Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Berlin

Jahr: 1918

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0039|LOG_0019

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

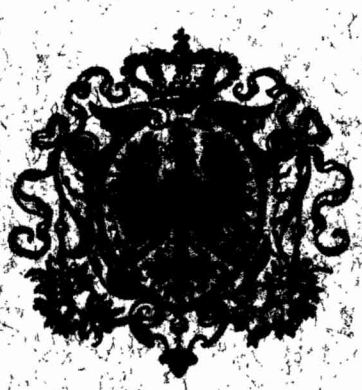
info@digizeitschriften.de

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNUNDDREISZIGSTER BAND

IV. HEFT

BERLIN 1918

O. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig. Von Hermann Voß 145
Mit dreiundzwanzig Textabbildungen.

Über zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie. Von Georg Gronau 171
Mit zehn Textabbildungen.

Zwei Grünewald-Zeichnungen. Von Max J. Friedländer 201
Mit einer Tafel in Lichtdruck und einer Textabbildung.

Herausgeber: W. v. BODE, O. v. FALKE, M. J. FRIEDLÄNDER, A. GOLDSCHMIDT

Redakteur: i. V. F. SCHOTTMÜLLER

Abb. 1. Die Überredung der Kallisto
Berlin, Prof. Dr. C. Glaser

JACOPO AMIGONI
UND DIE ANFÄNGE DER MALEREI DES ROKOKO IN VENEDIG

VON HERMANN VOSS

I

Der Kontrast zwischen Barock und Rokoko hat innerhalb der italienischen Malerei in Venedig seine markanteste Ausprägung erhalten. Das Settecento, das in Rom und Bologna ohne deutlich fühlbaren Einschnitt die Bestrebungen des XVII. Jahrhunderts weiterführt, bedeutet für Venedig etwas so ausgesprochen Neues und Eigenes, daß man von einer förmlichen Auflehnung gegen den Geist und die Ideale der vorangehenden Periode sprechen könnte. Um diese besondere Stellung Venedigs gegenüber andern italienischen Schulen kurz zu veranschaulichen, mag es genügen, eine Erscheinung wie G. B. Tiepolo gegen irgendeinen Hauptmeister des Seicento, etwa Alessandro Varotari, Pietro Liberi, Antonio Zanchi oder Andrea Celesti zu halten, anderseits aber in Bologna oder Rom einen Cignani, M. A. Franceschini, Batoni usw. mit ihren Vorgängern, den Domenichino, Reni, Lanfranco, Sacchi in Parallele zu setzen. Bei all den verschiedenen Bestrebungen, die schon durch diese wenigen, willkürlich herausgegriffenen Vertreter der römisch-bolognesischen Schule charakterisiert werden, ist doch das Entscheidende stets ein Gemeinsames: nämlich das bewußte Streben nach einer großartigen, oftmals gewaltsam architektonisierenden Monumentalität. Wohl bringt, das Settecento auch in diesen Schulen eine gewisse Abwandlung des barocken Ideals ins Gelöstere, Freiere, eine malerische Umbildung nach dem Helleren und Duftigeren zu, jedoch nicht ein grundsätzliches Umlernen, ein bewußtes Sichabwenden von allem

was an die schwülstige Schwere, das Kolossale und Ungegliederte des Seicento erinnert. Um so deutlicher prägt sich der Unterschied der beiden Jahrhunderte in der venezianischen Kunst aus. Von Hause aus aufs Malerische gerichtet, erscheint sie wie prädestiniert für den Stil des Rokoko, sowohl nach der Seite seiner kapriziösen und untektonischen Bildanschauung hin wie in bezug auf seine ungemein belebte, lichte und blumige Farbigkeit.

Während des XVII. Jahrhunderts hat Venedig nur in begrenztem Maße zur Weiterentwicklung der italienischen Malerei beigetragen. Obwohl das Niveau damals in Venedig durchaus nicht so tief war, wie spätere Abneigung gegen das Seicento es hinzustellen liebte, läßt sich allerdings nicht verkennen, daß das hohe und bedeutungsvolle Ideal der Barockmalerei, wie es von den Römern und Bolognesen verwirklicht wurde, von keinem der Venezianer annähernd erreicht worden ist. Man erfaßte das Problem, ähnlich wie es schon mit der Renaissance geschehen war, wesentlich von der Seite des Malerischen. Die gewaltige, von architektonischem Empfinden getragene Helldunkelverteilung, die seit den Carracci den Stil des Altarbildes bestimmte und ihn zu den Höhen der feierlichen, geweihten Kirchenräume des römischen Hochbarock emportrug, verstand man in der Sphäre der Lagunen nur im Sinne eines breiten, malerischen Stils mit ungeheuren Flächen von Schatten und Lichtern; den beziehungsreichen, durchdachten kompositionellen Aufbau des römischen Kirchenbildes verzerrte man, des eigentlichen architektonischen Sinnes bar, vielfach ins Plumpexzentrische, ja ins Widersinnige und Groteske. So erreichte man trotz unleugbarer Einzelschönheiten, trotz mancher fein abgewogener Farbenakkorde nicht den machtvollen, sonoren und gerundeten Zusammenklang des römisch-bolognesischen Stils, nicht die überzeugende und hinreißende Gewalt, die aus den Schöpfungen eines Domenichino, Guerino, Sacchi oder Maratta spricht.

Aber bei aller künstlerischen und besonders geistigen Unterlegenheit der venezianischen Malerei während der klassischen Jahrzehnte des Barock war das ihr innewohnende schöpferische Vermögen keineswegs erloschen. Eine neue leidenschaftliche Erregung war notwendig, sollten alle durch den Barock gebundenen Zauberkräfte befreit und aus ihrer uneigentlichen Verwendung wieder dem eigensten Wesen und Ziele Venedigs, dem Reinmalerischen, zugeleitet werden. Dem von Frankreich in seiner reinsten Form verwirklichten, wenn auch in Italien vorbereiteten Ideal der neuen Zeit, dem Rokoko, ward diese Aufgabe zuteil. Gerade derjenige Stil, der in seiner reinsten Ausprägung mehr der gallischen als der lateinischen Eigenart entspricht und darum dem ausschließlich italienischen Empfinden der römisch-bolognesischen und florentinischen Schule innerlich stets fremd geblieben ist, wirkte mit seiner Auflockerung des Architektonischen auf die Venezianer wie eine unerhörte Offenbarung. Die Intensität, mit der sie das neue Ideal aufgriffen, führte im Laufe weniger Dezennien zu jener bedeutsamen Umwandlung der Bilderscheinung, jener Wiederkunft des paolesken und tizianischen Geistes in neuer Gestalt, die sich in den Werken der Sebastiano Ricci, Piazzetta und Pittoni bedeutsam ankündet und mit der strahlenden Wunderwelt eines Tiepolo zur vollen Erfüllung wird.

Die besondere Stellung, die das venezianische Rokoko in Italien einnimmt und die Selbständigkeit, die es sich auch gegenüber den ähnlichen Bestrebungen der französischen Kunst bewahrt hat, sprechen deutlich genug für die elementare Notwendigkeit seines Werdens. So sind denn auch seine Hauptvertreter sowohl von den zeitgenössischen Sammlern und Kunstfreunden wie von den späteren in besonderer Weise gewürdigt und — je länger um so mehr — vor den gleichzeitigen Malern in Rom,

Florenz, Bologna usw. bevorzugt worden. Namentlich waren es die außeritalienischen Liebhaber, die ihre Gunst den venezianischen Malern zuwandten, die besten ihrer Arbeiten entweder an Ort und Stelle aufkaufen ließen oder die Künstler ganz und gar in ihre Dienste nahmen. Der sich auf solche Weise entspinnende rege künstlerische Verkehr Venedigs mit den nördlichen Ländern knüpfte die Bande zwischen den dabei Beteiligten natürlich nur noch enger; es kam zu einem fruchtbaren Geben und Nehmen, zu einer Erweiterung des venezianischen Horizonts und einer Abstreifung lokaler Befangenheiten, ohne daß doch jemals die Gefahr der Verflachung, des Verlustes der eigenen selbständigen Art ernstlich gedroht hätte.

Sebastiano Ricci steht an der Spitze der Bewegung, die in das venezianische Settecento hinüberleitet. In Venedig künstlerisch erzogen, wird er doch zur bewußten Persönlichkeit erst durch ausgedehnte Reisen in ganz Italien. Er studiert in Bologna die Werke der Carracci und ihres Kreises, in Mailand die Procaccini und Crespi, in Rom die großen Dekoratoren des Seicento und gewinnt aus diesen Anregungen einen ebenso monumentalen wie schwungvoll bewegten Stil, der sich von jenem des späteren Seicento zunächst in der Hauptsache durch den freieren malerischen Vortrag und die brillantere Farbigkeit unterscheidet. Ohne mit der Tradition des italienischen Barock prinzipiell zu brechen, saugt er in sich mit voller Kraft alle jene Elemente auf, die in Italien an verschiedenen Orten auf den Stil des Rokoko hindrängen. Vermutungsweise darf man in diesem Zusammenhange auf einen Künstler wie Solimena und andere Meister der Neapler Schule hindeuten, jener Schule, die wie keine zweite in Italien das Werden des Rokoko gefördert hat, dann aber in der Zeit seiner höchsten Blüte ihm das meiste schuldig geblieben ist. Auch den Namen des Alessandro Magnasco könnte man in solchem Sinne aussprechen, jenes geistreichen Genuesen, dessen sprühend lebendigen Pinselstrich Ricci allerdings erst in verhältnismäßig reifem Alter in Mailand kennengelernt hat, war doch Magnasco (im Gegensatz zu Solimena) an Jahren wesentlich jünger als der schon 1659 geborene Ricci.

Für Riccis geschichtliche Stellung in Venedig ward jedenfalls die Tatsache von bestimmender Bedeutung, daß er in eine ziemlich dumpf und stagnierend gewordene künstlerische Atmosphäre von außen her den Hauch des frischen Lebens hereintrug. Bald beschränkten sich die Eindrücke, die seine vielseitig orientierte und Anregungen leicht zugängliche Persönlichkeit befruchteten, nicht mehr auf die italienischen Schulen. In wiederholten Auslandsreisen weilte er am Wiener Hofe, war längere Zeit in London tätig, besuchte Paris und gewann auf solche Weise in die künstlerischen Bestrebungen der nordischen Länder Einblicke, die seine spezifisch italienische Eigenart zwar nicht wesentlich mehr beeinflußten, aber zweifellos dazu beitrugen, ihn in jener Richtung zu bestärken, die er schon früher eingeschlagen hatte.

Am unmittelbarsten wird das Neue, Anregende der künstlerischen Eigenart Riccis in seinen Skizzen und kleineren Bildern fühlbar. Als Verfertiger jener großen Altarbilder und Repräsentationsbilder, die seine italienischen Auftraggeber, z. B. am Turiner Hof, von ihm begehrten, blieb er bis in sein hohes Alter hinein der Tradition des italienischen (wenn auch nicht gerade des venezianischen) Seicento treu — aber in den kleinen, geistvoll und impulsiv hingeschriebenen Skizzen wird eine andersartige Temperatur fühlbar, eine durch keinerlei hemmende Traditionen eingeschnürte, intensiv malerische, gelöste Anschauung, die der Weise des französischen Rokoko innerlich nähersteht als dem italienischen Barock selbst in seiner späteren Phase. Es waren vornehmlich diese kleineren Arbeiten, die den nordischen Sammlern begehrenswert erschienen und die sie zum Teil schon in seinem Atelier durch Vertrauensmänner, wie

den bekannten englischen Konsul Smith, aufkaufen ließen. Auch der Geschmack der venezianischen Kunstfreunde wandte sich in wachsendem Maße diesen intim malerischen Werken zu. Hatte das Seicento das monumentale Halbfigurenbild als eine Art der Raumschmückung bevorzugt, die in ihrer wuchtigen linearen und malerischen Rhythmik dem barocken Empfinden entsprach, so verlangte der architektonische Geschmack des Settecento ein durchaus verändertes Bildideal. Teils waren es nunmehr kleine mythologische Kompositionen — vorzugsweise galanten Charakters —, die in Aufnahme kamen, teils leicht hingeworfene Entwürfe zu religiösen Darstellungen und Altarstücken, gelegentlich auch rein genrehafte Szenen in niederländischer Art. Allen ist eine prickelnde, malerische Fleckenwirkung, eine Vorliebe für heitere, blumige Farbtöne, ein unruhig bewegter, huschender Kontur und eine geistreich-lockere Pinselführung gemeinsam.

Wenn Ricci mit seiner vielseitig anregenden Persönlichkeit dem venezianischen Rokoko den Weg nach dieser Seite erschlossen hatte, so erhielt der werdende Stil in malerischer wie gegenständlicher Beziehung bedeutsame, wenngleich einseitigere Anregungen durch die bizarren Helldunkelvisionen des *Gio. Battista Piazzetta.* Seine in Venedig wie außerhalb außerordentlich geschätzte Manier war allerdings nach dem verführerischen Beispiel, das schon zu Beginn des Seicento der große Meister des Helldunkels Guercino, weiterhin Lanfranco, Mattia Preti und Giuseppe Crespi gegeben hatten, keineswegs etwas grundsätzlich Neues — mit Crespi soll von seiten Piazzettas sogar eine direkte persönliche Berührung bestanden haben; was aber den Werken des Venezianers ihre so ausgesprochene Physiognomie verleiht, sind die von ihm bevorzugten feinen Abstufungen des Weiß, die zarten rosa und hellgrünen Töne sowie die tupfenartige, fleckige Verteilung der hellen Partien in seinen Bildern. Auch die quirlend lebendige Eigenart seiner Linie, seine gleichzeitig bizarre und korrekte, im Grunde sogar akademische Zeichnungsweise haben das venezianische Settecento aufs intensivste beeinflußt. Seine erklärte Vorliebe gilt den von der einfachen Norm abweichenden Ansichten und Verkürzungen des menschlichen Körpers, die er durch gesuchte Bewegungsmotive und willkürliche Lichtkontraste noch weiter zu komplizieren pflegt. So entsteht denn ein scheinbar wirrer Komplex von Helligkeiten und Dunkelheiten, von verschieden begrenzten kleineren und größeren Lichtflecken, den auf die ursprüngliche, plastisch klar begrenzte Form zurückzuführen dem Auge nicht leicht gemacht wird. Es ist jedoch gerade dieses Spiel mit bewußt geschaffenen optischen Schwierigkeiten, auf das es abgesehen ist und das vielleicht den eigentlichen, geheimsten Reiz dieser koketten Spätlinge einer großen Tradition bildet.

Wie Sebastiano Ricci, so bedeutet auch Piazzetta auf dem Wege, der zum Settecento hinüberleitet, wohl eine wichtige Etappe, gehört aber selbst der neuen Zeit noch nicht völlig an. Der monumentale Drang in seinen Schöpfungen, die ihm sogar im kleinen Format vorschwebende bedeutende, wuchtige Bilderscheinung, verbinden ihn innerlich mit den großen Meistern des Barock, und zwar um so stärker, je größer jeweils seine Absichten sind. Auch in jenen charmanten Visionen des Landlebens, die gegenständlich der französischen Schäferromantik manchmal so nahekommen, gelangt, rein künstlerisch genommen, das Ideal des Rokoko doch niemals restlos zur Verwirklichung.

II

Während Piazzetta an der Schwelle des Settecento stehenbleibt und, obgleich von fremden Anregungen nicht unberührt, doch bis zuletzt in spezifisch venezianischen Provinzialismen befangen bleibt, gelingt es dem etwas älteren *Jacopo Amigoni* (geb. 1675), den Bann des Überlieferten zu durchbrechen, zwischen der heimischen Tradition und den neueren außervenezianischen Bestrebungen einen Ausgleich herzustellen.

Schon Lanzi hob hervor, daß Amigonis Bedeutung aus den in seiner Heimat erhaltenen Werken nicht entsprechend zu erkennen sei. In der Tat geben die in der Fava und in S. Staë aufbewahrten Altarbilder weder eine ausreichende noch eine besonders günstige Vorstellung von seiner Kunst, und was in neuerer Zeit den Weg in die öffentlichen Galerien Venedigs gefunden hat, genügt bei weitem nicht, um den Künstler hier im Vergleich zu Ricci und Piazzetta hinlänglich zu vertreten. Auch im übrigen Italien sind Bilder Amigonis (wie es ebenfalls schon bei Lanzi heißt) nicht häufig zu finden. Diese Erscheinung erklärt sich einmal aus dem langen Aufenthalt Amigonis im Auslande, dann aber wohl auch aus dem gewissermaßen »internationalen« Charakter seiner Kunst, dem es zuzuschreiben sein dürfte, daß seine Werke außerhalb Italiens eine höhere Schätzung erlangten als in der Heimat. Vielleicht hat gerade diese verschiedene Würdigung noch weiter in dem Sinne auf Amigoni eingewirkt, daß sie ihn bewog, sich immer mehr von den älteren einheimischen Vorbildern zu entfernen und sich bewußt auf den Boden des neuen Stils zu stellen. Als der Künstler seine Heimat verließ, um einen Ruf an den bayerischen Hof anzunehmen, gehörte er in Venedig zwar schon in die Reihe der bekannten Künstler, aber sein Ruf hatte bisher durch größere Werke in der Öffentlichkeit noch nicht die entscheidende Beglaubigung erhalten. So sind denn die in den Jahren 1717—1725 ausgeführten Fresken im Schlosse Schleißheim die erste umfangreichere Arbeit, mit der er von seinem Können eine vollgültige Probe ablegen konnte. Amigoni erhielt den Auftrag, in zwei größeren und acht kleineren Obergeschoßräumen des damals im Bau begriffenen weitläuftigen bayerischen Lustschlosses die Decken auszumalen. Nach der allgemeinen Sitte der Zeit waren es der antiken Mythologie und der griechischen Heldensage entnommene Vorstellungen, die unter allegorischer Bezugnahme auf den Bau und seinen Erbauer die Plafonds ausschmücken sollten. In dem großen Repräsentationsvorsaal, den man, von der Prunktreppe her kommend, zuerst betritt, war die riesige gewölbte Decke der in Kolossalfiguren auszuführenden Darstellung des Zweikampfes zwischen Turnus und Äneas vorbehalten. Indes ist in Amigonis Deckenfresko der größere Teil der ziemlich leeren und verzettelt angelegten Komposition von einer zahlreichen, auf Wolken gelagerten Götterversammlung ausgefüllt, während der eigentliche Gegenstand der Darstellung sich mit einer verhältnismäßig untergeordneten Behandlung in dem Raume unmittelbar oberhalb des Simses begnügen muß. Und selbst in dieser Zweikampfszene überwiegen noch die müßigen Assistenzfiguren, so daß von einer dramatischen Steigerung, wie sie der Stil des XVII. Jahrhunderts erstrebt haben würde, keine Rede mehr sein kann. Die besten Partien sind die rein akzessorischen, genrehaften Gruppen zuschauender Frauen, in denen Amigonis Veranlagung für das Anmutige und Zarte bereits sehr glücklich zum Ausdruck kommt.

Bedeutend erfreulicher als dieser die Grenze von Amigonis damaligem Können entschieden überschreitende Kolossalplafond ist das Deckenbild in dem anstoßenden etwa quadratischen Viktoriensaal. Die schwungvoll aufgebaute Hauptgruppe — Dido

empfängt den Äneas — kommt hier als zentraler Inhalt des Plafonds vollkommen zum Ausdruck. Auch die Farbe ist wesentlich kräftiger und leuchtender als in dem Fresko des Vorsaales; im besonderen weist die Hauptgruppe eine Reihe von zart abgetönten koloristischen Feinheiten auf. Außer an der Decke enthält der Viktoriensaal noch in der oberen Hälfte der beiden Hauptwände Freskodarstellungen, nämlich 6 reizvolle Gruppen von Putten, die in mannigfaltigen Gruppierungen sich mit allerhand kriegerischen Emblemen tummeln. Während sich die beiden großen Deckenbilder, durchgreifender eigener künstlerischer Gedanken entbehrend, mit dem allgemeinen Formenrepertoire der italienischen Freskomalerei des früheren XVIII. Jahrhunderts begnügen, regt sich in den Puttengruppen eine ganz persönliche Phantasie. Schon in diesen scheinbar nebensächlich behandelten kleinen Kinderszenen wird Amigonis besondere Begabung für derartige Dinge klar erkennbar.

Es folgen in dem Nord- und Südflügel des Schlosses je 4 Gemächer intimeren Charakters mit flachen, niederen Decken, von denen jede mit einer allegorischen oder mythologischen Darstellung in bald reicherer, bald einfacherer dekorativer Einfassung geschmückt ist. Im Nordflügel zunächst eine etwas ärmliche Allegorie des Friedens, die auch koloristisch eine recht nüchterne und leere Behandlung aufweist, dann eine Gruppe der 3 Grazien mit Begleitfiguren, die manches Reizvolle in den Bewegungen besitzt, weiterhin eine Allegorie des Sommers, reicher komponiert als die beiden erstgenannten Decken und durch eine besonders phantasievolle ornamentale Einrahmung ausgezeichnet. Endlich — als malerisch und kompositionell glücklichster unter den Plafonds dieser Räume — eine wiederum reich eingerahmte Darstellung des »Triumphes der Tugend«, dem als Nebenmotive der »Sturz des Lasters« und die »Enthüllung der Wahrheit durch die Zeit« sekundieren. Im Südflügel sind folgende Themen von Amigoni behandelt worden: Hektors Kampf mit Achilles, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, der schlafende Mars und Apollo mit den Musen.

Diese Deckenbilder sind zumeist auf der nicht eben neuen Idee aufgebaut, daß sich der Himmel aufzutun scheint, in dessen duftigem Äther sich anmutig leicht gebildete Göttergestalten auf wolkigen Gebilden lagern. Amigoni bewegt sich also durchaus in den Bahnen der landläufigen Ideen und Konventionen des italienischen Spätbarock, hat aber in dem überaus freundlich-sonnigen, gänzlich unpathetischen Charakter dieser Deckenmalereien doch eine immerhin persönliche und sehr sympathische Note.

Von einer anderen Seite zeigt sich der Künstler in dem einzigen Ölgemälde, das sich in den von ihm al fresco ausgemalten Räumen von seiner Hand befindet. Es ist das Kaminbild des Viktoriensaales mit der Darstellung, wie Max Emanuel 1688 mit dem türkischen Botschafter Maurokordato im Feldlager bei Belgrad unterhandelt. In den fast puppenhaft steifen Gestalten des bayerischen Prinzen und seiner Begleiter verrät sich sehr deutlich die Befangenheit des Künstlers gegenüber einer ihm offenbar noch ungewohnten Aufgabe. Bedeutend reizvoller ist in ihrer lebensvollen orientalischen Farbigkeit die Gruppe der türkischen Gegenspieler. Über den Verhandelnden schwebt eine aus dem realistischen Rahmen des ganzen Staatsaktes recht fremd hervorstechende allegorische Figur, die Gestalt der in die Posaune stoßenden »Fama«.

