

Ein neuassyrischer Lebensbaum auf einem Renaissanceportrait

BRIGITTE PEDDE (BERLIN)

Abstract

In the Berlin painting gallery hangs a painting "Profile portrait of a young Woman", which is attributed to the Florentine painter Antonio del Pollaiuolo and is dated to the middle of the 15th century. On the lush floral pattern of the fabric, an ornament appears on the front side of the cloth, reminiscent of a Late Assyrian sacred tree. Paintings of old masters have to be restored over time, and their present condition often no longer shows the original details. For this reason it is not uncommon that the original condition of the paintings can no longer be accurately recognised. In the painting discussed here, it is possible that, due to similarities with the surviving details of the original fabric pattern, the restorer took inspiration from illustrations of a Neo-Assyrian sacred tree, which he knew from publications that appeared shortly after the middle of the 19th century.

In der Berliner Gemäldegalerie am Kulturforum befindet sich das „Profilbildnis einer jungen Frau“, das heute dem Florentiner Maler Antonio del Pollaiuolo (1433 Florenz – 1498 Rom) zugeschrieben und in die Jahre zwischen 1465 und 1470 datiert wird (Abb. 1).¹ Die Zuschreibung scheint jedoch nicht völlig geklärt zu sein, da Colin Eisler noch 1996 als mögliche Alternative den Maler Alesso Baldovinetti (1425 Florenz – 1499 Florenz)² nennt und Andrea Di Lorenzo und Aldo Galli 2014 das Gemälde Piero del Pollaiuolo³, dem Bruder Antonios zuschreiben. Auf dem Gemälde ist das Brustbild einer jungen Frau vor einem blauen Himmel zu sehen, der mit leichten Schleierwolken durchzogen ist. Am unteren Rand wird der Hintergrund vom obersten

1 Antonio del Pollaiuolo, Profilbildnis einer jungen Frau, Tempera und Öl auf Pappelholz, 52,5 × 36,5 cm, Berlin 1996, 98, Kat.Nr. 1614, Abb. 2275; Christiansen – Weppelmann 2011, 101–105, Kat. 8.

2 Eisler 1996, 199.

3 Di Lorenzo 2014, 240; Galli 2014, 71.



Abb. 1: Antonio del Pollaiuolo, Profilbildnis einer jungen Frau, Tempera und Öl auf Pappelholz, 52,5 x 36,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie
© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Teil einer Balustrade abgeschlossen, die mit Inkrustationen verziert ist. Der Kopf der jungen Frau, der beinahe an den oberen Rand des Gemäldes stößt, ist im strengen Profil dargestellt. Ihr Gesicht wirkt für die Zeit außergewöhnlich natürlich, obwohl es durchaus dem in der Frührenaissance verlangten Schönheitsideal entspricht. Ihr Oberkörper ist leicht gedreht dem Betrachter zugewandt, sodass dieser die Stoffmuster auf der Vorderseite ihres Gewandes gut erkennen kann.

Nach der Zeit der Kreuzzüge hatte sich in Norditalien eine Stoffindustrie entwickelt, die schwere und kostbare Stoffe wie Brokate, Samt und Seidenewebe herstellte, deren Muster sich an orientalischen Stoffen orientierten. Insbesondere war das Granatapfelmotiv sehr beliebt.⁴ Das Grundkonzept des Mustermoduls war ein Granatapfel, der von stilisierten Blättern umhüllt war, die ein – zumeist spitzovales – Medaillon formten. Im 15. Jahrhundert trug in Norditalien das wohlhabende Bürgertum solche Stoffe, für deren Muster oft namhafte Künstler wie Antonio del Pollaiuolo die Entwürfe lieferten. Die außergewöhnlich reiche Ornamentik des Stoffes des Berliner Gemäldes wird auf Antonio Pollaiuolos Erfahrung als Goldschmied und Entwerfer von Stickereien zurückgeführt.⁵ Dies ist wohl auch einer der Gründe, weshalb er als Schöpfer des Bildes in die engere Wahl gekommen ist.

