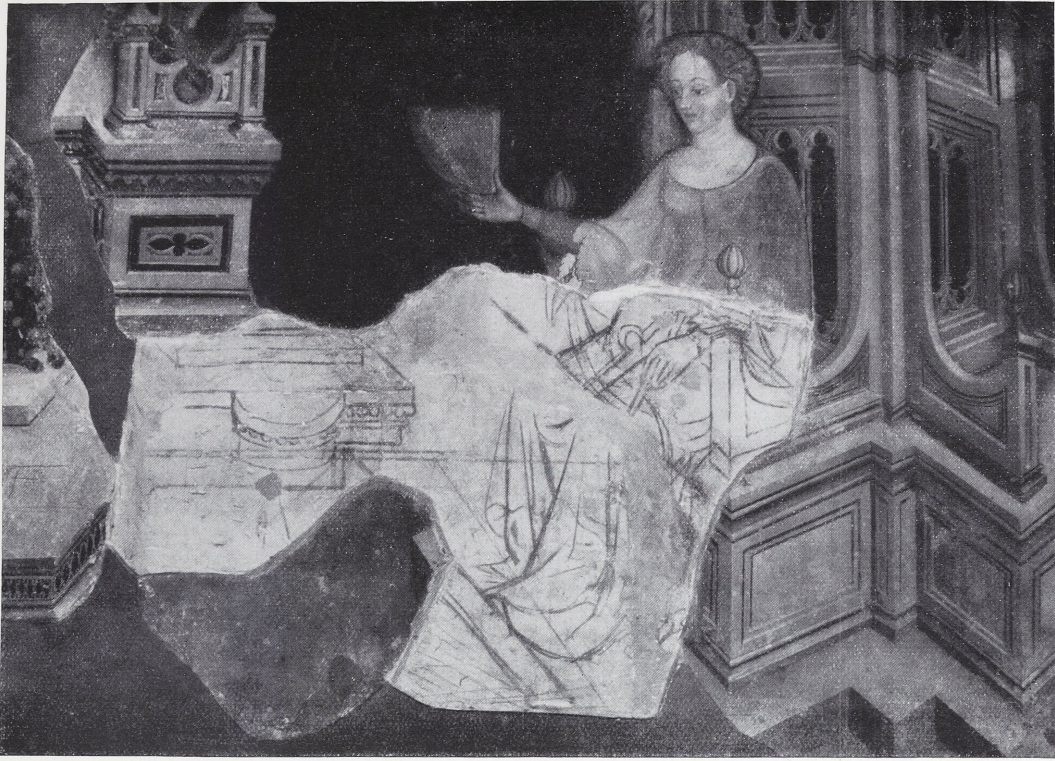


Abb. 27. Umbrisch um 1424. Die Geometrie. Foligno, Palazzo Trinci

den Blutstropfen der Seitenwunde) noch spürbar ist. Die Abnahme beider Schichten erlaubt einen bequemen Vergleich: alle Einzelheiten (Haar, Hände, Lendentuch) beweisen, daß auch hier bei der Ausführung von Durchpausen keine Rede war. Nachdem die Zeichnung vollendet und der *arricciato* „angespitzt“ war, wurde zunächst der Kopf, dann der ganze Rest mit dem Feinputz bedeckt und ausgeführt, wobei der Maler sich für alles Detail unbesorgt auf sein gutes Formgedächtnis verließ.

Untoskanisch ist endlich auch die Zeichenweise der Maler, die um das Jahr 1424 den Palast der Familie Trinci in Foligno dekoriert haben<sup>137</sup>. Umbrische, doch oberitalienisch, wenn nicht französisch geschulte Meister haben hier eine Reihe von sehr verschiedenartigen Räumen mit Fresken geschmückt. Eine technische Unzulänglichkeit — vielleicht die besondere Glätte des *arricciato* — hat dazu geführt, daß die Oberschicht allenthalben in großen Stücken abgefallen ist und die Mauerzeichnungen in einer sonst nirgends mehr nachweisbaren Reichhaltigkeit und Ausdehnung ans Licht gekommen sind. Es sind schwarzbraune Pinselzeichnungen, meist mit kurzen, spitzigen Strichen hingesezt; nur die mit der Schnur oder am Lineal gezogenen Hilfslinien sind rot<sup>138</sup>. Die Zeichnungen des Planeten-

<sup>137</sup> Mario Salmi, *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno*, *Bollettino d'Arte* XIII, 1919, S. 139 ff. — Van Marle VIII, S. 320 ff.

<sup>138</sup> Die trecentistischen Mauerzeichnungen sind in der Regel in roter Farbe ausgeführt (Rötel, Eisenrot; gelegentlich mit Ocker vorskizziert). Foligno ist ein Ausnahmefall, ferner einzelne Malereien der riminesischen Schule, die ebenfalls schwarz vorgezeichnet sind. Vgl. Ravenna, S. Giovanni Evangelista, Kapelle im linken Seitenschiff.





Abb. 28. Foligno, Palazzo Trinci. Zwei Dekorationen übereinander

saals sind von flüssigerem Duktus als die übrigen; besonders instruktiv ist hier die Figur der Geometrie, vor allem durch die noch echt spätgotisch-empirische Konstruktion der Thronarchitektur (Abb. 27). Unter- und Oberschicht kommen erstaunlich genau zur Deckung. Aber gerade die detaillierte Durchführung der Konstruktionen auf der Unterschicht beweist, daß hier unmittelbar auf der Wand, nicht auf dem Karton konstruiert wurde.

An einer Stelle — im Übergang vom Palast zum Dom — findet sich ein interessantes Palimpsest: „*Uomini famosi*“ in Nischen stehend, die über eine nur wenig ältere, grün in grün gemalte Schicht mit Darstellungen der Lebensalter ausgeführt sind. Inschriftbänder mit altfranzösischen Inschriften geben einen unzweideutigen Hinweis auf die künstlerische Herkunft dieser ersten Dekoration. Die Umrisse der überlebensgroßen Heldenfiguren wurden unmittelbar auf die sehr qualitätvolle ältere Malerei aufgezeichnet; diese ist dann



durch flüchtiges Aufräumen zur Aufnahme der neuen, ein bis zwei Zentimeter dicken Malerschicht vorbereitet worden. Die so erzielte Haftung war begreiflicherweise nicht ausreichend, so daß heute die erste Dekoration zum großen Teil wieder sichtbar ist, freilich entstellt durch die Vorzeichnungen zur zweiten Schicht (Abb. 28).

In unserem Zusammenhang am wichtigsten ist aber die Wand beim Treppenaufgang mit kleinfigurigen Szenen aus der Geschichte des Romulus und Remus, als Ganzes wohl das ansprechendste und besterhaltene Beispiel einer „Mauerzeichnung“, das überhaupt bekanntgeworden ist. Die Hauptszene zeigt Rhea Silvia, die ins Grab gestoßen wird (Abb. 29). Hier ist eine Beobachtung möglich, die noch einmal — wenigstens indirekt — das Verhältnis der Mauerzeichnungen zu der Sphäre der Handzeichnung beleuchtet. In der Mittelgruppe (Rhea Silvia mit den beiden Schergen) ist der Anschluß der Konturen zwischen Vorzeichnung und Ausführung bemerkenswert eng, an allen übrigen Überschneidungsstellen dagegen viel lockerer. Besonders auffällig sind die Unstimmigkeiten bei den Reitern links von der Mittelgruppe. Man hat den Eindruck, daß hier die Ausführung fast völlig improvisiert wurde und auf die Vorzeichnung nur ganz im allgemeinen Rücksicht nahm. Für die Mittelgruppe dagegen kommt man zu der Vermutung, daß hier eine Handzeichnung als Vorlage existierte; die genaue Übereinstimmung der beiden Schichten wäre damit auf natürliche Weise erklärt. Daß für die inhaltlich entscheidende, in den Bewegungen komplizierte Mittelgruppe ein besonderes Exemplum gesucht oder sogar ein Teilentwurf angefertigt wurde, wäre sehr erklärlich, auch wenn alles übrige nach alter Weise in „direkter“ Vorzeichnung entworfen wurde. Die Musterbücher aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts sind reich an derartigen, aus größeren Bildern herausgenommenen Gruppen, die für weitere Verwendung als Exempla aufbewahrt wurden.

