

Werk

Titel: Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance / Hrsg. von H. Semper; R. O. Schulze; W. B...

Autor: Janitschek, Hubert

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log48

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Architektur und Malerei in höherem Grade als die Plastik. Das Meisterwerk des Polajuolo gehört dem folgenden Pontificat an und Mino da Fiesole dürfte sich kaum zu jener Zeit viel in Rom aufgehalten haben; der Aufenthalt Verrocchio's in Rom ist zweifelhaft und Paolo Mariani war bereits gestorben. Dass auch die Kleinkünste genügende Berücksichtigung finden, brauche ich nicht besonders zu betonen. Mit solchen Andeutungen ist freilich die Bedeutung des Buches nur ganz allgemein skizzirt; doch die beiden ersten Bände des Werkes haben es ja schon genügend erwiesen, dass wir es in demselben mit einer kunstgeschichtlichen Leistung ersten Ranges, mit einem kunstgeschichtlichen Quellenwerk von exceptioneller Bedeutung zu thun haben. Wir wünschen nur, dass die beiden abschliessenden Bände recht bald in unsere Hände gelangen mögen.

H. J.

Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance. Herausgegeben von **H. Semper, R. O. Schulze, W. Barth.** Gilber'sche königl. Hof-Verlagsbuchhandlung. Bleyl & Kämmerer. Dresden 1882.

Bereits im Jahre 1877 hat Hans Semper in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 291 und 292) auf das kleine der Kunstlitteratur fast unbekannt gebliebene Carpi hingewiesen; er hat dann in der Zeitschrift für bildende Kunst (XIII. S. 178 fg. und S. 210 fg.) und in der Kunst-Chronik (XIII. Sp. 624 fg.) den Dom und S. Niccolo von Carpi eingehend gewürdigt und diesen Bauten eine besondere Bedeutung in der Architekturgeschichte der Renaissance zu vindiciren versucht.

Jetzt liegt nun eine Monographie über Carpi vor uns, welche durch die wissenschaftliche Gründlichkeit des Textes, durch die genauen architektonischen Aufnahmen, durch die vornehme artistische Ausstattung einen ausgezeichneten Rang in der modernen Kunstlitteratur beanspruchen darf. — Das Interesse der Publication liegt nach meinem Dafürhalten allerdings in noch höherem Grad auf culturgeschichtlichem als auf kunstgeschichtlichem Gebiete. Es wird noch zu untersuchen sein, ob die architekturgeschichtliche Bedeutung der beiden Hauptkirchen Carpi's eine so hervorragende ist, wie Semper annimmt — in jedem Falle aber reizt uns zunächst das Totalbild, das Semper von Carpi und dann besonders von dessen grösstem Fürsten Alberto Pio entwirft. Alberto Pio ist ein wahrhaft classischer Vertreter der Renaissancecultur Italiens — alle Fehler und alle Tugenden der Zeit lernen wir an ihm kennen — sein Leben zeigt auch jenen Wandel der Schicksale, unter welchen die eigenthümliche sittliche Structur der damaligen grossen Individuen sich bildete. Semper hat das Lebensbild Alberto Pio's auf breiter Basis ausgeführt; wohl hat die Localforschung in reichlichem Maasse vorgearbeitet — namentlich muss in den *Memorie storiche e documenti . . . di Carpi* (die mir leider noch nie in die Hand kamen) nach den von Semper gegebenen Nachweisen ein ungewöhnlicher Schatz von Daten für die Geschichte Alberto's und Carpi's in jener Zeit enthalten sein —, aber auch nach anderer Richtung hin (z. B. in der Geschichte des Humanismus jener Zeit) begegnen wir umfassender Kenntniss der einschlägigen Quellen und umsichtiger Verwerthung der-

selben ¹⁾. Der reich zufließende Stoff hat dann eine geschickt organisirende Bearbeitung erfahren — ich freue mich, dies besonders constatiren zu können, weil eine frühere durch ihre Resultate hochwichtige Arbeit Semper's — über Donatello, dessen Zeit und Schule — gerade durch den Mangel solcher Organisation an Werth erheblich einbüßte.