Die Zeit seiner Tätigkeit am bayerischen Hofe muß für Amigoni ebenso befriedigend wie fördernd gewesen sein, da sie ihm bedeutsame, seinem Rufe äußerst nützliche Aufgaben schaffte und ihn aus der reichlich dumpf gewordenen Atmosphäre Venedigs heraus in einen ganz andersartigen, in vieler Hinsicht anregenden Kulturkreis führte. Auch an anderen Aufträgen — zumal für Altargemälde, Andachtsbilder und Porträts — scheint er damals keinen Mangel gehabt zu haben. Wie stark seine Wirkung

nicht nur in München, sondern in weitem Umkreis um die bayerische Residenz gewesen ist, wird einem heute schon an der häufigen Wiederkehr des Namens Amigoni innerhalb des Kunstbesitzes der bayerischen Klöster und Kirchen klar, wo diese Benennung geradezu zum Symbol für einen bestimmten künstlerischen Zeitstil geworden ist. Auch einheimische Schüler von allerdings meist nur lokaler Bedeutung scheint Amigoni herangebildet zu haben. Eine besondere Stellung unter ihnen nimmt Joseph Wagner aus Thalendorf am Bodensee ein, der etwa 1720 in seinem Atelier als kaum Fünfzehnjähriger seine Laufbahn als Maler begann, bald aber sich auf Anraten des Lehrers dem Gebiete der Graphik zuwandte, auf dem er in Venedig später einen der ersten Plätze einnehmen sollte.

Nach Ablauf seiner Tätigkeit am bayerischen Hofe hat sich Amigoni nicht, wie es nach den spärlichen Quellen über sein Leben den Anschein hat und wie auch Meyer in seiner Studie [1]) über den Künstler annimmt, unmittelbar nach London begeben, sondern er hielt sich zuvor noch einige Zeit — wie lange, ist nicht festzustellen — in Italien auf. Diese schon an und für sich sehr plausible Tatsache geht aus den gesicherten Daten des Lebens von Joseph Wagner hervor, der in den zwanziger Jahren als Gehilfe seines Lehrers ihn nach seiner Heimat begleitete. Näheres über diese Reise ist nicht bekannt — nach den Lebensdaten Wagners zu urteilen, dürfte Amigoni damals nicht nur in Venedig, sondern auch in Rom tätig gewesen sein.

Im Jahre 1729 siedelte der Künstler für ein genaues Jahrzehnt nach London über, und hiermit beginnt in seiner Laufbahn der äußerlich wie innerlich bedeutungsvollste und gewinnbringendste Abschnitt. Alle Vorbedingungen für einen großen Erfolg waren infolge der vielseitigen Tätigkeit, die er in München als Dekorator und Maler entfaltet hatte, gegeben. Zur Einführung auf englischem Boden diente ihm die — leider nicht mehr vorhandene — Ausmalung des Treppenhauses im Palais des Lord Tankerville mit Darstellungen ähnlicher Art wie die Schleißheimer Fresken: Motiven des trojanischen Sagenkreises, und zwar aus der Geschichte des Achilles, Telemachos und Tiresias. Der bedeutende Ruf, den ihm diese und andere Arbeiten — in erster Linie seine Bildnisse — erwarben, machte ihn bald zu einem der bevorzugtesten Künstler der Londoner Gesellschaft. Sprechende Beweise seiner Beliebtheit sind u. a. mehrere Porträts von Mitgliedern der königlichen Familie, darunter der Königin Karoline Wilhelmine, die repräsentativen Bildnisse des Zaren Peter und der Zarin Anna, die damals für den Fürsten A. Cantemir, den russischen Gesandten in London, entstanden, ferner das Brustbild dieses Gesandten sowie zwei Porträtdarstellungen des berühmten italienischen Sängers Carlo Broschi, genannt Farinelli, mit dem Amigoni in London in nähere persönliche Berührung trat. Mehrere dieser Werke sind von Joseph Wagner, der seinem Lehrer aus Italien bald nachfolgte und 5 Jahre in dessen Londoner Heim zugebracht hat, in sehr würdiger Weise graphisch wiedergegeben worden. Die Stiche der beiden Farinelli-Bildnisse tragen das Datum 1735, das Porträt des Fürsten Cantemir die Jahreszahl 1738. Es ist wahrscheinlich, daß gerade die Aufträge seitens der fürstlichen Persönlichkeiten nicht in die ersten Jahre des Londoner Aufenthalts zu versetzen sind, sondern Amigoni erst dann zuteil wurden, als er sich durch seine Tätigkeit als Bildnismaler bereits einen gewissen Ruf erworben hatte. Eine wichtige Vorbedingung hierfür aber war wohl die Reise nach Paris, die er im Jahre 1736 zu-

[1]) Meyers Künstlerlexikon Bd. 1, S. 631, eine sorgfältig die ältere Literatur zusammenstellende und verwertende Arbeit, auch in der Charakteristik des Künstlers auffallend von Vorurteilen frei und um sachliches Verständnis bemüht.

sammen mit Farinelli ausgeführt hat. Die genaue Kenntnis des repräsentativen französischen Porträtstils, von der die erwähnten Bildnisse Amigonis durchweg Zeugnis ablegen, ließe sich ohne einen Pariser Aufenthalt, ohne unmittelbare Berührung mit den Werken des Hauptmeisters dieses Stils kaum erklären. Es dürfte die Bekanntschaft mit Carlo Broschi gewesen sein, die Amigoni zu der französischen Reise verhalf. Der gefeierte Sänger, wohlbekannt mit den großen europäischen Zentren und ihren spezifischen Vorzügen, war besser als der Künstler selber dazu imstande, die Lücken und Schwächen in Amigonis künstlerischer Rüstung zu erkennen. Eifrig bemüht, seinen Landsmann und Freund in die tonangebenden Londoner Kreise einzuführen, mag er diesem die Überzeugung von der Wichtigkeit beigebracht haben, die für seine weitere Laufbahn ein Aufenthalt in der französischen Kapitale haben würde. Nach Walpoles Zeugnis hat sich Amigoni bis zum Oktober 1737 in Paris aufgehalten; von seiner dortigen Tätigkeit ist indes nichts Näheres bekannt. Wahrscheinlich war er in der Hauptsache mit Arbeiten für Farinelli und dessen engeren Kreis beschäftigt; hätte er ähnliche Erfolge in der französischen Aristokratie erzielt wie in der englischen, so wären von seinem Pariser Wirken sicherlich irgendwelche Spuren — seien es nur literarische Hinweise oder graphische Wiedergaben seiner Bilder — auf uns gekommen. Außerdem ist es nur zu klar, daß es bei dem außerordentlich hohen Niveau der französischen Kunst unter Ludwig XV. doch noch etwas anderes bedeutete, inmitten der glanzvollsten Vertreter des galanten Rokokostils Beachtung zu finden als in dem unvergleichlich dürftigeren Kunstleben des damaligen London.

Von der nachhaltigen Wirkung, die die Eindrücke der Jahre 1736—37 im Schaffen Amigonis zurückließen, sind in seinen späteren Werken vielfach deutliche Spuren zu bemerken. Natürlich war ihm die französische Kunst schon früher in einzelnen charakteristischen Beispielen bekannt geworden, aber eben darum, weil ihn Eindrücke solcher Art an sich nicht unvorbereitet trafen, mußten sie nun, da sie in vervielfachter Stärke auf ihn eindrangen, eine um so tiefere Wirkung ausüben.

Über die letzten Jahre des Londoner Aufenthaltes (1737—39) ist nichts Bestimmtes bekannt. Die eigentliche Quelle des Erwerbes wie des Ruhmes bildeten nach wie vor die Bildnisse; daneben aber gewannen nun, wie es scheint, die kleinen Staffeleibilder mit alttestamentarischen oder mythologischen und galanten Szenen eine stets wachsende Bedeutung. Zur Datierung dieser kleinen Schöpfungen fehlen zwar historisch verläßliche Anhaltspunkte, indessen ist der französische Einfluß in manchen von ihnen so unmittelbar zu erkennen, daß man sie unbedingt in die Jahre nach 1736 versetzen muß.

Als Amigoni 1739 für nahezu ein Jahrzehnt wieder in seine Heimat übersiedelte, waren es solche genrehaft ausgeführten kleinen Historien und Mythologien, die er als ein neuartiges und für die weitere Entwickelung der venezianischen Malerei belebendes Element aus dem Norden zurückbrachte. Man fand in ihnen gegenüber seinen älteren Werken eine stark veränderte Manier und erkannte wohl auch deren Grund, den langen Aufenthalt des Künstlers in den Ländern des Nordens. Aber mit der echt italienischen Unbekümmertheit um alles, was jenseits der Alpen gelegen ist, reden Lanzi und andere italienische Schriftsteller von Amigonis »flandrischer« Manier und führen damit die Veränderung seines Stiles auf einen Faktor zurück, der in seiner Entwickelung überhaupt keine irgendwie nennenswerte Bedeutung gehabt hat. Denn tatsächlich ist das, was den Wechsel in seiner Kunst verursacht hat, ganz überwiegend französischen Ursprungs, selbst in jenen Fällen, in denen er seine Anregungen nicht auf direktem Wege, sondern nur mittelbar empfangen hat.

Seine letzten Lebensjahre verbrachte der längst zu europäischer Berühmtheit gelangte Meister als Maler König Ferdinands VI. am spanischen Hof. 1747—1752 war er hier mit repräsentativen Bildnissen (von denen ein charakteristisches Beispiel weiterhin noch zu erwähnen sein wird) und mit Wandmalereien in den Schlössern von Aranjuez und Buenretiro beschäftigt. Ein — übrigens recht unbedeutendes — Tafelbild aus diesen spanischen Jahren bewahrt der Prado: eine frostige Darstellung König Ferdinands des Heiligen, der die Schlüssel von Sevilla empfängt. Amigoni kann in Madrid gewissermaßen als der Vorläufer Tiepolos angesehen werden, der später mit glänzenderem Können und größerem Erfolge die Decken und Wände der Schlösser des Königs mit seinen lichten Visionen beleben sollte. Beide Meister sind aus Spanien nicht wieder in ihre venezianische Heimat zurückgekehrt.

III

Wenn man den Stil Amigonis mit dem seiner venezianischen Vorläufer und Zeitgenossen vergleicht, so fällt die beträchtliche Verwandtschaft mit Sebastiano Ricci oder doch mit einer gewissen Manier Riccis unbestreitbar in die Augen. Zwar wird als der Lehrer Amigonis von der Tradition Antonio Bellucci genannt, aber gerade in diesen späteren Zeiten braucht ja der künstlerische Stil des Lehrers durchaus nicht mit dem Ideal identisch zu sein, dem der Schüler nachstrebt — es genügt, an die Tatsache zu erinnern, daß Gio. Battista Tiepolo von der Überlieferung als Schüler Gregorio Lazzarinis bezeichnet wird. So wäre es in der Tat müßig, aus den Arbeiten der Frühzeit Amigonis Ähnlichkeiten mit Bellucci herauslesen zu wollen. Schon in den Fresken des Schleißheimer Schlosses zeigt sich jeder Zusammenhang mit dem Wollen einer Periode gelockert, der Bellucci mit seinen wuchtig komponierten und von schwerer Farbigkeit gesättigten Gemälden noch durchaus angehört. Amigonis Farbenskala bewegt sich von seinen Anfängen an in den hellen, zart gebrochenen Tönen des Settecento. Es ist sogar zu einem großen Teil sein persönliches Werk, wenn der Geschmack an dieser duftigen Hell-in-Hell-Malerei immer mehr in Aufnahme kam, denn seine reizvollen und neuartigen Zusammenstellungen aparter heller Blaus, roter Lacktöne, ganz leichter grüner, violetter und gelblich-weißlicher Nuancierungen von eigenartigem süßen Klange haben in Venedig und außerhalb Schule gemacht. Ähnlich steht es mit dem malerisch-kompositionellen Aufbau seiner Bilder in duftigen, gelockerten und vielfältig abgestuften Helldunkel-Komplexen, die von einem zart ondulierten Umriß begrenzt sind. Er vermeidet durchaus die große Linie, das Pathos schwerer Massen, alles Streben nach dem »großen« Stil, das den Inbegriff des venezianischen Barock gebildet hatte und selbst aus den Werken Riccis durchaus noch nicht völlig verschwunden war. So ist er, wenigstens in den Tafelbildern kleineren Umfanges, die sein Eigenstes und Wertvollstes sind, ohne Frage der erste reine Vertreter des Rokoko in Venedig und weit mehr als ein bloßer Fortführer der von Sebastiano Ricci ausgehenden neuen Richtung.

Wenn Ricci die Erneuerung des venezianischen Kunstgeistes gefördert hatte durch die Aufnahme verschiedenartiger Elemente des in anderen italienischen Schulen zutage tretenden schöpferischen Wollens, so geht Amigoni auf diesem Wege noch einen Schritt weiter. Er zieht die Entwickelung außerhalb Italiens, insbesondere die Ansätze des französischen Rokoko, in seinen Gesichtskreis ein, in instinktiver Erkenntnis der gemeinsamen, zeitlich bedingten Ideale der beiden führenden romanischen Schulen und in Würdigung des großen Vorsprungs, den die französische Kunst, minder belastet von den Schwülstigkeiten des Barock als die italienische, vor dieser er-

langt hatte. Das bedeutet indes keineswegs, daß er in seinem Schaffen die italienische, genauer gesagt, die spezifisch venezianische Note irgendwie verleugnet habe. Niemals, auch nicht in seinen galantesten Kabinettstücken, nähert er sich der bis ins letzte bewußt durchziselierenden Feintechnik der Pariser Boudoirmalerei. Hier und da bildet er wohl die transparente, zartvertreibende Malweise der Franzosen in Einzelheiten nach, aber als Ganzes gesehen hat seine Technik doch durchaus den leichten, offenen Strich der Venezianer, jene bewegliche, geistreiche Pinselführung, die das spezifische Kennzeichen seiner venezianischen Zeitgenossen geworden war. Auch in der Farbe vermeidet er die ins unfarbig Tonige, Bräunliche, Grau oder Schwärzliche versinkenden Modellierungen, wie sie im Norden angewandt wurden, und bewegt sich vielmehr in einer Skala von offenen Tönen, die ohne vermittelnde Verschleifungen, aber mit feinstem Abwägen des Harmonischen und dem Auge Angenehmen nebeneinander gestellt sind.

Was man an Amigonis malerischem Stil schon frühzeitig auszusetzen fand, ist eine gewisse Unbestimmtheit in der Führung des Konturs, zu der sich eine manchmal bis zu manirierter Weichlichkeit gesteigerte Blässe des Kolorits gesellt. Es ist diese Eigentümlichkeit, die fast von allen, die sich über seine Kunst geäußert haben, gelinderen oder schärferen Tadel erfährt. Es wäre indessen falsch, aus dieser Frage eine Angelegenheit mangelnden Könnens oder einer gewissen Kraftlosigkeit des Gestaltens machen zu wollen. Vielmehr liegt hier eine Äußerung bewußten stilistischen Wollens vor, wie sie in ähnlicher, wenn auch anders gerichteter Weise, in den Bizarrerien der Fleckenmanier Piazzettas manchmal so aufdringlich in den Vordergrund tritt. Man darf, um über solche settecentistischen Eigentümlichkeiten, die fraglos bis zur argen Geschmacklosigkeit übertrieben werden können, richtig zu urteilen, nicht vergessen, welch starkes produktives Moment sie, im Rahmen der allgemeinen Stilentwickelung gesehen, enthalten. Wie die nicht immer nur bizarren, sondern oft auch unerhört geistreichen, von einer wirklichen visuellen Genialität eingegebenen Helldunkelphantasien Piazzettas eine wesentliche, notwendige Vorbedingung für das Sehen eines Tiepolo sind, so ringt sich auch in der gewissen »Konturlosigkeit« und »Flauheit« Amigonis — um den ganzen Komplex analoger Symptome kurz so zu bezeichnen — eine neuartige, für das Werden des Rokoko bedeutsame Form der Anschauung durch. Ein Beweis dafür sind parallele Bestrebungen bei anderen Venezianern jener Zeit, ganz besonders bei *Antonio Pellegrini,* der die Abneigung gegen den überlieferten zeichnerischen Stil und das überlastete schwere Kolorit bis zu heller Rebellion treibt. Pellegrini verbannt aus seinen Bildern alle Konturierung und alle Modellierung im überlieferten Sinne, um nur noch den breit hingesetzten Strich des Pinsels und die farbige Struktur weiter Flächen sprechen zu lassen. Durch diese bis zum Extremen und Paradoxen durchgeführte Technik gewinnt er in seinen meist die Kabinettgröße bedeutend überschreitenden Bildern eine erstaunlich luftige, helle und, wie man heute sagen würde, »impressionistische« Wirkung. So entzückt davon ein großer Teil der Zeitgenossen des Künstlers war, so entsetzt bezeigte sich fast die gesamte spätere Kritik. Mit der Unduldsamkeit, die den ästhetischen Doktrinären des späten XVIII. und des beginnenden XIX. Jahrhunderts eigentümlich war, dekretierten sie die Verwerflichkeit dieser Kunst, in der die Gegenstände, wie Lanzi es formulierte, »fra l' essere e il non essere, fra il non vedersi e il vedersi« blieben. Pellegrini gehört heute leider fast ganz der Vergessenheit an; seine nicht selten vorkommenden Bilder gehen durchweg unter anderen — meist unter erheblich klangvolleren — Namen. Sein Hauptwerk, die allegorische Verherrlichung Johann Wilhelms von der Pfalz in zahlreichen großen und schwungvollen Kompositionen, findet sich in einer Reihe bayerischer Filialgalerien und von Depots zerstreut; würde es —

wie wir hier anregen möchten — an einer geeigneten Stelle wiedervereinigt und zugänglich gemacht, so wäre der Name Pellegrinis ohne Zweifel bald wieder unter den klangvollsten aus der Spätzeit Venedigs.

Ein engerer Zusammenhang zwischen Amigoni und Pellegrini soll nicht behauptet werden. Beide waren allerdings in denselben Jahrzehnten im außeritalienischen Norden tätig — Pellegrini besonders in Paris, London und am Düsseldorfer Hofe —, und eine Berührung erscheint unter diesen Umständen nicht unglaublich, allein die Übereinstimmung gewisser Stilfaktoren ist nicht zwingend genug, zumal da sie ohnedies innerhalb der allgemeinen Tendenzen des neuen Stilwollens lag. Im übrigen aber muß der Unterschied zwischen den durchweg bizarren, wilden und improvisierten Ausgeburten der Phantasie Pellegrinis und der stets geschmackvollen, Maß haltenden und wohlerwogenen Bildmäßigkeit Amigonis außerordentlich groß genannt werden.

Denn — um in kurzer Definition das zu umschreiben, was für die Bedeutung Amigonis als auf sich gestellte Persönlichkeit entscheidend ist — unter allen Erscheinungen des venezianischen Settecento, die nicht bloße Spezialisten waren, sondern der »großen Kunst« angehören, ist er die am klarsten und eindeutigsten umgrenzte Natur. Obwohl sich seine Tätigkeit auf eine stattliche Reihe von Gebieten erstreckt, fehlen ihm doch innerlich alle vollen und großen Akkorde, alle starken und elementaren menschlichen Impulse. Dieser Einseitigkeit entspricht in Hinsicht auf die Mittel des künstlerischen Ausdrucks die Beschränkung der kompositionellen Lösungen auf wenige bestimmte, aber freilich mit größtem Geschmack und Geschick abgewandelte Typen. Es gibt daher in seinen Bildern weder die überraschenden, starken Kompositions- und Helldunkelwirkungen Piazzettas noch den fortreißenden Schwung der Visionen eines Ricci — von Tiepolo ganz zu schweigen. Aber niemand hat in Venedig der liebenswürdigen Epik, der verliebten Tändelei und der anmutvollen, unbekümmerten Bukolik des Rokoko mit so bezwingender natürlicher Grazie die Bahn geöffnet wie Amigoni.

IV.

Was in der bisherigen Literatur von der mannigfaltigen Produktion Amigonis Verwertung zur Charakteristik des Meisters gefunden hat, umfaßt nur einen geringen Ausschnitt seines wirklichen Schaffens auf den verschiedenen Gebieten. Dadurch erklärt sich zur Genüge die teils oberflächliche, teils ganz falsche Bewertung, die Amigoni bis in die jüngste Zeit erfahren hat. So stützte sich z. B. Gino Fogolari, der zuletzt über ihn schrieb [1]), in der Hauptsache auf zwei von der Akademie in Venedig neuerdings erworbene mythologische Bildchen — beides zwar recht gute, aber ganz zufällige Proben seines Schaffens. Die für den Grafen Algarotti gemalte »Begegnung beim Feste der Diana« hat allerdings noch ein besonderes Interesse darum, weil sie eines der wenigen genau datierbaren Bilder des Meisters ist. Sie entstand zusammen mit drei seinen Zeitgenossen und Landsleuten Piazzetta, Pittoni und Tiepolo in Auftrag gegebenen historisch-mythologischen Darstellungen im Jahre 1742, gehört also der späten Zeit des Meisters an. Außer der an die französische Kunst anklingenden Eleganz und Grazie, mit der die anmutige Szene geschildert ist, spricht hier schon vornehmlich ein gewisser Einfluß von seiten Tiepolos mit, von dem sonst in Amigonis Werken wenig Spuren zu finden sind. Dagegen weist das andere in der Akademie

[1]) Bollettino d'Arte 1911, S. 313 ff.

aufbewahrte Bildchen »Venus hält den Adonis von der Jagd zurück«, in charakteristischer Weise den »galanten« Stil Amigonis auf; in seiner Mischung von bewußter Koketterie und naiver Ursprünglichkeit wirkt es wie ein ins Venezianische übertragener Boucher.

Stilistisch und gegenständlich stehen diesem charmanten Kabinettstück einige mythologische Darstellungen nahe, die in deutschen Galerien aufbewahrt werden. Ein Werk heiterster Laune und liebenswürdiger Sinnlichkeit ist die Szene, wie Adonis, von

Abb. 2. Schlummernde Venus
Leipzig, Sammlung Platky

Amoretten geleitet, vor die schlafende Venus geführt wird (Galerie Schleißheim, Abb. 4). Die reizvolle Hauptgruppe wird von den drolligen Putten Amigonis belebt; über offener idyllischer Landschaft schweben auf Wolken die zärtlich umschlungenen Figuren von Zephyr und Flora [1]).

Eine in ihrer größern Schlichtheit vielleicht noch stimmungsvollere Darstellung der schlummernden Venus mit Putten befindet sich in der Sammlung Platky zu Leipzig (Abb. 2). In bezaubernd anmutiger und dabei natürlicher Pose ruht die schöne Schläferin auf einem improvisierten Lager am Fuße eines von Buschwerk bewachsenen Felsens. Zwei hockende Putten sind mit dem Köcher und den Pfeilen der Göttin beschäftigt, zwei weitere zupfen an dem Gewandzipfel, der das letzte Stück ihrer Nacktheit noch verhüllt. Sehr konzentriert und ruhig ist auch der farbige Zusammenklang: Ein durch-

[1]) Diese Gruppe ist ähnlich von Amigoni radiert worden, als Gegenstück zu dem weiterhin erwähnten Blatte Jupiter und Kallisto.

sichtiges Blau des Himmels ist zu dem ganz hellen, zarten Inkarnat der Göttin aufs duftigste gestimmt.