Hatten wir anfangs bedauert, daß die noch nachweisbaren Beispiele von Mauerzeichnungen fast alle aus relativ später Zeit stammen, so nähern wir uns jetzt dem Punkt, wo gerade ihr erstaunlich spätes Vorkommen — noch im zweiten Viertel des Quattrocento! — uns zu wichtigen Erkenntnissen verhilft. Man sollte denken, daß zugleich mit den geistigen Errungenschaften der Frührenaissance auch die technischen Hilfsmittel zu ihrer Realisierung geschaffen wurden. Es zeigt sich aber, daß die Technik hinter der stürmisch voranschreitenden stilistischen Entwicklung um Jahrzehnte zurückblieb. Einen Beweis dafür bilden die Malereien im Chioostro Verde bei S. Maria Novella in Florenz, deren Entstehung nach 1431, zum Teil sogar wohl noch wesentlich später anzusetzen ist<sup>139</sup>.

Mit Ausnahme Uccellos und seiner unmittelbaren Helfer haben wir es hier freilich nur mit eilfertigen Dekorationsmalern zu tun, deren künstlerisches Niveau auffallend bescheiden ist. Das ist um so auffälliger, als es sich hier ja nicht um eine entlegene Landkirche handelt, sondern um einen der bedeutendsten Konvente von Florenz. Die Technik ist — wie in Cercina — eine Art „Halbgrisaille“, wie sie für Kreuzgänge, Loggien und ähnliche nur mangelhaft geschützte Räume üblich war. Neben Grün, das vorherrscht, finden sich einzelne rote Partien. Das heute sichtbare Rot der Himmelsflächen, das auch in den von Uccello gemalten Szenen auffällt, ist allerdings nur Untermalung: hier muß man sich Blau, in Tempera ausgeführt, ergänzen. — Angesichts dieses bewußt dekorativen Charakters der Malereien ist es um so überraschender, unter der trocken heruntergemalten Oberfläche

<sup>139</sup> Am 31. Januar 1431 ist Uccello nach mehrjährigem Aufenthalt in Venedig wieder in Florenz. Bald danach werden seine ersten Malereien im Chioostro Verde entstanden sein (Genesis, Sündenfall — vgl. Salmi, Uccello<sup>2</sup>, S. 11 ff.) — Die „Sintflut“ und die übrigen Noahszenen sind offensichtlich später hinzugefügt, nach Salmi 1445/6 (a. a. O. S. 31 u. 146). Für den Rest der ausgedehnten Dekoration vgl. Georg Pudelko, *The minor Masters of the Chioostro Verde*, *The Art Bulletin* XVII, 1935, S. 71.





Abb. 29. Umbrisch um 1424. Rhea Silvia wird ins Grab gestoßen. Foligno, Palazzo Trinci



sehr flotte, mit leichter Hand hingeworfene Pinselzeichnungen zu finden. Die Szene des „Turmbaus zu Babel“, auf der Schildwand eines der an das Kirchenschiff anstoßenden Joche, ist heute fast ganz in der Vorzeichnung zu sehen (Abb. 30). Die ganze Fläche ist, nachdem die Zeichnung fertig war, durch „Anspitzen“ zur Aufnahme der Malschicht vorbereitet worden. Trotz dieser Aufrauung scheint aber keine genügende Haftung zustande gekommen zu sein, denn die Oberschicht ist nach und nach bis auf wenige Reste abgefallen.

Es war ein glücklicher Einfall des Zeichners dieser Komposition, die weit aus der Wand herausragende Vorlage des Seitenschiffs als „Turm“ zu verwenden. Links am Turm steht mit empordeutender Hand der Architekt; Bauleute sind damit beschäftigt, Material nach oben zu reichen und hinaufzuwinden. Die Zeichnung — von echt florentinischer Sprödigkeit und Klarheit — ist ziegelrot mit leichter, aber plastisch sehr wirkungsvoller Lavierung. Das Funktionelle der Bewegungen ist mit Energie herausgeholt, allerdings unbekümmert um anatomische Richtigkeit. Man fragt sich, ob hier wirklich noch eine Kohlezeichnung voranging. Improvisiert wie die Vorzeichnung war auch die Ausführung. Das läßt sich kontrollieren an dem noch erhaltenen Stück der Malschicht bei der Figur rechts neben dem Turm (Abb. 31). Die linke Hand des Emporblickenden wies in der Ausführung nach unten, und auch das Knie saß beträchtlich anders, höher als im Entwurf. Die Vorzeichnung diente also nur der allgemeinen Disposition des Ganzen; nicht einmal die Gesten der Figuren waren durch sie bindend festgelegt. Von einer schematischen Übertragung des Entwurfs auf die Oberschicht war also noch keine Rede.

Es gibt nun ein kostbares Zeugnis dafür, daß auch Uccello selbst im Chostro Verde noch in derselben Weise gearbeitet hat. Bei der Abnahme der Lünette mit Szenen aus der Noahgeschichte („Dankopfer“ und „Schande Noahs“) kam die Vorzeichnung auf dem arriciato in beträchtlichen Resten wieder ans Licht. Der Fund wurde von E. Gasperi Campani veröffentlicht, die Zeichnung selbst jedoch durch eine gelbbraune Tünche wieder verdeckt<sup>140</sup>. Solange man nicht den Versuch macht, diesen Anstrich wieder zu beseitigen, bleibt die kleine, seinerzeit von Campani gebrachte Abbildung die einzige Quelle für diese einzigartige Probe monumentaler Zeichenkunst — die künstlerisch bedeutendste, die auf italienischem Boden bekanntgeworden ist (Abb. 33).

Die Überlegenheit der Zeichnung Uccellos über die eben besprochene für den „Turmbau zu Babel“ ist auf den ersten Blick ersichtlich. Die federnde Eleganz der Umrissse, die ausgreifenden Bewegungen der Figuren lassen sofort an die prachtvolle Jünglingsfigur im Kreuzgang von San Miniato denken, ebenfalls eine Monumentalzeichnung von der Hand Uccellos, allerdings nicht auf dem Rauhpütz, sondern auf der Malschicht selbst: eine „Feinpütz-Zeichnung“ nach der oben vorgeschlagenen Terminologie (Abb. 32)<sup>141</sup>.

Die Noahzeichnung im Chostro Verde ist viel summarischer. Für uns ist sie besonders deshalb wichtig, weil sie gegenüber dem ausgeführten Bild noch erhebliche Abweichungen aufweist. Der frontal auf den Betrachter herabblickende Kopf des einen Sohnes (Sem) ist im Entwurf noch nach links ins Profil gewandt. Die stärkste, eindrucksvollste Erfindung des ganzen Bildes hat also erst bei der Ausführung der Oberschicht ihre end-

<sup>140</sup> Eugenio Gasperi Campani, Uccellos Story of Noah in the Chostro Verde, Burlington Mag. XVII, 1910, S. 203. — Abb. des Bildes selbst bei Salmi, Uccello.

<sup>141</sup> Abb. bei G. Pudelko, The Art Bulletin XVI, 1934, S. 284 (Fig. 13). — Rote Pinselzeichnung mit Resten der grün in grün gemalten Oberfläche.





Abb. 30. Florentinisch um 1430—40. Turmbau zu Babel. Florenz, S. Maria Novella, Chiostro Verde

gültige Form gewonnen. Wie M. Salmi mitteilt, zeigte auch die Vorzeichnung der zweiten seinerzeit abgenommenen Lünette (Ausreibung aus dem Paradies, Adam und Eva bei der Arbeit) solche Abweichungen von der Ausführung<sup>142</sup>. Danach waren die Bewegungen im Entwurf noch entschiedener: Gottvaters Arm war steif ausgestreckt, das Schwert des Engels streng horizontal. Während bei der Noah-Komposition Entwurf und Ausführung Uccello selbst zuzuschreiben sind und eine zunehmende Ausreifung und Steigerung der Ausdrucksmittel erkennen lassen, stammte bei der „Vertreibung“ offenbar nur die Vorzeichnung vom Meister selbst. Der ausführende Gehilfe hat dann Uccellos kraftvoll gespannte Linien gemildert und abgeflacht.

Eine bemerkenswerte Eigenheit der Noah-Vorzeichnung sind endlich die zahlreichen Hilfslinien, die fast alle der Perspektivkonstruktion dienen. Die auffallendste von ihnen, die kräftige Wagerechte in Handhöhe der Figuren möchte man zunächst für die Mittellinie des Bildes halten. In Wahrheit liegt sie aber oberhalb der Mitte. Ihre Bedeutung wird klar, wenn man die Gruppe links am Altar betrachtet: die Horizontale entspricht der Augenhöhe der knienden Figuren, ist also deren „Horizont“. Wollte man einen Karton für die ganze Komposition voraussetzen, dann wäre eine solche, noch dazu weit über das Notwendige hinaus verlängerte Hilfslinie auf der Wand ganz unverständlich<sup>143</sup>. Erstaunlich ist im übrigen, daß die Funktion dieses Horizontes noch ganz mißverstanden ist (oder bewußt verleugnet wurde). Es zeigt sich nämlich, daß nicht ein einziger der ver-

<sup>142</sup> Salmi, Uccello<sup>2</sup>, S. 136. — Weitere bei der Abnahme konstatierte Pentimente erwähnt von Campani a. a. O., S. 204.