Der obere, sichtbare Teil des Gewandes der jungen Frau ist aus einem hellen, cremefarbenen Stoff gefertigt, während die Ärmel und der schmale Kragen aus einem karminroten Samtstoff bestehen. Das Kleid ist gänzlich mit floralen Ornamenten verziert. Die Motive, die im Folgenden besprochen werden sollen, sind auf dem hellbeigen Oberteil in Grün und Karminrot angebracht. Auf der Brust ist ein Granatapfelmuster mit Blattwerk und Palmetten zu sehen. Das Ornament unterhalb der hoch angesetzten Taille besteht ebenfalls aus Palmetten und stilisierten Blättern, ist jedoch ohne zentralen Granatapfel. In der kunsthistorischen Literatur wurden Analogien des Stoffmusters zu denjenigen auf zeitgleichen Gemälden dargestellten Stoffornamenten gesehen.⁶ Insbesondere wurde er mit einem Vorhangstoff auf dem Gemälde „Allegorie des Friedens“ des Florentiner Malers Agnolo di Donnino del Mazziere (1466–1513)⁷ verglichen. Dieser Stoff zeigt Ornamentbausteine, die, wie oben beschrieben, aus einem Granatapfel bestehen, der von Blüten- und Blattelementen gerahmt ist. Aus dem Granatapfel selbst wachsen Blüten heraus, die durchaus mit den Blüten auf Pollaiuolos Portrait Ähnlichkeit haben. Auf einem noch erhaltenen italienischen Samt⁸, der aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, ist ein Ornamentmodul zu sehen, das dem Stoffmuster auf der Brust der jungen Frau des Berliner Bildnisses am nächsten kommt. Beide Granatapfelmotive sind oben mit einer fächerförmigen Blüte abgeschlossen, von üppigen Blättern gerahmt und mit einem Stiel versehen, der oben mit einem doppelten Ring

⁴ Thiel 2000, 153.

⁵ Schleier, Erich, in: Berlin 1998, 328.

⁶ Christiansen – Weppelmann 2011, 104.

⁷ Agnolo di Donnino del Mazziere: Allegorie des Friedens, um 1490, 52 x 164,3 cm, Florenz, Sammlung Enrico Frascione, siehe: Bartoli 2010; Christiansen – Weppelmann 2011, 104.

⁸ Boccherini 1999, 40, Kat.-Nr. 11.

geschmückt ist. Desgleichen hängen vom Granatapfelmotiv in geschwungener Form Bänder mit ähnlicher Musterung wie auf dem Portrait herab. Jedoch gibt es auf dem Berliner Gemälde bereits eine Variante, die nicht auf Renaissancestoffen zu finden ist. Dies sind die konkav geschwungenen Girlanden, die rechts oben durch zwei Ringe zusammengehalten werden und aus denen ein fächerförmiges Blatt erwächst.

Unterhalb der hoch angesetzten Taille der jungen Frau ist ihr Kleid in kleine Falten gelegt. Hier zeigt sich ein komplexes Ornament, das erst recht nicht auf vergleichbaren Gemälden und Stoffen nachweisbar ist. Deutlich wird das insbesondere dadurch, dass das Ornament hier nicht in sich abgeschlossen ist, sondern geöffnet erscheint, da die abwärts verlaufenden Blattranken gerade bleiben und somit nicht die sonst übliche Medaillonform bilden können. Der damalige Leiter der Berliner Gemäldegalerie und spätere Generaldirektor der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Wilhelm von Bode, auf dessen Initiative hin das Gemälde gekauft worden war, bezeichnete dieses Stoffmotiv in einem Artikel von 1897 als „Baumornament“.⁹

Einem Betrachter, der neuassyrische Ornamentformen kennt, wird nicht entgehen, dass sich auf dem gefältelten Stoff ein Muster befindet, welches an einen neuassyrischen „Lebensbaum“ erinnert. Bei diesem Lebensbaum handelt es sich nicht um eine echte Pflanze, sondern um ein künstliches Schmuckgebilde, bei dem ein senkrecht stehender Stamm mit Palmetten geschmückt wurde. Diese Palmetten bestehen aus „kompakt fächerförmig über Voluten ausgelegten zungenförmigen Elementen“¹⁰, welche mit dem Stamm und untereinander durch Girlanden verbunden waren. Stamm und Palmetten waren mit Hilfe von Ringen befestigt. Ein typisches Merkmal der äußeren Girlanden, welche die Palmetten miteinander verbinden, ist ihre nach innen geführte, konkave Rundung, so dass die Palmetten wie an einer Spitze nach außen ragen und zusammen mit den Girlanden ein unverwechselbares Muster des assyrischen Lebensbaumes darstellen. Dieses Muster wird auf dem Stoff aufgegriffen.