Nach Format und Herkunft gehört die Leipziger Venus mit zwei anderen mythologischen Szenen zusammen, die sich in Berliner Privatbesitz (Sammlung van Dam) befinden. Alle drei Darstellungen stammen aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Rothenburg. Sie trugen dort die Bezeichnung »Farinello«, ein Name, der, in der Künstlergeschichte unbekannt, wohl eher auf die Spur ihres ersten Besitzers hindeuten dürfte, jenes Sängers, der in London Amigonis enger Freund und ein eifriger Sammler

Abb. 3. Bacchantische Szene
Berlin, Sammlung van Dam

seiner Werke war. Später müssen sie im Besitz des Kapitäns Douglas in London gewesen sein; wenigstens wird dieser als der Eigentümer auf dem Stiche genannt, den Bartolozzi 1784 nach einem der drei Bilder ausgeführt hat. Es ist dies die bacchantische Szene, der von Bartolozzi, wohl kaum mit Recht, eine Deutung auf die Muse Euterpe gegeben worden ist (Abb. 3). Die Hauptfigur der ungemein lebensvollen und graziös aufgefaßten Darstellung dürfte kaum als eine Muse zu erklären sein, vielmehr als ein vom Weingenuß mänadenhaft begeistertes Weib, das zu seinem Tanze das Tamburin schlägt. Zwei der prachtvollen natürlich-lebendigen Putten Amigonis begleiten sie musikalisch auf Becken und Flöten; ein dritter ruht, vom Rausche bezwungen, mit schweren Gliedern am Boden. Neben ihm lagert ein mit Rebenlaub umkränzter Jüngling, zu der Tänzerin aufblickend und im Begriff, die Weinschale zum Munde zu erheben. — Das dritte Stück der Serie, Jupiter und Semele, ist inhaltlich das reichste, besitzt aber trotz sicher anmutiger und malerisch feiner Züge in den Hauptfiguren etwas Plumpes. An Stimmungsreiz ist es den beiden anderen ebenfalls unterlegen.

Rein gegenständlich ist diesem Bild eine andere Szene aus den Liebesabenteuern Jupiters zu vergleichen, die Amigoni in einem miniaturhaft feinen und flüssig gemalten Bildchen (Abb. 1) behandelt und dann selber in einer Radierung wiedergegeben hat: Die Überredung der Kallisto. Das ebenfalls in Berliner Privatbesitz (Prof. Dr. C. Glaser) befindliche Gemälde erscheint im ganzen zwar dem eben erwähnten nicht unähnlich, aber sowohl durch seine anspruchslose Intimität wie in Bewegung, Ausdruck und malerischen Reizen ihm durchweg bedeutend überlegen. In jeder Einzelheit, auch in

Abb. 4. Adonis vor Venus geführt
Schleißheim, Galerie

den geringfügigen Andeutungen des Landschaftlichen, den unvermeidlichen Amoretten und den — wie stets bei Amigoni — vorzüglich beobachteten Hunden, zeigt sich eine glückliche Hand. Der Künstler wußte wohl, was er tat, als er gerade diese Komposition auf einem seiner wenigen graphischen Blätter wiederholte und so einer weiteren Öffentlichkeit bekanntgab.

Schließlich mögen noch zwei mythologische Bilder Amigonis erwähnt sein: die Jugend des Bacchus (Abb. 5) und der Raub der Europa, Gegenstücke, die in der Galerie des Gymnasiums zum Grauen Kloster in Berlin aufbewahrt werden (eine fast unveränderte Wiederholung des Europaraubes, Abb. 6, befindet sich unter dem Namen Romanellis beim Earl of Northbrook). Beide Szenen sind durchaus als Rokokoidyllen aufgefaßt, in denen der Zauber der in anmutigen Bewegungen zwanglos und heiter gruppierten Mädchengestalten den spielerisch aufgefaßten Inhalt durchaus überwiegt. Das Kolorit bewegt sich, zumal in dem »Raub der Europa«, in ausgesprochen hellen, milchig weichen Tönen.

Abb. 5. Die Jugend des Bacchus
Berlin, Gymnasium zum Grauen Kloster

Abb. 6. Der Raub der Europa
Galerie des Earl of Northbrook

Abb. 7. Rebekka am Brunnen. Abb. 8. Salomos Götzenopfer. Abb. 9. Bekehrung des Paulus
Berlin, Gymnasium zum Grauen Kloster

Wenden wir uns einem weiteren Hauptschaffensgebiete Amigonis zu, der biblischen, speziell der alttestamentarischen Historie, so fällt uns auch hier — und zwar noch in weit stärkerem Grade — seine Neigung auf, der Leichtigkeit seines bildmäßigen Denkens und Gestaltens in dem serienhaften Aneinanderreihen verschiedener Szenen freien Lauf zu lassen. Man kann geradezu feststellen, daß der Künstler sich auf einige bestimmte Bildtypen und Formate bewußt beschränkt, so daß die Zahl der auf diese Weise geschaffenen »Gegenstücke« eine außerordentlich große ist. Es entspricht dies einer besonderen Vorliebe des beginnenden Rokoko für »Pendants«, die im Seicento in dieser ausgesprochenen Form noch nicht vorhanden gewesen war. Vier ausgezeichnete Proben eines bestimmten Bildtyps, und zwar einer ganzfigurigen »Storietta« im Breitformat, besitzt wiederum das Graue-Kloster-Gymnasium zu Berlin: Rebekka am Brunnen, Esther vor Ahasver, Salomos Götzenopfer und die Bekehrung des Paulus (Abb. 7—9), eine der wenigen neutestamentlichen Historien Amigonis. Von diesen Bildern, die sich in einer reichen Skala teils leuchtender, teils milchiger und zarter Farben bewegen, atmet die Rebekkaszene den ganzen unschuldsvollen Zauber einer bukolischen Dichtung. Die Bekehrung des Paulus weist dagegen einen Schwung, ja eine Leidenschaft der Bewegung auf, die bei Amigoni befremden, zumal da sie mit dem hier besonders weichlichen, verblasenen Kolorit seltsam kontrastieren. Die verbleibenden beiden Szenen beschäftigen das Auge mehr oberflächlich durch den theatralischen, aber stets im Rahmen des Geschmackvollen und Liebenswürdigen bleibenden Pomp ihrer bühnenhaften Aufmachung als durch Kraft und Tiefe der Auffassung[1]). In der allgemeinen Anordnung stimmen sie mit zwei von Joseph Wagner wiedergegebenen Bildern Amigonis überein, die jedoch im Hochformat komponiert sind.

Einen anderen Bildtyp, der mit der kraftvoll geschlossenen und monumentalen Bildgestaltung des XVII. Jahrhunderts noch viele Berührungspunkte hat, lernt man aus vier im Breitformat komponierten nahezu lebensgroßen Halbfigurenbildern kennen, die ebenfalls im Grauen Kloster aufbewahrt werden und zu denen sich zwei weitere in der Darmstädter Galerie gesellen. Es sind: Abrahams Opfer, Bathseba im Bade, Susanna und die Alten (Abb. 12) und Lot mit seinen Töchtern (Abb. 10); ferner in Darmstadt eine Judith und eine die Berliner »Bathseba« sehr glücklich und feinfühlig variierende Fassung des gleichen Gegenstandes (Abb. 11 und 13). Die hervorstechende Eigentümlichkeit dieses Bildtypus ist die scharfe, seitlich einfallende Beleuchtung der in die vorderste Bildschicht gerückten Halbfiguren, die dadurch eine bemerkenswert kräftige, aber keineswegs harte Modellierung erhalten, und aus den meist dunklen, ja sich bis zu schwärzlichen Tiefen steigernden Hintergründen wirkungsvoll hervortreten. In der »Susanna«, der »Bathseba« und dem »Lot« kommt das galant-erotische Moment naturgemäß stark zur Geltung; so anmutvoll und entzückend dies in den beiden »Bathseba«-Darstellungen geschieht, so verzerrt und unangenehm tritt es in der »Susanna« zutage.

[1]) Das Götzenopfer Salomos ist von Joseph Flipart auf seinem (von ihm selber gestochenen) Gemälde »Der Friseur« in der Art Pieter Longhis im Hintergrunde als Wandschmuck deutlich erkennbar wiedergegeben. Da das Flipartsche Bild zweifellos in Venedig gemalt worden ist (es ist in Wagners Verlag erschienen und gehört zu einer Serie von venezianischen Genreszenen), so darf man mit ziemlicher Sicherheit auch für das Götzenopfer Salomos und die übrigen drei Historien Amigonis auf Venedig als Entstehungsort schließen. Die Serie ist mithin wahrscheinlich innerhalb der Jahre 1740—47, in dem letzten venezianischen Aufenthalt des Künstlers, entstanden. — Seit ein paar Jahren besitzt die Akademie in Venedig zwei Repliken von diesen wahrscheinlich noch öfter wiederholten gefälligen Stücken, und zwar Salomos Götzendienst und Esther vor Ahasver.

Abb. 10. Lot und seine Töchter
Berlin, Gymnasium zum Grauen Kloster

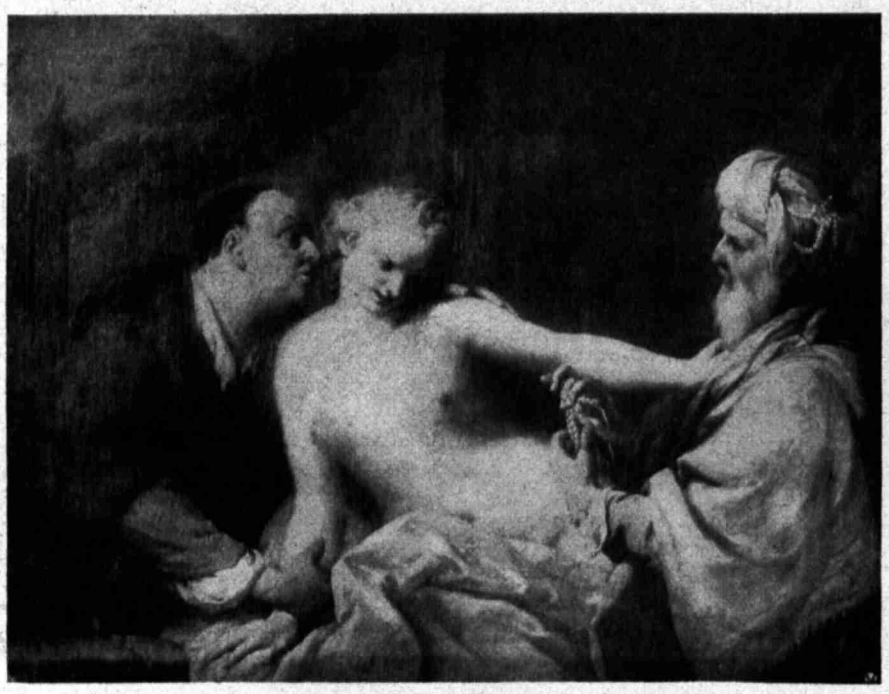


Abb. 12. Susanna und die beiden Alten
Berlin, Gymnasium zum Grauen Kloster

Abb. 11. Judith
Darmstadt, Galerie

Abb. 13. Bathseba
Darmstadt, Galerie

Abb. 14. Jakobs Traum
München, Graphische Sammlung

Abb. 15. Moses erschlägt den Ägypter
München, Graphische Sammlung

Abb. 16. David und Abigail
München, Graphische Sammlung

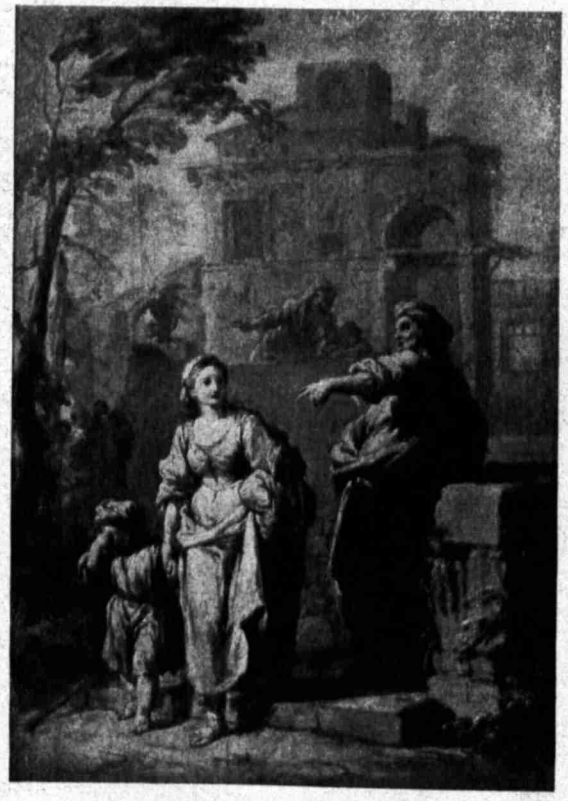


Abb. 17. Verstoßung der Hagar
München, Hofantiquar Böhler

Abb. 18. Ferdinand VI. von Spanien und sein Hof
Nach einem Stich von Joseph Flipart

Abb. 19
Porträt Farinellis mit allegorischen Figuren
Galerie des Königs von Rumänien
Nach einer Wiedergabe von Joseph Wagner

Erwähnt sei übrigens, daß zwei kompositionell ganz abweichende, flott heruntergemalte Bildchen mit der »Susanna«- und »Bathseba«-Szene sich in Mailänder Privatbesitz befinden[1]).

Überwiegt in den Halbfigurenbildern trotz aller koloristischen Raffinements völlig die Tradition des großen historischen Stils des Seicento, so bewegt sich Amigoni in

Abb. 20
Porträt der englischen Prinzessin Anna
Nach einer Wiedergabe von Joseph Wagner

einer Serie kleiner Historietten, die in Grisaillemalerei skizzenhaft auf Papier hingeschrieben sind, wieder ganz ausgesprochen in den Bahnen des Rokoko. Drei von ihnen, Jakobs Traum, Moses erschlägt den Ägypter und David und Abigail, befinden sich in der Graphischen Sammlung zu München (Abb. 14—16). Eine andere dieser Serie nahestehende Grisaille, die Verstoßung der Hagar (Abb. 17), war 1918 im Besitz des Hofantiquars Böhler. In ihrer gleicherweise unmittelbaren und dabei vollkommen bildmäßigen Art sind diese Grisaillen von einem Reiz, den man im allgemeinen eher innerhalb der französischen als der italienischen Rokokokunst voraussetzt. Amigoni wird

[1]) Vgl. Malaguzzi Valeri in der Rassegna d'Arte 1914, S. 4.

Abb. 21. Bildnis einer venezianischen Dame als Diana
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

in solchen Schöpfungen von keinem seiner venezianischen Zeitgenossen erreicht; — selbst Pittoni, der ihm hierin am ehesten zu vergleichen wäre, sieht daneben manieriert und beinahe bäuerisch-plump aus.

Der in diesen Zeilen versuchte Überblick über die Tätigkeit Amigonis als Tafelbildmaler, der bezeichnenderweise ganz überwiegend auf Bildern aus deutschem Besitz aufgebaut werden konnte, bleibt, gemessen an der reichen Produktion des Künstlers, natürlich unvollständig. Das ergibt sich schon aus der großen Zahl der Wiedergaben,

die nach seinen Bildern von dem getreuen Wagner und dessen Schülern angefertigt worden sind. So würde man gern die Vorbilder zu den radierten Serien der vier Elemente, der vier Weltteile und der freien Künste kennen, in denen die an sich spröde Form der Allegorie als Schäferszene oder Gesellschaftstück reizvoll angedeutet erscheint. Auch mit reinen Genrebildern muß sich Amigoni befaßt haben, wie die 1739 noch in London von Wagner herausgegebenen Blätter mit typischen englischen Straßenfiguren (Schuhputzerjunge, Lampenputzer, Schornsteinfeger und Äpfelverkäufer) beweisen. Als echter Vertreter des Rokoko war er ferner ein glänzender Schilderer des nackten Kindes, das uns Wagners Blätter bald in Form musizierender Soldaten, spielender und sich balgender Buben und Mädchen vorführen, bald in religiöser Einkleidung (Schlafendes Jesuskind, Christkind mit den Leidenssymbolen von Engeln umgeben usw.). Unmittelbar anzuschließen sind diesen Darstellungen die Madonnenbilder, die uns nicht nur aus graphischen Wiedergaben bekannt sind — ein außerordentlich reizvolles Bild dieses Gegenstandes (in dem wieder das Kind besonders liebevoll behandelt ist) befindet sich z. B. im Leipziger Museum. Daß sich Amigoni endlich auch als Landschaftsmaler betätigt hat, bezeugt ein anscheinend vereinzelt dastehendes Blatt von Wagner nach ihm. Durch seltsame Felsentore, die mit Tannen und Buschwerk bestanden sind, erblickt man eine weite Küstenlandschaft. Das Motiv wie die genrehafte Staffage erinnern an Marco Ricci und Zuccarelli.

Wenig Sicheres ist über den Verbleib der nach zeitgenössischen Zeugnissen hochgeschätzten Bildnisse des Meisters zu sagen. Eines der Hauptstücke, das allegorische Porträt des Carlo Broschi in ganzer Figur, befindet sich heute im Besitz des Königs von Rumänien. Die Mehrzahl der übrigen dürfte in kleinere Galerien und Privatsammlungen Englands und Spaniens gelangt sein. Über ihren Stil geben die Blätter von Wagner und anderen Stechern genügenden Aufschluß. Die Auffassung ist, wie man es angesichts der fürstlichen oder aristokratischen Besteller erwarten durfte, durchaus repräsentativ im Sinne eines Rigaud und verwandter französischer Vorbilder: gemessene Ruhe in der Haltung, reiches, mit malerischer Virtuosität behandeltes Kostüm, pompöse Hintergründe (Säulen, Vorhänge, Architekturdurchblicke u. dgl.). Gelegentlich allegorische Zutaten, insbesondere geflügelte weibliche Genien (Fama und ähnliches), spielende Putten usw. (vgl. Abb. 19 und 20). Auf der uns durch einen Stich Joseph Fliparts bekannten Darstellung Ferdinands VI. von Spanien mit seiner Gattin, den Damen und Herren des Hofes und der Kgl. Kapelle erweitert sich das Porträtstück in sehr bemerkenswerter und eigenartiger Weise zu einem außerordentlich unmittelbar wirkenden Abbild des spanischen Hoflebens (Abb. 18). Man muß von hier auf das steife Gruppenbildnis im Viktoriensaal des Schleißheimer Schlosses zurückblicken, um den Weg, den Amigoni durchmessen hat, richtig einzuschätzen. Der Künstler hat sicherlich derartige Porträthistorien (wenn man die eigentümliche Mittelstellung dieser Gattung so bezeichnen darf) noch häufiger ausgeführt; so erwähnt Lanzi eine Serie von Gemälden, auf denen Farinelli dargestellt war, wie er an den verschiedenen Höfen Europas aufgenommen und geehrt wird. Sie befanden sich seinerzeit im Besitz des gefeierten Sängers zu Bologna und sind heute leider verschollen.

In Deutschland ist Amigoni als Bildnismaler nur spärlich vertreten. An erster Stelle steht das Kniestück einer vornehmen Dame im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 21). Durch die Abzeichen der Jagd: Köcher, Bogen und Hunde wird die Dargestellte als Diana charakterisiert; wahrscheinlich ist sie, nach ihrem Typus wie nach der Provenienz des Bildes zu urteilen, eine Venezianerin. Trotzdem fällt das Porträt in seinem durchaus französischen Stilcharakter ganz aus dem Rahmen der venezianischen Überlieferung

heraus. Koloristisch entwickelt es mit den feinen Abstufungen verschiedener graublauer, grünlichgrauer, ins Weißliche spielender Töne, mit den Kontrasten zwischen schwarzem Mieder und mattrötlichen Gewandpartien auf dem rechten Arme eine raffiniert ersonnene Skala. Äußerst wirkungsvoll tritt aus diesen Gegensätzen ein ganz zartes, helles Inkarnat hervor, das sich gegen den dunklen Grund mit großem malerischen Effekt und dabei nicht ohne einen eigentümlichen feinen Schmelz abhebt. Bezeichnend für Amigoni ist außer diesen koloristischen Eigentümlichkeiten die Haltung des

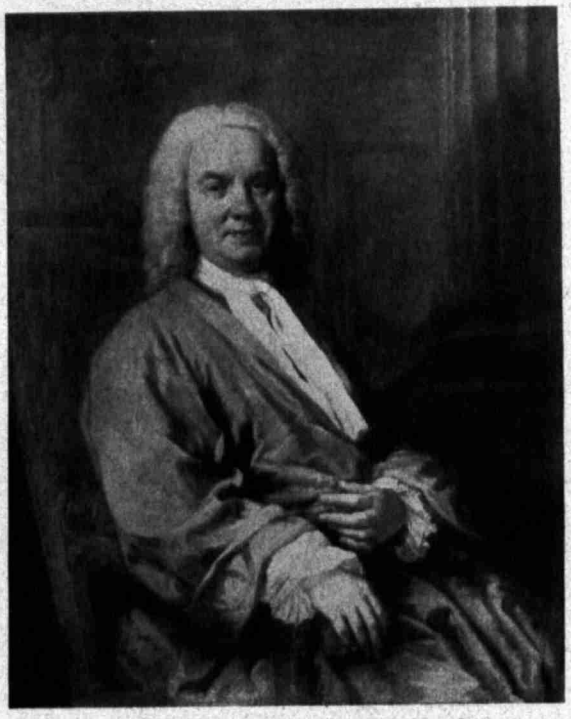


Abb. 22
Bildnis des Kaufmanns Sigismund Streit
Berlin, Gymnasium zum Grauen Kloster

Kopfes und der Typ des Gesichtes (vgl. das Porträt der britischen Prinzessin Anna), besonders aber die weiche Linie der Arme und Hände. Die den Bogen fassende Linke entspricht mit ihrer sonderbaren Abspreizung des zweiten und fünften Fingers genau der in die Hüfte gestützten Hand des Königs Ferdinand.

Durch seine künstlerischen Werte steht das Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums auf einer so hohen Stufe, daß man ihm das Bildnis des Kaufmanns Sigismund Streit im Grauen Kloster (Abb. 22) und das Selbstporträt des Künstlers im Darmstädter Museum erst in einigem Abstand anreihen darf. Beides sind sachliche und unpathetische Wiedergaben des reinen »Tatbestandes« von Persönlichkeiten, die allerdings schon um ihrer selbst willen interessant genug sind. Streit, ein geborener Berliner, bekannt durch reiche Zuwendungen an das Klostergymnasium, war der ehemalige Besitzer jener Bilder Amigonis, die nach seinem Tode zusammen mit anderen Stiftungen der Anstalt zufielen, der er selber die Grundlagen seiner Bildung zu verdanken hatte. Man sieht

die behäbige Erscheinung des in Venedig reich gewordenen Streit, behaglich zurückgelehnt in einen Lehnstuhl, den Blick mit Würde auf den Beschauer gerichtet. Ein kostbarer gelblicher, mit der ganzen Virtuosität Amigonis gemalter Mantel liegt lose um seinen Körper, in farbig apartem Zusammenklange mit dem hellgrünen Bezug des Stuhles und dem hellgrauen architektonischen Grund. Das Bildnis ist 1739 in Venedig gemalt worden, also kurz nach der Rückkehr des Künstlers aus London; damals stand der Dargestellte in seinem 52. Lebensjahre.