<sup>143</sup> Nach Campani sollen die Konstruktionslinien gerade beweisen, daß die Vorzeichnung zur „Schande Noahs“ nur die *reproduction of a sketch* sei (a. a. O. S. 210) — warum, ist nicht ersichtlich.





Abb. 31. Florenz, Chiostro Verde. Turmbau zu Babel, Ausschnitt

schiedenen in dem Bild vorkommenden Fluchtpunkte mit dieser Linie zusammenfällt. Das sehr tiefliegende Fluchtzentrum für den linken Bildteil (Arche und Altar) deckt sich zwar ungefähr mit dem der Pergola in der Bildmitte. Die Vorzeichnung läßt sogar die Mittelvertikale dieser Konstruktion erkennen (am linken Rand unserer Abb. neben der stehenden Figur). Zugleich ist diese Linie — soweit sich das nach der Abnahme des Freskos noch nachprüfen läßt — auch die Mittelachse des ganzen Bildes. Das alles sind Elemente einer zentralperspektivischen Ordnung der ganzen Komposition; es kommt hinzu, daß das Fluchtzentrum, also der wirkliche Horizont dieser Konstruktion, der Augenhöhe des im Kreuzgang stehenden Betrachters entspricht. Bis hierher handelt es sich also um eine ziemlich exakt durchgeführte Zentralperspektive in Untersicht; aber wir sahen, daß schon der „Horizont“ der knienden Figuren damit nicht vereinbar war. Die Mauerzeichnung





Abb. 32. Paolo Uccello. Feinputz-  
Zeichnung. Florenz, S. Miniato,  
Kreuzgang

verrät uns nun noch eine Einzelheit, die in der Malerei selbst längst zerstört ist. Der Fußboden der Pergola war in normaler Aufsicht gegeben; der Fluchtpunkt dieser Konstruktion liegt zwar ebenfalls auf der Mittelvertikale, aber wesentlich höher als das „Hauptfluchtzentrum“. Offenbar hat Uccello nicht den Mut gehabt, den Fußboden — wie seine ursprüngliche Annahme eines tief stehenden Betrachters verlangt hätte — nach unten hinter dem Bildrand verschwinden zu lassen.

Einmal aufmerksam geworden, erkennt man noch eine Reihe von weiteren Unstimmigkeiten. So hat Uccello sich auch für das Dach der rechts stehenden Hütte nicht an die Perspektivkonstruktion gehalten; auch hier ist ein höhergelegener Fluchtpunkt angenommen. Gewisse Linien in der Vorzeichnung deuten darauf hin, daß der Maler ursprünglich wohl auch diesen Teil der Konstruktion auf das Pergola-Fluchtzentrum beziehen wollte — ein Versuch, den er dann wieder aufgegeben hat. Vasari, der die Perspektivkonstruktion dieses Bildes besonders lobt, hat sich durch diese Widersprüche nicht stören lassen. Er tadelt nur eine andere Ungenauigkeit, die im Vergleich dazu recht unwesentlich ist. Ein Faß, das im Original heute ebenfalls verloren ist, war wiederum anders konstruiert<sup>144</sup>.

Im ganzen also ein seltsam widerspruchsvolles Gespinnst von verschiedenen Konstruktionsprinzipien und Liniensystemen! Hätte ein Gesamtentwurf in Gestalt eines Kartons oder auch nur einer Handzeichnung vorgelegen, dann wäre diese Inkohärenz noch weit erstaunlicher. Die Entwurfsarbeit auf der Wand selbst dagegen — gerade bei dieser friesartigen, aus mehreren Einzelszenen zusammenaddierten Komposition — macht das Nebeneinander so verschiedenartiger Elemente eher verständlich. Nimmt man dazu die schon erwähnten, einschneidenden Pentimente (beim Kopf des Sem, bei der Architektur des rechten Bildteils), so erkennt man in der *arricciato*-Zeichnung alle Züge eines echten Entwurfs. Ein Vorentwurf, der mehr gewesen wäre als eine unverbindliche Zusammenstellung einzelner Teilskizzen, kann unter diesen Umständen kaum existiert haben.

Dabei ist nochmals zu betonen, daß das System der Mauerzeichnungen die Benutzung von Teilstudien in keiner Weise ausschloß. Für Uccellos Fresken im Chostro Verde gilt das in besonderem Maße. Vor allem die berühmten „*mazzocchi*“ in der Sintflut — Dokumente eines fanatischen Interesses am perspektivischen Ex-

<sup>144</sup> Vasari Mil. II, S. 210.



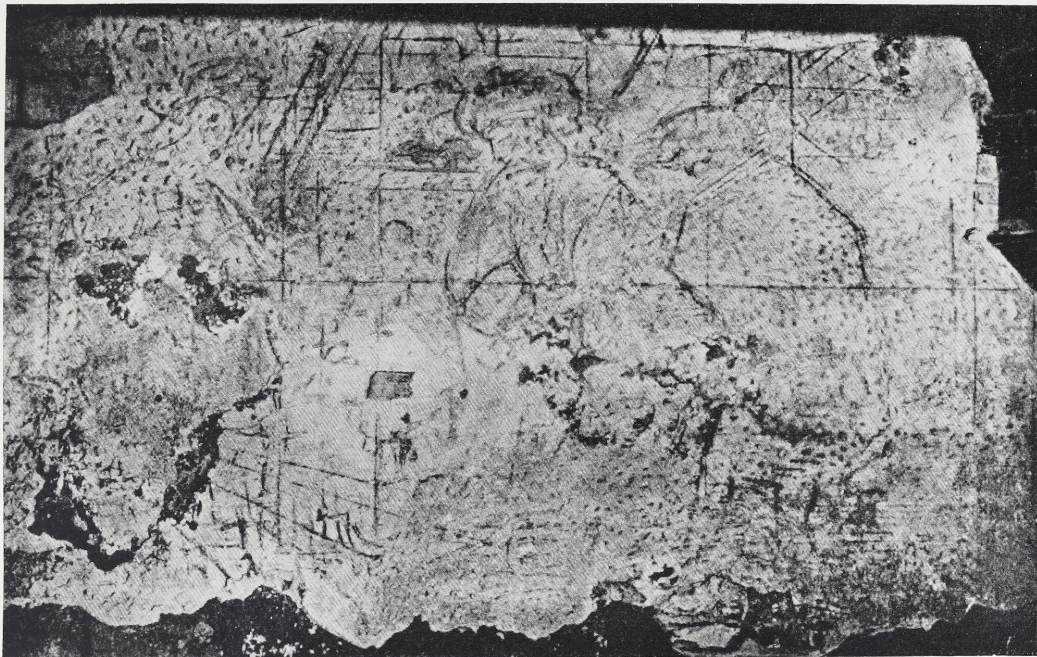


Abb. 33. Paolo Uccello. Rauhputz-Zeichnung zur „Schande Noahs“. Florenz, S. Maria Novella

periment — wurden zweifellos vorher auf Papier gezeichnet und dann auf die Wand gepaust<sup>145</sup>. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Uccello auch einzelne Köpfe, z. B. den des Sem, von originalgroßen Papierzeichnungen durchgepaust hat<sup>146</sup>. Das Kartonprinzip wäre damit wenigstens partiell bereits verwirklicht. Durch die Aufdeckung der Mauerzeichnung ist aber erwiesen, daß das Ganze der Komposition noch in freier Entwurfsarbeit auf der Wand selbst entstand<sup>147</sup>.

### Neue Methoden: Quadratnetz und Karton

Man wird einwenden, daß gerade unter den Zeichnungen Uccellos auch ein Blatt erhalten ist, das unzweifelhaft als Vorentwurf für ein ganzes Fresko oder wenigstens für dessen Hauptbestandteil zu betrachten ist und überdies ein Quadratnetz aufweist, also ein Hilfsmittel zur Vergrößerung. Es ist die Zeichnung für das gemalte Reiter-

<sup>145</sup> Solche Zeichnungen sind noch erhalten: Salmi, Uccello<sup>2</sup>, Taf. 89. — Über den „mazzocchio“ vgl. G. J. Kern, Der Mazzocchio des Paolo Uccello, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 36, 1915, S. 13.

