

Janez Höfler: ZUR FRÜHEN SCHONGAUER-REZEPTION IN FLORENZ: EIN VERROCCHIO-NACHTRAG

Vor einigen Jahren habe ich in einem im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte erschienenen Beitrag — hoffentlich anschaulich genug — versucht, den Einfluß Martin Schongauers auf Luca Signorelli aufzuzeigen.¹ Damit knüpfte ich an die grundlegenden Studien von Rolf Quednau und Günter Passavant aus dem Jahre 1983 an,² führte aber zugleich die Problematik um ein paar Jahrzehnte zurück: Die Situation, die sich hinsichtlich der Einwirkung transalpiner Druckgraphik auf die Protagonisten der italienischen Hochrenaissance um 1500 und danach beobachten läßt, ist nämlich Ergebnis einer schon um 1480 in Florenz einsetzenden Entwicklung. Dabei kam es nicht so sehr auf bloße, sofort erkennbare Kopien und Zitate nach graphischen Blättern als auf Anregungen — vor allem im Bereich der Einzelfigur — an, die sich dabei den Künstlern mit bestimmten, für ihr Milieu neuen und anziehenden Lösungen anboten. So konzipierte Signorelli seine abwechslungsreich posierenden *Apostel* in der Sagrestia della Cura in Loreto weitgehend unter dem Eindruck der Schongauerschen Apostelserie B. 34-45 (L. 41-52), die sich durch die Erarbeitung strenger Profil- und Frontalansichten sowie reiche Draperieschichtung auszeichnet. Bei dem äußersten rechten Schergen in Signorellis *Geißelung Christi* in der Mailänder Brera stoßen wir hingegen auf das Problem der nackten Rückenfigur in kraftvoller Bewegung. Obwohl diese gestalterische Aufgabe, exemplifiziert im berühmten Stich mit dem *Kampf nackter Männer* des Antonio del Pollaiuolo, Florentiner Künstler schon einige Zeit beschäftigt hatte, stellte sich nach eingehender Analyse heraus, daß Signorelli dabei durch die Figur angeregt worden war, die Schongauer in dem entsprechenden Passionsblatt B. 12 (L. 22) an die gleiche Stelle des Kompositionsgefüges gesetzt hatte; den konkreten Beweis dafür, daß der Maler sich wirklich mit dieser Figur befaßt hat, liefert ein von hinten gezeigter Soldat in einer Szene seines späteren Freskenzyklus in Monteoliveto Maggiore, der sie fast haargenau wiedergibt.³



1 Andrea del Verrocchio, Enthauptung Johannes' d.T. am Silberaltar des Baptisteriums. Florenz, Opera del Duomo.



2 Andrea del Verrocchio, Ausschnitt aus Abb. 1.

3 Martin Schongauer, Christus vor Hannas, Kupferstich, B. 11 (L. 21).





4 Martin Schongauer, Ausschnitt aus Abb. 2 (seitenverkehrt).



5 Andrea del Verrocchio, Christus aus der Christus-Thomas-Gruppe. Florenz, Or San Michele.

Die nackte Rückenfigur in kraftvoller Bewegung bleibt offensichtlich ein zentrales künstlerisches Problem in diesem Themenkreis. Ein weiteres und außerdem noch früheres Beispiel dazu, das mir bei den Forschungen zur zitierten Studie entgangen war und das ich an diesem Ort kurz vorstellen möchte, stammt von Andrea del Verrocchio. Es ist dies der Henker in der *Entthauptung Johannes' des Täufers* am ehemaligen Silberaltar des Florentiner Baptisteriums (Abb. 1 und 2).⁴ Auf den ersten Blick hat man es dabei wiederum mit einem Figurentypus zu tun, der, wie jener auf Signorellis *Geißelung*, auf Antonio del Pollaiuolo zurückgeht, jedoch ihn zugleich zu übertreffen sucht. Die Stehpose der Figur, bei der die Ferse eines Beins angehoben wird, findet sich schon bei Pollaiuolo⁵, nicht aber deren angespannte, diagonal in den Raum ausgerichtete Schrittstellung. Diese Haltung des Henkers, mit der sich die Verrocchio-Forschung bisher schon befaßt hat⁶, gilt als Neuschöpfung unseres Künstlers; in Wirklichkeit fußt sie auf einer Figur im Schongauerschen Passionszyklus. Diesmal handelt es sich nicht um die *Geißelung*, sondern um die Szene *Christus vor Hannas* B. 11 (L. 21). Die in Frage kommende Figur ist der dort am linken Bildrand in Rückenansicht dargestellte Scherge mit der zum Schlag erhobenen Rechten, dessen linker Arm von einer Laterne herabgezogen wird (Abb. 3 und 4).