Mit dem Brustbild Jacopo Amigonis in Darmstadt (Abb. 23), das dem Streit-Porträt stilistisch sehr nahesteht, mögen diese Betrachtungen über seine Kunst geschlossen sein. Wenn dem Selbstbildnis des Meisters auch die äußerlichen Merkmale reiferen Alters fehlen, so sprechen doch die vollentwickelten Linien des Gesichtes und die ruhige Würde der ganzen Erscheinung für eine Entstehung nicht vor seinem fünfzigsten Lebensjahre. Es ist ein Typus, dessen Züge von einfacher, ruhiger Klarheit des Wollens und von persönlicher Liebenswürdigkeit Zeugnis ablegen. Das gepflegte, aber von Prätensionen freie Äußere und die geschmackvoll-zurückhaltende Art des Sich-Gebens ergänzt sehr glücklich die Vorstellung, die uns auch durch die Werke Amigonis von der Persönlichkeit ihres Schöpfers vermittelt wird.

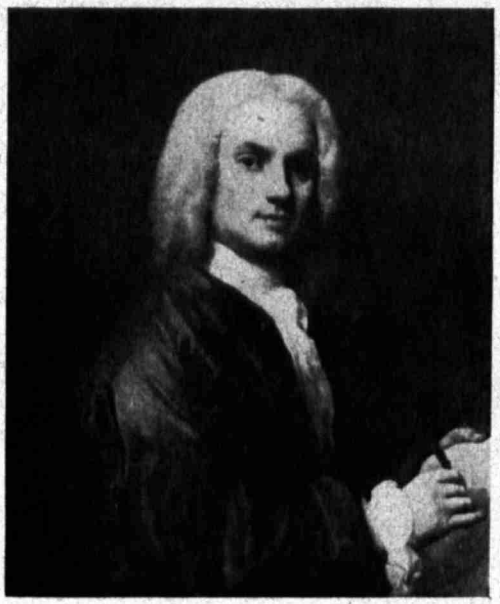


Abb. 23. Selbstbildnis Amigonis
Darmstadt, Galerie

ÜBER ZWEI SKIZZENBÜCHER DES GUGLIELMO DELLA PORTA IN DER DÜSSELDORFER KUNSTAKADEMIE [1])

VON GEORG GRONAU

Die biographische Skizze, die Vasari dem Guglielmo della Porta gewidmet hat [2]), fällt auf durch die Kürze der Darstellung, die Dürftigkeit des Inhalts, die Spärlichkeit des Lobes. Schon daß er dem Künstler, dem als Bildhauer am römischen Hofe die erste Stelle nach Michelangelo gebührte — in weitem Abstand freilich —, keine eigene Biographie gibt, sondern ihn mit andern zusammen abmacht, von ihm spricht, als ob er sich seiner gleichsam beiläufig erinnere, wie er auf die mailändischen Arbeiten seines Oheims (übrigens in Wahrheit seines Vaters) zu sprechen kommt, muß doppelt erstaunen, wenn man sieht, welche eingehenden, nicht selten langatmigen Biographien anderen zeitgenössischen Künstlern wie Tribolo, Rustici, Montorsoli Bandinelli oder Salviati zuteil werden, ganz davon zu schweigen, daß von dem obskuren Christofano Gherardi, genannt Doceno, eines der ausführlichsten Kapitel der Viten handelt. In das spärliche Lob der belle invenzioni oder bellissime fantasie mischt sich, es übertönend, der Tadel, daß er binnen zwanzig Jahren kein Werk zur Vollendung gebracht habe; die Sorglosigkeit, die das Uffizio del Piombo seinem Inhaber in materieller Hinsicht gewähre, mache träge zur Arbeit — ein Vorwurf, den Vasari in der Biographie von Guglielmos Amtsvorgänger Sebastiano gleichfalls erhoben und breit ausgesponnen hat.

Man merkt aus dem Ganzen heraus, daß Vasari dem Fra Guglielmo nicht wohlgesinnt gewesen ist. Nicht persönliche Eifersucht, darf man annehmen, war die Ursache, denn ihre Interessen hatten sich kaum kreuzen können; was aus Vasari spricht, ist die Michelangelo-Partei, deren geschworener Anhänger er war. Die kurze Erzählung zur Vorgeschichte des Grabmals Pauls III., die in die Biographie Michelangelos eingeflochten ist [3]), gibt den Schlüssel zu seinem Verhalten gegenüber dem lombardischen Bildhauer.

Bemerkenswert, wie stark Vasaris Lob oder Tadel, sein größerer oder geringerer Anteil an einem Künstler das Urteil der Folgezeit für Jahrhunderte bestimmt hat! Noch heute pflegt man sich della Portas nur bei dem Grabmal Pauls III. zu erinnern, das die Ungunst der Zeiten nicht einmal in seiner ursprünglichen Form auf die Nach-

[1]) Dem freundlichen Entgegenkommen der Direktion der Düsseldorfer Kunstakademie sowie ihres damaligen, seither verstorbenen Bibliothekars Prof. Board, habe ich dafür zu danken, daß sie mir die Bände zu genauerer Durchsicht auf einige Zeit ausliehen.

[2]) Vasari-Milanesi VII, 544–549. — Die moderne Forschung ist in mustergültiger Form verwertet von Steinmann, Das Grabmal Pauls III. in St. Peter in Rom. Leipzig 1912.

[3]) Ebendort S. 225/226.

welt hat gelangen lassen. Alles andere — von den Jugendwerken in Genua abgesehen — ist kaum bekannt, verschwunden oder verschollen, so daß schließlich doch nur Vasaris knappe Worte eine Vorstellung von seinem Lebenswerk gewähren.

Daß heute noch ein Quell verborgen fließt, der die Dürre unsrer bisherigen Kenntnis zu befruchten vermag, ist der Wissenschaft bisher entgangen, trotzdem bereits vor vielen Jahren auf den Schatz ausdrücklich hingewiesen wurde. In seinem Verzeichnis der Zeichnungen und Stiche, die der Düsseldorfer Kunstakademie gehören, hat Th. Lewin darauf aufmerksam gemacht[1]), daß als der wohl kostbarste Besitz der Sammlung zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta anzusehen wären. Über deren Inhalt soll im folgenden kurz berichtet werden.

Die beiden Pergamentbände tragen auf dem Rücken in Goldpressung die Bezeichnung: Opere di F. G. Della Porta. Opere: das Wort deutet auf mannigfachen Inhalt. Ein erstes Durchblättern bringt freudige Überraschung; außer zahlreichen mit Skizzen bedeckten Blättern fällt das Auge auf eine nicht minder große Zahl von Seiten, die Schriftstücke aller Art enthalten: Briefkonzepte und Memorialen, teils kalligraphisch, teils — und in der Mehrzahl — flüchtig hingeworfen und durch zahllose Streichungen und Veränderungen als erste Niederschriften und Entwürfe charakterisiert. Freilich ein wirres Durcheinander, in dem man sich schwer zurechtfindet; eine ungeübte Hand muß die Fragmente zu Bänden vereinigt haben, denn oft genug findet man Zusammengehöriges auseinandergerissen. Der Innentitel gewährt über die Entstehung der beiden Bände in ihrer gegenwärtigen Form Aufschluß. Er lautet in echt secentesker Weitschweifigkeit: L' Arte del Disegno e le Vivezze dell' Ingegno Di Guglielmo della Porta celebre scultore et architetto espresse in queste carte originali per servizio dell' Eccma Casa Farnese Raccolte industriosamente da Giuseppe Ghezzi Pittore et Accademico dell' Insigne Accademia del Disegno di Roma per collocarle nel suo studio. Con il Repertorio preciso di tutte le cose comprese in questa medesima raccolta.

Der Maler Giuseppe Ghezzi, der sich hier das Verdienst der Sammlung zuschreibt, hat in der zweiten Hälfte des XVII. und im ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts in der römischen Kunstwelt eine Rolle gespielt. Die Gaben leichter Rede und gewandter Feder qualifizierte ihn zum Sekretär der Accademia di San Luca; er war der erste, dem das Amt auf Lebenszeit übertragen wurde (1678). Von eigenen Leistungen des aus Ascoli gebürtigen, doch frühzeitig in Rom eingewanderten Malers wissen die älteren Autoren[2]) weniger zu berichten als von seinem Geschick als Restaurator alter Bilder, so daß sein künstlerischer Nachruhm völlig von dem seines Sohnes Pierleone überschattet worden ist, dessen lebendige Karikaturen noch heute dem Interesse der Kenner begegnen.

Auf welche Weise Ghezzi in den Besitz der Zeichnungen della Portas gelangt ist, die in dessen Nachlaß ausdrücklich erwähnt werden[3]), geht aus einer Notiz im zweiten Düsseldorfer Bande hervor. Dieser wird durch flüchtige Aufzeichnungen über

---

[1]) Repertorium der bei der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf aufbewahrten Kunstsammlungen. 1883, S. 210.

[2]) L. Pascoli, Vite de' pittori .... moderni, II, Rom 1736, S. 199; Bald. Orsini, Descrizione delle pitture .... di Ascoli, Perugia 1790, S. 246; G. Cantalamessa Carboni, Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli, Ascoli 1830, S. 211; Lanzi, Storia pittorica[5], Florenz 1834, II, S. 201.

[3]) Bertolotti, Artisti lombardi II, 127; die wichtige Stelle abgedruckt bei Steinmann S. 3, Anm. 2.

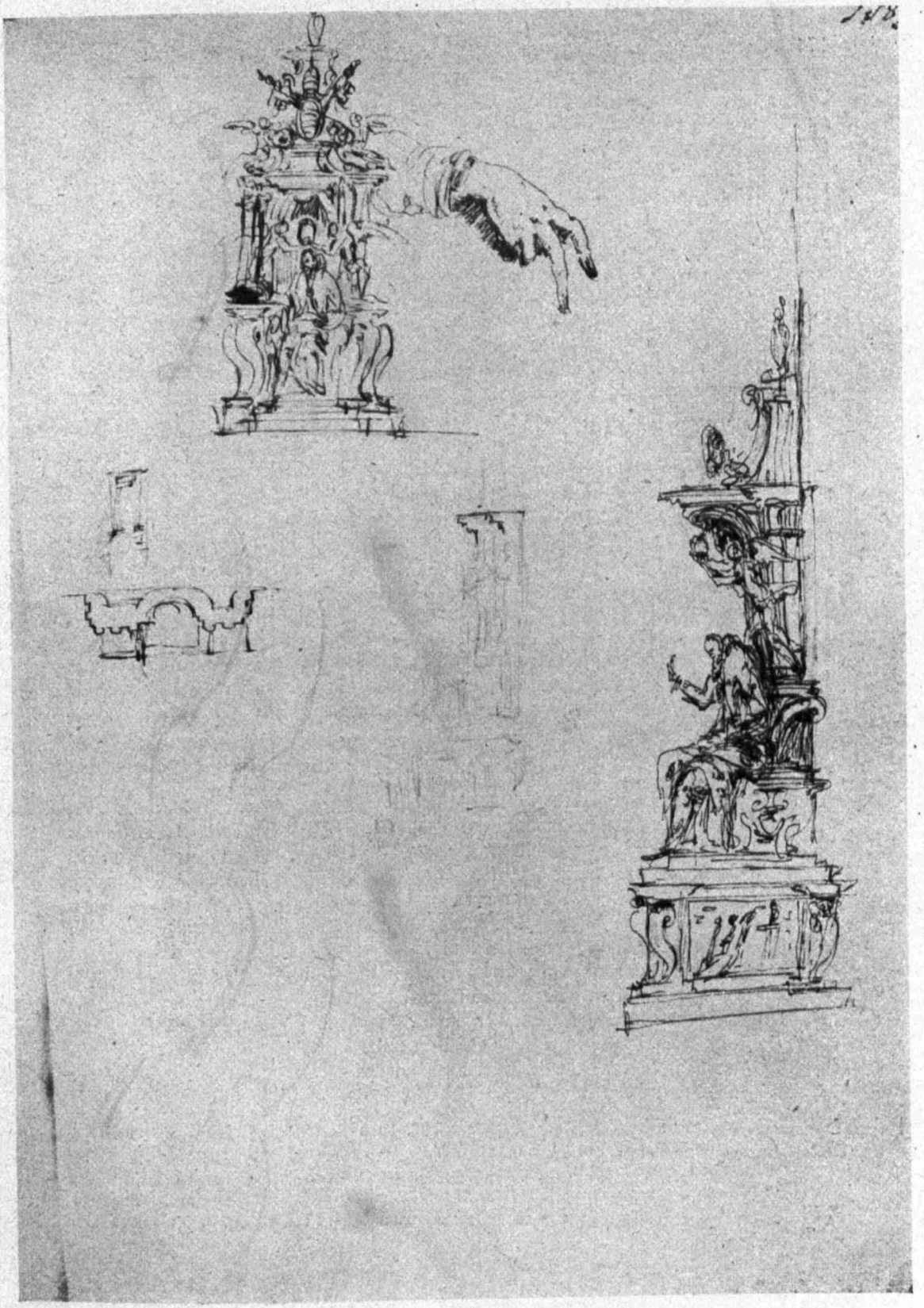


Abb. 1. G. della Porta
Entwurf zum Grabdenkmal Papst Pauls III.

die della Porta eröffnet, einen Entwurf, der sich hauptsächlich als Auszug aus Vasari und Baglione erweist. Diesem folgt eine kurze Notiz auf einem briefartig gekniffen Blatt, aus dem hervorgeht, daß die biographische Skizze als Einleitung zu einem Stammbaum der Familie geplant war, der irgendwie mit den Kollektaneen vereinigt werden sollte. Hier heißt es im Anschluß an Vasaris Bemerkung über die Studien des jungen Guglielmo an den Werken Leonardos: »Io credo che non solo copiasse dalle pitture di Leonardo, ma da disegni de questi [et] è da credere che Gio. Giacomo suo zio in tempo del suo maestro il Gobbo, contemporaneo di Leonardo, n' abbondasse, perchè in un coff[ano] rimasto nell' eredità de' descendenti di fra Guglielmo si sono trovati quest' anno 1689 con dissegni et 8(?) libri di Guglielmo un libro manuscritto de' moti del sole o del moto dell' aque di mano di Leonardo che li tiene in grande stima, come porta il dovere, il Sr. Gioseppe Ghezzi.« Durch ein in einem Miszellaneenband des Mailänder Staatsarchivs gefundenes Blatt vom Jahre 1690 findet diese Nachricht völlige Bestätigung [1]).

Über die späteren Schicksale der Bände bis zu dem Augenblick, da sie an den jetzigen Aufbewahrungsort gelangten, gibt die Geschichte der Düsseldorfer Sammlung Auskunft. Deren Stamm bildet ein Ankauf, der nach mehrjährigen Verhandlungen 1778 zum Abschluß gelangte: damals erwarben die Bergischen Stände auf den Wunsch des Kurfürsten Karl Theodor und mit dessen Beihilfe die Kunstsammlung, die der erste Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, Lambert Krahe, zusammengebracht hatte. »Ein großer Teil derselben ... rührt ... nach allen Anzeichen aus dem Nachlaß des Pierleone Ghezzi ... her [2]).«

Eine vollständige Aufzählung des Inhalts der beiden Bände zu geben, verbietet sich innerhalb eines räumlich beschränkten Aufsatzes, zumal ein eingehender Versuch der Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens der Skizzenbücher sehr eingehende Darlegungen notwendig machen würde [3]). Nur Wesentliches sei hervorgehoben, das vorzüglich, was unsere Kenntnis vom Schaffen des Frate zu erweitern geeignet ist oder auf wichtige Vorgänge seiner Arbeitstätigkeit Licht verbreitet. Einige kurze Bemerkungen über die Zusammensetzung der beiden Bände seien vorausgeschickt.

Der erste Band umfaßt 129 Folio- = 258 paginierte Seiten, wobei 11 leere Blätter, die dem Titel folgen, nicht mitgezählt sind. Die Paginierung rührt von einer Hand des XVIII. Jahrhunderts her. Der zweite Band enthält 85 Folio- = 170 Seiten; auf fol. 170 folgen wiederum 11 nicht gezählte, leere Blätter. Innerhalb der Bände bilden die eigentlichen Skizzenbücher nicht ein geschlossenes Ganzes, vielmehr sind zwischen Blätter, die Zeichnungen tragen, Briefkonzepte und Memorialen geschoben; jedoch enthalten in Band I die Seiten 9—183 und 188—200, im Band II die Seiten 5—66 zusammenhängende Teile von Skizzenbüchern, bei denen allerdings nicht selten Blätter leer gelassen sind. An dem wechselnden Format erkennt man, daß die Sammlung aus mehreren Skizzenbüchern gebildet worden ist. So beginnt Band I auf fol. 1 mit einem größeren Buch (161 × 228 mm), auf dem ersten Blatt ist die Reihe von 14 Darstellungen aus dem Leben Christi verzeichnet, an denen, wie wir sehen werden, der

[1]) Raccolta Vinciana, 2.° fascicolo, 1906, S. 92.

[2]) Th. Lewin, Repertorium, Einleitung S. V.

[3]) Im Vorbeigehen sei aber doch angemerkt, daß am Schluß des zweiten Bandes von fol. 112 an nicht unwichtige Materialien zur römischen Kunstgeschichte vom Anfang des XVII. Jahrhunderts mit eingebunden sind. Sie beziehen sich zum Teil auf Malereien im Vatikan und in der Peterskirche.

Abb. 2. G. della Porta
Entwurf zum Grabdenkmal Papst Pauls III.

Künstler besonders hingebend gearbeitet hat. Aber bereits die Seiten 5—8 gehören zu einem kleineren Skizzenbuch, dessen erstes Blatt die erste Seite gebildet haben muß. Hier hat der Frate die Bemerkung hingeschrieben: In questo libro schizzerò le storie de Ovidio per l' ornamento delle tavole orientali, wovon dann allerdings die folgenden Blätter keine Spur zeigen. Mit fol. 184 beginnt eine andere Blattgröße (161 × 220—221 mm), und von fol. 251 wird das Format abermals etwas kleiner (160 × 215 mm). Dagegen ist die kleinere Zahl von Seiten im zweiten Band, soweit sie aus dem Besitz des Frate stammen, in einheitlichem Format (208 × 282 mm), und die Skizzenbuchblätter bilden eine kompakte Masse von fol. 5 bis fol. 66; eine zweite, anscheinend ältere Paginierung zeigt, daß die heutige Reihenfolge nicht die ursprüngliche gewesen sein kann.

Eine Reihe von Gruppen heben sich deutlich ihrem Inhalt nach heraus. An Zahl stehen die Zeichnungen voran, die sich auf die Passionsgeschichte beziehen, und da diese Entwürfe sich alle im ersten Band vorfinden, wo auf fol. 1, wie bereits bemerkt, die 14 Szenen ihrem Titel nach aufgezählt sind, so läßt sich daraus der Schluß ziehen, daß diese Blätter alle zu einem Buch gehört haben, dessen erste Seite, das Proëmium gleichsam, jene noch erhaltene Aufzählung der darzustellenden Szenen gebildet hat. Außer den Passionsdarstellungen finden sich, allerdings in weit geringerer Zahl, Szenen aus der Vorgeschichte Christi, namentlich die Anbetung des Kindes (das mehrfach von einem Papst verehrt wird), daneben die Anbetung der Hirten und der Könige. Dagegen läßt sich von ovidischen Geschichten, die, wie aus einem auf den Nachlaß des Frate bezüglichen Dokument und sonst bekannt ist, ihn beschäftigten, fast nichts nachweisen; die wenigen Blätter finden sich alle im zweiten Band; mit einiger Sicherheit ist hier der Tod des Orpheus (fol. 26) nach einem Relief und der Raub der Proserpina (fol. 30) zu erkennen. Sonst finden sich von Darstellungen aus der Antike: drei Taten des Herakles, davon die eine scheinbar nach antikem Relief (fol. 25), ein Bacchantenrelief nach der Antike (fol. 36), Achill unter den Töchtern des Lykomedes (fol. 38), Mucius Scävola (fol. 29), sowie die Büste eines römischen Kaisers (fol. 27). Für noch weniger aussichtsvoll halte ich den Versuch, aus dem verschiedenartigen Inhalt der sonstigen Blätter ursprüngliche Zusammenhänge wiederherstellen zu wollen. Denn das Mannigfaltigste ist hier vereint; die Entwürfe für das Papstmonument — weniger zahlreich freilich, als man bei der Bedeutung dieses Hauptwerkes im Schaffen Fra Guglielmos erwarten sollte — heben sich heraus, andere beziehen sich auf ein großartiges Reiterdenkmal; viele andere Blätter mit Entwürfen für die Plastik entziehen sich der Lokalisierung. Dafür ist vieles als dekorative Plastik zu erkennen, das zum Teil sich auf den Schmuck von Altären, wie der Meister sie für St. Peter plante, beziehen läßt; daneben sind Vorwürfe wie Brunnen, Kamine, Kandelaber, Prunktische usw. nicht selten. Einen bedeutenden Raum beanspruchen die architektonischen Zeichnungen; sie lassen sich wesentlich in zwei Gruppen scheiden, deren eine sich wohl am ehesten auf den Palazzo Farnese bezieht, die andere auf einen monumentalen Kuppelraum mit Monument und Altären.

Manches von dem, was mittels der bisher bekannten Überlieferung kaum zu deuten sein würde, findet durch die im Konzept erhaltenen Denkschriften seine Erklärung; vieles bleibt im dunkeln und wird zu weiterer Forschung Gelegenheit bieten. Hier soll nur der Versuch gemacht werden, einige der wichtigsten Aufgaben, welche die nicht allzu reiche Schaffenskraft della Portas zu meistern suchte, herauszuheben.