<sup>146</sup> Die Detailaufnahme Brogi 22 277 (Salmi, Uccello<sup>1</sup>, T. LIV b) zeigt an Nase und Augen feine Punkte. Ob es sich tatsächlich um Pauspunkte handelt, wäre nur durch genaue Nachprüfung am Original festzustellen, die mir nicht möglich war. Eine Studie in Originalgröße, wie sie hier zugrunde gelegen haben könnte, ist der großartige Profilkopf in den Uffizien, dis. 28.

<sup>147</sup> Salmi (Uccello<sup>2</sup>, S. 136) will an der Figur Gottvaters bei der Erschaffung Adams Pauspunkte erkennen. In Wirklichkeit handelt es sich — wie auch aus Abbildungen zu erkennen ist — um die mit hellen und dunklen Farbpunkten dargestellte Webkante von Rock und Mantel, ein auch in der Plastik (Nanni di Banco!) beliebtes Motiv.



monument des John Hawkwood oder, wie die Florentiner ihn nannten, Giovanni Acuto.

Die Geschichte der Condottiere-Ehrung im Florentiner Dom reicht bis ins Ende des Trecento zurück und ist für uns auch insofern von Interesse, als dabei monumentale Mauerzeichnungen in höchst charakteristischer Funktion erscheinen. Im Jahre 1395 beschloß die Dombaubebehörde, im Innern des Domes zwei gemalte Grabmäler anzubringen, durch die man das Andenken zweier verdienter Heerführer, Giovanni Acuto und Piero Farnese, ehren wollte<sup>148</sup>. Auf der Seitenschiffswand zwischen den beiden Nordportalen sollten diese Grabmäler zunächst nur gezeichnet werden, damit sie allen Bürgern, die in die Kirche kamen, zur Beurteilung vor Augen standen (*Deliberaverunt prima in ipsa facie ipsas sepulturas designari per pictores bonos ut omnibus civibus ad ipsam ecclesiam venientibus ostenduntur* ...). — Die beauftragten Maler sind Agnolo Gaddi und Giuliano di Arrigo; daß es sich wirklich um originalgroße Zeichnungen handelte, wird niemand bestreiten wollen. Noch im Jahre 1439 scheint man bei dem ebenfalls gemalten und noch erhaltenen Grabmal des Luigi dei Marsili ganz entsprechend vorgegangen zu sein: Bicci di Lorenzo wird hier zuerst „*pro disegno*“, dann für die „*dipentura*“ bezahlt (Poggi 1084, 86/87).

Das Monument des Giovanni Acuto scheint schon im Lauf der nächsten Jahrzehnte schadhaft geworden zu sein, denn im Jahre 1436 erhält Uccello den Auftrag, die Figur des Condottiere zu erneuern, und zwar an derselben Stelle, „*eo modo et forma prout alias fuit picta*“. Diese Formel schließt aus, daß es sich nur um eine Erneuerung aus Geschmacksgründen handelte. Uccello freilich hat es mit der Nachbildung der älteren Figur nicht allzu genau genommen; sein gemaltes Reiterdenkmal wurde zu einem der wichtigsten Zeugnisse für die erwachende Renaissance-Gesinnung. Vielleicht war diese Mißachtung des älteren Vorbildes der Anlaß für die anfängliche Unzufriedenheit der Auftraggeber: man verlangte von Uccello, die Arbeit noch einmal zu machen — „*quia non est pictus ut decet*“<sup>149</sup>.

Bekanntlich ist das Fresko — wenn auch vielfach restauriert, auf Leinwand übertragen und an die Westwand des Domes überführt — noch heute erhalten. Die zweifellos zugehörige Zeichnung in den Uffizien (dis. 37 F.) legt Zeugnis ab für eine intensive Vorbereitungsarbeit; keiner ihrer bisherigen Kritiker ist ihr in dieser Hinsicht ganz gerecht geworden<sup>150</sup>. Zunächst ist zu sagen, daß das Blatt in ziemlich schlechtem Zustand ist; besonders der lilarote Grund ist vielfach restauriert. Die Zeichnung selbst ist in grüner Farbe mit dem Pinsel ausgeführt und weiß gehöht. Bei genauem Zusehen erkennt man die erste Anlage in Silberstift, mit dem auch die Linien des Quadratnetzes ausgeführt sind, das die ganze Fläche überzieht. Diese Linien, die scharf in den weichen Kreidegrund eingraviert sind, liegen unter der Pinselzeichnung, die dadurch wie mit feinen Rillen durch-

<sup>148</sup> Vgl. Giovanni Poggi, Paolo Uccello e l'orologio di S. Maria del Fiore, in *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di J. B. Supino*, Florenz 1933, S. 323.

<sup>149</sup> Matteo Marangoni (Osservazioni sull'„Acuto“ di Paolo Uccello, *L'Arte* XXII, 1919, S. 37 ff.) bezweifelt, daß die Arbeit wirklich wiederholt wurde. Die Zahlung erfolgte aber ausdrücklich „*per dipigniere due volte la persona a cavallo di Messer Giovanni Aghuto*“. Was der Anlaß für die anfängliche Ablehnung war, ist nicht überliefert. Vielleicht hatte Uccello zunächst nicht nur den Sarkophag, sondern auch Pferd und Reiter in konsequenter Untersicht gegeben, so daß die Hufe überschritten wurden und sonstige Abweichungen von der Normalansicht eintraten. Bei dem uns erhaltenen Bild ist diese — im Gegensatz zum Sarkophag — voll gewahrt. Die Zeichnung in den Uffizien gehört jedenfalls zur zweiten Fassung. — Gute Abb. bei Marangoni; Facsimilereproduktion in „*Disegni della R. Galleria degli Uffizi*“ Serie I fasc. III Nr. 1.

<sup>150</sup> Marangoni a. a. O. wendet sich gegen die Verkennung der Zeichnung, beschränkt sich aber auf allgemeine Feststellungen über Qualität und Stil des Blattes.



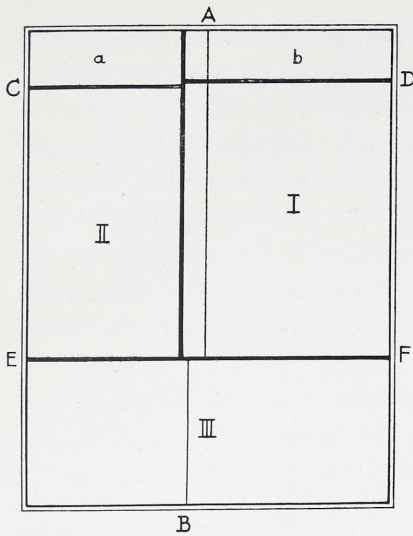


Abb. 34. Paolo Uccello. Reiterzeichnung, Uffizien 37 F. Schema der Anstückungen

zogen erscheint. Daß es sich nicht um ein nachträglich über die ganze Zeichnung gelegtes Netz handelt, wird zur Gewißheit, wenn man darauf achtet, daß das ganze Blatt in seinem jetzigen Zustand aus fünf verschiedenen Stücken zusammengesetzt ist. Auf den einzelnen Abschnitten ist das Netz nicht nur gegenüber den anderen Stücken verschoben, sondern es differiert zum Teil auch in der Größe der einzelnen Quadrate. Im übrigen zeigt ein Blick auf die Mittelachse, die durch Kopf und Schulter des Reiters läuft, daß das Netz mit dem Aufbau der Figur selbst in gesetzlichem Zusammenhang zu stehen scheint. Fügt man hinzu, daß diese Mittelvertikale auch im Fresko selbst als feine Hilfslinie wiederkehrt, — und zwar genau an gleicher Stelle, genau die gleichen Details anscheinend! — dann wird diese Annahme zur Gewißheit. Das Netz war vor der Zeichnung da, und diese ist in Anlehnung an das Netz entstanden.