Derartige Darstellungen von Lebensbäumen sind jedoch erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Ausgrabungen der Engländer und Franzosen bekannt geworden. Der Frage, wie ein neuassyrischer Lebensbaum auf ein Portrait der Frührenaissance kommt, möchte ich im Folgenden nachgehen.

Das „Profilbild einer jungen Frau“ gehört zu den bekanntesten Gemälden der Berliner Gemäldegalerie und wird häufig abgebildet, sei es in Bildbänden, Katalogen, auf Postern oder Postkarten. Dies ist nicht verwunderlich, da es durch sein hohes ästhetischen Niveau und seinen guten Erhaltungszustand den Betrachter in seinen Bann zieht. Sein guter Erhaltungszustand ist dem Anschein nach gründlichen Restaurierungsarbeiten geschuldet, da es nicht möglich ist, dass sich ein Renaissancegemälde in einem so perfekten Zustand bis heute ohne Konservierungsmaßnahmen erhalten hat. Aus dem 19. Jahrhundert gibt es anschauliche Schilderungen von Sammlern und Kunsthändlern, die über mehr oder weniger umfangreiche Restaurierungsarbeiten an Alten Meistern berichten.¹¹ Vergrößert man eine Abbildung des Berliner Portraits

⁹ Bode 1897, 188.

¹⁰ Seidl 2005/06, 55.

¹¹ Rubin 2011, 21–23.



Abb. 2: Antonio del Pollaiuolo, Profilbildnis einer jungen Frau. Detail

in guter Auflösung auf dem Computerbildschirm, sieht man deutlich, dass es sich bei dem Ornament des Gewandes um eine Übermalung handelt: Der beige-weiße Malgrund zeigt ein deutliches Krakelé und bisweilen Absplittierungen, während die Oberfläche des Farbauftrags der Ornamente glatt ist. Bisweilen kann man durch die Farbschichten der Ornamente das Krakelé des Untergrundes hindurch sehen oder die Farbe ist über Stellen gemalt, deren oberste Schicht abgesplittert ist (Abb. 2). Es fällt auch auf, dass der Maler auf dem gefälten Teil des Stoffes unterhalb der Taille das Muster einfach wie darüber gelegt darstellt und das Ornament die daraus resultierende (Ver-)Formung durch die Falten ignoriert. Diese krasse Nichtbeachtung des Faltenwurfs im Stoffmuster kommt in der Epoche der Frührenaissance eher selten vor und wird zumeist umgangen, indem in dichte Falten gelegte Stoffe einfarbig dargestellt wurden.

Durch die Vermittlung von Wilhelm von Bode haben 1897/98 die Berliner „Königlich Preußischen Kunstsammlungen“ das Gemälde von der Londoner Kunsthandlung Paul & Dominic Colnaghi gekauft. Es befand sich bereits seit 1894 als Leihgabe in Berlin. Davor gehörte es seit spätestens 1878 zur Sammlung des Earl of Ashburnham in London, wo es als Werk des Malers der Sienesischen Schule Simone Martini (1284–1344) angesehen wurde.¹² Kurz bevor das Gemälde nach Berlin kam, war es in der Londoner „New Gallery“ ausgestellt; dort galt es als Gemälde von Piero della Francesca (1419/20–1492).¹³ Obwohl diese Zuschreibung umstritten war, und Wilhelm von Bode das Gemälde in dem bereits erwähnten Aufsatz von 1897 als mutmaßliches Werk von Domenico Veneziano (1400/10–1461)¹⁴, des Lehrers

¹² Di Lorenzo 2014, 240.

¹³ Bode 1897, 187; Berlin 1975, 324.