Zuvor ein paar kurze Bemerkungen über den Charakter der Zeichnungen, von denen die beigegebenen Abbildungen, die nach dem gegenständlichen Interesse und um die verschiedenen Aufgaben durch Beispiele zu illustrieren, ausgesucht wurden, eine ausreichende Vorstellung gewähren. Der Frate hat sich sowohl der Feder wie

Abb. 3. G. della Porta
Skizzen zu den Figuren der Prudentia und Justitia vom Grabdenkmal Papst Pauls III.

des Stiftes bedient; die in letzterer Technik ausgeführten Zeichnungen sind aber häufig bis zur Unkenntlichkeit verblaßt und ließen sich nicht wiedergeben. Leider sind gerade mehrere der Entwürfe, die sich auf das Paulsgrab beziehen, mit dem Stift entworfen. Die Zeichnungen zeigen durchgängig eine ausgeschriebene Hand, die im Skizzieren sehr geübt ist und sich eine stark ausgeprägte Manier angewöhnt hat. Man beachtet die ganz selten im festen Duktus geführten Linien; sie sind meist in sich bewegt, oft abgesetzt, ohne daß der Ansatz der einen Linie sich dem Ende der andern glatt anpaßt. Es ist die unruhige Zeichenweise des späteren Cinquecento, das in dieser Hinsicht der vorangehenden Epoche ferner steht als der folgenden. Die Innenzeichnung der Körper wird mit kurzen, oft oval gebuchteten oder häkchenartigen Strichen gegeben; die Köpfe sind nur mit summarischer Andeutung von Augen, Nase und Mund behandelt. Manieristisch wie der Duktus ist die Bildung der Körper. Übertrieben lange Gestalten fallen ins Auge; die Bewegungen sind meist heftiger, als der Gegenstand es erfordert; von komplizierten Motiven ist ein verschwenderischer Gebrauch gemacht: all das in der für die ganze Gefolgschaft Michelangelos typischen Weise. Die Entwürfe sind nicht oft erfreulich, selten leicht, andeutend, geistvoll; zum besten mit darf der hier mitgeteilte Entwurf für einen Kamin gerechnet werden.

* * *

In den Aufzeichnungen von Fra Guglielmos Hand, die in die Bände mit aufgenommen worden sind, spricht der Künstler überall von neuem über seine Arbeiten — mit einem Unterton, als müsse er seine künstlerische Leistung gegen Angriffe und Vorwürfe verteidigen [1]). Aber an keiner Stelle, auch in einem überlangen, wahrscheinlich an Ammanati gerichteten Brief nicht, hat er sich entschlossen, eine vollständige Aufzählung seiner Arbeiten zu geben [2]). Eines jedoch ersieht man deutlich: allzu groß war deren Zahl nicht, was schließlich bei dem materiellen Umfang der einzelnen Unternehmungen nicht verwundert. Sodann wird hier die Tatsache erhärtet, daß vieles nur Plan geblieben, anderes über ein gewisses Stadium des Entwurfs nicht hinausgekommen ist.

Wohl unterrichtet ist man über die Geschichte des Grabmals, teils durch Vasari, teils durch die Mitteilungen aus den farnesischen Papieren und die Briefe des Annibale Caro. In dieser Hinsicht bringen die Düsseldorfer Bände nichts Neues; nur einige Kostenanschläge beschäftigen sich mit dem Monument [3]). Dafür sind einige zeichnerische Entwürfe darin enthalten, die sich bestimmt auf das Paulsdenkmal beziehen lassen. Zwei von diesen sind hier wiedergegeben (Abb. 1 und 2), nebst sorgfältigen Vorstudien zu den beiden Figuren der Justitia und Prudentia (Abb. 3), die noch heute damit vereinigt sind [4]). Der zeichnerisch bessere der Entwürfe weicht bemerkenswert nicht nur von

[1]) Vgl. Dok. I.

[2]) Dok. II.

[3]) Diese Konzepte des Frate haben offenbar als Unterlagen der Eingabe gedient, die sein Sohn Tommaso 1604 an den Herzog von Parma richtete. Da diese im Wortlaut bei Cadier, Mélanges d'archéologie IX, 1889, S. 82 abgedruckt vorliegt, so erübrigt sich der Abdruck dieser Konzepte. Bemerkenswert erscheint nur, daß die einzelnen Posten in der Rechnung, die der Sohn präsentiert, durchgängig erhöht sind.

[4]) Aus einem Briefkonzept des Frate geht hervor, daß schon an diesen seitens hochgestellter kirchlicher Würdenträger das Ersuchen gestellt worden ist, die allzu großen Nuditäten an den allegorischen Statuen des Monuments zu verhüllen, und daß er bereit war, darauf einzugehen. Siehe Dok. III. Ausgeführt wurden diese Verhüllungen erst durch Teodoro della Porta 1594/5. Siehe Cadier, a. a. O. S. 80.

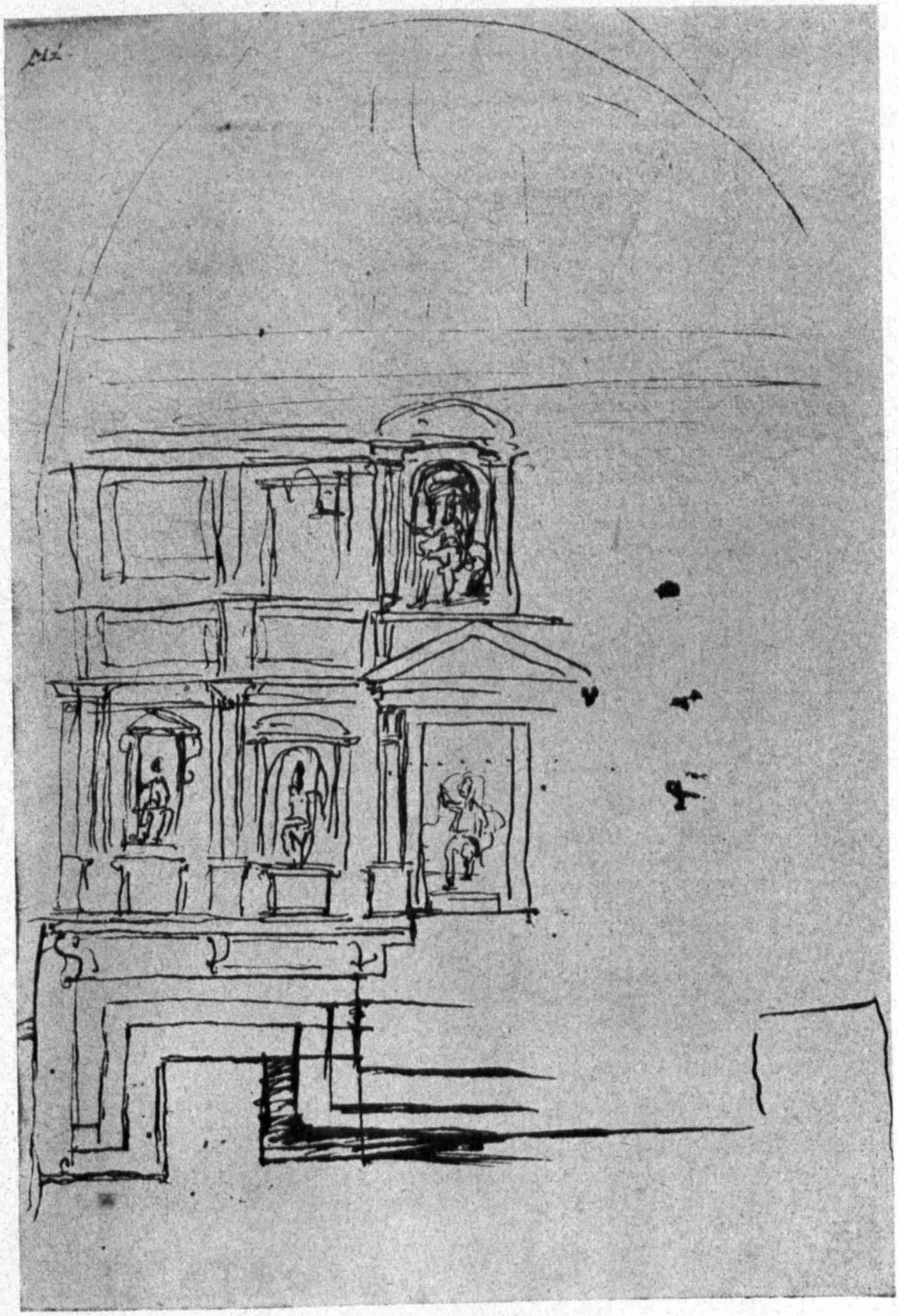


Abb. 4. G. della Porta
Entwurf zu einem Grabmonument

dem Denkmal ab, wie es schließlich zur Ausführung und Aufstellung gelangte, sondern auch von allem, was wir darüber wissen. Es ist nicht als Freigrab konzipiert, sondern lehnt sich, wie es die zweimalige Profilskizze deutlich zeigt, an eine Wand an. Auf einfacher, mit Reliefs geschmückter Basis, in der man die von Paul III. selbst erworbene und für sein Monument bestimmte erkennen darf, die della Porta ursprünglich im Auftrag des Bischofs von Bagnorea gefertigt hatte, erhebt sich zu bedeutender Höhe der Thron, auf dem der Papst barhäuptig (wie in der ausgeführten Bronze) sitzt, die Rechte zum Segen erhoben. Eine besonders gezeichnete Variante zeigt die Hand mit der segnenden Geste gesenkt, so wie es dann, jedoch abermals verändert, zur Ausführung gelangte. Der Baldachin steigt über dem Haupte des Greisen so hoch an, daß zwei große Engelsgestalten Platz finden, die rechts und links mit den Fußspitzen die Lehnen des Thrones berühren und die Tiara über ihn halten. Auf der Brüstung des Baldachins sieht man zwei weitere Engel, Stützen des mächtigen Wappens, das die Mitte des Aufbaues schmückt; dieser verjüngt sich noch weiter und endet in einen nicht deutlich zu erkennenden, vasenartigen Zierat.

Auch der zweite Entwurf, dessen Einzelheiten leider nicht völlig klar sind, scheint ein Wandgrab darzustellen. Der Aufbau ist hier komplizierter. Über einem niedrigen Sockel erhebt sich ein breites, als vorspringend gedachtes Mittelteil. Zwei mit heftigen Bewegungen auseinanderstrebende nackte Jünglinge sind als Träger der oberen Partien davor gestellt. An dem zurücktretenden Teil links davon ist eine kauernde Gestalt eben erkennbar. Darüber lagert die Basis des Thrones, dessen Ecken in Schlangen auslaufende Gestalten bilden. Rechts und links von der Basis sitzen frei zwei mächtige Gestalten, die beide zu der Gestalt des Papstes aufschauen. Dieser ist wiederum segnend dargestellt; soviel zu unterscheiden ist, fehlen auch die Genien mit der Tiara nicht.

Ein dritter, hier nicht wiedergegebener Entwurf (Bd. II, fol. 43, Bleistift) gibt wieder eine andere Variante. Hier lagern auf dem niedrigen untersten Sockel rechts und links zwei Gestalten, den ursprünglich geplanten Fiumi Michelangelos von den Mediceergräbern verwandt; die beiden Jünglinge des Mittelteiles sind halb kniend dargestellt, wie sie mit beiden Armen den oberen Aufbau stützen; dieser entspricht in der Hauptsache dem eben besprochenen, doch erscheint das Monument im Ganzen breit gelagert, nicht hoch hinaufgezogen.

Dies scheinen die einzigen Entwürfe zu sein, die sich mit Sicherheit auf das Hauptwerk della Portas beziehen lassen; allerdings kommt die Papstfigur allein noch wiederholt vor (besonders I, fol. 197 und 213, beide Male in Seitenansicht). Ebenso sind mehrfach gelagerte Figuren, wie für einen Sarkophagdeckel bestimmt, skizziert. Man erinnert sich, daß nach dem ursprünglichen Plan zwei der von dem Künstler vorgesehenen acht Liegefiguren auf Sarkophagen ruhen sollten, was zu berechtigter Kritik die Veranlassung bot[1]).

Nun finden sich aber noch ein paar weitere Entwürfe vor, die sich nur auf bedeutende Grabmonumente beziehen lassen. Der eine (Abb. 4) zeigt eine mächtige Wand in zwei von einer Attika getrennte Stockwerke aufgeteilt, jedes der Stockwerke wieder in fünf Nischen gegliedert, die zur Aufnahme eines Tabernakels mit je einer Sitzfigur bestimmt sind. Der Mittelteil, durch bedeutendere architektonische Einfassung hervorgehoben und als vorspringend gedacht, birgt in seinen Nischen zweimal die annähernd gleiche Gestalt mit erhobenem Arm: man sollte meinen, es sei die Gestalt

[1]) Steinmann S. 5/6.

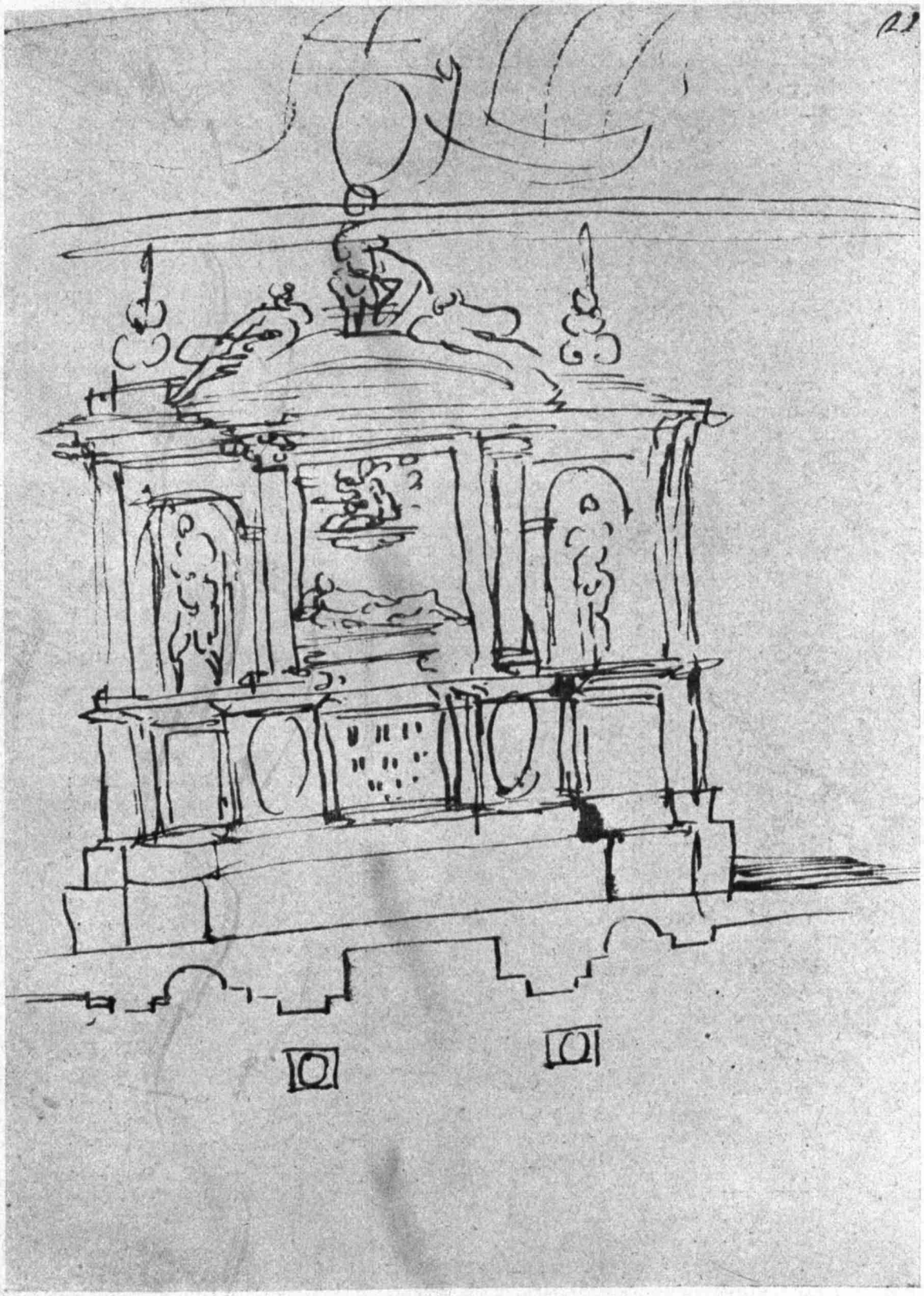


Abb. 5. G. della Porta
Entwurf zu einem Grabmonument

eines segnenden Papstes. Das Monument erscheint eingespannt in die Linien eines Bauwerks, das sich im Bogen hoch darüber erhebt. Man denkt daran, was Vasari im Leben des Michelangelo über den ursprünglichen Plan für die Aufstellung des Monumentes zu berichten weiß: »di metterla in San Piero sotto il primo arco della nuova chiesa sotto la tribuna«. Man würde auch angesichts dieses, die Verbindung der Räume sperrenden Kolossalbaues die im Anschluß an die zitierten Worte mitgeteilten Bedenken, die Michelangelo vorbrachte, verstehen: »che impediva il piano di quella chiesa e non era in verità il luogo suo«. Sonst aber widerspricht der Entwurf in allen Teilen der Vorstellung, die man sich namentlich nach den Briefen Caros aus den Jahren 1550 und 1551 von dem ursprünglichen Projekt, dessen Ausführung an Michelangelos Opposition scheiterte, machen muß: es fehlt ebenso die Bronzebasis vom Solismonument, wie die bestbezeugten acht liegenden allegorischen Gestalten, von denen vier tatsächlich ausgeführt wurden. Sollte hier eine flüchtige Niederschrift erster, rasch wieder aufgegebener Gedanken erhalten sein? Oder darf man darin den Entwurf für ein anderes Monument erblicken, mit dem sich der Frate beschäftigt hat? Aus einer durchstrichenen Bemerkung in einem offenbar für den Kardinal Farnese bestimmten Memoriale [1]) erfährt man, daß er im ersten Jahr des Pontifikats Pius' IV. (1559/60) angegangen wurde, das Grabmal des Marchese di Marignano zu machen; angeblich hat Michelangelo diesen Plan hintertrieben und auf seine Veranlassung Leone Leoni den Auftrag erhalten.

Ein weiterer Grabmalsentwurf (Abb. 5), der sich dem in Rom weitverbreiteten Wandgrabtypus anschließt, läßt sich vielleicht auf eines der noch erhaltenen, wenn auch weniger bekannten Werke des Fra Guglielmo beziehen, von dem Grabdenkmäler hoher Kirchenfürsten noch in römischen Kirchen zu sehen sind. Die Skizze an sich aber ist zu allgemein gehalten und die hier gewählte Form eine zu häufig angewandte, als daß es mit Sicherheit festzustellen sein dürfte, ob es sich hier um mehr als ein Projekt handelt.

Der Forschung völlig unbekannt geblieben ist ein anderes großartiges Projekt, das den Frate beschäftigt hat: der Plan eines Reitermonuments. Zwei Entwürfe (Abb. 6; das andere hier nicht wiedergegebene Blatt Bd. I, fol. 116 enthält eine Reihe von Skizzen in Grundriß und Aufriß) beziehen sich darauf. Aus den Aufzeichnungen erfährt man, daß im ersten Jahr des Pontifikats Julius' III. (1549/50) der Plan erörtert wurde, dem Kaiser ein Reitermonument auf dem Kapitol zu errichten, von der Größe der Statue des Mark Aurel; vier Provinzen, Italien, Deutschland, Sizilien und Afrika, sollten »in atto di obedientia« daran zu sehen sein und eine mit Historien und den Figuren von Sklaven (prigioni) geschmückte Basis die Statue tragen. Auf Veranlassung des spanischen Gesandten Don Diego de Mendoza habe er sich mit dem Projekt befaßt und auf Weisung des vom Papst beauftragten Kardinals Maffeo einige Zeichnungen angefertigt; seine Mühe aber sei vergeblich gewesen »per la mutatione de' tempi«. Doch wollte er damit die großartigste Aufgabe, die ein Renaissancebildhauer sich wünschen konnte, nicht für immer aufgeben. Er hat Schritte getan — und deswegen verfaßte er eine in zwei Entwürfen erhaltene Denkschrift [2]) —, um Karls V. Nachfolger auf dem spanischen Thron, dessen Untertan er sich als geborener Lombarde nennt, für die Ausführung zu gewinnen. Rom sei der dazu am besten geeignete Platz, weil sich das Werk hier mit den geringsten Kosten würde herstellen lassen. Sein Plan geht nun dahin, das Denk-

[1]) Dok. I Anm. 6.
[2]) Dok. IV.

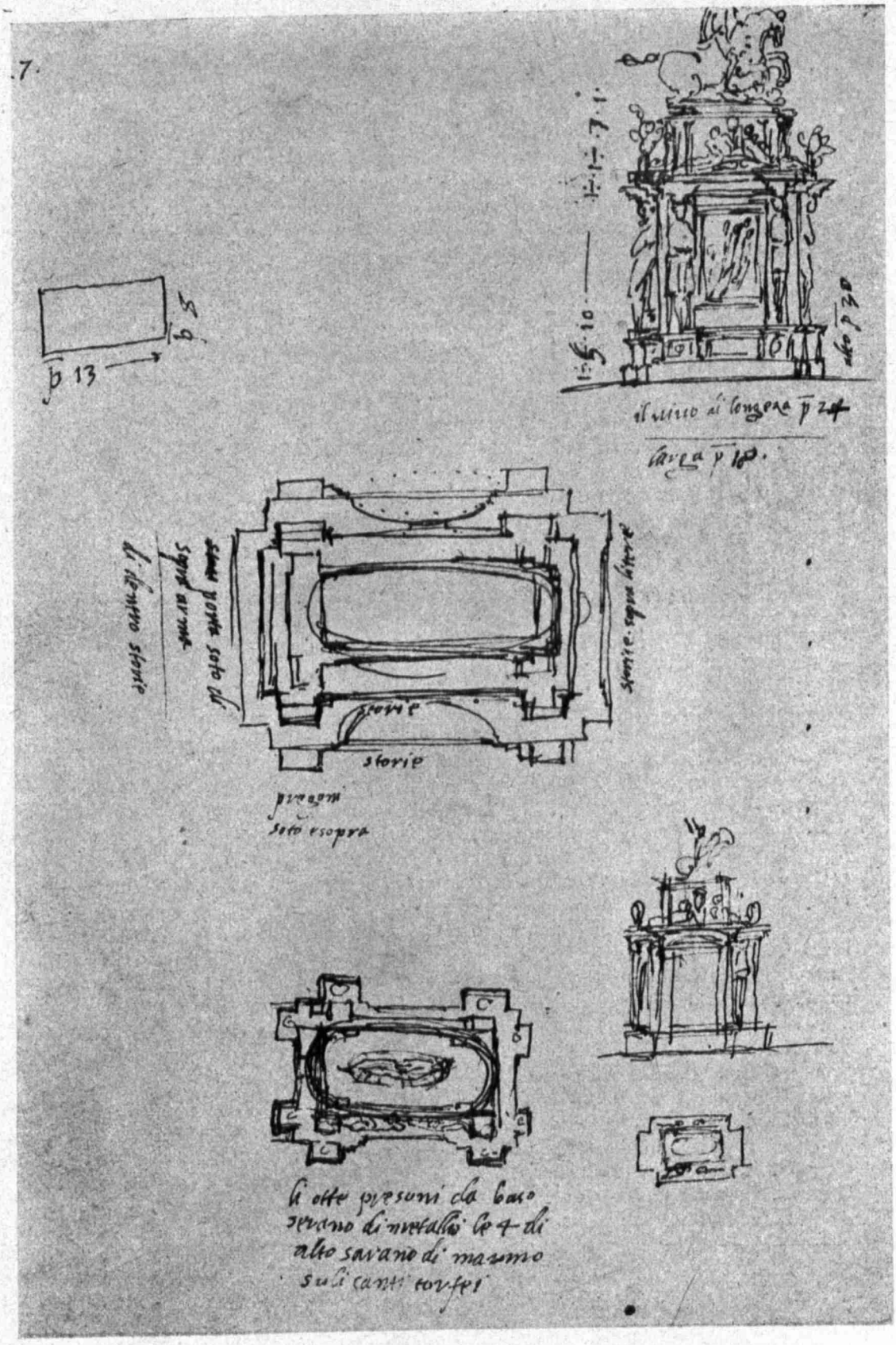


Abb. 6. G. della Porta
Entwurf zu einem Reitermonument Karls V.

mal in einem isolierten Rundtempel von sechs Canne (etwas über 12 m) Durchmesser aufzustellen, der außen und innen mit Reliefs geschmückt wird. Dafür sollen die vierzehn Darstellungen aus der Passion dienen, die schon weit gefördert sind, da er daran seit vier Jahren arbeitet. Sie sollen in halb erhabenem Relief in Bronze ausgeführt werden und neun Palmen in der Höhe, fünf in der Breite ($2^1/_4$ zu $1^1/_4$ m) messen. Zur besonderen Empfehlung führt der Frate noch an, daß er den Marmor für die Gestalten der vier Provinzen bereits im Hause habe. Er verspricht, das Werk binnen zwei Jahren auszuführen, wenn ihm die Materialien zur Verfügung gestellt und die Gehilfen bezahlt werden.