Statt den Leser mit Einzelbeobachtungen zu ermüden, gebe ich hier sogleich die Entstehungsgeschichte dieser komplizierten „Montage“, wie sie sich mir auf Grund eingehender

Untersuchung darstellt (vgl. die schematische Skizze Abb. 34). Der Kern des Ganzen ist Abschnitt I, die Figur des Reiters und der Vorderteil des Pferdes. Abschnitt II ist angestückt; das Quadratnetz ist hier in den Horizontalteilungen etwas enger. Kruppe und Hinterbeine des Pferdes wurden also neu gezeichnet oder von einer anderen Zeichnung abgeschnitten und angeklebt. Die nächste Änderung betraf den Kopf des Reiters, wobei der ganze obere Streifen des Blattes erneuert wurde (a und b). Als das geschehen war, entschloß sich Uccello noch zu einer weiteren Korrektur: er rückte Abschnitt II um etwa 3 mm tiefer, wodurch auch der obere, schon erneuerte Streifen mit betroffen wurde. Die Abschnitte a und b wurden bei dieser Operation auseinandergetrennt und neu zusammengeklebt, und die Nahtlinie CD zeigt seitdem eine kleine Stufe. Der rechte Hinterhuf des Pferdes, der auf Abschnitt I hinüberreicht, wurde entsprechend korrigiert, die Kruppe etwa 2 mm erhöht. — Endlich bildet der untere Streifen mit dem Sarkophag einen eigenen Abschnitt (III). Dieser gehörte ursprünglich wohl mit I zusammen, wurde aber um ca. 12 mm nach links gerückt (vgl. die Mittelachse AB). Der Sarkophag, dessen Vorderfront zehn Einheiten des Netzes breit ist, zeigt noch einmal besonders deutlich den engen Zusammenhang des Netzes mit dem Aufbau der Darstellung selbst.

Zweifelloos gehörte es zu den Aufgaben des Netzes, die genaue Übertragung der Vorzeichnung ins große Format zu gewährleisten. Dafür spricht besonders die im Bilde selbst ganz entsprechend wiederkehrende Mittelachse. Gerade die achsiale Orientierung der ganzen Komposition beweist aber auch, daß der Ursprung des Netzes wohl kaum im rein praktischen Bereich zu suchen ist. Die konstruktivistischen Versuche des Mittelalters, bei denen die ornamentale Gliederung der Form noch im Vordergrund stand, sind hier noch nicht ganz vergessen<sup>151</sup>. Zugleich steht aber

<sup>151</sup> Vgl. die Beobachtungen von P. Buberl an den Wandmalereien in Nonnberg b. Salzburg (Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentralkommission III, 1909, S. 25 ff.) und die geometrisch



Uccellos Zeichnung am Anfang jener Reihe, die über Leonardos Reiterdenkmal-Entwürfe bis zu Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ führt. Ob das Quadratnetz unserer Zeichnung einen bestimmten, in Zahlen auszudrückenden Proportionskanon repräsentiert, ist nicht zu erkennen<sup>152</sup>. Deutlich aber ist die innere Beziehung, die zwischen der exakten Rechtwinkligkeit des Netzes und den bewußt monumentalen, heroisch gesteigerten Formen von Mann und Pferd besteht. Damit ist der eigentliche Sinn aller späteren Proportionsstudien schon klar gegeben; denn es kam ja auch Leonardo und Dürer nicht nur auf abstrakte Zahlenverhältnisse an, sondern vor allem auch auf die Durchdringung der Figur mit dem anschaulichen, ordnenden Element der geometrischen Grundformen.

Ein Quadratnetz, das zugleich einen Proportionskanon der männlichen Figur darstellte, beschreibt Ghiberti am Schluß des dritten Kommentars<sup>153</sup>. Die Höhe des

konstruierten Köpfe und Figuren des Villard de Honnecourt, Hahnloser, T. 35—38. — Bei italienischen Malereien des 13. und 14. Jahrhunderts sind Konstruktionslinien nichts Seltenes. Ihre Bedeutung darf jedoch nicht überschätzt werden. Es handelt sich fast ausschließlich um Mittelachsen von bogenförmig gerahmten Flächen, Mandorlaformen oder Medaillons. Mit der Komposition als solcher haben diese Hilfslinien nur insofern zu tun, als sie auch dafür die Symmetrieachse darstellen. Vgl. z. B. die Prophetenfiguren im Kapitelsaal von Pomposa, die in gemalten Spitzbogenarkaden stehen (M. Salmi, L'Abbazia di Pomposa, Rom 1936, T. 264—277). Die Vertikalität wird den Figuren also vom dekorativen Ganzen her auferlegt. Erst die Renaissance verleiht der Figur eine nur ihr allein eigene Achse, die nicht mehr dekorative Mittellinie, sondern Zentrum der Bewegung und Ponderation ist. In Masaccios „Zollgroschen“ hat jede Figur ihre Mittelvertikale in Gestalt einer noch heute erkennbaren Hilfslinie. Alberti verkündet das Prinzip der „Schwerpunkt-Vertikale“ in seinem Traktat über die Malerei (S. 124/5). Vgl. darüber meinen Aufsatz im Jahrb. d. Preuß. Kunsts. LV, 1934, S. 229.

Ich benutze die Gelegenheit, einen in dieser Arbeit (S. 235, Anm. 6) enthaltenen Irrtum richtigzustellen. Das Quadratnetz auf Giotto's „Auferweckung des Lazarus“ in Padua ist nicht ursprünglich, sondern mit weißer, deckender Farbe über die Malerei gezogen, vermutlich von einem Kopisten des 19. Jahrhunderts. Das Hilfsliniensystem, mit dem Giotto selbst gearbeitet hat, dürfte sich auf das einfache Achsenkreuz beschränkt haben (Mittelvertikale und -horizontale). Cennini beschreibt ein solches als Anfang der Kompositionsarbeit auf der Wand (Kap. 67). Es ist anzunehmen, daß er damit eine giotteske Werkstattgewohnheit überliefert. Mit Giotto's Formprinzipien, die auf Rechteckverhältnissen und einfachen Schrägenbeziehungen aufgebaut sind, wäre das gut zu vereinen. — Gänzlich phantastisch und ohne Beziehung zu Giotto's Stil sind dagegen die seltsamen Muster aus Dreiecks- und Rautenformen, die Walter Ueberwasser in seine Kompositionen hineindeutet (Von Maß und Macht der alten Kunst, Straßburg 1933).

Ein Netz, das angeblich der Übertragung einer Entwurfszeichnung dienen sollte, glaubte Wilpert (S. 1043 u. Abb. 502/3) in Cavallinis Weltgericht in S. Cecilia zu erkennen. Die fraglichen Linien, die rücksichtslos in die fertige Malerei eingekratzt sind, stammen in Wirklichkeit von dem Einbau des inzwischen wieder beseitigten Gestühls auf der Empore. — Auch die Rechtecknetze auf einigen Fresken im Campo Santo zu Pisa (Spinello Aretino, Piero di Puccio) sind nicht ursprünglich, sondern vermutlich von Kopisten aufgetragen. — Ein 1348 datiertes Fresko mit originalem, gut erkennbarem Achsenkreuz in Perugia, San Matteo; Abb. bei Gallenga-Stuart, Perugia (Mon. Ill. Nr. 15) S. 45. Phot. Anderson 15904.

<sup>152</sup> Die Breite des Sarkophags beträgt 10 Einheiten, die Höhe des Reiters (ohne Pferd) liegt zwischen 12 und 13, scheint also keine Proportionsbedeutung zu haben. Die einzelnen Quadrate sind 12—13 mm hoch.

<sup>153</sup> Ghiberti I, S. 233, II, S. 38.



Grundquadrats beträgt hier eine Kopflänge. Leider steht die Beschreibung dieses Netzes gerade an der Stelle, wo Ghibertis Text unvermittelt abbricht. Ob die Quadrierung der Figur auch für ein Vergrößerungsverfahren ausgenutzt werden sollte, erfahren wir daher nicht. An anderer Stelle rühmt sich Ghiberti zwar, ein System erfunden zu haben, überlebensgroße Figuren in den richtigen Maßen zu entwerfen<sup>154</sup>. Doch verrät er uns nicht, ob das mit Hilfe des Quadratnetzes geschah und ob dieses Verfahren mit dem ersterwähnten in Zusammenhang stand.

Immerhin läßt sich sagen, daß sowohl Uccello wie Ghiberti sich das Quadratnetz nur im sinnvollen Zusammenhang mit der Form selbst vorstellen konnten. Das mechanisch über die fertige Zeichnung gelegte Netz, das bald zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel in allen Malerwerkstätten werden sollte, erscheint in der schriftlichen Überlieferung bezeichnenderweise zuerst bei Alberti. In dem von uns schon zitierten Abschnitt über Entwurf und Bildkomposition findet sich auch die Anweisung, die Vorzeichnungen (*modelli*) mit parallelen Linien zu überziehen; danach könne man dann die Entwürfe (*congetti*) „wie aus privaten Niederschriften“ in das monumentale, für die Öffentlichkeit bestimmte Werk übertragen<sup>155</sup>. Wir werden annehmen dürfen, daß die Parallelen nicht nur in einer Richtung, sondern über Kreuz gezogen werden sollten, so daß ein wirkliches Quadratnetz entstand. Man spürt, daß es sich um eine neue Sache handelt; hätten wir es mit einer längst bekannten Werkstattpraxis zu tun, dann hätte Alberti gewiß nicht soviel Worte darauf verschwendet. Sein Traktat, und zumal der Abschnitt über die Entwurfsfähigkeit, ist die anspruchsvolle Darstellung einer modernen, gehobenen Auffassung vom Wesen des Künstlerischen unter bewußter Nichtachtung der handwerklich-traditionellen Auffassungen. Das in diesem Zusammenhang erwähnte Vergrößerungsverfahren war für ihn zweifellos eine besondere Errungenschaft, eine „wissenschaftliche“, intellektuell gefärbte Methode. Auch Albertis persönlichste, mit Eifer angepriesene Erfindung, das Fadennetz zur Beobachtung der perspektivischen Erscheinungen war ja nichts anderes als eine Anwendung des gleichen Prinzips<sup>156</sup>.