¹⁴ Bode 1897, 187

von Piero della Francesca, betrachtete, wurde Piero della Francesca noch im Katalog der Berliner Gemäldegalerie bis 1968 als Schöpfer genannt.¹⁵ Auch eine Zuschreibung an Domenico Veneziano wurde noch bis in die 1980er Jahre in Betracht gezogen.¹⁶ In dem oben genannten Artikel schreibt Bode des Weiteren, dass die meisten Frauenbildnisse, die er aufgrund stilistischer Kriterien demselben Umfeld zugeordnet hatte, „mehr oder weniger stark durch Putzen und zum Teil auch durch Übermalung gelitten haben“¹⁷. Er bezieht dies in seinem Artikel allerdings auf die Frauenportraits anderer, wenn auch ebenso bedeutender Sammlungen.¹⁸

Bevor das Gemälde in die Sammlung des Earl of Ashburnham in London gelangte, lässt es sich in den Jahren von 1815 bis 1825 in der Sammlung des Barons Nicolas Massias in Paris nachweisen,¹⁹ wo es als das Werk des Florentiner Malers Cimabue (um 1240 – um 1302) galt²⁰. Aus seiner Zeit in der Sammlung Massias gibt es eine Zeichnung des Gemäldes²¹, die in Line-Gravur-Technik 1815 im Katalog der Sammlung veröffentlicht worden war²². Darauf ist die Musterung des Stoffes allerdings nur schemenhaft zu sehen. Sicher ist, dass zu dieser Zeit die Vorderseite des Gewandes bereits ein Muster trug, wobei unterhalb der Taille eine stilisierte, fächerförmige Blüte erkennbar ist. Ihre Ausführung kann dem Blütenmuster auf dem oben genannten Gemälde von Agnolo di Donnino del Mazziere sowie den Blüten auf dem vorher erwähnten italienischen Renaissancesamt nahe gekommen sein. Jedoch kann nach der schemenhaften Darstellung des Stoffmusters auf dem Stich keine fundierte Aussage über Details gemacht werden. Vermutlich waren bereits zu dieser Zeit vom Gewandmuster nur noch Spuren sichtbar.

Als schließlich ein Restaurator vor der Herausforderung stand, die Ornamente zu erneuern, suchte er nach einem passenden Vorbild. Offensichtlich fand er seine Anregungen in einem der damals beliebten Musterbücher, die gerne von Malern und Designern benutzt wurden. Wohl aufgrund einer Ähnlichkeit der ursprünglichen Blütengestaltung mit derjenigen aus neuassyrischer Zeit wurde der Restaurator in den entsprechenden Publikationen, die es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gab, fündig. Neuassyrische Lebensbäume und weitere Ornamente wurden zunächst von Austen Henry Layard veröffentlicht.²³ Später wurden seine Zeichnungen von anderen Autoren in deren Publikationen übernommen. Entscheidend war, dass Owen Jones sie in sein Werk „The Grammar of Ornament“ aufnahm, das 1856 in London erschien²⁴. Diese Publikationen dienten vielen Künstlern des Historismus und Orientalismus als Musterbuch, wenn sie Anregung suchten, ihren Gemälden ein entsprechendes

¹⁵ Stockhausen 2000, 305.

¹⁶ Di Lorenzo 2014, 240.

¹⁷ Bode 1897, 189.

¹⁸ Bode 1897, 189–190, 192.

¹⁹ Berlin 1975, 324; Di Lorenzo – Galli 2014, 240.

²⁰ Bode 1897, 187.

²¹ Di Lorenzo 2014, 242, Abb. 1.

²² Landon 1815, Plate 71.

²³ Layard 1849; Layard 1853.

²⁴ Jones 1856.