Die Arbeit zerfällt in zwei Theile — in den geschichtlich litterarischen (Geschichte Carpi's und besonders des Alberto Pio) und den kunstgeschichtlichen Theil (Geschichte der Kunstwerke Carpi's und Würdigung derselben). Bevor ich eine Würdigung des letzteren gebe, möchte ich einige Bemerkungen an Semper's Darlegung des Verhältnisses Alberto's zu Raphael im V. Cap. des ersten Theils knüpfen. Zunächst zeigt sich Semper der Annahme geneigt, dass »Alberto Pio, der philosophische Fürst, wesentlichen Antheil an der Bestimmung der Gegenstände für die ersten der vaticanischen Stanzen gehabt habe« — und er stützt diese Vermuthung damit, dass von den gelehrten Freunden des Künstlers (Bembo, Bibbiena, Castiglione) im Jahre 1508 noch keiner sich in Rom befand. Dem ist folgendes entgegenzuhalten. Sehen wir von der Disputa — die sich in streng kirchlichem Geleise bewegt — ab, so ist der Einfluss des Marsilius Ficinus auf die Wandgemälde der Segnatura, bes. Schule von Athen, unleugbar; gerade aber Alberto Pio — der, wie Semper selbst zugibt, mehr der scholastischen Auffassung, resp. dem Aristotelismus zuneigte — stand dem Platonismus, wie er von Ficin und dessen Anhängern verstanden wurde, völlig ferne. Wenn dann zur Zeit des Beginnes der Arbeiten in der Camera della Segnatura Bembo, Castiglione und Bibbiena noch nicht in Rom weilten, so mangelte es doch nicht an der Curie an Vertretern derselben Richtung — ich nenne Jacopo Sadolet, Inghirami und den jüngeren Filippo Beroaldo und schon im Frühlinge 1510 war auch Bembo durch mehrere Monate in Rom. Einen anderen Beweis freundschaftlicher Beziehungen zwischen Alberto Pio und Raphael findet Semper in der sogenannten Fornarina in Florenz, die »wahrscheinlich das Portrait einer Improvisatorin Beatrice Pia ist«.

Der Verfasser schliesst sich also im Urtheil über den Autor des Tribunabildes und in der Vermuthung über die darin dargestellte Persönlichkeit Passavant an. Geben wir zu, dass das stilkritische Urtheil über das Bild noch kein abgeschlossenes ist, so kann schon nach der von Milanesi betreffs der Beatrice Ferrarese beigebrachten Notiz (IV. pg. 357 n.) die von Passavant selbst nur ganz beiläufig aufgestellte Vermuthung nicht mehr ernst genommen werden. In verzweifelter Suche nach einer Beatrice von Ferrara fand Passavant die Stelle des Briefes einer Graziosa Pia an Pietro Bembo: *Le raccomandando la mia Beatrice e me insieme* (dat. Ferrara, 27. Oct. 1523 — also

¹⁾ Beiläufig möchte ich eine Angabe Semper's im geschichtlichen Theil rectificiren. Bei Gelegenheit der Besprechung von Alberto's Verhalten zu Carl V., Franz und den italienischen Mächten stellt er es wie eine feststehende Thatsache hin, dass Pescara der italienischen Verschwörung gegen den Kaiser sich angeschlossen habe. Zuletzt hat Reumont diese zumeist nur auf Morone's Worte gegründete Anklage mit kaum zu erschütternder Beweisführung widerlegt (vgl. Römische Geschichte III b. S. 171 und besonders Vittoria Colonna S. 63 und 75 fg.).

elf Jahre nach Entstehung des Tribunabildes — das *la mia Beatrice* klingt ganz mütterlich) noch erwägenswerth. Solche Noth ist heute nicht mehr vorhanden. Vasari's kurze Bemerkung »(Raphael) ritrasse Beatrice Ferrarese« deutet darauf hin, dass hier keine Frau erlauchter Familie gemeint ist — er hätte dann sicher den Familiennamen hinzugesetzt. Wohl aber deutet die kurze Bezeichnung auf eine Frau, welche sich durch ihre exceptionelle sociale Stellung einen bekannten oder wenigstens gekannten Namen erworben hat. Man wird zunächst an eine Courtisane denken; und thatsächlich nennt Pietro Aretino in seinem Dialog *de la vita e de la genealogia di tutte le Cortigiane di Roma* (*Capricciosi e Piacevoli Ragionamenti*, ed. 1660) eine Beatrice da Ferrara »la quale hoggidi è de le più attrattive e gentili, che sieno in Corte« (pag. 444). Mir erscheint es zweifellos, dass diese Beatrice identisch ist mit jener, welche Milanese als Freundin des Lorenzo, Herzog von Urbino, nachgewiesen hat. Aretino's Schilderung und Lorenzo's Anhänglichkeit lassen wohl annehmen, dass sie durch Geist und körperliche Schönheit ausgezeichnet gewesen. So mag sie denn meinetwegen auch als Improvisatrice gelten — Analogien fehlen ja nicht, wie z. B. die Caterina di San Celso in Mailand oder die berühmten römischen Courtisane Matrema und Imperia; die letztere hat ja auch Musik und Dichtung nicht bloss verstanden, sondern auch ausgeübt und Matrema kam an Kenntniss classischer und moderner Dichter fünf und zwanzig Schöngestern gleich. Raphael's Beziehungen und Verbindungen, dann sein Ruhm in Rom machen es begreiflich, dass Lorenzo sich an diesen Künstler wandte, als er das Bild seiner Geliebten besitzen wollte. Möglicherweise hat Lorenzo den Raphael bereits in früher Jugend in Florenz kennen gelernt — da er erst wieder in seinem 15. Jahre (geb. 1492) aus Florenz verbannt wurde — und wahrscheinlich ist es auch, dass Elisabetta, die verwittwete Herzogin von Urbino, die Gönnerin Raphael's, den Künstler dem Lorenzo, »den sie in seiner Kindheit so oft in ihren Armen getragen«, empfahl.

Freilich ist damit noch nicht gesagt, dass das Tribunabild eben jenes Portrait der Beatrice von Raphael sei. Wer nun dies anzunehmen geneigt ist, dessen Raisonement wird ungefähr folgender Art sein müssen: Das Bild erscheint bereits im Mediceischen Inventar vom Jahre 1589, so dass die Vermuthung nicht zu kühn ist, es möge von Anfang an für ein Glied des Hauses entstanden sein, also sich im Mediceischen Besitz gefunden haben. Dann: die feinsinnigsten Kenner Raphael's geben zu, dass gerade in der Zeit der Entstehung des Tribunabildes zwischen Raphael und Sebastiano del Piombo ein solches Nehmen und Geben herrscht, dass eine energische Invasion Raphael's auf das Gebiet venezianischer Anschauung und Technik, wozu noch besonders der Gegenstand — eine norditalische prächtige Frauenschönheit — reizte, nicht zu befremdlich erschiene; hat doch das Schwanken des stilkritischen Urtheils über den noch einige Jahre später entstandenen Violinspieler noch heute keinem Urtheil zweifelloser Bestimmtheit Platz gemacht. Und dass der Raphaelische Geist darin nicht ganz fehlen kann — das zeigt wohl, dass auch nach Passavant noch so feinsinnige Kenner, wie Burkhart, an Raphael's Autorschaft festhalten.

Der kunstgeschichtliche Theil bringt die Geschichte und sorgfältige Beschreibung der Bauten Carpi's, deren wesentlichste ihren Ursprung gleichfalls dem Alberto Pio danken. Es ist keine Frage, dass die Gruppe, welche ihrer Durchführung oder ihrem Plane nach der Zeit Alberto's angehört, den Geist von Bramantesker Kunstanschauung offenbart. — Das gilt vom Schlosshof und der Schlossfaçade, von der grossen Porticus, von der Façade der Sagra, vom neuen Dom und der Kirche San Niccolo zum mindesten zum grossen Theile. Es fragt sich nur, in welchem Verhältniss namentlich die beiden letzteren Kirchenbauten zu Bramante stehen. Für den Urheber des Modells des neuen Doms ist Vasari die älteste Quelle: »Peruzzi fece ancora . . . il disegno e modello del duomo di Carpi, che fu molto bello e secondo le regole di Vitruvio con suo ordine fabbricato . . .« Die Aussage Vasari's erhält eine indirecte Bestätigung durch zwei Briefe Alberto's, welche von dem in Rom vollendeten Modell Kunde geben. Die ausgeführtere Angabe in den Localschriftstellern, dass das Modell »nach dem Vorbild des Planes des Bramante für den St. Peter in Rom mit geringen, durch die bescheideneren Verhältnisse Carpi's bedingten Abweichungen hergestellt worden sei«, ist jedoch, soweit die Citationen Semper's ein Urtheil zulassen (Maggi, 1707, Tiraboschi, die bis 1864 reichenden Memorie storiche), neuern Ursprungs und entbehrt einer autoritativen Quelle. Semper will dies nicht bemerken; er nimmt daran Anlass, den allerdings picanten Gedanken auszusprechen, dass wir in dem Plan des Doms von Carpi »die treueste Copie des Bramante'schen Endprojectes für St. Peter haben«. Die Vorfrage, die hier besprochen werden musste, ob Bramante's — sagen wir zuletzt angenommener — Plan Centralbau oder Longitudinalbau gewesen, muss allerdings — wie mir scheint im Sinne Jovanovits-Semper — erledigt werden: Eine kritische Lectüre und Combination der Stellen bei Panvinus, Vasari, Serlio lässt kaum ein anderes Resultat zu, als dass Bramante sein ursprüngliches Project (Medaille), durch unbekannte Einwirkungen bestimmt, aufgeopfert, die Centralanlage in eine Longitudinalanlage verwandelt habe. Wo liegt nun aber der zwingende Beweis, dass die treue Copie dieses letzten Planes der Plan des Domes von Carpi sei, eben festgehalten, dass die Aussage der Localhistoriker Carpi's einer urkundlichen Stütze entbehrt? Semper hebt den engen Zusammenhang des Planes mit dem von Serlio unter Raphael's Namen überlieferten Plan und dann dem Grundriss Michelangelo's hervor. Geymüller, dem wir in dieser Frage ein autoritatives Urtheil zugestehen müssen, hat darauf hingewiesen, dass die Grundmasse und Verhältnisse des unter Raphael's Namen von Serlio überlieferten Planes falsch seien, dass ein Langhaus Bramante's ganz anders ausgesehen hätte (Zeitschrift f. b. K. XIV. S. 288), während ja doch Semper mit Jovanovits darin einig ist, dass die Verschiedenheit des Entwurfes Raphael's von dem Bramante's nur jene Abänderung zeige, die durch rein statische Erwägungen gefordert war (Jovanovits: Forschungen über den Bau der Peterskirche S. 57); die Verwandtschaft mit dem Plane Michelangelo's dann erscheint mir als eine so weitläufige, dass sie als stringenter Beweis nicht mehr zulässig ist. Geymüller hat ausserdem darauf aufmerksam gemacht (a. O.), dass alle Theile des Domes aus Elementen, welche in ver-

schiedenen Entwürfen Bramante's vorkommen, zusammengesetzt seien. So, glaube ich, darf man nur dies als feststehende Thatsache annehmen: Vasari hat Recht, Peruzzi als Urheber des Modells des Domes zu nennen, und Peruzzi, der im Atelier Bramante's arbeitete, für diesen eine Reihe von Zeichnungen ausführte, hat für das Modell, das er wohl kurz vor oder wahrscheinlicher kurz nach dem Tode Bramante's ausführte, eine Reihe Bramantesker Ideen verwerthet. Für weitergehende Zugeständnisse reicht das Beweismaterial vorläufig nicht aus, wenngleich die Hypothese Semper's Anlass zu einer Reihe fruchtreicher Erwägungen geben mag.

Ein noch hervorragenderes Kunstwerk als der neue Dom ist die Kirche S. Niccolo. Vasari sagt: »e nel medesimo loco (Carpi) diede (Peruzzi) principio alla chiesa di San Niccola; la quale non venne a fine in quel tempo, perchè Baldassarri fu quasi forzato tornare a Siena . . .« Dass hier Vasari irrt, hat Semper nachgewiesen, da bereits 1493 die Fundamente des Baues gelegt wurden — also zu einer Zeit, als Peruzzi erst 12 Jahre zählte. Dagegen ist es eine sehr ansprechende Vermuthung Semper's, dass Peruzzi das im Jahre 1518 von Alberti aus Rom gesandte Modell des Langhauses angefertigt habe. Wer war nun aber der Architekt der Chorpartie, die sammt Kuppel von 1493 bis ca. 1514 durchgeführt wurde? — Semper entscheidet sich für Bramante, der damals im Lombardischen eine reiche Bauthätigkeit entfaltete. Semper wird zu dieser Annahme bestimmt, weil seiner Meinung nach die Chorpartie von S. Niccolo bereits »die Grundidee zur Chor- und Kuppelpartie von St. Peter« enthalte, weil zweitens sich S. Niccolo direct an S. Sepolcro in Piacenza (in Folge eines Versehens bei Semper Parma) anlehne und weil endlich auch die Detailformen Bramante's Charakter tragen. Da auch hier wieder Geymüller »keine Spur von Bramante's directem Eingreifen« wahrzunehmen vermag (a. O. S. 290), also Angabe gegen Angabe steht, so muss zunächst auch diese These Semper's, als noch nicht völlig erwiesen, weiterem Studium empfohlen werden. In jedem Falle ist Semper's Annahme discutirbar und kann nicht schlankwegs zurückgewiesen werden.

Im letzten Capitel gibt Semper dann interessante Nachweise über die Kunst der Scagliola (Stuckmarmor) in Carpi.

Dem Werke sind ausser den zahlreichen im Text befindlichen Illustrationen noch 27 Tafeln in Folio beigegeben, von welchen fünf polychrom sind. Die zwei letzten Tafeln bringen Initialen aus den Choralbüchern im Dom; man mag daraus ersehen, dass wir es wirklich mit einer Monographie im besten Sinne des Wortes über die Kunstdenkmale Carpi's zu thun haben. Die architektonischen Aufnahmen zeigen bei Eleganz der Zeichnung Klarheit in Erläuterung der Construction und Sauberkeit und Treue in der Wiedergabe der decorativen Details. Auf Rechnung Schulze's kommt in der Hauptsache die Aufnahme von S. Niccolo, des Schlosses und der grossen Porticus; auf Rechnung Barth's die Aufnahme des Doms, eines Situationsbildes des Platzes etc., von ihm rühren dann für sämmtliche polychrome Tafeln die Aquarelle her. Auch Semper hat mit Glück den Stift geführt, so z. B. ist Tafel XXV — eine Madonna von Begarelli — seine hübsche Leistung.