Von Alberti selbst stammte dabei allerdings nur die praktische Auswertung. Das Prinzip als solches — das Koordinatennetz als Hilfsmittel der projektiven Darstellung — fand er bereits vor. Der erste, der es in der Malerei zur Anwendung brachte, war Masaccio. Aber auch er kann nicht als Erfinder des neuen Verfahrens gelten; hinter ihm stand beratend und helfend ein anderer, der mehr als zwei Jahrzehnte ältere Brunelleschi. Auf ihn, der als Architekt das mathematische Rüstzeug dafür mitbrachte, scheint die entscheidende Idee zurückzugehen. Sie steht im engsten Zusammenhang mit dem System der Planperspektive, bei der das Koordinatennetz nicht nur in der Fläche, sondern auch in der Tiefendimension des dargestellten Raumes zum ordnenden Prinzip wird.

<sup>154</sup> Ghiberti I, S. 51, II, S. 38.

<sup>155</sup> Alberti, S. 159.

<sup>156</sup> Über das Fadennetz (*velo*) vgl. Alberti, S. 101.





Abb. 35. Masaccio. Maria aus der Trinität. Florenz, S. Maria Novella



Zur Nachprüfung dieser Zusammenhänge müssen wir noch einmal ein Werk der Wandmalerei aus nächster Nähe betrachten, Masaccios „Trinität“ in S. Maria Novella in Florenz<sup>157</sup>. — Schon an anderer Stelle habe ich nachzuweisen versucht, daß Masaccio die überlieferte, seit Giotto übliche Arbeitsweise in einem wichtigen Punkte beibehält: er arbeitet ohne Karton, unmittelbar nach dem Entwurf auf der Wandfläche selbst<sup>158</sup>. Das gilt auch noch für die etwa 1427 entstandene Trinität, das letzte Werk seiner Hand, das uns erhalten ist. Obwohl das Fresko durch Schäden bei der Übertragung und nachfolgende Ergänzungen entstellt ist, erlaubt es noch heute wichtige technische Feststellungen. Die Frage, ob der Karton verwendet wurde, läßt sich mit Bestimmtheit verneinen. Darüber hinaus aber kann mit überraschender Genauigkeit rekonstruiert werden, wie die zeichnerische Vorbereitung für dieses monumentale Werk ausgesehen hat.

Zunächst ist zu sagen, daß an keiner Stelle des ganzen Freskos irgendwelche Spuren vom Durchpausen des Kartons zu sehen sind; dabei sind gerade bei den ältesten Beispielen die Pauspuren in der Regel besonders auffällig. Alle Hilfslinien in der „Trinität“ sind entweder eingeritzt oder mit der gefärbten Schnur aufgetragen. Es gibt weder „durchgegriffelte“ noch punktierte Konturen. Wenn die geraden Linien vielfach wie punktiert aussehen, so rührt das daher, daß die harte, gedrehte Schnur sich nur mit den Wülsten, nicht mit den dazwischenliegenden Rillen abdrückt.

Die vieldiskutierte Perspektivkonstruktion wurde unmittelbar auf der Wand ausgeführt, und zwar zunächst — wie gar nicht anders denkbar — auf dem *arricciato*. Das ist einwandfrei nachzuweisen aus dem Befund im Oberteil des Bildes. Masaccio hat das korrekt verkürzte, kassettierte Tonnengewölbe bei der Ausführung in zwei Hälften geteilt; die Ansatzfuge des zweiten „Tagewerks“ läuft rechts an dem mittelsten, im Bilde senkrecht erscheinenden Gebälkstreifen entlang. Die beiden Hälften der Tonne unterscheiden sich nun in einer wesentlichen Einzelheit: in der Konstruktion der halbkreisförmigen, hintereinander liegenden Gebälkstege. In der linken, zuerst gemalten Hälfte sind nicht nur die Außenkanten der Stege durch eingeritzte Zirkelschläge angegeben, sondern auch die Mittellinie jedes einzelnen Bogens, also die „Achsen“ der Konstruktion. Diese mittleren Linien sind — wie auch Reproduktionen schon erkennen lassen — auf dem rechten Tagewerk weggelassen. Nur die Außenkanten, auf die es ja bei der Ausführung allein ankam, wurden mit dem Zirkel nach rechts hinüber verlängert. — Für dieses Vorgehen gibt es nur eine einzige Erklärung: die Konstruktion auf dem *arricciato*. Hier mußten die „Achsenabstände“ der Kassetten die Hauptrolle spielen. Masaccio hat deshalb beim ersten Tagewerk (als rechts die Vorzeichnung noch offenlag) zunächst diese Mittellinien mit dem Zirkel herübergetragen; die Breite der Bogenstege war zunächst nur von sekundärer Bedeutung. Als dann auch die rechte Hälfte ausgeführt wurde, genügte es, gerade nur diese Außenkanten nach rechts zu verlängern. Die Mittellinien (also die konstruktiv entscheidenden Kreisabschnitte) wurden dabei nicht mehr gebraucht. Genau genommen hätten sie zwar auch schon bei der linken Hälfte wegbleiben können; man begreift aber, daß Masaccio, dem das schematische Vorgehen späterer Zeiten noch fremd war, hier zunächst noch einmal von den Hauptlinien der Konstruktion ausgehen wollte. Sicher ist, daß sein ganzes Verfahren völlig sinnlos und unerklärlich wäre, wenn er einfach einen fertigen Karton auf die Wand übertragen hätte.

<sup>157</sup> Gute Abb. bei Salmi, Masaccio, Taf. 100 ff. und Kunsthist. Ges. f. Photograph. Reproduktion I, 1895, T. 9. — Das Fresko wurde im 19. Jahrh. von der linken Seitenschiffswand an den jetzigen Platz übertragen (Eingangswand).

<sup>158</sup> R. Oertel, Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. LV, 1934, S. 229.



Die Stelle des Kartons wurde also auch hier noch von der „Mauerzeichnung“ vertreten, in der die Perspektivkonstruktion bereits in allen wesentlichen Zügen durchgeführt war. Damit soll nicht behauptet werden, daß die Zeichnung auf dem *arriccio* die einzige Vorzeichnung gewesen sei. Gerade für das konstruktive Gerüst dürften Vorstudien kleineren Maßstabs existiert haben. Allerhand Versuche und Diskussionen mit Anderen müssen vorangegangen sein; in diesem Stadium der Entwurfsarbeit wäre die Mitwirkung des Brunelleschi zu suchen, nicht erst bei der Ausführung der Malerei selbst. Sein Beitrag ist zweifellos in erster Linie theoretischer Art gewesen. Mehr als ganz abstrakte, lineare Konstruktionszeichnungen hat er wohl kaum beigezeichnet, denn die architektonische Erfindung, so wie sie im Bilde erscheint, steckt voller Willkürlichkeiten, die nur aus den Erfordernissen der Komposition selbst, also aus malerischen Gesichtspunkten zu erklären sind<sup>159</sup>.

Blieben wir bisher noch im wesentlichen auf Vermutungen und indirekte Schlüsse angewiesen, so gibt es nun auch noch einen direkten Beweis für das Vorhandensein einer Vorzeichnung, die von Masaccio verwendet worden ist. Allerdings war es nur eine Teilstudie, der Entwurf für eine einzige Figur. Trotzdem bedeutet diese Zeichnung einen entscheidenden Wendepunkt in der hier gezeigten Entwicklung, denn sie wurde, wie sich mit Sicherheit beweisen läßt, von Masaccio mittels des Quadratnetzes ins Bild übertragen.