Ob das Projekt seitens des spanischen Königs je ernsthaft erwogen worden ist, geht aus den Papieren nicht hervor. Die in dem Memoriale enthaltenen Angaben aber geben die erwünschte Aufklärung über die in den Bänden immer wieder skizzierten Kuppelrundbauten, die sich freilich nicht notwendig alle auf dieses Projekt beziehen müssen; wenigstens findet sich einmal (II, fol. 65) ein Grundriß mit einer Nische entworfen, bei der angegeben ist: sepoltura. Von seinem geplanten Bauwerk rühmt der Künstler, die Maße seien der guten römischen Architektur konform, und in einem wieder durchgestrichenen Satze spricht er von der beobachteten Weise »per imitare l' antico più che sia stato possibile«. Er hat offenbar — welcher Architekt jenes Zeitalters hätte es nicht? — der antiken Baukunst ein besonderes Studium gewidmet, wovon wenigstens ein Entwurf eine Reminiszenz bewahrt. Auf einem Blatt (II, fol. 51) mit verschiedenen Entwürfen für einen Kuppelraum steht die Bemerkung: questa tribuna saria più ricca di S. Pietro e viene in parte di sepolture; in Albano sono più sepulture insieme d' una famiglia.

Die vierzehn Reliefs aus der Passion Christi, die er für dieses großartige Denkmal mit zu verwenden vorschlägt, haben in dem Schaffen Fra Guglielmos eine besondere Rolle gespielt. Sie müssen eine Art Paradestücke seiner Werkstatt gebildet haben, auf die er jeden Besuchers Aufmerksamkeit besonders hinlenkte. Vasari gibt kurz den Inhalt der Darstellungen an; er sah sie im Modell und läßt ein leises Bedauern darüber durchklingen, daß sie nicht gegossen sind. Die Modelle befanden sich noch nach dem Tode des Meisters in seinem Haus in der Via Giulia. Vermutlich hatte er sie, als in der Vollendung des Paulsgrabes die Stockung eintrat, begonnen; er selbst deutet an, daß er sich auf eignes Schaffen verlegt habe, als auch die Absicht, die vier Kolossalgestalten der Propheten, die in Gips geformt in der Peterskirche in Nischen standen, in Bronze auszuführen, durch die Intrigen Michelangelos durchkreuzt wurde [1]). Papst Pius IV. hat, nach Vasaris Angabe, beabsichtigt, die Reliefs für eine der Türen der Kirche zu verwenden, aber der Tod des Kirchenfürsten hätte diesen Plan zunichte gemacht. Fra Guglielmo selbst hielt die größten Stücke auf diese Arbeit, die er einmal als »il più ricco et onorato lavoro che sia mai fatto in scultura da' moderni« nennt, als er sie einem Gönner, wohl dem Kardinal Farnese, zur Ausführung in Marmor oder Bronze antrug. Er hielt zähe an der Möglichkeit fest, sie irgendwie verwenden zu können. So spricht er einmal davon, daß sie an dem Hochaltar von St. Peter, dessen Entwurf von ihm herrührt, angebracht werden möchten (I, fol. 219), und macht ein anderes Mal in dem wahrscheinlich an Ammanati gerichteten Brief den Versuch, sie wieder zu einer monumentalen, 3 m hohen Tür, deren Entwurf er ihm zeigen will, zu benutzen, als deren Besteller er sich den Großherzog Cosimo denkt: »mostrerovi il disegno d' una porta grande una canna e mezza, dove son compresi i 14 misterij di

[1]) Dok. I.

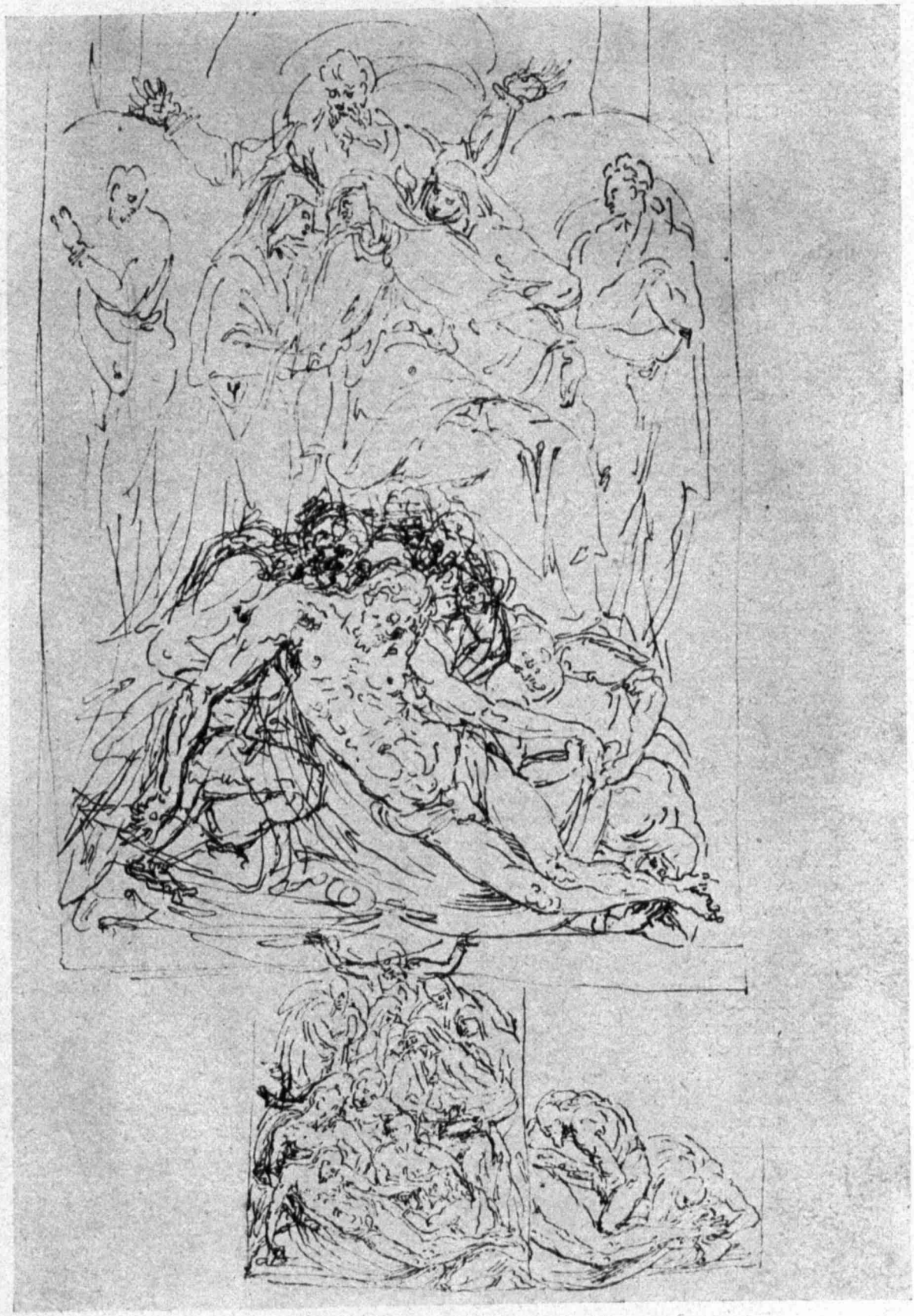


Abb. 7. G. della Porta
Entwürfe für das Relief einer »Beweinung Christi«

Gesù Cristo, scolpiti i 12 Apostoli, altrettante Sibille, una istoria della Natività et sopra essa il ritratto di quello principe che effettuerà tal' opera (ursprünglich und gestrichen: del gran Duca Cosimo), à sedere con due virtù et una iscrizione ai piedi«. Dann hat er wieder die Absicht, sie bei einer Übersiedlung in seine Heimat Porlezza dem Marchese Filippo d' Este, Herrn jener Landschaft, zu überbringen[1]), will sie nach ihrer Vollendung auch dem König von Spanien senden (I, fol. 206). Er hat doch wenigstens die Genugtuung erlebt, sie ausgeführt zu sehen, und machte sich Hoffnung, durch einen in spanischen Diensten stehenden Künstler, dessen Besuch er zum Jubiläum (des Jahres 1575) erwartete, die »storie della passion di Gesù Cristo di metallo indorate« dem König verkaufen zu können (I, fol. 205).

Was aus diesen Bronzen, was aus den Modellen schließlich geworden ist, wissen wir gegenwärtig nicht; jedoch geben die Skizzenbücher zur Rekonstruktion keiner Arbeit ein so reiches Material an die Hand als für die Passionsreliefs. Mehr als vierzig Entwürfe darin beschäftigen sich mit dem Thema; namentlich an der Komposition der Beweinung Christi hat er sich immer von neuem versucht, da ihm die Anordnung der Szene in Hochformat besondere Schwierigkeiten bereitet zu haben scheint. Von der Formenvorstellung Fra Guglielmos gewinnen wir durch diese Blätter die klarste Anschauung (Abb. 7). Auch der hier abgebildete (Abb. 8) »Einzug Christi in Jerusalem« gehörte nach der Aufzählung auf fol. 1 des ersten Bandes zu dieser Serie, dessen Einleitung er bildete; dagegen fehlt diese Darstellung in der Aufzählung Vasaris, der dafür die wieder bei Fra Guglielmo fehlenden Szenen mit der Geburt Christi — diese nach Vasari fast doppelt so groß wie die übrigen dreizehn — und die Flucht nach Ägypten erwähnt. Offenbar sind diese beiden Reliefs, deren Modelle der Aretiner gesehen hat, erst später in das Programm aufgenommen, der Einzug in Jerusalem aber weggelassen worden, wenn Vasari diesen anzuführen nicht nur vergessen hat. Fra Guglielmo hat der Komposition eine pompöse Einrahmung gegeben, die darauf hindeutet, daß er sich das Relief als Schmuck eines Altars dachte; auch sonst finden sich einzelne der Reliefs in ähnlicher Fassung. Entweder hat man hier Projekte vor sich, wie diese Reliefs in dem Rundtempel angebracht werden sollten, oder schwebte dem Künstler vor, daß sein Hauptwerk einmal im Neubau von Sankt Peter Verwendung finden könnte? Wiederum durch Vasari erfährt man, daß im Atelier des Künstlers drei Kompositionen in Wachs für drei Altäre der Basilika zu sehen waren, mit der Kreuzabnahme, der Schlüsselübergabe (für diese ein Entwurf I, fol. 179) und der Ausgießung des heiligen Geistes. Die Zeichnungen mit der Pietà könnten sich also teilweise auf diese Aufgabe beziehen. Auf die reiche Ausgestaltung von Altären deuten zahlreiche Entwürfe für dekorative Figuren, tragende Gestalten an Pilaster gelehnt, nackte liegende Männer, Sibyllen, Putten und dergleichen, wie sie die oft etwas laute Kunstweise des reifen Cinquecentos nicht missen wollte; der Frate spricht wiederholt von Modellen für die Hauptaltäre der Basilika, die in seinem Atelier zu sehen seien[2]), für sie waren sechzehn Figuren in verschiedener Reliefhöhe bestimmt. Er rühmt sich, daß er schon die gewaltigen Marmorlasten, die dazu erforderlich sein würden, im eigenen Besitz habe.

In der bleibenden Form des Erzes vermochte Fra Guglielmo auch nicht die vier Kolossalstatuen von Propheten zu bilden, die in Stuck ursprünglich in der Capella Paolina zu sehen waren[3]), und die Vasari als in den Pilasternischen des ersten großen

[1]) Dok. V.
[2]) Dok. II.
[3]) Dok. I.

Abb. 8. G. della Porta
Skizze zu einem Altar mit Relief des »Einzugs Christi in Jerusalem«

Bogens in Sankt Peter befindlich erwähnt. Er erhebt den Vorwurf, daß wiederum Michelangelo die Absicht Pauls IV., sie in Erz gießen und in den vier Hauptnischen der Kirche aufstellen zu lassen, hintertrieben hat. Was aus den Modellen schließlich geworden ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Verschiedene Entwürfe mit Prophetenstatuen (Bd. I, fol. 132, 134 und 160 ff.) werden sich auf diese Arbeiten beziehen lassen. Auch Apostel und Sibyllenstatuen sowie zahlreiche Kruzifixe, deren kirchlicher Richtigkeit er sich besonders rühmt, waren in der Werkstatt zu sehen, und von den erstgenannten sind wiederum wenigstens Skizzen erhalten (I, fol. 144ff., 168ff.).

Man erinnert sich, daß Fra Guglielmo dadurch in Beziehungen zum Haus Farnese gekommen war, daß Michelangelo ihn zunächst als Restaurator für die Antiken des Palastes verwendet hatte. Diese Beschäftigung mit antiken Skulpturen hatte den Bildhauer wohl angeregt, eine größere Zahl bekannter Figuren, darunter auch die 12 Cäsaren, nachzugießen; er gibt an, etwa 40 Stück außer jener Folge zu besitzen, die er als Schmuck für ein »Studio«, dem Geschmack der Zeit entsprechend, empfiehlt[1]). Unter den Papieren findet sich noch ein Verzeichnis von fünf Statuen und sieben Köpfen in Bronzeguß, die er 1575 an den Herzog von Parma verkaufte[2]).

Neben seiner bildhauerischen Tätigkeit hat sich della Porta, gleich so vielen namhaften Künstlern seiner Zeit, sehr eingehend mit Aufgaben aus dem Gebiet der Baukunst befaßt. Schon oben wurde das Projekt eines Rundbaues berührt, in dem er sein Reitermonument Karls V. aufzustellen gedachte. Außer Skizzen, die sich bestimmt auf diesen beziehen, finden sich nicht wenige, in denen ein Palastbau behandelt ist; namentlich eine größere Zahl von Grundrissen fällt ins Auge. Aus mehreren der Konzepte[3]) geht hervor, daß der Frate sich mit Abänderungsvorschlägen für den Palast Farnese eingehend beschäftigt. Der Grund dafür scheint der gewesen zu sein, daß der Palast in einem bestimmten Baustadium den Bedürfnissen zur Unterbringung eines Hofstaats im größten Stil nicht entsprach. Es hatten mehrfach Konferenzen von Sachverständigen zu Lebzeiten Pauls III. und in Gegenwart des Papstes stattgefunden; der Herzog Ottavio Farnese speziell wird als Begünstiger des della Portaschen Erweiterungsprojektes angerufen, der namentlich darauf hinauslief, den Hof nicht in der begonnenen Weise zu vollenden, sondern ihn zu vergrößern; sonst wäre das aufgewandte Geld hinausgeworfen. Leider aber läßt sich aus den Materialien, die hier vorliegen, nicht feststellen, ob Fra Guglielmo mit seinen Vorschlägen Gehör gefunden hat, und es bedürfte einer genaueren Untersuchung seitens eines mit der Baugeschichte des Palazzo Farnese genau vertrauten Fachgenossen, um festzustellen, ob sich die in beiden Bänden erhaltenen Skizzen überhaupt auf diesen beziehen. Bei dem hier mitgeteilten Blatt (Abb. 9) fallen die bedeutenden Abmessungen des Hofes in die Augen[4]).

In Zusammenhang mit dem großartigen Palastbau, der den Namen und Ruhm des Farnese-Papstes in Rom zu verewigen bestimmt gewesen ist, wird man gern eine Reihe der dekorativen Entwürfe bringen, die sich in den Bänden finden: päpstliche Wappenschilder, Fontänen, Kandelaber, besonders aber ein prunkvoller Kamin, den ein besonders graziös gezeichnetes Blatt wiedergibt (Abb. 10). Über dem Kaminsims erhebt sich in reichem Detail der bildnerische Schmuck; in dem einen Entwurf sieht

---

[1]) Dok. V.

[2]) Dok. VI.

[3]) Dok. VIIa und b.

[4]) Bei einem anderen Grundriß, der wie eine Variante des in der Abb. 9 mitgeteilten aussieht, sind drei Höfe vorgesehen (Bd. II, fol. 56).

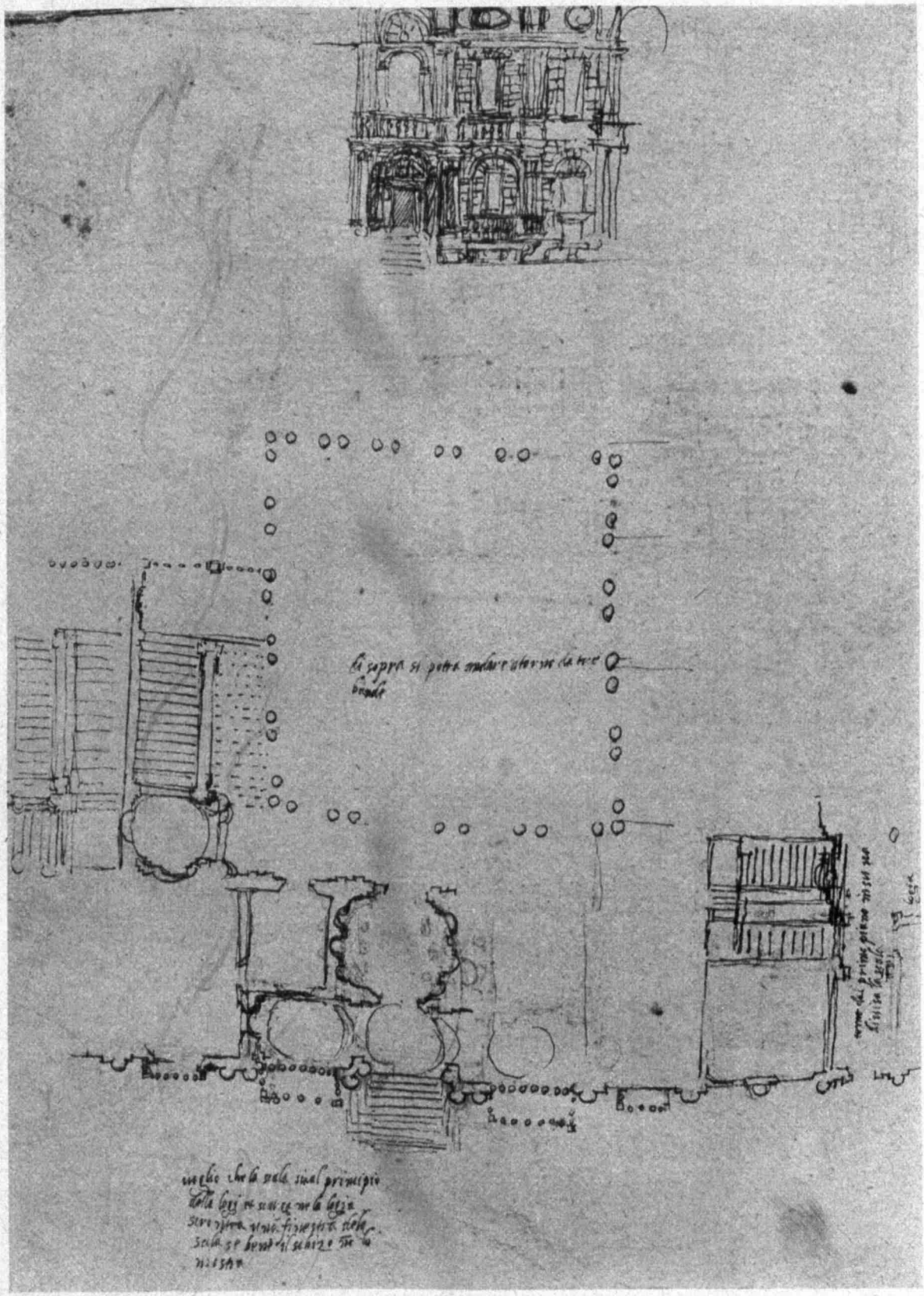


Abb. 9. G. della Porta
Skizzen zu einem Palastbau

man, daß ein Relief, sehr passend für diesen Ort, die »Schmiede des Vulkan« darstellt[1]). Es liegt eine Notiz vor, nach der eine solche Darstellung wirklich einmal von Fra Guglielmo ausgeführt worden ist[2]).

Noch andere Bauprojekte haben den Künstler beschäftigt, wie sich aus seinen Aufzeichnungen ergibt. So liegt ein kurzes »Memoriale del porticale di S. Maria Maggiore« vor (Bd. II, fol. 236 und 234), worin auseinandergesetzt wird, wie dieser Teil des Gebäudes, der baufällig geworden war, gesichert werden müßte. Ein in doppeltem Konzept vorhandener Brief an einen geistlichen Herrn (den Kardinal Farnese?) war bestimmt, Entwürfe Fra Guglielmos für Kornspeicher, die im Kolosseum eingebaut werden sollten, zu begleiten. Nicht genug mit so vielseitiger Tätigkeit, offenbart er sich auch als Erfinder; in mehreren Briefen spricht er geheimnisvoll, aber sehr zuversichtlich, von einer mechanischen Mühle, die er konstruiert hat, die ohne Wasserkraft und ohne Wind mahlen könne (Bd. I, fol. 7/8 und fol. 219). Auf diese Dinge aber war er mangels anderweitiger Beschäftigung gekommen: »vedendo che in Roma non è tenuto conto di scoltura, getto, architettura mi sono dato ad altre industrie«, oder wie er an andrer Stelle sagt: »spero in Dio che li scultori mostraranno che possono vivere, se ben hoggi in Roma non è tenuto conto delli pari nostri«.