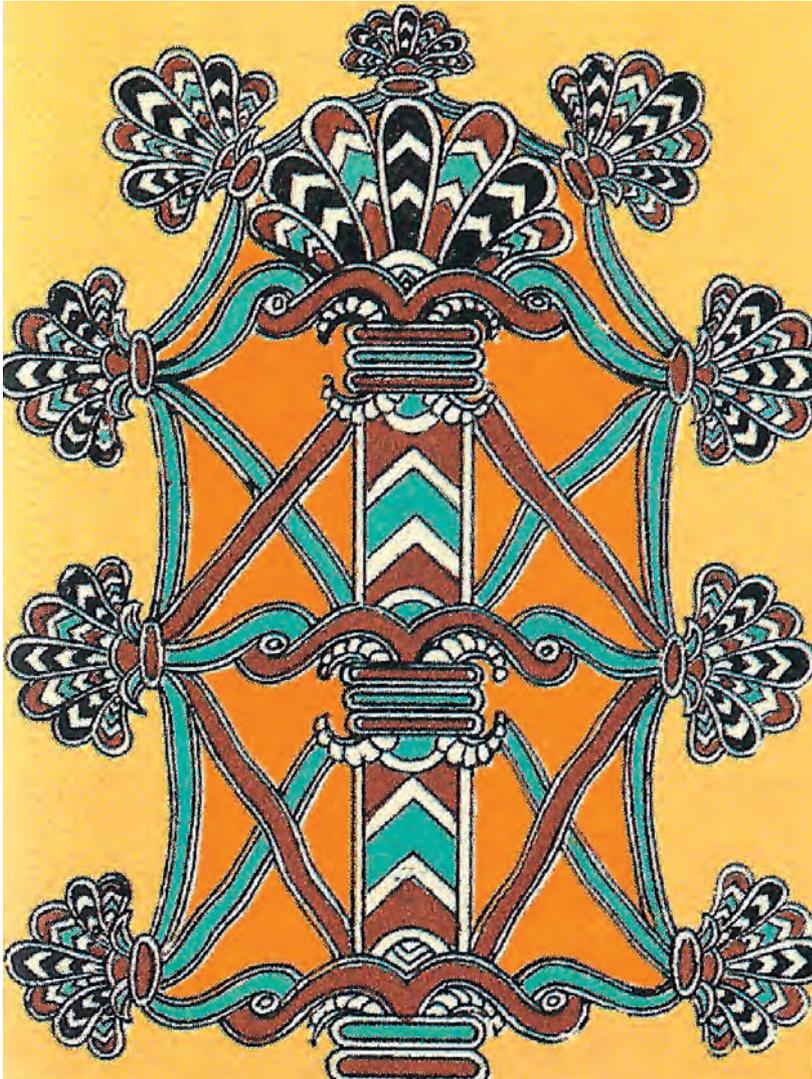


Abb. 3: Jones 1856, Tafel XI, 12

Ambiente zu geben. So konnte auch der Restaurator auf die Zeichnungen von Layard und anderen Archäologen oder – was ich für wahrscheinlicher halte – direkt auf das Musterbuch von Owen Jones zurückgreifen, in dem die neuassyrischen Lebensbäume²⁵ (Abb. 3) abgebildet sind, von denen sich

²⁵ Jones 1856, Plate XI, 12–13.

Details auf dem Stoffmuster des Berliner Porträts finden.

Bekanntermaßen wurden damals Gemälde bei Restaurierungen dem herrschenden Zeitgeschmack durch modische Varianten angepasst.²⁶ Aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es Gemälde und Grafiken, insbesondere von französischen und englischen Künstlern, die mit altorientalischen, insbesondere neuassyrischen Ornamenten und Mustern ausgestattet waren. Der französische Künstler Paul Chevanard hatte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts authentische Motive der altorientalischen Kunst in seine Werke eingefügt.²⁷ Gustav Doré übernahm 1866 für seine Illustrationen zum Alten Testament ebenso versatzstückartig Motive aus der kurz vorher erschienenen nächstlich-archäologischen Literatur.²⁸ Insbesondere in der bildenden Kunst Englands sind Gemälde zu nennen, bei deren Gestaltung neuassyrische Kunst rezipiert wurde. So malte 1871 Ford Madox Brown auf seinem Gemälde „Der Traum des Sardanapal“ den Innenraum mit neuassyrischen Reliefs an den Wänden und Menschen in neuassyrischer Tracht.²⁹ Edwin Long hat in seinem 1875 geschaffenen Gemälde „Der Babylonische Heiratsmarkt“ sowohl in der Gestaltung der Halle als auch der Personen fast gänzlich Motive aus der kurz zuvor entdeckten neuassyrischen Kunst übernommen.³⁰ Außer durch die Abbildungen in Publikationen war diese seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Louvre in Paris und im Britischen Museum in London in Originalen der Öffentlichkeit zugänglich.

So ist es kein großer Schritt für einen Restaurator, sich auch dieser Vorlagen zu bedienen, zumal es in der italienischen Renaissance bei Stoffmustern in Details wie den fächerförmigen Blüten, den mit Ringen geschmückten Blattstielen und den girlandenartigen Bändern durchaus Analogien zur neuassyrischen Kunst und speziell zu den Lebensbaumdarstellungen gibt.³¹

Der Zeitpunkt für die hier besprochene Restaurierungsarbeit muss zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts, das heißt dem Zeitpunkt, als man überhaupt erst Kenntnisse von neuassyrischer Kunst hatte, und der Überführung des Gemäldes nach Berlin 1894 liegen.

LITERATUR

Bartoli 2010

Bartoli, Roberta: Agnolo di Donnino del Mazziere (Firenze, 1466–1513), *Allegoria della Pace*. In: Paolini, Claudio – Parenti, Daniela – Sebregondi, Ludovica: *Virtù d'Amore. Pittura Nuziale nel Quattrocento Fiorentino*. Ausstellungskatalog Galleria dell'Accademia, Florenz (Firenze/Milano 2010), 264–265.

²⁶ Rubin 2011, 23.

²⁷ Pedde 2002, 1212–1213.

²⁸ Pedde 2000; Pedde 2001, 1212.

²⁹ Pedde 2001, 1213.

³⁰ Pedde 2001, 1213; London 2004.

³¹ Es wäre durchaus denkbar, dass sich diese Formen auf kunstgewerblichen Objekten von der neuassyrischen Zeit in den mittelalterlichen Bildkanon des Nahen Ostens tradiert haben und so ihren Weg nach Norditalien fanden; aber dies bedarf weiterer Forschungen.

Berlin 1975

Gemäldegalerie Berlin-Dahlem. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts (Berlin 1975).

Berlin 1996

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis (Berlin 1996).

Berlin 1998

Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke (Berlin 1998).

Boccherini 1999

Boccherini, Tamar: Il Museo del Tessuto di Prato (Milano 1999).

Bode 1897

Bode, Wilhelm von: Domenico Venezianos Profilbildnis eines jungen Mädchens in der Berliner Galerie. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 18. Band, Berlin 1897), 187–193.

Christiansen – Weppelmann 2011

Christiansen, Keith – Weppelmann, Stefan (Hrsg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, Ausstellungskatalog Berlin, Staatliche Museen/New York, Metropolitan Museum of Art (München 2011).

Di Lorenzo 2014

Di Lorenzo, Andrea: Piero del Pollaiuolo, Portrait of a Young Woman, c. 1465. In: Di Lorenzo, Andrea – Galli, Aldo (Hrsg.): Antonio and Piero del Pollaiuolo. „Silver and Gold, Painting and Bronze ...“, Ausstellungskatalog Museo Poldi Pezzoli, Mailand (Milano 2014), 240–243.

Eisler 1996

Eisler, Colin: Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne (Köln 1996).

Galli 2014

Galli, Aldo: The Fortune of the Pollaiuolo Brothers. In: Di Lorenzo, Andrea – Galli, Aldo (Hrsg.): Antonio and Piero del Pollaiuolo. „Silver and Gold, Painting and Bronze ...“, Ausstellungskatalog Museo Poldi Pezzoli, Mailand (Milano 2014), 25–77.

Jones 1856

Jones, Owen: The Grammar of Ornament (London 1856).

Landon 1815

Landon, Charles Paul: Galerie de M. Massias, ancien résident de France à Carlsruhe (Paris 1815).

London 2004

The Price of Beauty. Edwin Long's Babylonian Marriage Market (1895). Begleitbuch zur Ausstellung, Leighton House Museum, London (London 2004).

Layard 1849

Layard, Austen Henry: The Monuments of Nineveh (London 1849).

Layard 1853

Layard, Austen Henry: A Second Series of the Monuments of Nineveh (London 1853).

Pedde 2000

Pedde, Brigitte: Altorientalische Motive in den Illustrationen zum Alten Testament von Gustav Doré. In: Dittmann, Reinhard et al. (Hrsg.): Variatio Delectat – Iran und der Westen. Gedenkschrift für Peter Calmeyer. Alter Orient und Altes Testament, Band 272, 567–591 (Münster 2000).

Pedde 2001

Pedde, Brigitte: Orient-Rezeption, II. Vorderasien/Kunst. In: Landfester, Manfred (Hrsg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Band 15/1 (Stuttgart/Weimar 2001), 1210–1222.

Rubin 2011

Rubin, Patricia: Florenz und das Portrait der Renaissance. In: Christiansen – Weppelmann 2011, 2–25.

Seidl 2005/2000

Seidl, Ursula: Palma – Palmette – Palmettenbaum. In: Seidl, Ursula – Sallaberger, Walther: Der „Heilige Baum“. Archiv für Orientforschung 51 (Wien 2005/2006), 54–61.

Stockhausen 2000

Stockhausen, Tilmann von: Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbspolitik 1830–1904 (Berlin 2000).

Thiel 2000

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart (Berlin 2000).