Es handelt sich um die Figur der Maria, die eindrucksvollste des ganzen Bildes (Abb. 35). In eigentümlicher Untersicht gegeben, wendet sie ihren bohrenden, schmerzlichen Blick dem Betrachter zu und weist auf den Gekreuzigten mit einer zugleich hilflosen und gebieterischen Geste. Ihr vom Mantel umrahmtes Gesicht, unvergeßlich durch seinen Ernst und den Reichtum der Formen auch noch im halbzerstörten Zustand, hat einen seltsam unplastischen, flächigen Charakter. Die Form erscheint wie in eine neue, abstraktere Dimension transponiert. Eine fast unmerkliche, schwer definierbare Verschiebung der Silhouetten, der ganz besondere Ausdruckswerte abgewonnen sind, weist entwicklungsgeichtlich weit voraus, in die zweite Hälfte des Quattrocento. Erst der späte Castagno, Baldovinetti, die Brüder Pollaiuolo haben wieder Ähnliches geschaffen. Es ist „projek-tive Form“: die malerische Endlösung ist nicht unmittelbar aus der elementaren Anschauung heraus gestaltet, sondern auf Grund einer schon fertigen Flächenprojektion — d. h. mit Hilfe von vorangehenden, maßstäblich verschiedenen, farblosen Zeichnungen!

Daß Masaccio gerade an dieser Stelle so gearbeitet hat, beweist das in den frischen Putz gravierte Quadratnetz, das vor allem den Kopf der Maria und in reduzierter Form auch den Rest der Figur überzieht. Mit der Komposition des ganzen Bildes steht dieses Netz nur in losem Zusammenhang; einzelne Vertikalen der Architektur hinter dem Rücken Marias kommen mit Linien des Netzes zur Deckung. Die für die Figur selbst maßgebende Einteilung wurde auf einer anderen Senkrechten abgetragen, die rechts in der freien Fläche neben dem Mantelkontur liegt. Auf ihr sind kleine horizontale Markierungen im Abstand von je 13 cm eingeritzt; diese Teilungsstriche sind am Original schon im Streiflicht einer Taschenlampe zu erkennen. Die so markierten Horizontalen sind nur zum Teil ausgezogen. Die Vertikalen auf der Figur selbst sind nicht sehr regelmäßig: die Abstände schwanken

<sup>159</sup> R. Oertel, Die Frühwerke des Masaccio, Marburger Jahrb. VII, 1933, S. 225 ff. Die These der Mitarbeit Brunelleschis vertrat hauptsächlich G. J. Kern, Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XXXIV, 1913, S. 36. Masaccios Vorgehen bei der Konstruktion des Bildes dürfte einfacher gewesen sein, als Kern vermutet. Es genügte, die vom Distanzpunkt ausgehende Diagonale ein einziges Mal abzutragen, für das Grundquadrat des Tonnengewölbes. Damit waren die Ansatzpunkte sämtlicher Halbkreise für die Kassetten ohne weiteres zu ermitteln.



von 12,5 bis 13,9 cm. Entscheidend ist, daß beim Kopf — vor allem beim Gesicht — die größeren Quadrate nochmals untergeteilt sind, und zwar jede Seite in vier Teile. Auf ein großes Quadrat kommen also 16 kleinere. Es ist ein engmaschiges, ganz schematisches Koordinatennetz, das mit den unregelmäßigen, in komplizierter Verkürzung gegebenen Formen des Gesichts keinerlei inneren Zusammenhang hat; es kann also nichts mit Proportionsverhältnissen zu tun haben. Nur eine einzige Erklärung bleibt übrig: es diente zur Übertragung einer Vorstudie.

Festzuhalten ist, daß nicht das ganze Bild, sondern nur eine einzige Figur auf diese Weise übertragen wurde. Keiner der übrigen Köpfe — außer dem der Maria — zeigt etwas von dem oben gekennzeichneten projektiven Charakter. Die zahlreichen Hilfslinien, die an anderen Stellen des Freskos vorkommen, lassen sich in keiner Weise mit dem Quadratnetz der Marienfigur in Verbindung bringen. Sie beziehen sich nur auf die architektonischen Teile, das Kreuz und die Perspektivkonstruktion. An einer Stelle, bei dem Pilasterkapitell rechts oben, finden sich sogar Spuren eines ganz anderen geometrischen Systems. Das Kapitell ist in ein Quadrat eingeschrieben, das durch horizontale Schnurlinien in drei Zonen von je etwa 14,8 cm Höhe eingeteilt ist.

Masaccios Arbeitsweise ist also noch halb empirisch, unschematisch, sie wechselt von einem Bildteil zum anderen. Die „Mauerzeichnung“ war für ihn immer noch der entscheidende Abschnitt der Entwurfsarbeit. Nur Einzelelemente — die Perspektivkonstruktion, die Gestaltung einer wichtigen, besonders ausdrucksbetonten Figur — wurden durch Handzeichnungen vorbereitet. Ein Gesamtentwurf kleinen Formats, der bereits Architektur und Figurenkomposition vereinigt zeigte, mag existiert haben, aber wie bei den Uccellofresken im Chiostro Verde kann er nur halb skizzenhaft und unverbindlich gewesen sein. Um so bemerkenswerter ist es, daß in einem so komplexen, noch vorwiegend traditionellen Arbeitsprozeß auch ein so modernes Hilfsmittel wie das Quadratnetz Verwendung fand. Für Masaccio und seine Umgebung muß es sich um ein bedeutsames Experiment gehandelt haben. Wahrscheinlich war es tatsächlich das erstemal, daß das Prinzip der maßstäblichen Vergrößerung, das erst kurze Zeit vorher in der Architektur aufgetaucht war, in der Malerei erprobt wurde. Der früheste bisher nachweisbare Fall im architektonischen Bereich war, wie wir sahen, das Bologneser Modell von 1390<sup>160</sup>. Fast mit Sicherheit ist anzunehmen, daß Masaccio von dieser Neuerung durch Brunelleschi Kenntnis erhielt. Die theoretische Vorschrift Albertis ist auch in diesem Fall, wie so oft, nur die nachträgliche Fixierung fremder Errungenschaften.

Es ist klar, daß es sich hier um mehr handelt als um einen technischen Kunstgriff. Das Quadratnetz in Masaccios Trinitätsfresko ist der Ausdruck einer fundamentalen Wandlung des künstlerischen Denkens — der entscheidendsten, die sich an der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit vollzogen hat. Wenn es möglich wurde, die lebendige Form einem geometrischen Schematismus zu unterwerfen, um sie an anderer Stelle scheinbar gleichwertig zu reproduzieren, dann war der Mechanisierung der künstlerischen Gestaltung Tür und Tor geöffnet. Bis dahin war die Handzeichnung ein „verkleinertes Bild“ gewesen; jetzt wurde das Bild zur „vergrößerten Zeichnung“.

<sup>160</sup> Siehe oben S. 261.



Hier ist der Punkt, an dem die Verwischung des Maßstäblichen einsetzte, die heute nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik die Grundlagen des Künstlerischen überhaupt der Auflösung nahebringt. Projektionsapparat und Lautsprecher stehen am Ende der damals einsetzenden Entwicklung. Eine Architektur, die ständig in Gefahr ist, nur noch „vergrößerte Modelle“ hervorzubringen, ist die letzte Folge jenes Versuchs, künstlerisches Schaffen und mathematisch-wissenschaftliche Methoden zu vereinigen.

Zunächst freilich spürte niemand die Gefahr. Die auf Brunelleschi und Masaccio folgende Generation bemächtigte sich unbekümmert der neuen Errungenschaften, baute sie konsequent und systematisch aus. Sichtbarster Ausdruck der neuen Gesinnung ist der Karton, der nun für das ganze Bild verwendet wird. Castagno, Domenico Veneziano, Piero della Francesca greifen fast gleichzeitig zu dieser neuen Möglichkeit<sup>161</sup>. Die von Giotto geschaffene Tradition der Wandmalerei wird damit an einem wesentlichen Punkt durchbrochen. Die Entwurfsarbeit löst sich an der Wand und wird ins Atelier verlegt. Die Ausführung bildet nur noch den letzten Teil eines in viele Einzelphasen aufgespaltenen Arbeitsprozesses. Sie wird mehr und mehr zu Gunsten der Arbeit am Karton vernachlässigt. Schon um 1500 ist nachzuweisen, daß die Auftraggeber in erster Linie auf die Anfertigung der Kartons Wert legten; die Malerei selbst dagegen brauchte nur teilweise eigenhändig zu sein<sup>162</sup>. Leo-

<sup>161</sup> Frühestes von mir beobachtetes Vorkommen des Kartons (punktierte Konturen) auf dem Fresko des Castagno in der Sammlung Contini (aus dem Castello del Trebbio, bald nach 1442; Salmi, Uccello<sup>1</sup>, T. CII: Gürtel und Mantelfutter der Maria). Ferner bei Castagno: Abendmahl und Heroendarstellungen in S. Apollonia (vgl. Brogi-Details). — Domenico Veneziano, Freskofragment in S. Croce, Abb. in dieser Zschr. Bd. IV S. 185. — Piero della Francesca: Fresken im Chor von S. Francesco, Arezzo; die Pauspunkte sind in der unteren Bildreihe — Pferdehufe! — mit bloßem Auge zu erkennen. In Monterchi (Madonna del Parto) benutzt Piero für die beiden flankierenden Engel ein und denselben Karton, den er (wie Michelangelo bei den Putten der Sixtinischen Decke) einfach umdreht. — Durchgedrückte Konturen zuerst bei Ghirlandajo.

Als Vorstufe des Kartons ist die Schablone zu betrachten, die für Ornamentfüllungen bei Wandmalereien schon im Trecento verwendet wird. Gut zu beobachten im „Convento del T“ in Pistoja (Niccolò di Tommaso). — Durchpunktierte Kapitelle und Pilasterbasen zwischen den einzelnen Bildern im *Chiostro degli Aranci* (Florenz, Badia) und im Kreuzgang von S. Miniato (Uccello). Einen ganzen Baldachin in komplizierter Verkürzung hat Starnina mit der Schablone durchgepaust (Florenz, S. Maria del Carmine; Aufnahmen Fototeca 15142 u. a. — Abb. bei U. Procacci, *Rivista d'Arte* XV, 1933, S. 161, 168, 171, 177). Nach Technik und Umfang handelt es sich hier fast schon um einen Karton; nur die mehrfache Wiederholung des gleichen Motivs entspricht noch dem Begriff der „Schablone“.

<sup>162</sup> Im Vertrag mit Pinturicchio über die Fresken der Dombibliothek in Siena (1502) heißt es: „*tutti i disegni delle istorie di sua mano in cartoni et in muro*“ — d. h. die eigentliche Malerei wird von dieser Forderung ausgenommen (Milanesi, *Sulla Storia dell'Arte Toscana*, 1873, S. 162) Ebenda S. 163: „*tutti i cartoni e le teste negli affreschi*“ sollten eigenhändig sein; der Rest der Figuren durfte also von Gehilfen ausgeführt werden. Noch seltsamer ist die Praxis in Orvieto, wo die Figuren von der Leibesmitte aufwärts vom Meister selbst ausgeführt werden sollen (Vertrag mit Perugino 1489, Fumi S. 397/8 und mit Signorelli 1499, Fumi S. 407).



nardo ging dazu über, sogar Tafelbilder durch Kartons vorzubereiten. War der Karton fertig, dann erlahmte oft genug sein Interesse an der Arbeit; trotzdem verbreiteten sich seine Bildideen mit überraschender Schnelligkeit, allein durch Zeichnungen, die nach dem Karton gemacht wurden. Auch Michelangelos Karton der Badenden Soldaten war ein künstlerisches Ereignis erster Ordnung und hatte weittragende Folgen, obwohl die Ausführung des Bildes nie zustande kam. Der Entwurf wurde wichtiger als das Kunstwerk selbst.

Der aus dem Mittelalter überkommene Werkbegriff wurde damit entscheidend in Frage gestellt. Die natürliche, unproblematische Einheit von handwerklicher und künstlerischer Leistung löste sich auf. Das Monumentale — bis dahin in der Ganzheit des Werkes, im Zusammenklang aller Künste mit der Architektur ohne weiteres mitgegeben — wurde ein artistisches Problem. An die Stelle des „Werkes“, hinter dem die Schaffenden in stummer Anonymität verharrten, trat mehr und mehr das „Oeuvre“, die Gesamtheit der künstlerischen Selbstzeugnisse eines Einzelnen. Die moderne Überschätzung der künstlerischen Idee, die alle organischen Bezüge zwischen dem Künstler und seiner Umwelt zersetzt, hat hier ihre Wurzeln.

Es soll hier nicht der Rückkehr zur Vergangenheit das Wort geredet werden. Nicht die Methoden des mittelalterlichen Kunstschaffens sind entscheidend. Die Erfahrungen, die der Geschichte zu entnehmen sind, dürfen auch in diesem Fall nicht wörtlich verstanden werden. Wenn aber der Blick auf das Historische überhaupt für unsere eigenen Aufgaben fruchtbar werden soll, dann genügt es nicht, die alte Kunst in der verflachenden Fernsicht einer abstrakten, schematisch angewandten Stilgeschichte zu sehen. Es gilt, das Ganze des Lebenszusammenhanges zu erfassen, in dem die Kunst ihren Platz hatte, und es kommt darauf an, die ganze Fremdartigkeit dieses Zustandes, seine Ferne von unserer eigenen Welt zu begreifen. Auch das scheinbar heute noch Selbstverständliche, das Technische und Manuelle hatte einen anderen Sinn als in unseren Tagen. Das Monumentale und das Handwerkliche hingen eng zusammen; die Sicherheit des Stils, die Disziplinierung der Form entsprang denselben Quellen wie das Inhaltliche des Kunstwerks. Die organische Beziehung zwischen Kunst und Gemeinschaft war tief in den Lebensformen einer Zeit verwurzelt, die nicht mehr die unsere ist. Nicht programmatische Forderungen und organisatorischer Eifer können erneuern, was heute zerstört ist, sondern allein das langsame Wachstum der dafür notwendigen Lebensform und inneren Haltung.



## VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

- Alberti . . . . . Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, hrg. v. H. Janitschek, Quellenschriften für Kunstgeschichte XI, Wien 1877.
- Annali . . . . . Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione, Vol. I Milano 1877; App. I Milano 1883.
- Athosbuch . . . . . Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, hrg. v. G. Schäfer, Trier 1855.
- Berenson . . . . . Bernard Berenson, The Drawings of the Florentine Painters, amplified edition (3 Bde.), Chicago 1938.
- Borghesi-Banchi . . . . . S. Borghesi e L. Banchi, Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte Senese, Siena 1898.
- Cennini . . . . . Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini, übers. v. Albert Ilg, Quellenschriften für Kunstgeschichte I, Wien 1871.
- Clemen . . . . . Paul Clemen, Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916.
- H. S. Ede . . . . . H. S. Ede, Florentine Drawings of the Quattrocento, London 1926.
- Fumi . . . . . Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891.
- Gatti . . . . . Angelo Gatti, La Basilica Petroniana, Bologna 1913.
- Ghiberti . . . . . Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten, hrg. v. Julius von Schlosser, Berlin 1912 (2 Bde.).
- Guasti . . . . . Cesare Guasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887.
- Kleinschmidt . . . . . Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi, Berlin 1926.
- Mazzei . . . . . Ser Lapo Mazzei, Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV, hrg. v. Cesare Guasti, 2 Bde., Firenze 1880.
- Mil. Doc. Sen. . . . . Gaetano Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese, 3 Bde., Siena 1854/56.
- Mil. Nuovi Doc. . . . . Gaetano Milanesi, Nuovi documenti per la storia dell'arte Toscana dal XII al XV secolo, Firenze 1901.
- Poggi . . . . . Giovanni Poggi, Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera. Italienische Forschungen hrg. vom Kunsthistorischen Institut Florenz, Berlin 1909.
- Wilpert . . . . . Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. B. 1916.

## NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1: nach Monuments Piot III, 1896, Taf. XXV<sup>3</sup> — 2: Brogi 6994 — 3: Marburg 33681 — 4: nach The Walpole Society XXV, 1936/7, pl. XII, b — 5: Anderson 15426 — 6: Brogi — 7: Mannelli — 8: Anderson 15426 — 9: Alinari 3953 — 10: unbekannt — 11: Morgan Library — 12, 13: Degenhart — 14: Alinari 25885 — 15: Anderson 27168 — 17: Alinari 33678 — 18: Luce C 1578 — 19: Brogi 24719 — 20: Archives Photographiques — 21: R. Soprintendenza Bologna — 22, 23: Brogi — 24, 25: Luce C. 1722 — 26: Luce C 7607 — 27: Degenhart — 28, 29: Carmine-Foligno — 30, 31: Kunsthist. Institut Florenz — 32: Soprintendenza Firenze 20260 — 33: nach Burlington Magazine XVII, 1910, S. 207 — 35: Fototeca 7983.

Für freundliche Unterstützung meiner Arbeit, besonders aber für die Überlassung unentbehrlicher Photographien bin ich Herrn Dr. Bernhard Degenhart in Wien zu großem Dank verpflichtet.