Und endlich hat er noch den Ehrgeiz besessen, sich als Schriftsteller über Kunst hervorzutun. In dem mehrfach zitierten, überlangen Schreiben zum Lobe Roms als Kunststadt, von dem im Anhang einige der wichtigsten Stellen abgedruckt sind[3]) und als dessen Empfänger der Bildhauer Ammanati zu vermuten ist, spricht er sich wiederholt und ausführlich über seinen Plan aus, demzufolge er eine Art Universalwerk plante, sowohl über Bauten seiner Zeit wie über technische Fragen, über Antiken und Antikensammler, über zeitgenössische Künstler und deren Werke, kurz »de omnibus rebus et de quibusdam aliis«. »La continua conversatione«, heißt es hier, »che io ho sempre havuta con gl' huomini dotti di Roma, che sono il fiore di tutti gl' ingegni del mondo, m' ha pur fatto apprendere alcuna cosa, come farò meglio conoscere in un mio trattatello [sic!] di molti huomini celebri et valorosi ne l' arte nostra, tra quali siete posto ancor voi, et però mi fia caro un poco di breve memoria di tutte le vostre fatiche et di quelle ancora di Giorgio Vasaro e di tutti gl' altri valenthuomini di costà, perciò che io metto diverse opere, varij edifitij et moltissime inventioni, e tacendo di qual natura vi fussero i maestri et altre cose simili di poca sostanza, vengo succintamente al nome, al cognome, à la patria et quello che più importa, all' opere loro. Et certo se non me n' inganna l' amore et il desiderio ch' io ho di giovare, questa mia tal fatica sarà molto grata e sopra tutto fia conosciuta per fatta à Roma, dove, se bene sono mancati quei gran maestri, de' quali ho fatto già mentione, ella non è però così priva d' altri soggetti, che, quando il suo Principe vuol far de l' opere belle, habbia così mestiero che gli ne siano mandati modelli di fuori, come alcuni forse han creduto.«

So gewähren denn die Skizzenbücher mit dem zeichnerischen und handschriftlichen Material, das sie enthalten, ein ungleich reicheres Bild von dem Schaffen Fra Guglielmos, als es die bisher bekannten Quellen ergaben. In der Vielseitigkeit seiner Interessen und Entwürfe zeigen sie uns den Meister als echten Repräsentanten der Epoche. Jedoch ist damit allein ihr Wert noch nicht voll erschöpft.

---

[1]) Der zweite kleinere Entwurf enthält an der gleichen Stelle, wie es scheint, das Parisurteil.

[2]) Steinmann S. 3, Anm. 3, nach Lanciani.

[3]) Dok. II.

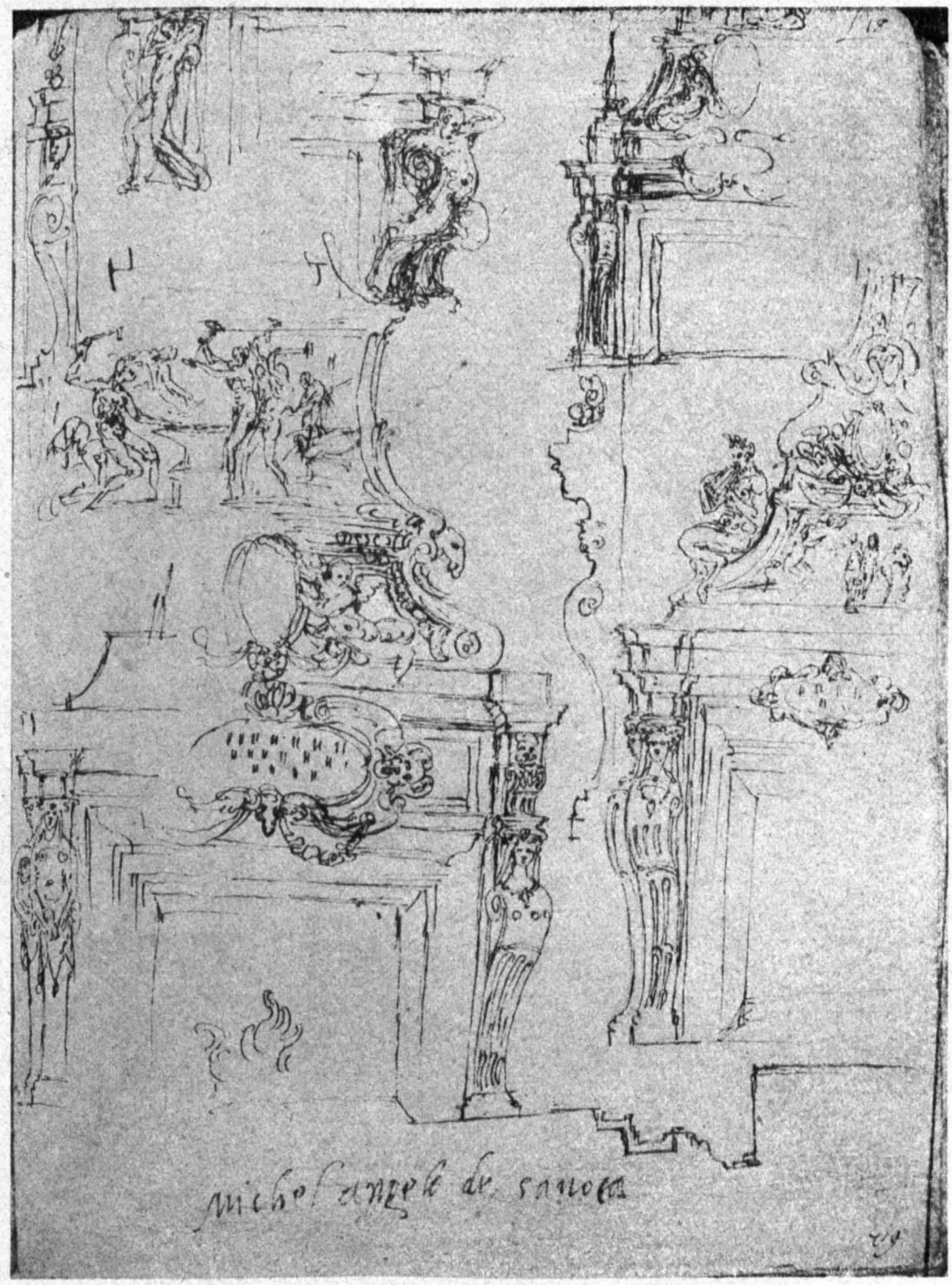


Abb. 10. G. della Porta
Entwürfe für einen Kamin

Wenn unsere Hauptquelle, Vasari, stets und allein den Standpunkt der in Rom herrschenden Michelangelo-Partei vertritt, so kommt hier ein Mann zu Worte, der nicht nur nicht zu ihr gehört, sondern ihr geradezu feindlich gegenübersteht. Namentlich an einer Stelle quillt der bittere Haß gegen die überragende Größe des »più che mortal« empor: in der Verteidigungsschrift gegen den Vorwurf der Lässigkeit macht er ihn für alle Fehlschläge verantwortlich; jedes seiner großen Projekte sei durch Michelangelos Übelwollen hintertrieben worden. Aber der eigentliche Gegenstand seines Hasses scheint Daniele da Volterra zu sein; einmal, weil dieser Meister sich erkühnte, auch als Bildhauer sich zu betätigen, und dann (und wohl hauptsächlich), weil Michelangelo ihn begünstigte. Unter den Papieren findet sich der Entwurf einer Invektive gegen ihn (Bd. II, fol. 71/72): es sei sehr schwierig, in dieser Kunst etwas zu leisten, selbst wenn einer von Kindheit an nichts anderes getrieben habe; Daniele habe eine Last auf seine Schultern genommen, ohne deren Gewicht zu bedenken, daher wäre es ein gutes Werk, wenn man ihm die Binde von den Augen fortzöge, damit er nicht seine Zeit bei etwas, was nicht seine Profession sei, verlöre. Vollends aber sei es Anmaßung, wenn er sich erlauben wolle, bildhauerische Werke in Marmor oder Erz abzuschätzen; das könne nur jemand, der sich seit dreißig Jahren darin betätigt habe. Auch hier scheint ein persönliches Erlebnis dem Schreiber die bitteren Worte eingegeben zu haben.

Seltsam nun zu beobachten, daß dieser Mann, dessen Herz voll Groll gegen Michelangelo ist, doch bei jeder Gelegenheit den Namen nennt und sich seiner Beziehungen zu ihm rühmt. Er bezeichnet sich selbst, in dem im Anhang mitgeteilten Schreiben, das sein Projekt des Reitermonuments für Karl V. empfehlen soll, als »einen der vertrautesten (intrinsechi) Schüler, die Michelangelo gehabt hat«; ein anderes Mal appelliert er an die Liebe eines Florentiners zu Michelangelo und seinem Anhang (dependenti) »et anch' io credendo di esser in nel numero delli suoi scolari.« Zur Empfehlung seiner Reliefs aus der Passionsgeschichte beruft er sich vor allem auf dessen Lob; wo er kann, teilt er Aussprüche von ihm mit (die übrigens niemals tieferes Interesse haben), und in seinem langen Schreiben zum Lobe Roms, wo er alle großen Künstler aufzählt, die dort tätig gewesen sind, nennt er ihn »il principe di tutta l'arte disegnatoria«. Es geht ihm ähnlich wie den Gegnern Goethes in Weimar; er verfolgt den Mann, in dem er die Ursache seiner Mißerfolge glaubt sehen zu müssen, mit Haß und kann doch die Augen von dem strahlenden Gestirn nicht losreißen.

Eine zwiespältige Natur: so tritt er uns auch sonst in seinen Äußerungen entgegen. Reich begabt ohne Zweifel und vielseitig, vom Glück begünstigt, das ihm mit einem gesicherten bedeutenden Einkommen die Möglichkeit des freien Schaffens gewährte, hat er doch nicht das geleistet, wozu er befähigt war, wohl weil er sich nicht im rechten Augenblick zu bescheiden wußte und nach zu vielem gleichzeitig strebte. Man hat den Eindruck, als ob der Mißerfolg, den er mit dem großen Monument für Paul III. gehabt hat, seinen Schaffensmut zerbrach; und wenn er in seinen Briefen sich rühmt, er habe mehr Arbeit als alle anderen Bildhauer in Rom zusammen, so kommt dies heraus, als wolle er sich durch das laute Prahlen gegen den eignen Kleinmut stärken.

DOKUMENTE

Vorbemerkung. Im folgenden wird aus dem handschriftlichen Teil der Düsseldorfer Bände eine Auswahl der wichtigsten Stücke mitgeteilt. Es handelt sich überall um Konzepte, die in mehr oder minder sorgfältiger Form, welche sich schon in der flüchtigeren oder sauberern Schrift ausdrückt, abgefaßt sind. Sie sind meist vielfach durchkorrigiert und mit Abänderungen versehen; daher war es nicht leicht, einen einigermaßen gesicherten, verständlichen Text herzustellen. Schwierigkeiten für den Herausgeber bereitet auch die willkürliche Interpunktion, die gelegentlich Zusammengehöriges zerreißt, Nichtzusammengehöriges verbindet. Ich habe mich bemüht, unter Anwendung moderner Interpunktion den Sinn richtig herzustellen. Die Orthographie ist in der Hauptsache beibehalten worden, nur regelmäßig v statt u eingesetzt; ersichtliche Schreibfehler wurden stillschweigend verbessert und den Eigennamen große Anfangsbuchstaben gegeben.

I. Guglielmo della Porta berichtet an den Kardinal Farnese über seine gescheiterten Projekte[1])

Monsignor Rev.mo et Ill.mo Signor mio oss.mo

Vostra Signoria Ill.ma alchuni anni fa me dette una passata con dire che io[2]) mi curava poco de l'arte e questa imprensione l' a [l' hanno] causato quelli de l'arte, hora che V. S. R.ma vede questa opera non più fata, ne si può fare in manco di anni 15 con grosso premio, e quelli che mi anno tassato con dire che io era più amico de le richezze, che de la scultura haverano pacientia, come ho auto io, quando era de openione che non lavorase, et io lavorava del mio et dava ad intendere che mi stava per esere stato inpedito de li lavori alle spese di altri, come V. S. Ill.ma ne sa parte; e il primo inpedimento fù, quando m. Bartolameo Stella, agente del Cardinale d' Ingiltera, quale exortò V. S. Ill.ma, che[3]) non facesse la sepoltura de la santa memoria di Papa Paulo III, con dire che ne dotasse una capella, e questo fù opera di m. Michel Angelo[4]). Il secondo inpedimento, fatomi dal ditto, fù, quando il primo anno[5]) di Papa Paulo IV, che io fece li 4 profeti, quali sono nela Capella Pavolina, fù ordinato dal ditto pontifice al R.mo Cardinale di Carpi, che si faceseno in Santo Pietro di metallo e colocarli ne le quatro nichie principali del tempio, per esere stati li primi che profetezerono l' avinimento di Jesu Cristo, qual cosa non hebe efetto[6]). Il terzo fù[7]),

[1]) Bd. II, fol. 70. Von diesem Brief findet sich Bd. II, fol. 104 ein zweites Konzept, das einige beachtenswerte Abweichungen aufweist, von denen ich die wichtigeren mitteile.

[2]) che io sono ricco e che poco me curo de l' arte e tutto al' oposito che io non penso in altro che in Dio e ne l' arte e à servire V. S.ria R.ma.

[3]) Che l' opera de la santa memoria di Papa Paulo III se ne facesse uno altare e non sepoltura.

[4]) Il perchè non so (durchgestrichen: aciò che non avesse occasione di lavorare; weitere Version: che tale opera non si facesse).

[5]) Il secondo anno ordinò S. Santità al R.mo Cardinale di Carpi usw. Dieser Beschwerdepunkt erscheint in II an dritter Stelle.

[6]) Per rispetto del ditto m. Micele [!] Angelo, e Sua Santità tolse deci mila ducati à la fabrica, et io vedendo tanta iniquità e non potere lavorare di gloria ale spese di principi mi sono misso à far del mio e dico avere in casa più lavori io solo che tutto il resto de l' arte.

[7]) Il primo anno di Paulo IV fui recercato da li Romani che io facesse una statua in Campodoglio e si fece il contratto et fatto che fù, m. Michelangelo insema con Monsignor de la Casa, con alcuni altri de l' arte, non si fermò che io non fu privato . . . .

quando il popolo romano contrattò con me, quale me fù rotto dal dito m. Michalangelo e altri, e io ricorsi à V. S. Ill.ma, che non me lasase fare tal torto, e fù poco oditto [udito][1]), e io vedendo non posere eseguire l' arte ale spese del principe, come è solito, me risolvete fare con quelo che me haveva dato Idio e la Ill.ma Casa di Farnese, quale è stata causa che io ho fato il più glorioso lavoro che posa desiderare il spultore [!scultore], e ditto lavoro voglio che sia o tuto o parte dela Ill.ma Casa con dinari o senza.

Di V. S. Ill.ma et R.ma umile servo frate Gulielmo dela Porta.

II. Aus einem Schreiben an Bartolommeo Ammanati zum Lobe Roms. Über seine eigenen Arbeiten sowie über die Befestigungsprojekte des Borgo unter Paul III.[2])

..... Poi ch' io son caduto non so come à parlar di me stesso, fia tempo ch' io vi renda ancora particolar conto d' una parte de le mie cose, fra le quali ho in essere alcuni dissegni de la cuppola di San Pietro in diversi modi, cioè secondo Bramante, Anton da San Gallo, Raffaello, Baldassarre e quello che si mette hora in opera, dissegnati tutti d' una misura sola, per non favorir più l' uno che l' altro; et so che sentirete piacer grandissimo in considerare, quanto diversamente, ma però con somma eccellenza fussero in questo corpo osservate da tutti quelle tre parti: bellezza, fortezza et comodità che n' insigna Vitruvio. Vedrete ancora il dissegno de l' altar de la medesima chiesa, dove celebra il Papa, fatto con tale artefitio, che con somma comodità le ceremonie si potranno vedere et godere, così di fuori, che di dentro. Vedrete i dissegni de la trasportatione de la chiesa vecchia à la nuova del s. mo sacramento, del volto santo et di S. to Andrea, vedrete gli altri de li tre altari principali, de la sepoltura di Paolo terzo et del Palazzo Apostolico. Mostrerovvi il dissegno d' una porta grande una canna et mezza dove son compresi i 14 misterij di Giesù Cristo, scolpiti i 12 Apostoli, altrettante sibille, una istoria de la natività et sopra essa il ritratto di quello prencipe[3]) che efettuarà tal' opera, à sedere con due virtù et una inscrittione ai piedi, et molte et molte altre cose, che sarebbe lungo il contarle, vigilie et fatiche fatte da me secondo i precetti che mi solea dare il gran Michelagnolo, il qual mi dicea, che gli studij che si fanno dopo ch' altri possiede l' arte, debbono essere et de le cose che ei pensa di mettere in opera da se stesso et di quelle ancora che desidera fare il Principe. E certamente io non mi sono ancor mai pentito d' havere speso in

[1]) Hier folgt in II der folgende, durchstrichene Satz: Il primo anno di N. S. Papa Pio IV fu(i) ricercato che io volese fare la sepoltura del Marchese, m. Michele Angelo insema con il resto de l' arte non ha voluto.

[2]) Bd. II, fol. 82 ff. Der Brief trägt keine Adresse und ist undatiert. Man darf aber vermuten, daß er an Ammanati gerichtet ist, weil sich an diesen zwei Brieffragmente (II, fol. 69) wenden, in denen gleichfalls Rom als Pflanzstätte des Talents gepriesen wird. Als Hilfsmittel zur Datierung kann der einleitende Satz dienen: andando Gio. Antonio, mio creato, à Carara, per levare i marmi de la sepultura, ch' egli (mercè de' meriti suoi) ha ottenuto di fare nella terra del Bosco à la Santità di Nostro Signore, io non ho voluto perdere questa occasione usw. Ich vermute, daß mit Gio. Antonio kein anderer als Dosio gemeint ist, der in einem anderen, hier nicht mitgeteilten Schreiben (Bd. I, fol. 7) — allerdings ohne Hinweis auf das Verhältnis von Schüler und Meister — genannt wird. Das Monument, um das es sich hier handelt, kann nur das Grabmal Papst Pius' V. sein (1566—1572). — Dieser Brief enthält vor der oben zum Abdruck gebrachten Stelle eine lange Liste von Künstlern, deren Talent erst in Rom zu voller Entfaltung gekommen wäre.

[3]) Durchgestrichen: del Gran Duca Cosmo.

cotali studij il mio tempo, per cioche da molti et molti, i quali procurano di vedere à le volte queste mie cose, non è stato ancor mai nessuno che non l' habbia conosciute et lodate .....

..... Io veramente son, come ho detto, indegno di questo nome [maestro], et non dimeno haverò presto condotto à fine l' istoria de la vita di Giesù Cristo, et per la nobilità del soggetto, per lo studio grandissimo, ch' io v' ho fatto, et per commune giuditio de' primi huomini che fussero mai, et del Buonaroto spetialmente, so che non si può far à di nostri opera che non sia à questa di lungo termine inferiore, come spero che voi stesso vedendola confessarete. Tutta l' haverò condotta à mie spese, et faronne partito, se mi parrà, poichè à la bontà di Dio et al Cardinale Farnese è piaciuto, ch' io possa mettermi ancora ne l' opere grandi à mie spese, et tenermele senza disagio. Hora havendovi infin qui reso cosi particolar conto de le mie cose non voglio tacervi, ch' io ho faticato in diversi modelli de li altari principali di San Pietro, ho composto da 16 figure fra tonde et di basso rilievo, corrispondenti à la maestà di quel tempio. Ciascuno altare vorrà circa cinquanta carrettate di marmo, le quali son mie, et drizate in piedi per lavorare. Ho faticato ancora in diversi Cristi in croce, il maggior de' quali è di tre palmi, li ho gittati di metallo indorati et d' argento, et scolpitili tutti col parere et giuditio de' buoni teologi, et fin qui non ne ho dato fuora, se non uno à S. Santità, et questo ancora non è de li tre, de' quali mi sono più compiaciuto. Penso mandarne uno in coteste bande et non voglio dirvi per hora à chi; il saprete poi, quando fia tempo. Oltra al modo, ch' io trovai ne la statua di Paolo terzo, gitto grandissimo, et il maggior che ci sia de' moderni, 17 palmi alta à sedere et 40 di giro (la quale venne tutta la prima volta senza difetto), sono stato anco novamente inventore d' un' altra maniera di gitto, non più trovato, che mi sarà d' honore et d' util grande, s' io non m' inganno; et io certamente lo stimo più di qual si voglia altro secreto ch' io habbia ne l' arte del gitto, ma però à benefitio de gli altri stendarò ancora di questo, quanto io so, nel libro del quale v' ho fatto già mentione, dove medesimamente con molti dissegni ch' io pongo sopra le fortificationi, sforzerommi d' esprimere ancora le controversie e dispute che nacquero sopra quella di Borgo fra molti grandi huomini congregati insieme sul Monte di Santo Spirito per ordine et commissione di Paolo terzo [1]). Da una parte era l' Ecc.mo Signor Pierluigi, Duca di Parma et di Piacenza, il Signor Gio. Antonio di Caravina, col Signor Giuliano Cesarini, i Conti di Pitigliano et dell' Anguillara et il Signor Ascanio de la Corgna, dell' altra il Duca Ottavio, suo figlio, col conte Santafiore, col Signor Vicino Orsino, col Signor Torquato Conti, li Capitani Alessandro e Lucantonio da Terni con molti altri huomini Romani. Vi fù per terzo il Signor Alessandro Vitelli et seco era Maestro Anton da San Gallo con alcuni dissegni del detto Borgo. V' intervenne à la fine Michel Agnolo et il Peloro ancora col Capitano Gio. Francesco da Monte Melino, et dopo molte proposte et risposte essendo nata fra gl' altri quasi un occasion di duello, Michel Agnolo solo standovi queto, domandato dal Signor Alessandro del suo parere, disse, che quando fusse stato tempo, l' harebbe detto; onde referendosi poi al Papa tutto il successo, domandando espressamente Sua Santità, quale fosse stata l' oppenione di Michelagnolo, gli rispose il Vitello che ei s' era stato queto per modo, ch' era lui parso una statua; ma Sua Beatitudine havendo per più opportuno il tacere del Buonarota che 'l troppo contender de gl' altri, mandò subito il Cavalier Caro à fermare i rumori. Con questi discorsi fiano congiunti ancora alcuni pareri del Duca Alfonso, Mantua et Urbino, del

[1]) Vgl. für das Folgende: Pastor, Gesch. der Päpste V, S. 748.

Signor Antonio da Leva, del Signor Prospero Colonna, del Marchese di Pescara, del Marchese di Marignano et d' altri, et ultimamente dell' Ill.mo Cardinale Amulio, il quale per l' eccellenza del suo giuditio in tutte le cose, per haver havuto già carico de la fortificatione di Corfu et d' altri luoghi inespugnabili, et per la protettion continua ch' ei tenne di Maestro Michele da San Michele, huomo rarissimo in questa professione, possiede grandemente l' arte del fortificare. Saravvi una breve memoria d' alcuni Principi Illustri, i quali con la somma liberalità loro hanno tirato à la vera eccellenza molti de la nostra professione, come il Magnifico Giuliano il gran Michelagnolo, il Duca Moro Leonardo da Vinci, Papa Leone Raffael da Urbino, Giulio secondo Bramante, Paolo terzo Anton da San Gallo, il Signor Jeronimo Morone l' Amadio, il principe d' Oria Perino del Vaga et il gran Duca Cosmo voi e molti altri; et per non defraudare il Cardinal Farnese de l' obligo, nel quale m' ha posto con la sua benigna protettione, farassi ancor fede, che tutto quello ch' io so, m' è venuto dal suo favore .....