Sieht man davon ab, daß der erwähnte Scherge bei Schongauer bekleidet ist und daß sein seitenverkehrt wiedergegebenes Pendant bei Verrocchio in der Rechten, die der Linken des Vorbilds entspricht, das Schwert hochhält und im Begriff ist, damit dem Täufer den Kopf abzuschlagen, hat man im Grunde ein und dieselbe Figur vor sich. Dabei fällt die erhobene Linke des Henkers auf. In der Bewegung, in der Verrocchio diese Figur darstellte, ist eine solche Haltung dieses Arms unmotiviert, zumal die physische Disposition von jemanden, der das Schwert in der Rechten schwingt, nach einer gesenkten Linken zur Ausbalancierung der Körperkräfte verlangt.⁷ Diese Unzulänglichkeit, wie immer sie sich durch künstlerische Beweggründe auch rechtfertigen läßt⁸, ist demzufolge der Abhängigkeit von der Schongauerschen Figur zuzuschreiben, bei der jedoch die Armhaltung — er holt zum Schlag gegen Christi Haupt aus — wesentliches Element der Bilderzählung ist. Man kann allerdings nicht übersehen, daß dieser Arm bei Verrocchio im Vergleich mit dem Vorbild stärker in den Raum ausgerichtet und im Ellbogen und Handgelenk angewinkelt ist; beim Blick auf die Rechte des Auferstandenen in Verrocchios *Christus-Thomas-Gruppe* aus der Mercanzia-Nische an Or San Michele (Abb. 5) wird nun klar, daß man es dabei mit einer dem persönlichen Stil des Künstlers entsprechenden Umbildung der Vorlage zu tun hat.⁹

Andrea Verrocchios Relief mit der *Entthauptung Johannes' des Täufers* für den Silberaltar des Florentiner Baptisteriums ergänzt unser Bild von der frühen Rezeption Martin Schongauers in Florenz, wie es durch Signorellis *Geißelung Christi* in der Brera und die *Apostel in Loreto* gewonnen werden kann. Auch in diesem Fall wurde die Vorlage nicht bloß kopiert, sondern sie diente als Anregung für die eigene Erfindung und Adaptierung in ein anderes Kompositionsgefüge.¹⁰ Wie bekannt, wurde Verrocchio mit der Herstellung des Reliefs im Jahre 1478 beauftragt, nachdem er ein Jahr zuvor ein Modell der Opera del Duomo vorgelegt hatte, von dem möglicherweise der wiederaufgefundene Bozzetto des Henkers stammt.¹¹ Die Passionsfolge Martin Schongauers zählt nicht zu den ersten Arbeiten des Kupferstechers, sie muß jedoch immerhin bis um 1475 entstanden sein¹², so daß sie bald nach diesem Datum auch Florenz erreichen konnte — ein erstes Zeichen dafür findet sich in der Kupferstichserie sitzender *Propheten und Sibyllen* des Baccio Baldini, in der neben den älteren Blättern des Meisters E. S. bereits ein Passionsblatt Martin Schongauers aufgegriffen wurde, und zwar *Christus vor Pilatus* B. 14 (L. 24), dessen Pilatusfigur als Vorlage für den Propheten *Daniel* diente.¹³ Die *Geißelung Christi* des Luca Signorelli in der Brera bringt, was die Datierung betrifft, so wie sein ganzes Frühwerk, gewisse Schwierigkeiten.¹⁴ Ohne Zweifel ist sie wie die Fresken in Loreto vor 1484 entstanden, aber auch eine eventuelle frühere Datierung in die späten siebziger Jahre¹⁵ ließe sich noch mit dem Auftauchen der Schongauerschen Passion in Florenz in Einklang bringen. Wie auch immer — die erwähnten frühen Belege der dortigen Schongauer-Rezeption, die sich noch ergänzen lassen und in Zukunft ohne Zweifel auch ergänzt werden¹⁶, werfen ein wenig neues Licht auf die künstlerischen Probleme der Florentiner Maler und Bildhauer des späten Quattrocento.

ANMERKUNGEN

- ¹ Janez Höfler, Signorelli und Schongauer: Zur Rezeption früher transalpiner Druckgraphik in Italien, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte, LI, 1998, S. 64-75, Abb. S. 185-194.
- ² Rolf Quednau, Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca", in: Zs. für Kgesch., LXVI, 1983, S. 129-175; Günter Passavant, Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo, in: Flor. Mitt., XXVII, 1983, S. 193-222.
- ³ Höfler (Anm. 1), S. 67 und Abb. 5.
- ⁴ Zu diesem Relief siehe zuletzt Andrew Butterfield, The sculptures of Andrea del Verrocchio, New Haven/London 1997, S. 105-125 und 218-220, Kat.-Nr. 16 (mit Bibliographie). Der Terrakotta-Bozzetto des Henkers, der einzige heute bekannte Rest einer Serie solcher eigenhändiger Bozzetti für dieses Relief, wurde publiziert von Anthony Radcliffe, New light on Verrocchio's Beheading of the Baptist, in: Verrocchio and Late Quattrocento Italian sculpture, hrsg. von Steven Bule/Alan Phipps Darr/Fiorella Superbi Gioffredi, Florenz 1992, S. 117-123, siehe dazu noch Maraike Bückling, Bozzetti, Modelle und Musterfiguren: Der Entwurfsprozeß von Skulpturen bei Verrocchio, in: Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio, hrsg. von Herbert Beck/Maraike Bückling/Edgar Lein, Frankfurt a. M. 1996, S. 219-232 (S. 223-227), sowie Günter Passavant, Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio (1436-1488), Bericht über ein Kolloquium in Frankfurt a. M. 1993, in: Kunstchronik, XLVII, 1994, S. 543-556 (S. 549) und Johannes Myssok, Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Münster 1999, S. 110-113, die die Interpretation der Terrakotta-Figur als Bozzetto für den Altar und ihre Entstehungszeit anzweifeln.
- ⁵ Zu dem Stich *Kampf nackter Männer* des Antonio del Pollaiuolo siehe noch immer Laurie Smith Fusco, in: Jay A. Levenson/Konrad Oberhuber/Jacquelyn L. Sheehan, Early Italian engravings from the National Gallery of Art, Washington 1973, S. 66-80; s. zuletzt Shelley R. Langdale, Battle of the nudes. Pollaiuolo's Renaissance masterpiece, Ausstellungskatalog, Cleveland 2002.
- ⁶ Siehe vor allem Günter Passavant, Verrocchio: Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen, London 1969, S. 25, und Bückling (Anm. 4). Passavant wies dabei interessanterweise auf solche negative Figuren in der mittelalterlichen nordischen Malerei und Zeichnung, speziell in der Passion Christi, hin, ging jedoch nicht weiter darauf ein. Zu den Ausführungen von Franziska Windt von 1993 siehe unten Anm. 9.
- ⁷ So sind auch die zwei mittleren Schwertkämpfer in Pollaiuolos Stich dargestellt.
- ⁸ So schreibt Bückling (Anm. 4), S. 224, daß die linke Hand des Henkers "wie in Abwehr erhoben" sei, so als ob ihn "Zweifel wegen seines Handelns beschlichen".
- ⁹ Die obigen Betrachtungen betreffen den Oberkörper der besprochenen Figur und die Stellung der Beine, wogegen es in der Auffassung der Fersen Unterschiede gibt. Ist bei Schongauer die Ferse des gekrümmten Beins gehoben, so löst sich bei Verrocchio — wie auch bei dem mittleren Schwertkämpfer des Pollaiuolo-Stichs — die Ferse des gestreckten Beins vom Boden. Franziska Windt, Verrocchios "Enthauptung des Johannes", in: Flor. Mitt., XXXVII, 1993, S. 130-139 (S. 134 ff.), wies dabei auf die Miniatur der *Enthauptung der hl. Reparata* von Francesco d'Antonio del Chierico in einem 1470 entstandenen Antiphonar des Florentiner Doms in der Laurenziana (Edili 150, fol. 56v) hin, in welcher der ebenso in der Rückenansicht dargestellte Henker in der Stellung der Beine und der erhobenen Linken dem Henker Verrocchios erstaunlich nahe kommt. Die Autorin nimmt zu Recht kein Abhängigkeitsverhältnis zwischen diesen beiden Figuren an und führt die Ähnlichkeiten auf Experimente mit Modellen zurück, wie der anonymen Bronzestatue eines Faustkämpfers in Bargello (Inv.-Nr. 288). Demnach könnte es müßig erscheinen, nach Verrocchios Vorlage bei Schongauer zu suchen. Dennoch reichen die Übereinstimmungen im Duktus des erhobenen Arms und der Hand sowie in der Profilwendung des Kopfes der beiden hier besprochenen Figuren unseres Erachtens dafür aus, Verrocchios Figur von Schongauer abhängig zu machen.
- ¹⁰ Nur als Mutmaßung sei der Gedanke formuliert, daß der Stich *Kampf nackter Männer* des Antonio del Pollaiuolo ungeachtet der allseitigen Beachtung nicht alle Erwartungen erfüllte. Laurie Smith Fusco hat z. B. treffend beobachtet, daß die Muskelanatomie nicht in jedem Detail der Wirklichkeit entspricht, vor allem aber, daß es den Figuren ungeachtet ihrer inneren Energie an Bewegungsintention fehlt: Man sieht nicht, was ihr vorangegangener Schritt war und was ihr nächster sein soll; Smith Fusco (Anm. 5), und speziell Laurie S. Fusco, The nude as protagonist: Pollaiuolo's figural style explicated by Leonardo's study on static anatomy, movement, and functional anatomy, Diss. New York University 1978, Ann Arbor 1980, S. 7 f. Vielleicht war eben dies ein Grund dafür, daß Verrocchio sowie Signorelli sich bei dem Typus der Rückenfigur an Schongauer orientierten, wo die Protagonisten zwar angezogen sind, aber in ihrer Bewegung durchaus klar überzeugen. Beim Vergleich der entsprechenden Figur in Pollaiuolos Stich mit dem Henker in Verrocchios Silberrelief beschränkt sich jedoch Fusco (1980, S. 38 f.) auf die Anatomie und läßt sich nicht auf die Frage ihrer Bewegung ein.

- ¹¹ Siehe oben, Anm. 4.
- ¹² Da Schongauers Kupferstiche nicht datiert sind und da deren Stilanalyse nur eine grobe zeitliche Anordnung erlaubt, schwankt die Datierung der Passion in der Literatur. Meistens wird sie als eine reife Arbeit angesehen und in die Zeit um 1480 angesetzt. Reflexe des *Kreuzigungsblatts* B. 17 (L. 27) in einer Miniatur eines 1476 datierten spanischen Missale (*Lynette M. F. Bosch*, A Terminus ante quem for two of Martin Schongauer's Crucifixions, in: *Art Bull.*, LXIV, 1982, S. 632-636) rücken jedoch dieses Blatt und damit wohl auch den ganzen Zyklus in die Zeit bis um 1475 zurück.
- ¹³ Zu dieser Serie siehe *The Illustrated Bartsch*, 24, 1 (formerly vol. 13, part 1): *Early Italian Masters*, hrsg. von *Mark J. Zucker*, New York 1980, Taf. 226-249, und Kommentarband 24, 1, New York 1993, S. 159 ff. (mit Bibliographie). Die früher um 1465 datierte Serie kann angesichts dieser Entlehnung erst um 1475 oder noch ein wenig später entstanden sein, siehe dazu auch *Janez Höfler*, Some observations on the reception of early northern engravings in Florence, in: *Klovičev zbornik*, hrsg. von *Milan Pelc*, Zagreb 2001, S. 127-135.
- ¹⁴ Gesamtdarstellung *Gloria Kury*, *The early work of Luca Signorelli: 1465-1490*, New York/London 1978, zu Brera-Geißelung S. 229 ff., Katalog S. 337 ff., und zuletzt *Laurence B. Kanter/Giulsi Testa/Tom Henry*, *Luca Signorelli*, Milano 2001, S. 14 ff. (*Laurence B. Kanter*).
- ¹⁵ Die alte Datierung von *Luitpold Dussler*, *Signorelli: Des Meisters Gemälde*, Stuttgart 1927, Legende zu Abb. auf S. 4, in die Zeit um 1470-1475 ist natürlich entschieden zu früh.
- ¹⁶ Einige weitere Hinweise darauf in *Höfler* (Anm. 1), S. 72 ff.

Bildnachweis:

Soprintendenza Musei, Florenz: Abb. 1, 2, 5. - Autor: Abb. 3, 4.