III. Über den Plan, die Marmorstatuen am Monument Pauls III. mehr zu verhüllen[1]).

Monsignor mio oss.mo.

Io laudo quanto V. S. mi a ditto in palazzo inanzi al R.mo Datario, che io abia da coprire le statue di marmo fate alla sepoltura della fe. me. di Paulo III, si come si è fato nella capella di Sisto nel iudicio et nella volta; et io rispose che questa dimanda era onesta et licita et conforte al caricho che V. S. tiene ogi, sopragiongendoli che, quanto ella mi diceva, era conforte à l' ordine et comandamento fatomi dal Ill.mo et R.mo Cardinal Farnese[2]). Circha li sugetti delle statue sculpite sonno queste: iusticia et prudencia, pace et bondancia, et queste 4[3]) ..... si lasa iudicare à V. S. ..... il frutto (?) della iusticia, prudencia, pace et pondancia, se furno et se saranno sempre al Signore Idio acetto; et perchè di quanto è ditto di sopra, V. S. non solo si mostrò benigna, ma da se si voltò al R.mo Datario, mostrando molto più caldo in fare finire le storie della pasione di Jesu Cristo e concludendo insieme con il R.mo Datario venire in casa mia à vedere ditti misteri già visti da V. S., degni di esere resti [!] e porovederi [? proveduti?] di darli fine, et perchè si conoscho [a], di quanto sera grato a Idio et al mondo, ho scritto qua soto la sustantia de l' opera et in che termine si trova à esortacione di più pontifici con diverse promise, come si può mostrare.

IV. Über ein Reiterdenkmal für Karl V.[4])

Nel primo anno de la felice memoria di Papa Giulio III.° fù ragionato di far' sua maiesta Cesarea à cavallo di metallo di grandezza di Marco Aurelio in Campidolio con quattro provincie in atto di obedientia, cioè Italia, Germania, Sicilia et Aphrica, con uno imbasamento historiato et figurate [!] di pregioni in segno di Victorie, et detti ragionamenti forno fatti à frate Guilhelmo de la Porta scultore, il quale fece alcune fatighe et studio, ricercato dal Signor Don Diego, Ambasciatore di sua Maiesta

[1]) Bd. I, fol. 235.

[2]) Durchgestrichen: il quale vole che sia coperto la iusticia e quello che sia da coprire in queste quattro statue, conforte à quello che vi è coperto, come è ditto di sopra.

[3]) Hier wird der Text infolge von Streichungen zusammenhanglos und unverständlich.

[4]) Bd. II, fol. 108. Dies ist eine von Korrekturen fast freie Reinschrift. Ein vielfach abgeändertes Konzept Bd. II, fol. 130.

Cesarea; et il R.mo Cardinale Maffeo hebbe ordine di Papa Giulio, che facesse far' alcuni desegni al detto frate, il quale fece, et ditte fatighe non usorno [uscirono] fori per la mutatione di tempi. Hora è parso al ditto scultore mandar uno disegno isolato et storiato di drento et di fora con pregioni nel modo che faceva li antichi, narrando qua sotto il modo che si pò tenere, e la brevità del tempo à condurre tale opera al fine.

In prima à far detta opera in Roma non è dubbio che farà di maggiore bontà, che in qual si voglia provincia, et di minore spesa, imperò che tanto va spesa à condurre il marmo di lavorare, come lavorato; il medesimo il metallo circa. Li mischi et marmi per il quadro il ditto frate sa, dove sono, e si haveranno con una minima littera. Et fra le altre cose li marmi per far le quattro Provincie, il ditto frate le ha in casa condutti et paghati alle sue spese. Et questo avanza doi anni di tempo à tal' che le commodità et studij che si trova in esser il ditto dice[1]) dare l' opera finita in anni doi incirca, provedendo le robe et una provision alli operarij, et il capo maiestro saria remunerato à benplacito del Principe secondo l' opera finita che fusse.

Et più narrarò qua sotto che il ditto frate ha già operato anni quattro in far li 14 misterij de la Passion' de Jesu Christo, et ha li modelli à bon' termine[2]), qual è la maggior' importanza, et dette storie si getterà di metallo di mezzo relevo, la grandezza è palmi nove alte, large palmi 4. Et ditto frate ha designato uno tempio con misura secondo la bona architectura di Roma per collocare ditte storie, e ditto disegno non lo vuole dar fora, sino che non si darà ordine di dette storie et ordinato che fusse le storie. Il detto frate daria disegno del tempio il qual' è sei canne di diametro con misura, di modo che si può essequire in qual si voglia loco di pietra, secondo la commodità del regno, dove se desidera; nel mezzo si può collocare sua maiestà Cesarea[3]). Anchora si ricorda che nel tempo di Clemente santa memoria si ragionò di far sua Maiestà à cavallo et il Re Christianissimo et di collocarli inanzi il porticho di Sto. Pietro, per essere li detti Principi defensori de la fede, et il tutto consiste che il Principe si abbatti in maestri che habbiano voglia di fare, et che sapia [no] et che sia [no] in esser' di poter' durare fatiche che ogni cosa si fa, perchè li essempli siano de li antichi et moderni; nelli antichi se vedde la colonna Traiana condutta de un' solo maestro, per esser' stato capo de tutti li altri et fù obedito, però l' opera è cosi rara et di maraviglia; de' moderni s' è visto nel tempo di Raffaello da Urbino, il qual fece tante opere et tanti valenti desipoli. Per tanto non si può condure nulla degna impresa, se il capo non ha oltra il saper' animo bello et curioso del honor et della gloria.

Il Cardinale Maffeo dette, in che modo si haveva à figurare le quattro provincie: Italia senta sopra il mondo con un regno in testa, come facevano li antiqui, et con un cornucopia in mano, giovine bellissima. La Germania va con uno panno in capo con tre veste, l' una sopra l' altra, con segno di pele al fine de le veste che adornano, è sucinta. La Sicilia senta sopra tre ramo [!] in forma di tre zampe à similitudine del sito in detto regno, come si vede nelle medaglie antique, et con spiche in testa. L' Aphrica va con una testa de lionfante per segno de la provincia, et habito simile come monstra le medaglie; et questi sono sugetti maravegliosi di mettere in scultura.

---

[1]) Die Interpunktion ist hier die des Originals. Möglicherweise ist obiger Satz so zu lesen: .... alle sue spese, et questo avanza doi anni di tempo. A tal che le commodità ..... vi trova in esser, il ditto dice usw.

[2]) Im Konzept folgt hier: essendo già quattr' anni che furono cominciati.

[3]) Im Konzept: intorno à questa statua di S. M.tà saranno quattro provintie in atto tal che dimonstrino che le rendono obbedienza ....

Le opere del ditto frate scultor' di marmo et metallo sono note in Roma et continuo opera; in casa sua se vede più lavori che in tutto il resto de la città et anco è de li più intrinsechi discipoli che habbia havuto M. Michael' Angelo bona Rota, il qual l' acconciò con la Ill.ma Casa di Farnese.

Anchora si narra uno disegno picolo de statue e teste formate sopre le proprie antiche e get(t)ate di metallo, et in ditto disegno è scritto la grandezza e li nomi per adornare uno studio à qual si voglia principe.

Il sopradetto frate scultor' è Milanese et vassallo di sua Maiestà [1]).

V. Kurze Aufzählung seiner eigenen Arbeiten [2])

Ill.mo et Reveren.mo Signor mio osser.mo

Desidero da V. S. Ill.ma che facci fede all' Eccel.mo Signor Marchese Philippo da Este per una sua lettera, diretta à sua Excellenza, di quanto io valio nella scultura, geto et architettura, et questa dimanda fo à V. S. Ill.ma, perchè desidero conferirme nella patria mia, dove son natto[!], nominata Porlezza, contato et marchesatto del detto Signor Marchese, et oltre ché io desidero trasferirmi, come è ditto, volio ancho portarvi le forme della passione de Jesu Christo in croce et molte altre forme religiose et circha quaranta figure retratte dall' antico, le forme delli dodezi Cesari grandi et piccoli, molte altre storie morali di basso rilevo per adornamento di tavole et di studii et molte altre cosse, che seria longo à dire, come li dodezi apostoli et altri, più c(h)iaramente si dic(h)iarerà nel memoriale, indirizzato à Sua Ex.tia. So non accade di raccomendare gli homini virtuosi, perchè è di natura sua indrizarli et favorirli.

VI. Über Bronzekopien nach der Antike [3])

Adi 25 Aprile 1575 in Roma.

La statue e teste con il petto et peducio finite di metallo, fate da frate Gulielmo della Porta et vendute per mezo de Mons. R.mo Rufino al Ill.mo et Ecc.mo Signor Duca di Parma e di Piacenza per il precio scritto qua sotto, il nome delle statue e teste e in Prima il Mercurio simile à quello che era in Belvedere al tempo de la fe. me. di Paulo III

e più la cingera et il nudo che si cava la spina, simili à quelli di Campodoglio e più li doi Erculi, uno con la basa storiato[!] della vita di Erculo[!], et l' altro senza storie, simile à quello che era del Cardinale della Valle

e più li doi Antini[!], simili à quello che fù trovato à Civita Lavinia al tempo di Julio III

e più li doi Elli Veri[!] et Lucio Vero filio ali ditti, simili à quelli del Cardinale di Carpi

e più Caracalla e Getta[!], Caracalla è simile à quello del Ill.mo Farnese et Getta simile à quello del Cardinale Mafeo.

Le sopra ditte teste sonno numero sette, le statue sonno numero cinque, il precio delle sopra ditte opere sonno scudi otto cento da pagarsi in questo modi[!], cioè ducento a la mane contanti, li sei centi in doi page, trecento in termine di sei mesi

[1]) Im Konzept steht folgender Schlußsatz: Quanto poi alle qualità del detto frate nella profession della scoltura, gli basta di promettere che l' opere parleranno nel fine, parendogli che il saggio, che ha dato fin qui di se al mondo, possi largamente ripromettere di lui questa et maggior cosa.

[2]) Bd. I, fol. 218. An den Kardinal Farnese?

[3]) Bd. I, fol. 201.

prosimi da venire, li altri trecento in termine di altri sei mesi et de ditto pagamento de ditte statue et teste il mag.co Signor Gherardo .....(?)[1]) duca di Castro sborsa in contanti di presente al detto frate Gulielmo scudi doicento di moneta, il quale ne farà recevuta, l' altri sei cento il detto Signor Gherardo si obliga per vigore della presente, come si fusse un contratto in forma camere, pagarle al detto frate o soi heredi in termine di doi semestri prosimi d' avenire trecento scudi per ogni semestre et in fede del vero il sopra detto Signor Gherardo sotto scriverà la presente di sua propria mano.

VIIa. Über die Vollendung des Palazzo Farnese[2])

Discorso per finire il palazo novo in Roma della Ill.ma Casa di Farnese et ditto finimento sia corrispondente à la grandezza che ogi si vede fabrichato,

e in primo è necesario remediare à tre inconvenienti, cioè[?] che il palazo abia logiamenti, acio non si abiano procurare sopra li tetti, come ogi si vede in opera, cosa nociva.

Secondo sia d' avertire che ditta fabricha abia cortile conveniente à ditto palazzo et mancando di fare il cortile, come è ditto, sera [sarà] sempre erore et danno manifesto, provando questo erore et dano per m. Antonio San Gallo et per Michel Angelo Bonarota. Il San Gallo conobe che ditto palazzo voleva magiore cortile, però dette principio di fare le logie aperte et scoperte per secorere il cortile, aciò non restase un pozzo. Michel Angelo confirmò ditto erore, imperò che non si è visto disegno alcuno con tutto che fusse facendo sopra ciò ricercato più volte dalla s. m. di Paolo III.

Terzo volendo fare ditte logie aperte per secorere il cortile si fece un disgreso[? discorso?] al tempo del Ill.mo. Sto. Angelo, si trovò che il muro et il scarpello ascendeva alla suma di scudi sesanta milia il che si può retificare sopra li disegni et in opera prima. Si lasa iudicare[3]), se è bene spendere cosi grosa suma de danari in periudicio [preiudicio] di cosi degna fabricha o non; e quello che più inporta in ditta spesa, non si può godere ne l' estate, ne lo inverno; e questi discorsi furno fati più volte inanzi alla felice memoria di Paulo terzo, come V. S. Ill.ma sa, in diversi tempi, et similmente Mons.or R.mo Rufino, il quale mi ha comendato et esortato che io volese metere in disegno ditto palazzo secondo il discorso sudito di tanti valenti omeni[!] et secondo il mio iudicio, il che ho fato in misura con diligencia, come si vede nel presente disegno, remetendomi à miliore iudicio. La Ecc.tia del S. Duca Hotavio ha visto il disegno et il discorso et disse che ogni volta che non s' ingrandiva il cortile, non si poteva far stantie, ne conservare il principio et decoro di detta fabricha, concludendo S. Ecc.tia, che tutti li denari che si spendevano senza profitto, era spesa buttata, et ha hoferto asignamento, sicome refirirà Mons. R.mo Rufino.

VIIb. Ebenso[4])

Discorso per finire il palazzo della Ill.ma Casa di Farnese e che ditto finimento sia corrispondente à quanto si trova fabricato ogi, qual non ha parangone.

In prima volendo finire ditto palazzo, come è ditto, è necessario longare il cortile, sicome si mostra in disegno, e ditto ecresimento[!] si conoserà la grandeza, beleza,

[1]) Hier etwa zu ergänzen: tesoriere del.

[2]) Bd. I, fol. 209. Eine sehr kurz gehaltene Variante Bd. I, fol. 193.

[3]) Die Interpunktion ist hier im Original wie oben. Möglicherweise ist zu lesen: Sopra li disegni et in opera. Prima si lasa iudicare usw.

[4]) Bd. I, fol. 199.

comodità del ditto palazo et ancho quello che più importa, un sparagno[! risparmio] de scudi vinticinque ho trenta mile scudi, e quanto è ditto di sopra, si narerà qua sotto.

In prima volendo finire il cortile, si come ogi si trova principiato, si spenderà da venticinque ho trenta milia scudi, e ditta spesa è butata et nociva, sicome si mostra in disegno con misura, materia e tempo.

Item la spesa che si ha da fare, come è ditto di sopra senza profito, si potria spendere à finire ditto palazo conforte al fabricato, si come si mostra in disegno.

Item si può murare con grande profito et honore senza movere cosa che ogi sia fabricato, et quello che si ha da fabricare, saria fatibile con pocho asignamento che si facese ogne anno, et in breve tempo si finiria con honore et utile cosi degno palazzo, nel quale si poteria logiare comodisimo più che doi grandisimi principi.

Si lassa da dire à bocca alcune clause, di quanto è detto di sopra, provandolo con l' autorità di Michel Angelo et di ma.ro Anto. S. Gallo.

ZWEI GRÜNEWALD-ZEICHNUNGEN

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Die im Lichtdruck nachgebildete Zeichnung fügt sich mit allen Eigenschaften und besonders mit ihrer Wirkung der Reihe bisher bekannt gewordener Zeichnungen Grünewalds so leicht ein, daß Begründung der Zuschreibung unnötig erscheint. Die zusammenfassende und, soweit das Material reichte, abschließende Darstellung H. A. Schmids[1]) konnte noch die beiden 1910 für das Dresdener Kabinett erworbenen Blätter[2]) aufnehmen. Seitdem ist das Blatt in Lützschena mit je einer klagenden Frau auf der Vorder- und Rückseite hinzugekommen[3]). Diesem Stück und der trauernden Frau in Oxford[4]) steht unsere Zeichnung nach Format, Figurenmaßstab, Thema und Auffassung am nächsten. Das Papier in Oxford ist 370 mm hoch, 237 breit, das in Lützschena 390 gegen 300 mm. Die hier im Zwange des Jahrbuchformats stark verkleinerte Zeichnung ist unregelmäßig beschnitten, mißt 403—414 mm in der Höhe, 297—302 in der Breite. Von den Spuren der Faltung abgesehen, ist sie vollkommen erhalten. Über das Mittel der Arbeit, dasselbe wie sonst und ebenso verwendet wie namentlich in dem Oxforder Blatt, kann ich Schmids Bemerkung (S. 254 seines Buches) nichts hinzufügen.

In den letzten 50 Jahren scheint kein Sachkundiger diese Studie erblickt zu haben. Sie gehört zu der Sammlung F. C. von Savignys, die seit dem Hinscheiden des berühmten Rechtslehrers im Jahre 1861 in Vergessenheit geraten war. 1913 lenkte eine Beobachtung O. Fischels die Aufmerksamkeit auf diesen Kunstbesitz. In der Bibliothek zu Windsor fand der Raphael-Forscher unter den Nachbildungen vermeintlicher Raphael-Zeichnungen die Photographie nach einer Dürer-Zeichnung, nach einem Blatt aus der Tarocchi-Folge, dabei die Notiz: von Savigny, Berlin[5]). Das Gerücht von einem Brande erwies sich zum Glück als falsch. Bei einem der Nachkommen des Sammlers kam das Dürer-Blatt, kam die Sammlung oder doch ein Teil davon zum Vorschein. In dem Bestande sind außer den von Fischel veröffentlichten noch zwei Dürersche Tarocchi-Kopien — im Ganzen kennen wir nunmehr 20 Glieder der Folge —, andere Dinge von Wert und Bedeutung und diese Studie Grünewalds.

Savigny stammte aus Frankfurt und blieb durch viele Beziehungen mit dem Patriziat der Mainstadt verbunden. Der Band mit Grünewalds Studien, von dem Sandrart berichtet, der in Uffenbachs Händen und dann im Kunstkabinett des Herrn

[1]) Die Gemälde u. Zeichnungen v. M. Gr., Straßburg 1911.
[2]) Mitteilungen a. d. Sächs. Kunsts. 1910, S. 41 (M. Lehrs).
[3]) Zeitschrift f. bild. Kst. XXV (1914), S. 275 (F. Becker).
[4]) S. Colvin, Selected drawings at Oxford, 1903.
[5]) Burlington Magazine XXIII (1913), S. 35.

Matthias Grünewald
Zeichnung in schwarzer Kreide
Stockholm, Nationalmuseum

Abraham Schelkens war, wurde vielleicht in Frankfurt zerteilt. Und unser Blatt mag dazu gehören, ebenso wie das in Oxford und das in Lützschena.

Der Biograph Savignys — in der Allg. deutschen Biographie — deutet zu Ehren seines Helden auf mehrere Punkte, in denen der Jurist dem größeren Sohne Frankfurts, Goethen, ähnlich erschiene. Das Sammeln von Zeichnungen wäre noch solch ein Punkt. Es scheint fast, als ob Savigny als Sammler an der Empfänglichkeit und Vorurteilslosigkeit Goethes teilgehabt habe.

MATTHIAS GRÜNEWALD

ZEICHNUNG IN SCHWARZER KREIDE

BERLIN, SAMMLUNG JULIUS LICHT

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Das Papier der Grünewald-Studie zeigt das Wasserzeichen: Schlangenstab mit Kreuz und Ochsenkopf, genau das von Briquet[1]) unter Nr. 15402 abgebildete. Anscheinend sind die Studien in Dresden und die in Lützschena auf Papier von derselben Sorte gezeichnet[2]). Briquets Aufnahme entstammt den Stadtakten von 1512 aus Neuweilnau bei Usingen. Das Papier ist also am Mittelrhein zu Grünewalds Zeit verwendet worden.

Mit lebhaft zugreifender Passion, die auf tiefes Kunstgefühl schließen läßt, erwarb Herr Julius Licht die bei den Nachkommen Savignys ans Licht gekommenen Zeichnungen. Seinem Entgegenkommen verdanke ich die Möglichkeit, die Fachgenossen mit dem Werke Grünewalds bekannt zu machen.

Ich benutze die Gelegenheit, noch eine Zeichnung dieses Meisters einzuführen. Die im Text abgebildete bildnisartige Studie ist im Nationalmuseum zu Stockholm kürzlich von R. Oldenbourg entdeckt worden. Ich habe das Original nicht gesehen, zweifle aber nach der Photographie nicht, daß die Bestimmung richtig ist. Das Blatt ist 255 mm hoch und 190 breit und stammt aus dem Besitz des Grafen Carl Gustaf Tessin, der im XVIII. Jahrhundert namentlich aus französischen Sammlungen den Bestand, der jetzt zum schwedischen Nationalmuseum gehört, zusammengebracht hat. Ein falsches Dürer-Monogramm ist ihm hinzugefügt worden, ebenso wie der alten, von vorn gesehenen Frau im Louvre[3]).

Bewußt oder unbewußt: dem Urteil über Grünewald geht Vergleichung dieses Meisters mit Dürer voraus. Der besser bekannte und gedanklich eher faßbare Dürer bietet Halt und Hilfe, wenn wir die uferlose Erscheinung seines Zeitgenossen bewältigen wollen. Namentlich den Zeichnungen Grünewalds gegenüber finden wir Vergleichbares in der langen Reihe der Dürer-Zeichnungen. Deutlich wird bei der Vergleichung, wie wenig disponierend, mit Rücksicht auf die gegebene Fläche, Grünewald vorgeht, und daß er den Umriß nicht verstärkt oder klärend heraushebt. Weniger als Dürer ist er Bildhauer, Reliefbildner oder Baumeister. Jene Besonnenheit, die sich messend die Herrschaft sichert, einige Punkte festlegt und Anfang und Ende betont, jene begrenzende, fassende Aktivität mangelt einer Schaffensart, die sich im Rausche der Natur hingibt — bis an die Grenze der Schamlosigkeit. Grünewald hat weder in Kupfer gestochen noch Holzschnitte gezeichnet. Keine Werkgattung, keine Überlieferung nähert seinen Stil einer Formelsprache. Diese Studien sind nicht als Teilstücke im Hinblick auf Figurengruppen gestaltet, nicht mit Rücksicht auf irgend etwas oder irgend jemandem zu Gefallen. Im Ganzen groß und anstößig lebendig, im Einzelnen zart und wiederum schlampig, formlos und mit einer Linie, die den letzten Formverästlungen nachgeht, sind sie reicher an individuellem Leben als irgendeine Zeichnung von Dürer. Das Licht spielt zitternd über das Fleisch und bringt an den Tag, was Alter, Mühe und Gram gewirkt haben. Die Weichheit und Feinheit sind ebensowenig erstrebt wie die Härte; alles ist entstanden. Die Hingabe der mitfühlenden und mitleidenden Beobachtung hat den genialen Einsiedler ins Weglose und Zeitlose getragen, wo ihm niemand zu folgen vermochte.

[1]) Les filigranes Bd. IV.
[2]) Vgl. die Angaben bei Schmid u. Beckers Notiz in der Zeitschrift f. b. Kst. (a. a. O.).
[3]) Schmid Taf. 49.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI