Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Berlin

Jahr: 1919

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0040|LOG_0012

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

JAHRBUCH
DER PREUSZISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

VIERZIGSTER BAND
II. HEFT

BERLIN 1919
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Leonardo und das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance. Von W. von Bode 61
Mit dreizehn Textabbildungen.

Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance. Von O. von Falke 75
Mit einer Tafel in Lichtdruck und fünfzehn Textabbildungen.

Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Von Hans Posse 93
Mit einer Tafel in Lichtdruck und neun Textabbildungen.

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

Redakteur: F. WINKLER

LEONARDO UND DAS WEIBLICHE HALBFIGURENBILD DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON W. VON BODE

Zu den beliebtesten Werken der italienischen Renaissance gehören die venezianischen »Existenzbilder«, jene schönen Frauengestalten in Halbfigur, die nur geschaffen zu sein scheinen, durch ihre herrlichen Formen den Beschauer zu fesseln. Sie besitzen den vollen Zauber des venezianischen Novellenbildes, mit dem sie gleichzeitig im ersten Viertel des Cinquecento entstanden sind und dem sie recht eigentlich mit angehören. Die Florentiner Kunst kennt diese süßen, verträumten Geschöpfe nicht, und doch ist ein Florentiner, ist der größte unter den Künstlern von Florenz, zugleich der tiefste und vielseitigste Genius, den Italien den seinigen nennt, ist Leonardo da Vinci auch der Erfinder dieser Gattung idealer Frauenbüsten. Freilich sehen die jugendlichen Frauenbilder des großen Florentiners wesentlich anders aus als ihre venezianischen Gegenstücke; teils sind es Bildnisse vornehmer, zurückhaltender Frauen, wie unter den uns noch erhaltenen die sogenannte Cecilia Gallerani in der Sammlung Czartoryski und die Mona Lisa im Louvre, die der Künstler durch kunstvolle Anordnung und zauberhaften Ausdruck zu typischen Bildern keuscher junger Frauen umgeschaffen hat, teils sind es Entwürfe zu wirklichen Idealgestalten, wie wir sie jetzt nur noch aus Nachbildungen seiner Schüler kennen: die Bilder der »Eitelkeit und Bescheidenheit«, der »Caritas«, der »Flora« u. a. m. Mit diesen idealen Bildnissen hat Leonardo die Anregung zu den mannigfachen idealen Frauengestalten gegeben, die wir unter den hervorragendsten und anziehendsten Schöpfungen der großen Meister in Venedig und der Lombardei bewundern; aber auch die Darstellung des Porträts überhaupt hat er dadurch auf eine neue, höhere Stufe erhoben, hat sie erst zu voller Freiheit geführt.

Die Darstellung des Einzelbildnisses, die in Italien erst gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts, ein oder zwei Jahrzehnte später als in den Niederlanden, beginnt, hatte sich bis auf Leonardo so gut wie ganz auf das knappe Brustbild beschränkt. Wenn ausnahmsweise eine Hand mit angebracht ist, pflegt sie nur wenig und ungeschickt über den Bildrand hervorzuragen, falls das Porträt nicht als Flügel einer Altartafel gemalt war und die Hände dann in Anbetung zusammengelegt sind. Auch hierin wie in der Einführung eines Ausblickes in die Landschaft im Grunde des Bildes wurden die Italiener durch das Vorbild der älteren niederländischen Bildnisse angeregt. Wir sehen freilich, wie gerade der bahnbrechende Meister im Norden, Jan van Eyck, von vornherein seine Bildnisse gern mit beiden Händen zu geben sucht, und wie ihm fünfzehn bis zwanzig Jahre später der eigentliche Schöpfer des Einzelporträts in Italien, Fra Filippo Lippi, darin nachfolgt. Von Jan van Eyck ist eine verhältnismäßig ansehnliche Zahl solcher Bildnisse bekannt, vom Frate sind erst in neuester Zeit zwei Porträte nachge-

wiesen worden, in denen der Künstler gerade auf die Anbringung beider Hände der Dargestellten besonderen Nachdruck gelegt hat. In dem Profilporträt unserer Galerie ist die Rechte wie beteuernd an die Brust gelegt, während die Linke preziös in den weiten Ärmel des rechten Armes greift. In dem Doppelporträt des Metropolitan Museums [1]), worin jeder der jungen Ehegatten mit beiden Händen dargestellt ist, kommt der Ausdruck der Dargestellten darin fast stärker zur Geltung als in dem Profil der gar zu starren Köpfe; doch ist beim Frate wie bei Jan van Eyck die Haltung wie die Zeichnung der Hände noch ungeschickt und schüchtern. Die jüngeren Künstler, die auf ihren Schultern stehen, folgen ihnen daher nicht; wo sie ausnahmsweise eine Hand in ihren Bildnissen mit anbringen, tun sie es nur zögernd. Mögen sie auch die unbestimmte Empfindung gehabt haben, daß der Ausdruck des Kopfes, wenn die Hände nicht mit wiedergegeben wurden, voller und wirksamer zur Geltung käme: vor-

Abb. 1
Die Flora von Gian Pedrini (?)
in Basildon Park

[1]) Dies um 1445 entstandene Gemälde zeigt ein Doppelbildnis in sehr origineller Auffassung (Joseph Breck in Art in America, Vol. II, S. 44 ff.). Zu der im Profil gesehenen Gattin, die in der Ecke eines Zimmers steht, schaut von außen durch das nahe Seitenfenster der junge Gatte, gleichfalls in Profil genommen; gleich hinter der Frau ist ein zweites Fenster, durch das man auf eine mit wenigen kleinen Villen besetzte Straße schaut. Die Art, wie die junge Dame in diesem äußersten Zimmereck gewissermaßen eingepfercht ist, wie sie steif ganz im Profil dasteht und wie der Gatte auf kaum mehr als Handbreite vor ihr in dem schmalen Seitenfenster erscheint, ist freilich reichlich ungeschickt; aber daß der Künstler die Dargestellte in halber Figur zeigt, daß er sie in einen Raum stellt, der ein bestimmtes Wohnzimmer wiedergibt, und daraus sogar einen Ausblick in die Landschaft gibt, daß er ein zweites Porträt damit verbindet und die Dargestellten in direkte Beziehung zu einander bringt: alles dies sind kühne, große Neuerungen, wenigstens in Italien. Angeregt war ja der Künstler sehr wahrscheinlich durch genreartig aufgefaßte Bildnisse und Bildnispaare eines Jan van Eyck oder Petrus Cristus. Aber der Frate bleibt dabei monumental, gibt das junge Paar in feierlichem, ja steifem Ernst, deutet das Zimmer nur an und erscheint sogar gegenüber der vollen Individualität und geschickten Verkürzung der Bildnisse auf seinen historischen Gemälden und Fresken fast typisch nüchtern und steif. Die Hände zeigt er bei beiden Gatten; bei dem Ehemann ist sogar der Versuch gemacht, im lebendigen Spiel der Hände einigermaßen den Ausdruck zu ersetzen, der den Köpfen fehlt.

wiegend war doch gewiß das Gefühl bestimmend, daß sie einer freien Gestaltung des Bildnisses mit den Händen noch nicht gewachsen waren; war doch auch bei Fra Filippo die Zeichnung gerade der Hände, was schon seine Zeitgenossen tadelten, auffallend schwach. Selbst Giorgione, der zuerst den Dargestellten fast in Lebensgröße gibt, und seine unmittelbaren Nachfolger in ihren frühesten Porträten zeigen von den Händen meist nur die eine, die dann über eine Art Rampe oder einen Tisch schüchtern herüberragt oder darauf aufliegt. Erst Leonardo gibt in seinen Bildnissen auch beide Hände als wesentlichen Teil der Persönlichkeit. Das führt ihn bei seiner gründlichen Art von einer starken Betonung und meisterhaften Durchbildung der Hände zu einer neuen Auffassung auch des Kopfes, ja des Oberkörpers überhaupt, den er als Ganzes erfaßt, um so auch in Anordnung und Bewegung den Charakter des Dargestellten voll zum Ausdruck zu bringen. Wie der Künstler von vornherein in seinen Bildern — in den beiden Verkündigungsbildern, in den frühen Madonnen usf. — einen Hauptwert auf feine, mannigfaltige Zeichnung der Hände legt, so war auch schon in dem Bildnis der Ginevra de' Benci in der Liechtenstein-Galerie, das noch in den siebziger Jahren entstand, die Anordnung der Arme und Hände — wie wir aus einer freien Kopie noch beurteilen können (der untere Teil des Originals ist leider abgeschnitten) — eine Hauptsorge des jungen Künstlers. Das jugendliche Frauenbildnis von der Hand des Lorenzo di Credi in der Galerie zu Forlì ist gleichfalls im Anschluß an Leonardos Benci-Bildnis entstanden, namentlich in der geschmackvollen Anordnung der Arme, und bietet für die Rekonstruktion des unvollständigen Bildes der Galerie Liechtenstein wertvollen Anhalt. Wie das plastische Gegenstück dieses Gemäldes erscheint die köstliche Frauenbüste des Bargello in beinahe halber Figur. Diese Marmorbüste, die einzige im Quattrocento, bei der beide Arme mit angebracht sind, ist auch sonst dem Liechtenstein-Bilde so ähnlich, daß man in der Dargestellten sogar dieselbe Person, also Ginevra de' Benci, hat erblicken wollen, und daß die Ausführung dieses Meisterwerks in Verrocchios Werkstatt dem großen Schüler, dem jungen Leonardo, zugesprochen wurde. Die äußerst geschmackvolle Zeichnung und Ausführung der schönen Hände läßt diese Hypothese durchaus nicht unwahrscheinlich erscheinen. Jedenfalls stehen Büste und Gemälde in engster Beziehung, namentlich auch in der Anordnung der Hände.

Abb. 2
Wachsbüste der Flora
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Etwa zehn oder zwölf Jahre später malte Leonardo in Mailand das Bildnis der sogenannten Cecilia Gallerani im Museum Czartoryski. Hier verstärkt er die Schwierig-

keit in der Anordnung noch dadurch, daß er der jungen Frau, zum Ausdruck ihrer keuschen Gesinnung, ein weißes Hermelin in die Arme gibt [1]). Leider ist der untere Teil des Bildes, namentlich der linke Unterarm mit der Hand, unfertig und kaum angedeutet, so daß uns der Meister über die volle Lösung dieses neuen Problems im unklaren läßt; was aber fertig ist, die rechte Hand, ist höchst eigenartig und vortrefflich in ihrer Zeichnung und Verkürzung, in der Art, wie dadurch zugleich die schlanken, zierlichen Formen der jungen Dame charakterisiert und ihr Bemühen, das Tierchen auf ihrem Arm zu schützen, ausgedrückt wird. In dem vollendetsten Werke unter den Bildnissen Leonardos — gleichfalls leider nicht ganz beendet —, in der »Gioconda« des Louvre, kommt der Künstler dann zu einer neuen, zu der abschließenden Lösung des Problems durch Einbeziehung der Arme und Hände in die Darstellung des Bildnisses, wodurch er die ganze Erscheinung und die Charakteristik der dargestellten Persönlichkeit noch verstärkt, ein Bestreben, das in der »Sprache der Hände« auf Leonardos Abendmahl in S. M. delle Grazie seinen vielseitigsten und gewaltigsten, unübertroffenen Ausdruck gefunden hat. Durch diese und andere uns nicht erhaltene Bildnisse, durch die Entwürfe und Studien dazu, namentlich durch das Bild der Mona Lisa, das er in Florenz um 1503 begann, in Rom und in Mailand und bis nach Frankreich mit sich führte, wie durch die Kopien und Nachbildungen seiner Schüler erhielt das Porträt in ganz Italien neue Form und reicheren Inhalt. Raphael entwirft das Porträt der Maddalena Doni um 1505 nach dem Vorbilde der Mona Lisa, wenige Jahre später beginnt in Florenz wie in Mailand und in Venedig Leonardos neue Kunst auch in der Porträtmalerei ihre grundändernde Wirkung zu äußern; sie wird in jedem dieser großen Kunstzentren eigenartig weiterentwickelt.

Abb. 3
Die Flora von B. Luini (?) in Hampton Court (im Gegensinn)

In dem Bildnis der Mona Lisa geht Leonardo weit über das hinaus, was er in seinen älteren Bildnissen gegeben hatte. Das Bild ist mehr als das bloße Porträt einer vornehmen italienischen Dame; diese erscheint hier vielmehr als der vollendete Ausdruck edler Weiblichkeit, wie sie dem Meister vorschwebte, als der Typus einer idealen Frauengestalt. Von da bis zum reinen weiblichen Existenzbild, wie es bald darauf zum Lieblingsvorwurf der oberitalienischen Malerschulen wurde, war nur noch ein Schritt. Auch diesen Schritt hat der Meister selbst schon getan. Freilich ist kein eigenhändiges Original

[1]) Bacchiaccas kleines Bildnis einer jungen Frau mit der Pantherkatze im Berliner Museum, etwa ein Menschenalter später entstanden als Leonardos Bildnis, zeigt deutlich den Anschluß an dieses Vorbild, aber wie weit steht es dahinter zurück!

der Art mehr auf uns gekommen, aber da von solchen Kompositionen fast übereinstimmende Wiederholungen in größerer Zahl von den verschiedensten seiner Schüler und Nachfolger erhalten sind, die meist über die ängstliche Nachahmung ihres Meisters nicht hinausgekommen sind, so dürfen wir zweifellos daraus schließen, daß sie dabei Originale Leonardos, wenn auch nur in Entwürfen und unvollendeten Bildern, vor sich hatten. Das gilt für Luinis »Eitelkeit und Bescheidenheit«, für Pedrinis Halbfiguren der Flora, Caritas, Abundantia und seine ewig wiederholte Magdalena, für die sogenannte Colombine oder Flora unter Melzis Namen in der Eremitage, für die in fast einem Dutzend Wiederholungen von den verschiedensten Händen bekannte Joconda, früher richtiger als Flora bezeichnet, und für die Flora in Hampton Court, lauter Bilder, die früher meist Leonardo selbst zugeschrieben wurden. Am häufigsten begegnet uns darunter eine Frauengestalt, die durch Blumenschmuck als Flora charakterisiert ist; jene als Joconda bezeichnete Flora, die Flora in Hampton Court, die unter dem Namen der Colombine bekannte Flora der Eremitage und die Flora im Besitz von Mr. Morrison in Basildon Park sind unter sich so ähnlich, daß sie wie freie Nachbildungen nach einem und demselben Vorbild Leonardos erscheinen, von dem vielleicht verschiedene Entwürfe vorhanden waren. Unter diesen Nachbildungen ist das jetzt meist Pedrini zugewiesene Bild in Basildon Park (Abb. 1), das zur Zeit des »Florastreits« viel genannt wurde, wohl das schwächste, aber da es mit unserer 1909 erworbenen, weit überlegenen Wachsbüste fast genau übereinstimmt, so ist es wahrscheinlich, daß beide das Original Leonardos am treuesten wiedergeben. Ich will hier nicht auf die Frage zurückkommen, wer der Künstler dieser Büste (Abb. 2) war, oder wieweit Leonardos Name für ihre Ausführung genannt werden darf: das wird wohl überhaupt niemals festzustellen sein, während das Alter der Büste und ihre Entstehung zur Zeit und in der Nähe Leonardos ernstlich nicht mehr angezweifelt werden kann und von wirklichen Kennern alter Wachsplastik überhaupt nicht angezweifelt worden ist[1]). Hier kommt es nur darauf an, festzustellen, welchen großen

Abb. 4
Die »Colombina« von Franc. Melzi in der Eremitage

[1]) Frau Annette von Eckardt in München, deren Kunst im Restaurieren von Werken der Kleinkunst aller Art, namentlich auch von älteren Wachsarbeiten, in Deutschland nicht ihresgleichen hat, hat sich in einem Aufsatz des Januarheftes der Monatshefte von Velhagen und Klasing (»Meisterwerke alter Wachsplastik«) energisch für die Entstehung der Wachsbüste im frühen Cinquecento ausgesprochen, gerade so, wie schon bald nach der Erwerbung der hervorragendste Restaurator alter Wachsarbeiten in Frankreich, M. Edouard Bouet, es getan hat.

Einfluß gerade diese Kompositionen der Flora, von denen Amoretti noch ein Original Leonardos gekannt haben will, nicht nur auf seine Werkstatt und seine Nachfolger in der Lombardei, sondern auf ganz Oberitalien, und zwar gerade auf die hervorragendsten Künstler ausgeübt haben.

Die Schwierigkeit, welche den Künstlern des Quattrocento die Anordnung der Hände ihrer Porträte bereitete, und die Scheu, die sie daher vor der Anbringung der

Abb. 5
Bescheidenheit und Eitelkeit von B. Luini
Baron Rothschild, Paris

Hände hatten, ist uns kaum verständlich, wenn wir sehen, wie geschickt schon wesentlich ältere Künstler, namentlich die Bildhauer, in ihren Madonnen vielfach Arme und Hände zu stellen, wie individuell sie diese zu bilden imstande waren, welche Meister darin ein Donatello und Luca, aber auch einzelne Maler, wie Mantegna und Gian Bellini waren. Sobald die Künstler aber bei einem Porträt vor der gleichen Frage standen, waren sie befangen und gingen daher der Schwierigkeit möglichst aus dem Wege. Mit um so größerem Interesse verfolgten sie daher Leonardos Studien auch nach dieser Richtung und suchten sich seine Erfolge bei jedem neuen Bildnis oder idealen Frauenbild, das er schuf, zunutze zu machen. Keines hat aber so sehr auf seine jüngeren Zeitgenossen gewirkt wie jene Florakomposition sowohl durch ihren bestechenden Liebreiz wie durch ihre schöne Bildung und Bewegung, die eine Reihe trefflicher Maler fast gleichzeitig zu ähnlichen Floradarstellungen mit mehr oder weniger starkem Anschluß an Leonardos Vorbild veranlaßte und dadurch zugleich den Anstoß gab zu jenen anmutigen weiblichen Idealbildern, die,

nach der Zahl der noch erhaltenen Gemälde zu schließen, das Publikum mit Begeisterung aufnahm.

Begreiflich ist dieser enge Anschluß an Leonardos Vorbild bei der Mailänder Schule: war diese doch seit der Vollendung des Abendmahls und dem zweiten Aufenthalt Leonardos in Mailand fast ganz unter seinen Einfluß geraten, unter dem sie zum Teil in reiner Nachahmung seiner Werke aufging. Eine bloße Kopie, und zwar eine schwache, nach dem Original oder einem der Entwürfe Leonardos zu dieser Flora, ist, wie erwähnt, das Florabild in Basildon Park, das früher dem Meister selbst zugeschrieben wurde. Es ist zwar fast sklavisch treu kopiert, aber ohne jedes Leben und selbst für Pedrini gering. Daneben finden wir in beglaubigten Bildern dieses Künstlers die Pose der Flora, namentlich die Haltung der Arme mehrfach benutzt, so in verschiedenen seiner eintönigen Madonnen- und Magdalenenkompositionen. Ziemlich genau an Leonardo lehnt sich wieder der Meister der anmutigen Flora der Galerie zu Hampton Court, die dem Bernardo Luini am nächsten steht. Die Abweichung beruht im wesentlichen nur darin, daß der Künstler die Komposition umgedreht (in der Abb. 3 haben wir sie des besseren Vergleichs wegen verkehrt gegeben) und die Brust mit einem dünnen durchsichtigen Stoff bedeckt hat. Ein dritter Nachfolger des Meisters, in dem man seinen Lieblingsschüler Francesco Melzi vermutet, der ihn nach Frankreich begleitete, und in dessen Armen er starb, verarbeitete Leonardos Vorbild schon in freierer, aber doch noch befangener Weise zu seiner unter dem Namen der »Colombina« bekannten Flora in der Galerie der Eremitage (Abb. 4). Auch in der augenscheinlich von der gleichen Hand stammenden »Pomona« der Berliner Galerie, die im XVIII. Jahrhundert noch als Flora bezeichnet wurde, hat dieser Künstler, also wahrscheinlich Fr. Melzi, zum nackten Oberkörper wieder Leonardos Florastudien benutzt. In sehr gezierter Weise verwendet der sonderbare spanische Künstler Francesco Napoletano, der in seinen wenigen erhaltenen Bildern fast ganz von Anleihen bei Leonardo lebt, bei seiner Madonna in der Brera die Haltung der Arme und Hände der Flora. Stark von ihr beeinflußt erscheint auch Luini in einem seiner schönsten Bilder, »Bescheidenheit und Eitelkeit« in der Sammlung A. Rothschild zu Paris (Abb. 5), das sich früher in der Galerie Sciarra zu Rom unter dem Namen Leonardos großer Berühmtheit erfreute. Hier ist die Eitelkeit, die früher nach ihrer Kostümierung auch als Flora bezeichnet wurde, in Haltung, Blick und Ausdruck unter dem starken Eindruck von Leonardos Flora entstanden. Auch die wunderbare Gruppierung der schönen Hände der beiden jungen Frauengestalten in Zeichnung

Abb. 6
Maria Magdalena von B. Luini
im Besitze des Marquis of Lansdowne

und Modellierung deutet auf ein Vorbild des großen Meisters. Eine besonders anmutige Umgestaltung von Leonardos Vorbild ist die Magdalena Luinis bei Lord Lansdowne (Abb. 6).

Wenn bei der Abhängigkeit, in der die lombardische Malerei in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts von Leonardo befangen ist, die Ausbeutung einer so neuen und anmutigen Komposition, wie es die Flora Leonardos ist, seitens seiner Schüler und Nachfolger in Mailand nicht wundernehmen kann, so erscheint es um so auffallender, daß gleichzeitig auch auf eine so selbständige Schule, wie es die venezianische gerade zu der Zeit war, als sie sich zu ihrer höchsten Blüte entfaltete, Leonardos Florakomposition so starken Eindruck machte, daß sie die ersten Meister zu ganz verwandten Frauendarstellungen anregte und auch hier zur Ausbildung des weiblichen Existenzbildes recht eigentlich den Anstoß gab. Am auffälligsten und wohl zuerst ist dies bei Palma Vecchio der Fall, dessen ideale Frauenbilder in Halbfigur noch in reicher Zahl erhalten sind und zu seinen vollendetsten Leistungen zählen. Gerade die Berliner Galerie besitzt in der jungen Schönen, die mit beiden Händen das Gewand über den Schoß zieht (Abb. 7), eines der frühesten Werke dieser Art, um 1510/12 entstanden, das in der Auffassung und vor allem in der Anordnung der Arme und Hände wie in der Modellierung von Hals und Brustansatz so auffallend Leonardos Floradarstellung verwandt ist, daß es nicht ohne direktes oder indirektes Vorbild derselben entstanden sein kann. Dieser Einfluß klingt auch sonst noch in verschiedenen seiner Gemälde nach, nicht nur in solchen idealen Frauenbildern[1]). Das herrlichste Bild dieser venezianischen Frauenschönheiten, Tizians »Flora« in den Uffizien (Abb. 8), wohl nur wenig später als jene Palmasche Schöne der Berliner Galerie, um 1515 entstanden, verrät im Motiv wie in der ganzen Formenbehandlung und in der Haltung der rechten Hand das gleiche Vorbild, an das entfernter auch die ähnlichen Bilder aus der gleichen Zeit: die »Toilette« im Louvre, die »Vanitas« in der Pinakothek, die »Herodias« der Galerie Doria erinnern. Die ganz ähnliche Haltung der Arme und Hände finden wir bei Tizian auch später noch; so bei seinen Magdalenen und bei ein

Abb. 7
Ideales Frauenbildnis von Palma Vecchio
in der Berliner Galerie

[1]) Unter diesen ist eine Flora in der Sammlung Wilhelm von Stumm eigentümlich dadurch, daß ganz versteckt im Grunde des Zimmers der Tod durch die halbgeöffnete Tür hineinschaut. Das Motiv ist in der Tat für Palma befremdend, wie auch der Typus des sonst echt Palmaschen Bildes abweichend ist. Daß dies Bild venezianisch und aus nächster Nähe von Palma, wenn nicht doch von ihm selbst stammt, beweist auch das reizvolle Stilleben von zierlichen Gebrauchsgegenständen des Schreibtisches, hinter dem die junge Schöne sitzt.

paar Porträten venezianischer Kurtisanen. Auffallend ist, wie treu der Künstler in seiner frühen um 1515 entstandenen Verkündigung im Dom zu Treviso bei der Bewegung der Arme und Hände der Maria sich an das Vorbild der Flora hält (Abb. 9).

Während bei Giorgione ein Einfluß Leonardos überhaupt nicht zu bemerken ist — seine Hände insbesondere sind bei seinen Brustbildern noch geradezu befangen —, zeigt sich sein Schüler Sebastiano del Piombo eine Zeitlang um so stärker von Leonardos Vorbildern, insbesondere von seiner Florakomposition beeinflußt. Schon die Judith vom Jahre 1510, die mit der Sammlung Salting in die National Gallery kam, und die etwa gleichzeitige Magdalena der Sammlung Cook zu Richmond, neben ein paar ähnlichen Bildern Palmas wohl die frühesten weiblichen Idealfiguren der venezianischen Schule, zeigen die Abhängigkeit von den weiblichen Halbfiguren Leonardos und seiner Schüler. In höherem Maße ist dies aber nach seiner Übersiedlung nach Rom der Fall, trotz dem Einfluß, den Michelangelo hier schon nach wenigen Jahren auf ihn bekam; dies zeigen namentlich die sogenannte Fornarina der Uffizien vom Jahre 1512 und die wohl ein oder zwei Jahre später entstandene »Junge Römerin« der Berliner Galerie (Abb. 10), früher gleichfalls als Fornarina bezeichnet und, wie das Uffizienbild, dem Raphael zugeschrieben, die nach dem Fruchtkorb in ihrer Rechten wohl als Dorothea oder auch als Flora gedacht ist. Letztere hat fast genau die Haltung der Florabüste von links gesehen. Der Künstler, einer der größten Meister als Kolorist und in stilvoller Auffassung der Persönlichkeit, beweist seinen auffallenden Mangel an Kompositionssinn selbst in der Gleichmäßigkeit der Anordnung seiner weiblichen Bildnisse, so daß er gelegentlich für einen neuen Auftrag ruhig die Komposition eines älteren Frauenporträts fast unverändert übernimmt. Auch sonst ist die Anordnung der Hände bei seinen Frauenbildnissen vielfach fast die gleiche, dem Dorotheenbilde der Berliner Galerie verwandt.

Abb. 8
Tizians Flora in den Uffizien

Andere gleichzeitige oder wenig jüngere Venezianer Meister haben zwar solche weiblichen Idealbilder in Halbfigur nur ausnahmsweise gemalt, aber doch sehen wir in ihren Porträten gelegentlich fast die gleiche Anordnung, die offenbar für etwa zwölf oder fünfzehn Jahre die große Mode in Venedig geworden war. Dies gilt für Bernardino Licinio, für Catena in seiner späteren Zeit und für Lorenzo Lotto. Zur Be-

antwortung der Frage, wie und wann Leonardo auf die venezianischen Maler diesen starken Einfluß geübt haben kann, läßt sich der Aufenthalt des Künstlers in Venedig im Jahre 1500 kaum in Betracht ziehen, da die Entstehung und Ausbildung des weiblichen Idealbildes in Venedig sich doch kaum vor das Jahr 1510 verfolgen läßt. Aber als Leonardo 1508 wieder auf längere Jahre nach Mailand zurückgekehrt war, werden Künstler wie namentlich Palma, der in dem Mailand so nahegelegenen Bergamo be-

Abb. 9
Maria aus Tizians Verkündigung im Dom zu Treviso
(im Gegensinn)

heimatet war, Leonardo selbst oder doch Werke des Meisters und seiner Werkstatt zweifellos kennengelernt haben. Es bedurfte aber nur einer Anregung, um in Venedig, wo der Boden und die Kunst für die Schöpfung solcher formenschöner Frauengestalten wie in keiner andern Stadt Italiens vorbereitet war, diese eigenartige Gattung des genreartigen Porträts rasch zu reicher und blühender Entfaltung zu bringen. Hier wurde sie erst wirklich lebendig, erhielt volles Fleisch und Blut, während die ähnlichen Darstellungen der Mailänder Nachfolger Leonardos meist über eine kühle, schemenhafte Nachahmung der Vorbilder ihres Meisters nicht hinausgekommen waren. Dieser selbst hat aber in seiner Mona Lisa wie in der Flora und in den Studien und Versuchen dazu und zu ähnlichen Schöpfungen nicht eine durch Fülle und prächtige Farben verlockende Sinnlichkeit, wie die Venezianer, sondern die durch feine Zurückhaltung und hohe Anmut durchgeistigten schönen Formen des Frauenkörpers wiedergeben wollen. Seinen jüngeren Florentiner Landsleuten, auch denen, die ihre Kunst auf seine Lehren und nach seinem Vorbild aufbauten und nicht gleich Michelangelos Richtung folgten, lag die Darstellung solcher idealer Existenzbilder fern; die dumpfe, halb melancholische, halb dekadente Gesinnung, welche die Revolution Savonarolas und die Wirren der

folgenden Jahrzehnte bis zur Gewaltherrschaft der Mediceischen Herzöge hervorgerufen hatten, ließ in Florenz eine Begeisterung für ideale Frauengestalten nicht mehr aufkommen. Dagegen lag dem jungen lebensfrohen Urbinaten Raphael solche Empfindungsweise fern; als er daher im Anfange seines Florentiner Aufenthalts mit Leonardo in Berührung kam, wirkten dessen Frauenbilder besonders stark auf ihn ein. Wie er für sein Porträt der Maddalena Doni eine Skizze mit Benutzung von Leonardos Mona Lisa anfertigte, so hat er auch noch um 1513 sein malerisches Meisterwerk, die »Fornarina« in der Galerie Barberini (Abb. 11), und später die »Donna Velata« in der Pitti-Galerie in Auffassung und Anordnung mit deutlicher Anlehnung an Leonardosche Kompositionen wie die sogenannte Joconda, die Flora u. a. geschaffen. Er gestaltet sie aber ganz in seiner Weise aus, die ebensosehr von Leonardos Bildern der Art wie von den venezianischen Existenzbildern abweicht.

Abb. 10
Sogen. Fornarina von Sebastiano del Piombo
in der Berliner Galerie

Diese idealen Frauenbilder sind in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum in Italien entstanden; vor 1510 wird sich kaum eines nachweisen lassen, und später als 1528, dem Todesjahr von Palma, wird sich höchstens noch ein Nachzügler finden. Aber wie sich der Einfluß Leonardos auch auf die niederländischen Maler, die mit der italienischen Kunst in Beziehung kamen, gelegentlich in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts, nach dieser Richtung hin nachweisen ließe, so hat das Vorbild jener Existenzbilder noch sehr viel später ein Echo geweckt. Auch nördlich der Alpen, wohin namentlich eine Reihe der Palmaschen Frauenschönheiten ihren Weg fanden, vor allem in die Sammlung des Statthalters der Niederlande, Erzherzogs Leopold Wilhelm. Hier greift Rembrandt, der mit Vorliebe und größter Eigenart ältere Vorbilder für seine Zwecke benutzte, das Motiv auf und behandelt es zu verschiedenen Zeiten: am häufigsten in der Zeit seiner Brautschaft mit Saskia, aus der noch vier solcher »Floorae«, wie er selbst sie nennt, bekannt sind. Welchen Anklang er damit fand, beweist eine kurze Abrechnung von seiner Hand, die sich auf der Rückseite einer Zeichnung erhalten hat; er quittiert darin über drei Kopien dieser Floradarstellungen von drei verschiedenen seiner Schüler. Sehr viel reizvoller wie in diesen phantastischen, uns barock anmutenden Schäfermädchen, den »Judenbräuten«, wie man sie früher nannte, ist die im Jahre 1641 gemalte »Saskia mit der Blume«, das letzte Bild, welches er bei Lebzeiten seiner Frau nach ihr malte. Noch einmal, etwa fünfzehn Jahre später in einem Gemälde, das vom Earl of Spencer nach Amerika verkauft worden ist, sehen wir Hendrikje Stoffels vom Meister als Flora ausstaffiert (Abb. 12). Beide Bilder sind offenbar, wenn nicht durch ein Original so durch einen Stich nach einer der oberitalienischen

Florabilder angeregt worden, vielleicht durch Persyns Stich nach Tizians Flora. Die sehr eigenartige Weise, in der der holländische Altmeister sich solche fremden, ihm in der Empfindung so fern stehenden Vorbilder zu eigen machte, läßt uns diese nur schwer herauserkennen. Um so treuer und banaler verwertet, um noch ein Beispiel zu nennen, wenige Jahre später Pierre Mignard das Vorbild gerade der Leonardoschen Florakomposition für sein Bildnis der Maria Mancini in unserer Galerie. Auch die italienischen Akademiker hatten das weibliche Idealporträt sich wieder zu eigen gemacht, aber nicht mehr im Sinne oder unter dem Einfluß Leonardos. In ihrem Streben auf Wiedergabe von starker Erregung und hohem Pathos sind es jetzt Halbfiguren der Judith, der Magdalena, von Sibyllen usf., deren Auffassung und Anordnung mit Leonardo nichts mehr zu tun hat. Wie das weibliche Existenzbild schließlich im XVIII. Jahrhundert, namentlich in Greuzes symbolischen Mädchengestalten der »Unschuld«, der »Jugend«, der »Freundschaft« usf. sich auslebte, zeigt es das, was Leonardo anstrebte, in süßlicher oder selbst perverser Ausartung.

Abb. 11
Raphaels »Fornarina«
im Palazzo Barberini, Rom

Unser Versuch, nicht nur die Anregung zum weiblichen Existenzbild, wie es sich im zweiten und dritten Jahrzehnt des Cinquecento in Italien zu rascher, wenn auch kurzer Blüte entwickelte, sondern selbst die Anordnung, namentlich in der Haltung der Arme und Hände, hier wie im Bildnis überhaupt, auf das Vorbild eines einzelnen Meisters, und sei er so groß und einflußreich wie Leonardo, zurückzuführen, widerstrebt unserer gewohnten Anschauung, da wir sehen, wie die Meister der Porträtmalerei seit der Hochrenaissance ihre Bildnisse mit und ohne Hände in der freiesten und mannigfaltigsten Weise zu geben wissen. Aber die Anfänge der Porträtmalerei, wie wir sie vorstehend gerade nach dieser Richtung skizziert haben, zeigen uns, mit welchen Schwierigkeiten die Künstler beim Porträt in der Anordnung der Hände zu kämpfen hatten, und daß erst Leonardos Vorbilder sie zu freier Auffassung und Wiedergabe führten. Wir sahen, daß diese Befreiung von der alten Befangenheit nur langsam vor sich ging, daß selbst hervor-

ragende Künstler sich deshalb möglichst eng an die Leonardoschen Vorbilder hielten, bis ihnen die neue Auffassung der Formen und Bewegung in Fleisch und Blut übergegangen war. In diese Zeit des Überganges und des Lernens gehören aber gerade diese weiblichen Idealbildnisse; in ihnen zeigt sich die Abhängigkeit und zugleich das Ringen nach eigenartiger Verwertung besonders stark. Dadurch widerlegt sich zugleich der naheliegende Einwand, daß die ähnliche Haltung der Arme und Hände, wie sie eine Reihe dieser weiblichen Idealbildnisse aufweisen, ganz natürlich sei, und daß jeder Künstler selbständig darauf habe kommen können. Zudem ist sie keineswegs so ganz natürlich. Wie die Rechte neben der Brust aufliegt, ist freilich eine gerade für eine Frau naheliegende Haltung, aber die Art, wie die Linke die Enden des von den Schultern herabgleitenden Gewandes zusammenrafft und wie dabei die Finger gelegt sind, ist ungewöhnlich, ja erscheint in der Kopie von Pedrini fast gesucht. Wenn dies Motiv trotzdem in jenen weiblichen Existenzbildern der lombardischen und venezianischen Meister mehr oder weniger treu nachgebildet ist, was Palma in seinem Berliner Frauenbild geradezu zu einer gezierten Haltung verleitet hat, so ist dies ein Beweis mehr, wie bereitwillig die Künstler einem großen Vorbild folgten, das sie durch seine Neuartigkeit und Kühnheit überraschte, durch seinen Geschmack und Schönheitssinn begeisterte.

Abb. 12
Rembrandts Flora
in amerikanischem Privatbesitz

Wenn wir schon in Fra Filippos Frauenbildnis der Berliner Galerie (Abb. 13) die ähnliche Anordnung der Arme und die gleiche Bewegung der Hände finden, wie sie Leonardos Flora in der seinem Schüler Pedrini zugeschriebenen Kopie in Basildon Park zeigt, so ist sicher ausgeschlossen, daß Leonardo für seine Komposition durch dieses Bild angeregt sein sollte, aber es ist doch von besonderem Interesse, zu sehen, wie der fast ein halbes Jahrhundert ältere Meister schon auf die gleiche Anordnung kam, wie er in diesem Bilde und in jenem Doppelporträt schon Kompositionsschemen für das Porträt fand, die erst ein jüngerer, größerer Meister wieder aufnahm und zu künstlerisch vollendeter Form gestaltete. Auf einen Meister wie den jungen Leonardo, auf den die Werke des genialen Klosterbruders aus Prato, obgleich er ihn selbst nicht mehr kennen lernte, auch sonst starken Eindruck gemacht haben, konnte dessen Porträt-

Abb. 13
Filippo Lippi, weibliches Bildnis. Berlin

auffassung, trotz großer Schwächen der Ausführung, in ihrer eigenartigen, großen Konzeption nicht ohne nachhaltigen Einfluß sein. Vor den vollendeten Leistungen des größten aller Meister werden wir gern anerkennen, was ein hochbegabter Vorgänger vorgeahnt und vorgearbeitet hatte.

DIE NEUGOTIK IM DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE DER SPÄTRENAISSANCE

VON O. VON FALKE

Das Wiederauftauchen entschieden gotischer Formen in der deutschen Baukunst um die Wende des XVI. Jahrhunderts ist eine bekannte und in der Kunstgeschichte öfter, wenn auch nur kurz besprochene Erscheinung. Sie ist zuletzt von Rudolf Pfister in seiner Arbeit über den Würzburger Juliusstil (Zeitschrift für Geschichte der Architektur 1915, Beiheft 13) eingehender behandelt worden. Die Erklärungen für das auffallende Hervortreten der Gotik nach zwei bis drei Menschenaltern der Renaissanceentwicklung sind nicht ganz befriedigend, weil sie nicht allen Erscheinungsformen dieses stilgeschichtlichen Problems gerecht wurden. Die vorherrschende Ansicht geht dahin, daß die Vermengung von Elementen der Gotik und der Renaissance nicht auf einem neu erwachenden Willen zur Gotik beruht, sondern auf dem ununterbrochenen Festhalten der Steinmetzen am Althergebrachten, an den Vorlagen und Schablonen der Vorfahren, von denen sie nur langsam und schwerfällig sich losmachen konnten. Danach wäre die Neugotik in der Baukunst um 1600 nur eine halb unbewußte Nachgotik, ein Notbehelf künstlerisch unzulänglich geschulter Handwerker, welche die Formensprache ihrer Zeit noch nicht vollkommen beherrschten. Pfister weist zur Stütze dieser auch von ihm vertretenen Auffassung darauf hin, daß bei den Profanbauten des Mischstils nicht die stilistisch wichtigen Bauteile gotisch gebildet wurden, sondern vornehmlich die für die Gesamterscheinung unerheblichen Teile, wie Fensterprofile, Gewölberippen und Füllungen, deren Ausbildung man ohne besondere Entwurfszeichnung dem ausführenden Bauhandwerker überließ. Bei der kirchlichen Baukunst der Renaissance käme hinzu, daß sie während der Glaubenskämpfe im XVI. Jahrhundert ruhte, daher keine deutsche Renaissancekirche geschaffen hat und somit beim Wiederbeginn des Kirchenbaues im wesentlichen noch gotisch geblieben war trotz vieler Zutaten von Zierformen des Renaissancestils.

Diese Anschauung mag zunächst für den Kirchenbau noch leidlich erscheinen, viel weniger aber für die weltliche Baukunst, und sie versagt vollkommen, sobald man auch die analogen neugotischen Schöpfungen des Kunstgewerbes aus der Zeit um 1600 in Betracht zieht.

Handelte es sich wirklich nur um ein langsames Ausleben der Gotik, um ein Nachschleppen mittelalterlicher Elemente durch rückständige Handwerker, so müßte zum mindesten in der Profanarchitektur, die keine Unterbrechung erlitten hatte, vom Anfang der Renaissance herwärts auf das XVII. Jahrhundert zu ein allmähliches Nachlassen oder Schwinden der gotischen Formen zu bemerken sein, entsprechend dem Aussterben der noch gotisch geschulten oder an der veralteten Werkstattüberlieferung

haftenden Arbeiter. Aber das Gegenteil ist der Fall. Das Ende des XVI. und der Anfang des XVII. Jahrhunderts bringen nicht bloß in der neu einsetzenden Kirchenbaukunst, sondern auch in der weltlichen Architektur und am allerdeutlichsten im Kunstgewerbe eine entschiedene Zunahme der Gotik. Und die Träger dieser Stilwandlung sind nicht mehr jene zäh am Veralteten hängenden Handwerker, deren Fortwirken nach einem Jahrhundert der Renaissance in künstlerisch regsamen Städten wie Nürnberg und Würzburg ohnehin schon unwahrscheinlich genug ist, sondern Meister der Spätrenaissance, die maßgebend an den künstlerischen Ausdruckformen ihrer Zeit mitgeschaffen haben. Wenn Wendel Dietterlin, der erfindungsreiche Ornamentist der überladensten Spätrenaissance, dem man alles eher vorwerfen kann, als mangelnde Beherrschung der Renaissanceformen, in mehrere Entwürfe seiner 1593 erschienenen Architectura wieder gotisches Astwerk, Fialen und Maßwerk einfügt, so kann bei ihm die Theorie vom handwerksmäßigen Nachwirken der Gotik schwerlich gelten. Auch die Behauptung, daß nur künstlerisch unwesentliche Bauteile in der Spätrenaissance noch gotisierend gestaltet werden, ist nicht aufrecht zu halten, wenn an den reifsten Hauptwerken der deutschen Renaissancearchitektur, wie dem Gewandhaus von 1592 in Braunschweig und dem Pellerhaus von 1605 in Nürnberg, das gotische Maßwerk der Brüstungsfüllungen entweder an der sichtbarsten Stelle inmitten der Fassade oder als das vorherrschende Ziermotiv auftritt.

Wenn schon in der Baukunst die um 1600 auffallend gesteigerte Verwendung des Maßwerks mehr an eine gewollte Rückkehr zur Gotik, als an ein halb unbewußtes Nachleben mittelalterlicher Werkstattüberlieferungen denken läßt, so wird der Eindruck einer absichtlich retrospektiven Stilwandlung durch neugotische Schöpfungen im gleichzeitigen Kunstgewerbe wesentlich verstärkt, ja unabweisbar. Wir finden im deutschen Kunstgewerbe in den Jahren knapp um die Wende des Renaissancejahrhunderts neben Mischformen auch solche Erzeugnisse, die im Ornament oder in der Gesamterscheinung den Stil des XV. Jahrhunderts so getreu wieder aufnehmen, daß zuweilen die Möglichkeit der Verwechslung eintritt. In der Fachliteratur und im Kunsthandel sind wiederholt solche neugotischen Arbeiten in gutem Glauben als gotische Werke des XV. Jahrhunderts ausgegeben worden[1]). Eine Untersuchung dieser Stilfrage ist daher nicht nur als Beitrag zur Stilgeschichte, sondern auch für die praktischen Seiten des Kunstsammelns angezeigt. Das Kunstgewerbe bietet dafür eine breitere Grundlage als die Baukunst, weil die Ornamentstiche und die viel dichtere Reihe seiner Denkmäler sowohl das allmähliche Ausleben der Nachgotik, wie das spätere Auftreten der Neugotik als zwei von einander zeitlich getrennte Stilphasen unterscheiden und verfolgen lassen.

Die Neugotik um 1600 ist zwar nicht allgemein als ein herrschender Stil durchgedrungen, aber wir werden sie doch wie in der Baukunst so auch im Kunstgewerbe an mehreren von einander weit entfernten Orten und in verschiedenen Kunstzweigen wirksam finden.

Weitaus am stärksten entfaltet sie sich in der Goldschmiedekunst von Nürnberg; hier war im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts, zur selben Zeit, als das Pellerhaus mit seinem überreichen gotischen Maßwerkschmuck erbaut wurde, eine ansehnliche Reihe namhafter Meister erfolgreich beflissen, den gotischen Buckelpokal, das Hauptstück im weltlichen Silbergerät des XV. Jahrhunderts, wieder einzuführen. Die Rückkehr zu

[1]) So sind im großen Katalog der Sammlung Spitzer drei neugotische Silberpokale in den Anfang des XVI. Jahrhunderts gesetzt, also als altgotisch angesehen worden, darunter der hier in der Abb. 11 dargestellte Pokal von Peter Wiber; vgl. Coll. Spitzer III Nr. 7, 9, 10.

einer lang verschollenen Form vollzog sich hier so entschieden, daß Behnke darin mit Recht eine offenkundige Protestbewegung gegen die Renaissance erkannt hat (Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes I S. 596). Aber diese zutreffende Auffassung blieb vereinzelt; daneben steht wie in der Baugeschichte die entgegengesetzte Theorie von der durch rückständige Handwerker weitergeführten Nachgotik. So betont J. Lessing (Gold und Silber S. 53), daß der gotische Buckelpokal alle späteren Stilentwicklungen überdauert und sich neben den klassischen Konturen der Renaissance »im handwerklichen Betrieb« bis ins XVIII. Jahrhundert erhalten habe.

Dabei sind jedoch zwei gewichtige Gegengründe übersehen worden: Erstens das Verschwinden der Gotik aus dem deutschen Silbergerät während der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts, zweitens die Tatsache, daß in Nürnberg Hans Petzolt, also gerade ein anerkannter Führer der Spätrenaissance, zuerst die retrospektive Bewegung eingeleitet hat.

Die Umbildung und Verdrängung des gotischen Buckelpokals wird ebenso durch den Ornamentstich der Renaissance wie durch den erhaltenen Bestand ausgeführter Pokale erwiesen. Von Dürer bis Altdorfer zeigen die Pokalentwürfe der Künstler Übergangsformen, die zwar den senkrecht aufstrebenden Wuchs des gotischen Pokals durch Ausweitung des Körpers und durch mehrfache wagrechte Gliederung auflösen, aber doch noch an einer für die Gesamtform wesentlichen, obschon verflachten Buckelung als dem Hauptmittel der Formbildung festhalten. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts ist bei Virgil Solis die Wandlung zur reinen Renaissanceform durch Vermehrung und stärkere Betonung der wagrechten Teilungen weitergeführt, die Buckelung, soweit sie noch vorkommt, ein untergeordneter Zierat geworden. Der Nürnberger Ornamentstecher von 1551, dem in der Ausführung die Werke Wenzel Jamnitzers und seiner Stilgenossen entsprechen, hat die gotischen Erinnerungen gründlich abgestreift; in dieser Formenwelt der ornamentfrohen Hochrenaissance, wo jegliche Fläche und Gliederung der Gefäße zur Entfaltung der Grotesken, Ranken, Arabesken, des Rollwerks und der figürlichen Darstellungen ausgenutzt wird, bleibt für den wegen seines geschlossenen Buckelsystems grundsätzlich ornamentlosen Pokal der Gotik keine Lebensmöglichkeit. Nur der Akleibecher, als das vorgeschriebene Meisterstück der

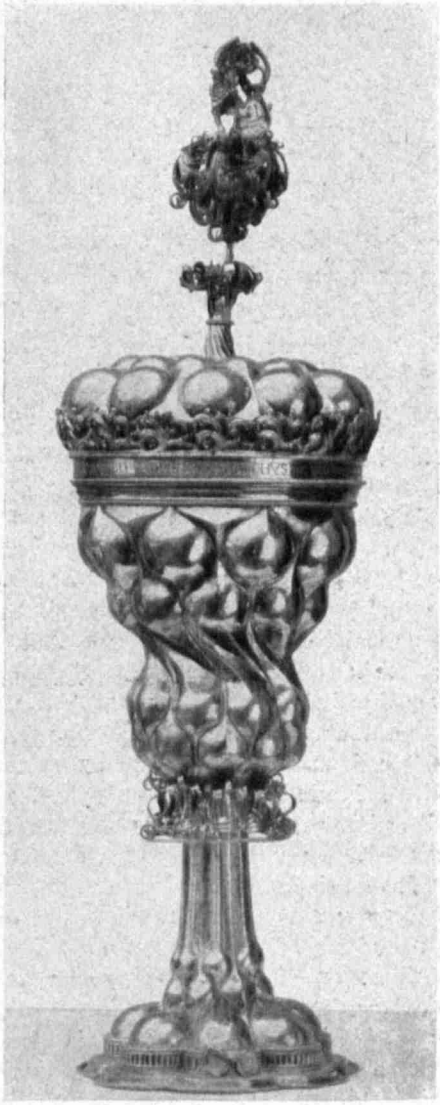

Abb. 1
Gotischer Pokal. Lüneburg 1486
Kunstgewerbemuseum Berlin

Abb. 2
Frührenaissancepokal, Lüneburg um 1530
Kunstgewerbemuseum Berlin

Nürnberger Goldschmiedezunft ein stationärer Typus, wahrt in dem sechsfach gebauchten Körper eine gotische Grundform; sie wird aber durch das alle Teile dicht überspinnende Ornament völlig entgotisiert. Sonst ist aus dem Ornamentstich der Buckelpokal spurlos verschwunden.

Der Ornamentstich braucht allerdings nicht als ein getreues Spiegelbild des ausgeführten Silbergeräts angesehen zu werden; er diente lediglich dem Fortschritt mit Vorlagen des *neuen* Stils. Veraltete Formen, auch wenn sie in den Werkstätten noch fortlebten, hatten im Ornamentstich nichts zu suchen. Trotzdem erweist er sich nicht als irreführend, denn seine Aussagen werden durch die Mengen der erhaltenen Pokale bestätigt. Die Goldschmiedekunst hat sich als die fortschrittlichste unter allen gewerblichen Künsten von früh an bemüht, den Deckelpokal auf hohem Fuß als ihr vornehmstes Stück zeitgemäß fortzubilden. Daher zeigt sich in der Praxis eine mit dem Ornamentstich ziemlich gleichlaufende Formenentwicklung. Es genügt auf ihre Hauptabschnitte hinzuweisen, die am besten durch die Pokale des Lüneburger Ratssilbers im Berliner Kunstgewerbemuseum dargestellt werden. Diese das ganze XVI. Jahrhundert umfassende Pokalfolge hat eine gewisse Gemeingültigkeit, da das Kunstgewerbe von Lüneburg, eher konservativ als neuerungssüchtig, die Normalentwicklung vertritt. Bis um 1520 ist an dieser Stelle der gotische Buckelpokal ganz unverändert geblieben. Er wächst auf wie eine Frucht, in der Form von Fuß, Körper und Deckel durch die getriebene Buckelung bedingt. Jede wagrechte Gliederung ist vermieden, der Schaft ohne Knauf, die Trennung von Körper und Deckel kaum betont, die Stelle, wo Schaft und Körper scharf aneinander stoßen, wird durch einen Behang von krausen Blättern verschleiert. Die dem Maßwerk im Wesen verwandte Buckelung läßt keine Flächenverzierung aufkommen, nur am Rand und Knauf des Deckels ist noch für angesetzte Ranken und Blätter Raum geblieben (Abb. 1. Lüneburger Buckelpokal von 1486). Die Renaissance sucht zunächst durch einen breiter ausladenden Körper und durch wagrechte Teilungen einen klar bewegten Umriß zu erzielen. Dadurch wird das abgeschlossene gotische Buckelsystem durchbrochen, in radial geordnete Buckelreihen

zerlegt und bald von getriebenen Ornamenten übersponnen. In Nürnberg beginnt die Wandlung schon im Dürerkreis mit dem schönen Frührenaissancepokal im Schatz der Moskauer Rüstkammer (Filimonoff und Pawlinoff Taf. 194), den E. W. Braun mit überzeugender Begründung dem Raudnitzer Dürerpokal von 1511 und anderen Arbeiten des Goldschmieds Ludwig Krug angereiht hat (Braun, eine Nürnberger Goldschmiedewerkstatt aus dem Dürerkreis. Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1915, S. 45, Abb. 15). Einen allgemeingiltigen Pokaltypus hat die Frührenaissance nach 1530 ausgebildet, den Pokal mit scharfer wagrechter Einschnürung zwischen der oberen und unteren Buckelreihe des Körpers, deutlicher abgesetztem Deckel und dem Balusterschaft, der bereits die Knaufbildung inmitten des Schaftes vorbereitet. Die in den dreißiger Jahren sich vollziehende schrittweise Wandlung zur Renaissance kann kaum besser dargestellt werden, als durch die zwei Lüneburger Pokale Abb. 2 und 3, von denen der erstere mit glatter, noch gotisierender Buckelung um 1530 anzusetzen ist, während der zweite mit abgesetztem Knauf im Schaft und mit ornamentierten Buckeln in das Jahr 1537 fällt. Im Lüneburger Schatz erscheint der neue Typus mit drei einheimischen Spielarten und einem Exemplar von Nürnberger Arbeit; weiter südlich in Graz mit dem Schärffenberger Pokal (Kunstgewerbl. Arbeiten aus der kulturhistor. Ausstellung zu Graz 1883 Taf. 1); auch in der Moskauer Rüstkammer ist die Form vertreten (Filimonoff Taf. 202 u. 204). Alle diese Beispiele aus dem Norden, Süden und Mitteldeutschland gleichen in allem wesentlichen den Entwürfen Albrecht Altdorfers (gest. 1538, abgeb. Lichtwark, Ornamentstich Fig. 46 u. 57). Der neue breite Frührenaissancepokal hat ungefähr ein Menschenalter als der herrschende Typus vorgehalten; als Doppelpokal noch länger bis zum Eintritt der Neugotik, weil der nächstfolgende Hochrenaissancepokal zur Verdoppelung nicht geeignet ist. Von der Gotik war im Frührenaissancepokal nicht mehr übrig als

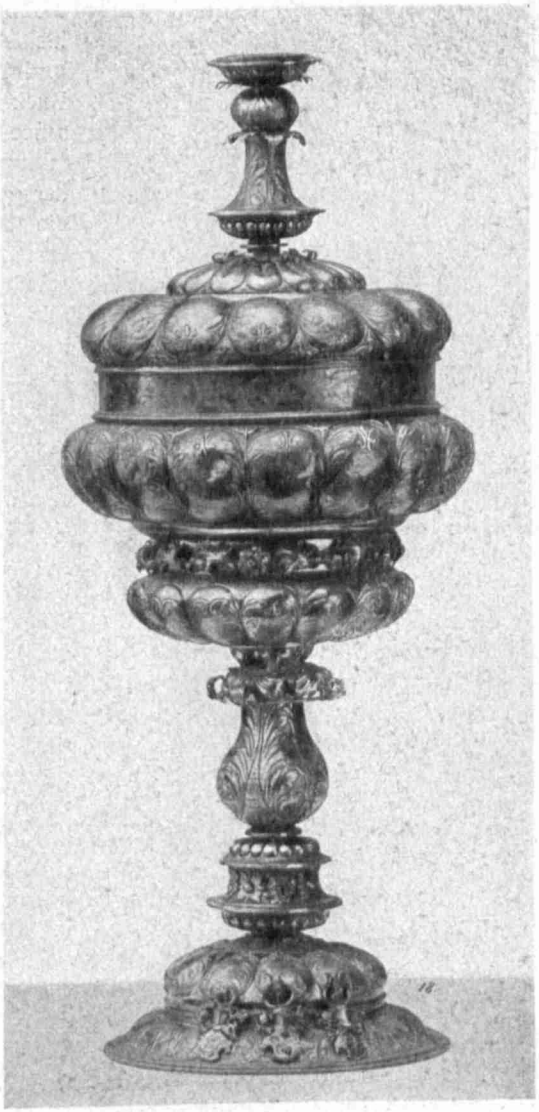

Abb. 3
Frührenaissancepokal. Lüneburg 1537
Kunstgewerbemuseum Berlin

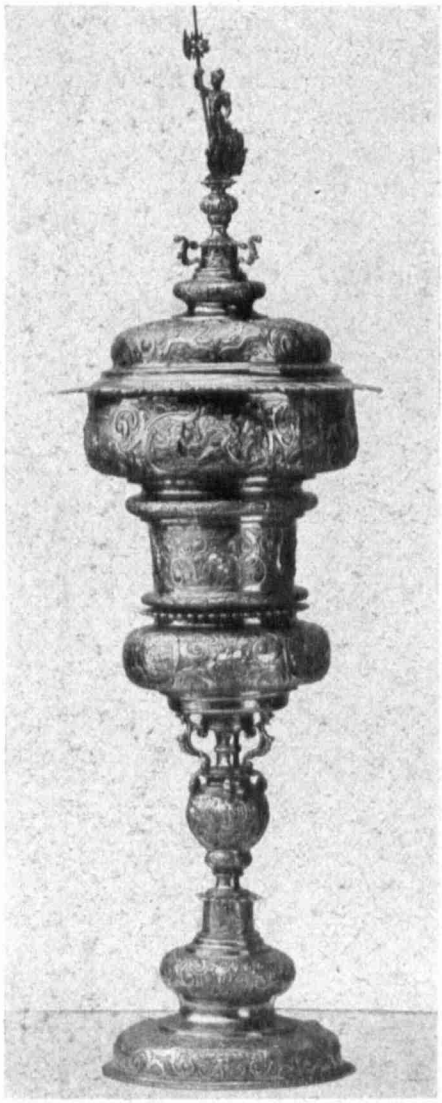

Abb. 4
Hochrenaissancepokal. Lüneburg um 1575
Kunstgewerbemuseum Berlin

die ihres gotischen Wesens schon völlig entkleidete Buckelung. Selbst diese verflachte und in wagrecht getrennte Reihen zerlegte Buckelung stand der fortschreitenden Renaissance noch im Weg, weil sie die freie Entfaltung der Flächenverzierung hinderte. Daher geht die weitere Entwicklung darauf aus, die Buckelreihen allmählich zu einheitlich umlaufenden Wulsten, einem kleineren unten, einem weiteren oben, auszuglätten und die mittlere Einschnürung in die Höhe zu strecken, bis sie eine auch für figürliche Treibarbeit ausreichende glatte Wandung darbot. Durch die Streckung verschwindet die der Frührenaissance eigentümliche starke Breitenausdehnung; der neue Pokaltypus wurde wieder schlank und hoch, viel schlanker sogar als sein gotischer Vorgänger aus dem XV. Jahrhundert (Abb. 4). In der Künstlerzeichnung von Holbein, Flötner und Virgil Solis schon vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts durchgebildet, ist der Hochrenaissancepokal von 1560 an in den Werkstätten in ganz Deutschland siegreich durchgedrungen. Sein Erfolg war vollständig, und er hat neben dem von der Neugotik wieder erweckten Buckelpokal auch die Barockzeit noch überdauert. In den großen Sammlungen deutschen Renaissancesilbers, wie der Münchener Schatzkammer und dem Lüneburger Ratssilber, vor allem in Moskau erscheint er in vielen Spielarten als die beliebteste Pokalform der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. In Moskau sind über dreißig Stück davon vereinigt (Filimonoff Taf. 195—201). Und den Hunderten erhaltener Hochrenaissancepokale steht nicht ein einziger Buckelpokal gegenüber, den man mit Sicherheit in die Zeit von 1550 bis 1590 setzen könnte. Es läßt sich zwar nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß mit dem Sieg der Hochrenaissanceform die gotische Art allerwärts und gänzlich beseitigt worden wäre. Der Schatz des Frhrn. Karl von Rothschild besaß aus dem Passauer Rathaus einen noch gotischen Pokal mit einer Widmung von 1549 (Luthmer II Taf. 17), und im Berliner Kunstgewerbemuseum ist eine gotisierend gebuckelte Silberschale aus Frankfurt a. O. von 1554. So mögen in manchen Orten von geringer künstlerischer Regsamkeit noch im späteren XVI. Jahrhundert gotisierende Pokale entstanden sein, obwohl im Schatz der sehr konservativen Stadt Lüneburg die Buckelung nach 1540 gänzlich verschwunden ist. Jedenfalls aber waren die in die 2. Hälfte des Renaissance-

jahrhunderts hineinreichenden Spuren einer noch gotisch verharrenden Goldschmiedekunst so spärlich und unbedeutend, daß sie als Grundlage für das überraschend kräftige Aufblühen der Neugotik in Nürnberg nach 1600 unmöglich in Betracht kommen können.

Soweit das noch zu übersehen ist, hat Hans Petzolt, bei Lebzeiten wie gegenwärtig neben Wenzel Jamnitzer anerkannt der bedeutendste Renaissancegoldschmied Nürnbergs, als erster unter seinen Zunftgenossen die gotischen Pokalformen wiederaufgenommen. Er war schon zur Zeit der reifen Renaissance 1551 geboren, wurde 1578 Meister, 1611 Ratsherr und starb 1633. Seine zahlreich erhaltenen Werke bilden drei stilistisch verschiedene Gruppen. Die erste umfaßt Pokale, Nautilusgefäße, Häufebecher, einen halben Doppelpokal und eine Kanne der reinsten Renaissance, in den Formen, figürlichen Bildern und Ornamenten von der Neugotik unberührt. Die zweite Gruppe enthält seine prächtigsten, obschon nicht künstlerisch vollendetsten Stücke, vorwiegend große Pokale und Doppelpokale eines Mischstils, in dem die Buckelung eine für die Gefäßbildung entscheidende Rolle spielt, während das Ornament vornehmlich der Renaissance angehört. Dann bilden die Traubenpokale den Übergang zu der dritten Gruppe der streng neugotischen Pokale ohne Renaissanceverzierungen.

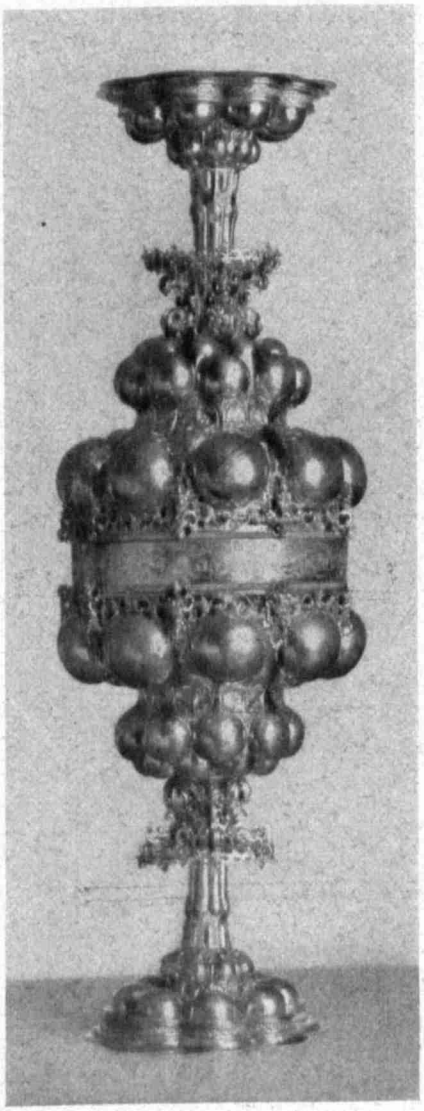

Abb. 5
Doppelpokal von H. Petzolt. Nach 1596
Sammlung E. Gutmann

Da nur wenige Stücke genau datiert sind, lag es nahe, namentlich solange man der Theorie von der fortlebenden Nachgotik anhing, die Stilentwicklung im Werk Hans Petzolts so darzustellen, daß man die »noch« rein gotischen Pokale an den Anfang stellte, darauf die aus Gotik und Renaissance gemischten Übergangsformen anreihte und ihn schließlich die reine, von gotischen Nachklängen nicht mehr getrübte Renaissance erreichen ließ. Das hat indessen nur auf den ersten Blick etwas Einleuchtendes. Denn man müßte dann schon annehmen, daß dem Meister, der in seiner Lehrzeit doch den berühmtesten Renaissancegoldschmied Wenzel Jamnitzer am Werke sah, bei Beginn seiner Tätigkeit die seit zwei Menschenaltern siegreiche Renaissance noch fremd gewesen sei und daß er die Stilentwicklung eines Jahrhunderts sozusagen für sich nachgeholt habe. Einige sichere Daten lassen ohne weiteres die Unhaltbarkeit dieser Auffassung erkennen. Einer seiner feinsten und stilreinsten Renaissancepokale, aus dem

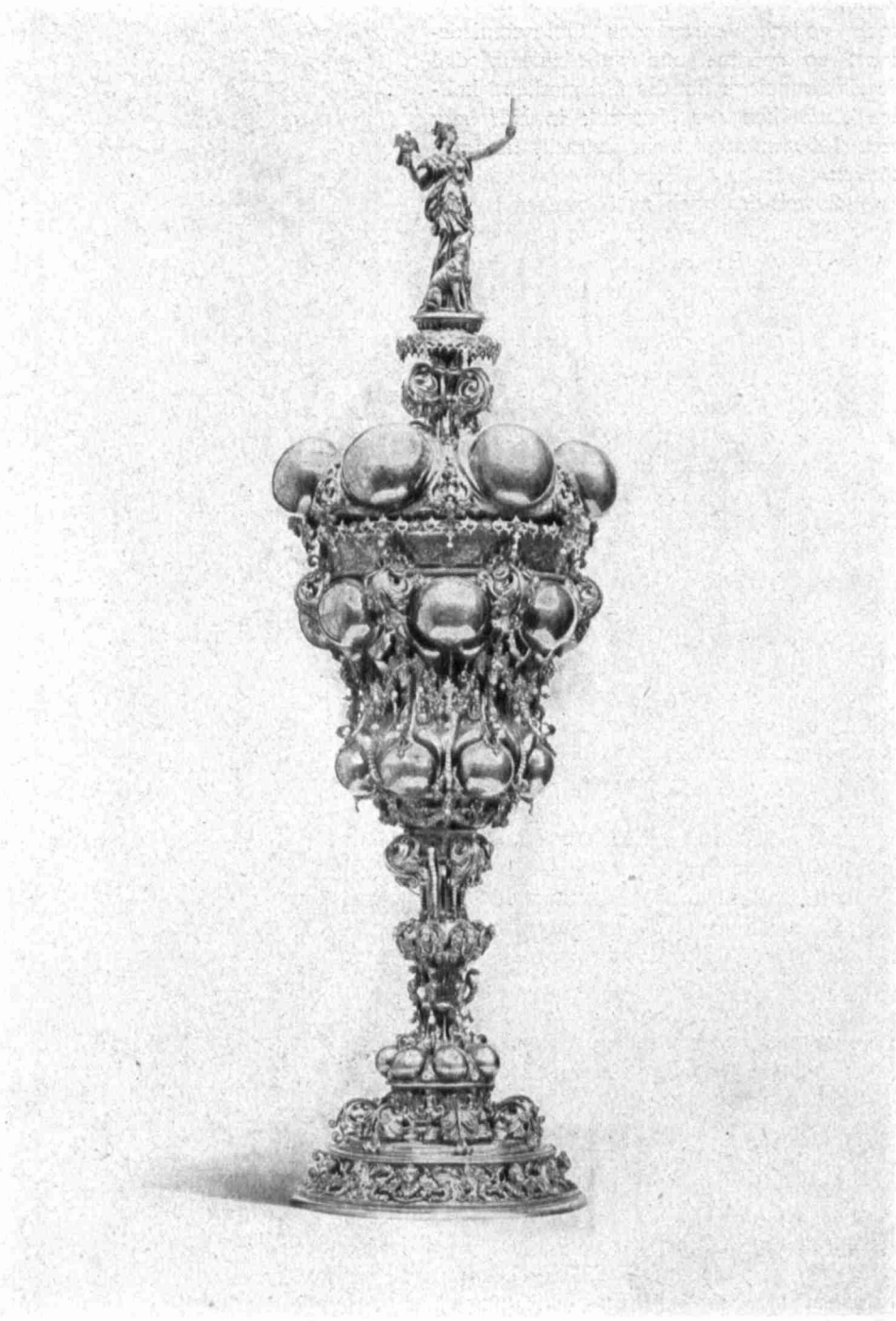

Abb. 6
Dianapokal von H. Petzolt. Vor 1612
Eigentümer Fürst Eszterhazy

Besitz der Gräfin Lydia Zichy in das Budapester Kunstgewerbemuseum übergegangen [1]), von dem es noch zwei leicht veränderte Wiederholungen in Wien (Sammlung von Rothschild) und in Eltville (Graf von Eltz) gibt, trägt zweimal die Jahreszahl 1580 und zählt somit zu seinen Frühwerken. Der gebuckelte Doppelpokal der Sammlung Eugen Gutmann in Berlin (Abb. 5), der bei entschieden neugotischer Form wegen der Renaissancezieraten dem Mischstil angehört, ist nach den darin angebrachten Schaumünzen frühestens 1596 gefertigt. Ein anderer gotisierender Buckelpokal in Rapperswyl stammt aus dem Jahr 1603. Für ein Prachtwerk des Mischstils, den großen Pokal des Fürsten Eszterhazy (Abb. 6), gibt uns der Silberzettel der Stadt Nürnberg von 1613 (abgedruckt bei Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg S. 265) ein Datum. Das zweite Stück dieses Ratssilberverzeichnisses trug genau dieselbe Deckelfigur mit dem Jagdhund und war 1612 von Hans Petzolt für 450 Gulden gekauft. Der Pokal in Ungarn ist entweder dasselbe Stück oder eine Wiederholung, wie sie im Werk Petzolts mehrfach vorkommen. Damit wird auch die Entstehungszeit des nächstverwandten Dianapokals im Kgl. Schloß Berlin (abgeb. Lessing, Gold und Silber S. 112) bestimmt, und weiterhin werden die stilähnlichen zwei Buckelpokale der ehemaligen Sammlung Karl von Rothschild (Luthmer II T. 23 und T. 8, letzterer mit neuem Deckel) in das XVII. Jahrhundert gesetzt.

Um dieselbe Zeit erscheint bei Hans Petzolt die im ganzen XVII. Jahrhundert sehr verbreitete Form des Traubenpokals, bei dem Becher und Deckel zusammen einen eiförmigen Körper mit geschlossener, durch keinerlei Ornament unterbrochenen Buckelung bilden. Diese Gattung ist von J. Lessing als die einfachste Art des Buckelpokals zu den gotischen Formen gerechnet worden, sie ist jedoch sicherlich eine selbständige Schöpfung der Neugotik, die zuerst im Werke Petzolts nachweisbar wird. Traubenpokale der Gotik des XV. oder XVI. Jahrhunderts sind nicht bekannt. Erhalten sind Traubenpokale von H. Petzolt im Berliner Kunstgewerbemuseum (abgeb. Lessing, Gold und Silber S. 53) und im Britischen Museum (Vermächtnis Waddesdon); der Nürnberger Silberzettel von 1613 zählt nicht weniger als 20 »vergoldete knorrete Trinkgeschirre in Form einer Weintrauben« auf, die die Stadt in den Jahren 1610 und 1612 von H. Petzolt gekauft hat.

Von den streng neugotischen Arbeiten Petzolts ist bisher nur ein Doppelbecher in Moskau veröffentlicht (von Filimonoff T. 206 und Martin, Dänische Silberschätze in Moskau T. 17), den König Christian von Dänemark 1644, also 11 Jahre nach dem Tode des Meisters, dem Zaren geschenkt hatte (Abb. 7). Er ist nicht datiert, aber wahrscheinlich in die Spätzeit Petzolts zu setzen, weil die allerähnlichsten, ganz ohne Renaissancezutaten ausgeführten neugotischen Pokale von jüngeren Nürnberger Meistern herrühren. Als Beispiel aus der beträchtlichen Zahl solcher absichtlich möglichst rein gotisch gehaltenen Werke kann hier ein Doppelpokal des Nürnbergers Leonhard Vorchamer dienen, der erst 1623 Meister geworden ist (Abb. 8). Zum Vergleich eignet sich der Nürnberger Doppelpokal des Leipziger Kunstgewerbemuseums (Abb. 9), der als eine wirklich gotische Arbeit des XV. Jahrhunderts anzusehen ist, weil er noch keinen Meisterstempel und auf dem Lippenrand eine gut gotisch stilisierte Ranke eingraviert trägt. Auf Petzolts Doppelpokal ist die entsprechende Ranke nur gotisierend, bei anderen neugotischen Pokalen in der Regel renaissancemäßig stilisiert. Ohne dieses Merkmal würde es nicht leicht sein zu erkennen, daß zwischen den abgebildeten Doppelpokalen Petzolts und Vorchamers einerseits und dem Stück in Leipzig ein Zeitunterschied von wenigstens 100 Jahren liegt. Die Nürnberger Neugotiker haben, obwohl ihnen die

[1]) Eine galvanische Nachbildung im Berliner Kunstgewerbemuseum.

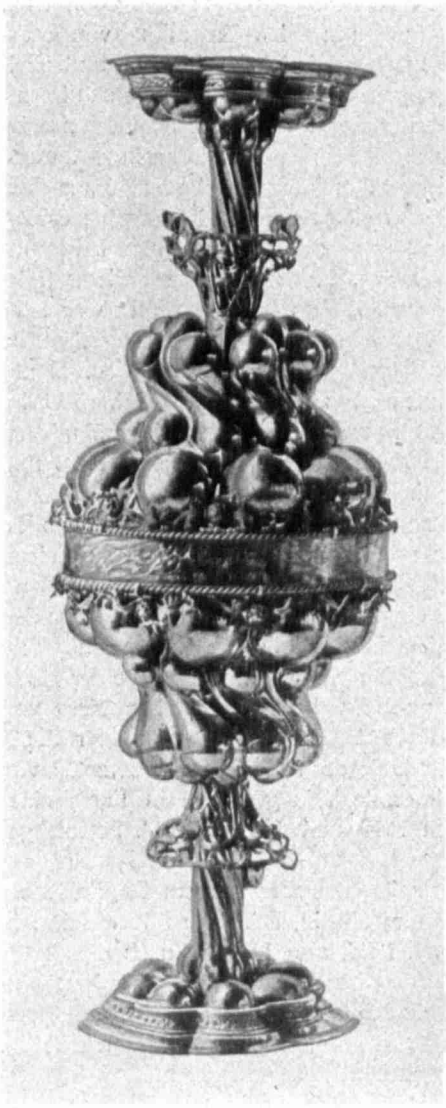

Abb. 7
Neugotischer Doppelpokal von H. Petzolt. Um 1620
Rüstkammer in Moskau

Renaissanceformen erwiesenermaßen vollkommen geläufig waren, die ganze Renaissanceentwicklung übersprungen, um zur reinen Gotik zurückzukehren. Der Pokalschaft wird wiederum ohne Knauf aus den Fußbuckeln aufwachsend gestaltet, oben wieder von dem Blattbehang umhüllt, der nicht mehr akanthusartig wie in der Frührenaissance, sondern gesucht gotisch aus schmalen gezackten Blättern stilisiert ist. Im Übergang von der unteren zur oberen Buckelreihe erscheint von neuem die schräge Drehung des Bechers, das auf den Buckeln der Frührenaissance und der Akleibecher üppig gedeihende Treibornament wird beseitigt. Auch die durchbrochene Rankenbekrönung der Deckelränder kommt in streng gotischer Form im XVII. Jahrhundert wieder öfter zum Vorschein. Zwei Beispiele mögen genügen: In der Sammlung von Passavant in Frankfurt a. M. der bis auf den Deckelknauf neugotische Löffelholzpokal (nach 1601) von Hans Kellner, dem der Rat 1617 zwei »Trinkgeschirre mit weit herausgetriebenen Knorren« abkaufte (Silberzettel von 1613 Nr. 4 und 9) (Abb. 10); ferner aus der Sammlung Godman in London von dem 1603 Meister gewordenen Neugotiker Peter Wiber ein Pokal, in dessen Umriß sich schon das Barock zu regen beginnt (Abb. 11). Im Blattwerk des Deckelrandes ist der gotische Charakter gut getroffen; der St. Christophorus auf dem Deckel scheint indessen eine moderne Ergänzung nach dem Lüneburger Pokal von 1486 (vgl. Abb. 1) zu sein, vermutlich aus der Zeit, als der Pokal im Besitz Spitzers gewesen ist. Von Peter Wiber sind als neugotische Arbeiten noch ein Doppelpokal im Germanischen Museum (Formenschatz 1884 Nr. 176), ein Buckelpokal im Katalog der Versteigerung Karl von Rothschild, Paris 1911 Nr. 42 und ein anderer im Frankfurter Kunstgewerbemuseum (Katalog der Sammlung Metzler T. 32) zu erwähnen.

Betrachtet man solche bis zur Täuschung gotisierenden Schöpfungen des XVII. Jahrhunderts im Zusammenhang der ganzen Renaissanceentwicklung, so kann man nicht umhin, eine bewußt retrospektive Strömung anzuerkennen, namentlich dann, wenn man ihr außerordentlich starkes Anschwellen nach 1600 beobachtet. Von den 84 Silbergeschirren, die die Stadt Nürnberg laut Silberzettel von 1613 damals von H. Petzolt

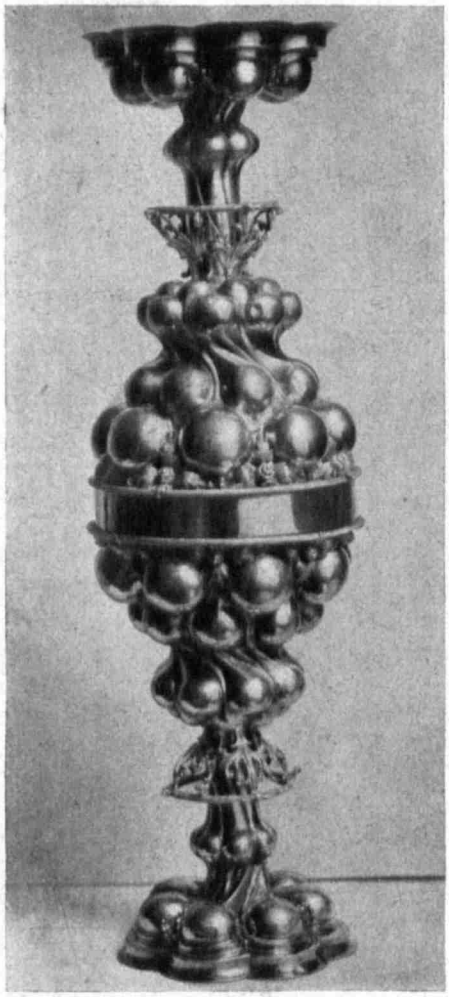

Abb. 8
Neugotischer Doppelpokal von L. Vorchamer
Nach 1623

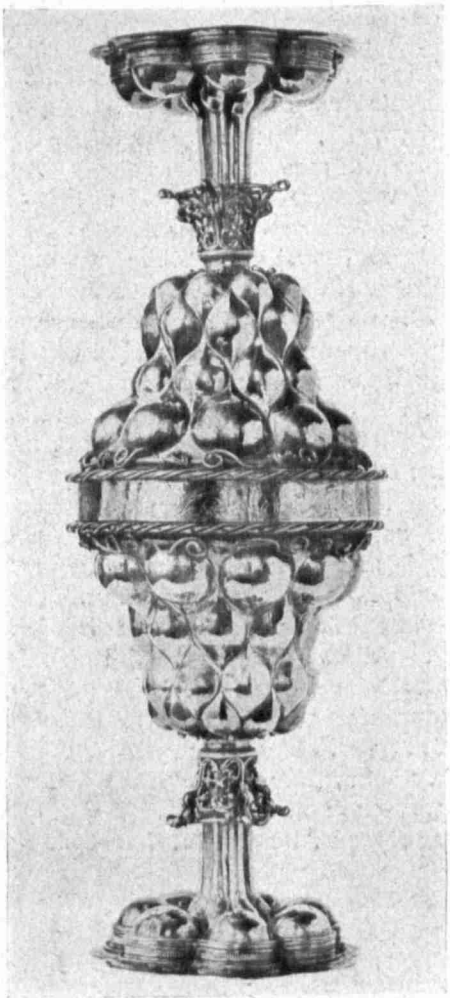

Abb. 9
Gotischer Doppelpokal. Nürnberg um 1500
Kunstgewerbemuseum Leipzig

erwarb, waren weitaus die meisten »knorret«, d. h. gebuckel im gemischten oder streng neugotischen Stil. Und dem Beispiel des angesehensten Meisters folgend, ist die Mehrzahl seiner jüngeren Zunftgenossen mit fliegenden Fahnen ins neugotische Lager übergegangen, ohne doch die Renaissanceformen ganz aufzugeben. Außer den genannten Hans Kellner, Peter Wiber, Leonhard Vorchamer sind noch Kaspar Beutmüller (gest. 1618, Doppelpokal im Verst. Katalog K. von Rothschild 1911 Nr. 24), Hans Beutmüller, Heinrich Straub (Meister 1608; Buckelpokal in der Sammlung Eugen Gutmann Nr. 121, abgeb. Katalog von Pannwitz 1905, T. 9 Nr. 25), Michel Müller (Meister 1612, Buckelpokale Sammlung E. Gutmann Nr. 117 und Britisches Museum, Waddesdon Bequest T. 26) zu nennen. Man braucht nur bei Marc Rosenberg die lange Reihe der Nürnberger Goldschmiede durchzusehen, die kurz vor 1600 und etwa 20 Jahre weiter Meister geworden

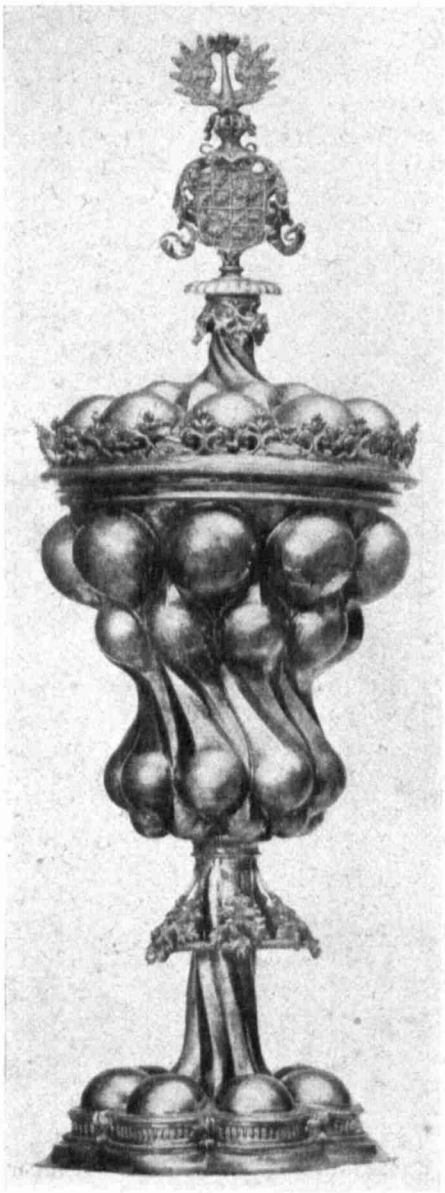

Abb. 10
Neugotischer Pokal von H. Kellner. Um 1600
Sammlung von Passavant

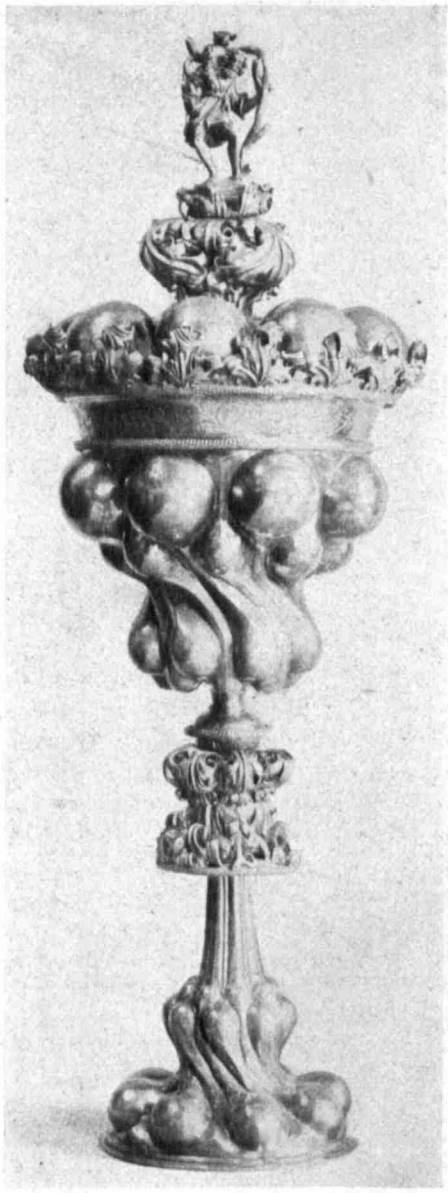

Abb. 11
Neugotischer Pokal von P. Wiber. Um 1620
Sammlung Godman, London

sind, um zu erkennen, wie stark in ihren Werken die Neugotik mit ihren Trauben- und Buckelpokalen vorwiegt. Auch der erste ausgesprochene Barockmeister Christoph Jamnitzer hat 1618 knorrete Pokale für die Stadt Nürnberg geliefert (Silberzettel von 1613 Nr. 137, 138, 145), die nach seinem großen Buckelpokal in Moskau (Martin, Dänische Silberschätze T. 8) zu schließen dem Eszterhazypokal Petzolts ähnelten.

Die Blütezeit der wirklich retrospektiven Neugotik umfaßte ungefähr das erste Viertel des XVII. Jahrhunderts. Von da ab blieben die wiedergewonnenen Buckel- und Traubenpokale ein fester Besitz der barocken Goldschmiedekunst, stellenweis bis ins XVIII. Jahrhundert hinein; aber jene genaue Aufnahme der Formen des XV. Jahrhunderts, die wir bei den ersten Führern der Neugotik, den Petzolt, Wiber, Beutmüller, Kellner gefunden haben, ist später nicht mehr versucht worden.

Wieweit die neugotische Strömung über Nürnberg hinaus in die deutsche Goldschmiedekunst eingedrungen ist, läßt sich jetzt schwer feststellen, da gleich vollständige Denkmälerreihen des XVII. Jahrhunderts aus anderen Städten, von Augsburg abgesehen, nicht erhalten sind. Nur von hamburgischen Pokalen ist in den Schatzkammern des Kreml aus der kritischen Zeit um 1600 genug vorhanden, um eine ähnliche Stilwandlung beobachten zu können. In Martins Veröffentlichung der dänischen Silberschätze in Moskau sieht man auf Taf. 7 und Taf. 10 eine Reihe hamburgischer zum Teil datierter Pokale aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, durchweg vom Hochrenaissancetypus mit der hohen Einschnürung in der Bechermitte; ferner auf den Tafeln 18 und 19 aus einer Schenkung von 1644 acht hamburgische Silbergeschirre des XVII. Jahrhunderts und nun lediglich die Typen der Neugotik: Buckelpokale, sowohl des Mischstils wie der strengeren Form, und Traubenpokale. Eine so scharfe Abkehr von der Renaissance, wie sie in Hamburg sicherlich unter nürnbergischem Einfluß hervortrat, ist anderwärts nicht zu bemerken. Namentlich nicht in Augsburg; diese Wiege der deutschen Renaissance blieb ihrer Überlieferung treu und scheint ohne das neugotische Zwischenspiel unmittelbar ins Barock übergegangen zu sein.

So erfolgreich wie im Nürnberger Silber ist die Neugotik in anderen Kunstzweigen nicht zum Ausdruck gekommen. Die Siegburger Steinzeugtöpferei war im Vergleich mit der Nürnberger Goldschmiedezunft ein recht bescheidener Betrieb, von dessen Meistern in der fraglichen Zeit nicht mehr als ein halbes Dutzend künstlerische Arbeit geleistet hat. Und nur bei einem von ihnen sind neugotische Neigungen zu bemerken. Aber die Krugbäckerei der Abteistadt bei Köln ist doch ein geeignetes Feld zur Prüfung dieser Stilfrage, weil die Menge ihrer Erzeugnisse die stilistische Entwicklung deutlich übersehen läßt. Da eine ausführliche Darstellung dieses Kunstzweiges schon vorliegt, so genügt es an dieser Stelle die Tatsache festzuhalten, daß in der Siegburger Krugbäckerei um 1560 die Renaissance bereits vollkommen durchgedrungen war; aus dem figürlichen Formenschatz, der Heraldik, aus der mit Grotesken, Rollwerk und Arabesken arbeitenden Ornamentik war die Gotik damals gänzlich beseitigt. Die letzte Veredlung der Gefäßformen im Sinne der Hochrenaissance hat der seit 1568 nachweisbare Christian Knütgen durchgeführt; und gerade dieser fortgeschrittenste Renaissancemeister fertigte 1597 zum Schmuck seiner Kannen in vier verschiedenen Größen einen Reliefffries mit so ausgesprochen gotischen Blättern und Blüten (Abb. 12), daß man nicht leicht die neugotische Entstehung erweisen könnte, wenn der Fries nicht das Monogramm Christian Knütgens und die Jahreszahl 1597 trüge. In einem anderen Krugfries Christian Knütgens (Rhein. Steinzeug I Taf. 8 und Abb. 115) sind die Ranken renaissancemäßig, die Blüten und einige Tiere aber wieder gotisch stilisiert. Dieses Zeugnis der Neugotik ist zwar in der Steinzeugtöpferei ohne weitere Nachwirkung geblieben, aber immerhin ein einwandfreier Beweis, daß auch im rheinischen Kunstgewerbe unabhängig von Nürnberg und doch gleichzeitig eine Rückkehr zum gotischen Ornament versucht worden ist.

Am Oberrhein bietet die Bildwirkerei Gelegenheit der Neugotik nachzugehen. In Basel war die im XV. Jahrhundert blühende Herstellung von Bildteppichen während

des ganzen XVI. Jahrhunderts unentwegt weitergeführt worden. Der Übergang von der Gotik zur Renaissance vollzog sich, da es sich vorwiegend um Frauenarbeit handelt, etwas schleppend, aber doch soweit normal, daß alle datierten Baseler Bildwirkereien aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der Tracht der Figuren, den Architekturformen, dargestellten Möbeln und sonstigem Beiwerk ohne weiteres als Renaissancearbeiten zu erkennen sind. Aber die Renaissance brachte diesem Gewerbe, wie der

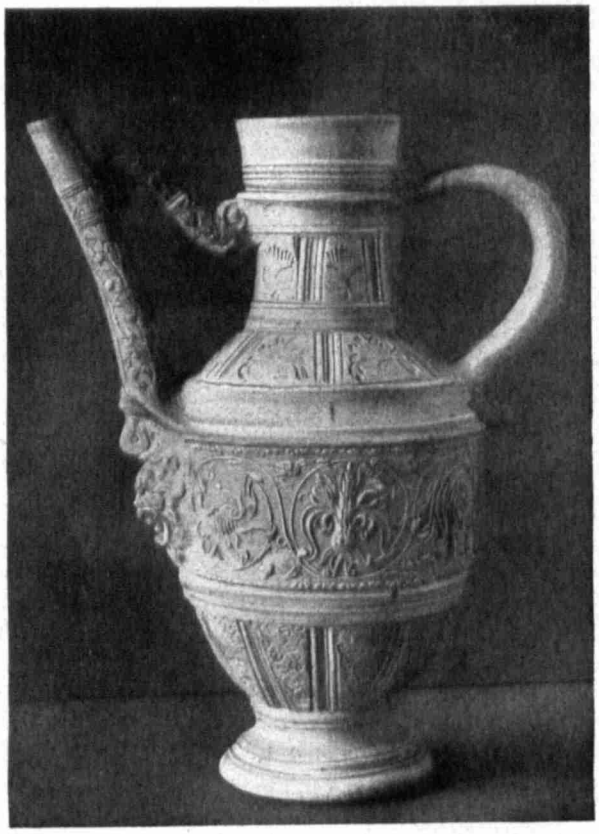

Abb. 12
Steinzeugkanne von Chr. Knütgen
Siegburg 1597

deutschen Bildwirkerei überhaupt, keinen Aufschwung, sondern den Verfall; je näher dem XVII. Jahrhundert, desto unerfreulicher wurden die Farben, desto schwächer die Wirktechnik, die der Aufgabe, in Farben zu schattieren und zu modellieren, nicht mehr gewachsen war. Vor einigen Jahren gelangte in eine Berliner Privatsammlung eine als gotische Arbeit angesehene und entsprechend bewertete Bildwirkerei mit Christus am Ölberg nach dem Stich Martin Schongauers (Abb. 13), die in Farben und Technik alle Merkmale der spätesten Baseler Bildteppiche sozusagen in Reinkultur aufweist. Die Ausführung der Verfallzeit um 1600 und die Darstellung aus dem XV. Jahrhundert stehen in so starkem Gegensatz, daß sich Bedenken gegen die Echtheit erheben könnten, wenn nicht die Neugotik den Widerspruch lösen würde. Der Ölbergteppich steht als

neugotische Arbeit nicht allein unter den oberrheinischen Wirkereien; es gibt noch eine Teppichfolge, die zum Teil in Straßburger Kirchenbesitz verblieben, zum Teil nach Amerika verkauft ist, mit sehr genau nach Dürers Kleiner Passion wiederholten Bildern und den Jahreszahlen von 1592 bis 1600. Daß dieser Rückgriff auf spätgotische Vorbilder nichts mit handwerklicher Rückständigkeit zu tun hat, bedarf keiner weiteren Erklärung [1]).

Die Möbeltischlerei scheint trotz ihrer nahen Beziehungen zur Baukunst die neugotische Bewegung kaum mitgemacht zu haben. Wenn in den Alpen, in der Eifel,

Abb. 13
Baseler Bildwirkerei um 1600
Nach M. Schongauer

in Holstein und anderwärts mittelalterliche Möbelformen über das XVI. Jahrhundert hinaus fortlebten, so liegt eine Nachgotik vor, das bekannte Festhalten ländlicher Betriebe am altgewohnten Hausrat. Nur ein Beispiel gewollter Neugotik läßt sich aus der Spätrenaissancetischlerei beibringen, eine mittelrheinische Arbeit für fürstlichen Besitz, die mit der Volkskunst nicht zusammenhängt. Es ist eine fein geschnitzte Nußholztruhe im Berliner Kunstgewerbemuseum, die als gotisch galt und in J. Lessings Tafelwerk »Holzschnitzereien des XV. und XVI. Jahrhunderts« auf Taf. 11 und 12 von allen Seiten abgebildet und in das Jahr 1498 gesetzt worden ist. Anlaß zu dieser Datierung gaben neben dem scheinbar gotischen Stil der Schnitzereien die auf dem

[1]) Vier Bilder dieser Folge sind abgebildet bei Schricker, Kunstschätze in Elsaß-Lothringen, Tafel 117; ein Stück ist in Berliner Privatbesitz.

Abb. 14. Deckel der neugotischen Truhe im Berliner Kunstgewerbemuseum
Mittelrheinisch um 1590

NEUGOTISCHE NUSZHOLZTRUHE

MITTELRHEINISCH UM 1590

KUNSTGEWERBEMUSEUM, BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Abb. 15. Zwei Kassettenfüllungen um 1590. Birnholz geschnitzt
Nach Th. de Bry
Kunstgewerbemuseum Berlin

Deckel vereinigten Wappen der Kurpfalz und der Landgrafen von Hessen, die auf eine Allianz von 1498 bezogen wurden. Man kann heute, wenn man die Tatsache der neugotischen Stilphase um 1600 im Auge behält, nicht mehr an das XV. Jahrhundert denken, da gerade in der reichen Heraldik des Truhendeckels, trotz aller Absicht gotisch zu scheinen, die Arbeit der Spätrenaissance doch erkennbar wird (Abb. 14). Unverhüllter noch kommt sie in den an Theodor de Bry erinnernden Nelken auf den Schmalseiten und auch in den ungotischen Randprofilen zum Vorschein. Dagegen ist auf den beiden Langseiten der Truhe (s. die Tafel) die Gotisierung mit bemerkenswertem Geschick durchgeführt. Die Leistung ist für einen Spätrenaissancekünstler um so achtbarer, als er in die gotischen Ranken der Vorderseite alte und neue Motive eingeordnet hat. Die um eine Eule gruppierten Vögel, Eichhörnchen und Affen im Oberteil sind Ornamentstichen des in Frankfurt tätigen Theodor de Bry von 1589 entlehnt; die Hirschjagd unten mit dem Jäger, der ins Horn stößt und einen Hund seiner Meute an der Leine führt, ist ein altes, im XVI. Jahrhundert wiederholt mit einigen Varianten auftauchendes Motiv. Es erscheint schon im XV. Jahrhundert auf einem Stich des Hausbuchmeisters, dann in einer Zeichnung Dürers (Lippmann II 184) und wenig später in einem Scheibenriß des Hans von Kulmbach und auf der danach ausgeführten Glasmalerei (H. Schmitz, Die Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin I Abb. 255 und II Taf. 41). Vom Ende des XVI. Jahrhunderts stammen zwei geschnitzte Kassettenfüllungen (Abb. 15), die eine mit der Hirschjagd, die andere mit der Eule zwischen Vögeln und Eichhörnchen, aber nicht in gotischen, sondern in Spätrenaissanceranken, die wieder auf eine Vorlage von Theodor de Bry schließen lassen. Die Truhe war nach den Allianzwappen für Anna Elisabeth, Tochter Friedrichs III. von der Pfalz, seit 1569 vermählt mit dem Landgrafen Philipp II. von Hessen-Rheinfels und 1609 verstorben, bestimmt; es ist deshalb nicht unwahrscheinlich, daß die Arbeit der Frankfurter Werkstatt de Brys nahesteht.

Das Ergebnis ist, daß eine unverkennbar neugotische Strömung im deutschen Kunstgewerbe zwar sporadisch, aber gleichzeitig um 1600 im Norden und Süden, Osten und Westen hervortritt. Über die Ursachen dieser rückläufigen Bewegung ist den Schriftquellen nichts zu entnehmen. Politisch-reaktionäre Absichten, die man als Antrieb für den neugotischen Kirchenbau der Gegenreformation vermutet hat und die mutatis

mutandis späterhin beim zweiten Rokoko wirksam waren, haben für das Kunstgewerbe offenbar keine Geltung. Als nationaler Widerspruch gegen das Welschtum der Renaissance kann die Neugotik schon deshalb nicht angesehen werden, weil die Formen der Spätrenaissance damals kaum mehr als undeutsch empfunden wurden. Am ehesten sind die Triebfedern der retrospektiven Bewegung in einem künstlerischen Überdruß gegen die bereits stockende Renaissance zu suchen, in einer Sehnsucht nach Entlastung von der Überfülle der Formen und einer reichen, aber schal gewordenen Ornamentik. Da der Ausweg ins Barock noch nicht klar zu erkennen war, wandten sich die Blicke rückwärts ins Mittelalter, dessen Werke dem Barockgefühl wahlverwandt erscheinen konnten. Im Grunde also ein stilgeschichtlicher Vorgang, der mit dem Versuch der Romantik, sich vom Klassizismus zu lösen, manche Ähnlichkeit aufweist.

Abb. 1

DAS DECKENFRESKO DES PIETRO DA CORTONA IM PALAZZO BARBERINI UND DIE DECKENMALEREI IN ROM

VON HANS POSSE

Am 6. August 1623 war der Florentiner Maffeo Barberini als Urban VIII. Gregor XV. Ludovisi auf dem Stuhle Petri gefolgt. Zu Beginn der neuen Regierung war bald das Gerücht gegangen, der Papst beabsichtige, für seine Familie den alten Palast des Duca Sforza bei Quattro Fontane zu erwerben [1]). Nach längeren Unterhandlungen Don Carlo's, des Bruders Seiner Heiligkeit, mit dem Herzog, der anfangs 120 000 Scudi forderte, gelang eine Einigung auf 55 000. Ende 1625 wurde der Kauf abgeschlossen [2]).

Dieser berühmte Nepotenpalast wird zum Mittelpunkt römischer Kunsttätigkeit seit Beginn des neuen Pontifikats. Der alte Sforza-Bau, dessen Lage und Ausdehnung sich an der Hand der noch erhaltenen älteren Freskomalereien in den Räumen des piano nobile von der Fassade des jetzigen linken Flügels durch die Flucht der anschließenden Gemächer verfolgen läßt, erstreckte sich längs der späteren Piazza Barberini über den kleinen, heute als Computisteria dienenden Querarm im Garten in die Tiefe. Den Fries dieses Anbaues zieren noch die verwitterten Embleme des Hauses Sforza: Löwe und Rose. Da der alte Palast den modernen Bedürfnissen nicht mehr entsprach, ging man daran, ihn zu restaurieren und zu vergrößern. Er wurde zum linken Flügel des Neubaues, der sich mit veränderter Front nach Westen in der Rich-

[1]) Lettere di Roma del Ambasciatore Francesco Niccolini, 1624 Febbr. 3: Alcuni vogliono che Sua Santità habbia voglia di comprar dal Duca Sforza qualche suo luogo (Florenz, Staatsarchiv).

[2]) Minuta emptionis Palatij Ducis Sfortiae 6. Decembris 1625. — Instrumentum publicum della compra del Palazzo alle Quattro Fontane per gli Atti del Roscioli, 18. decembre 1625 (Vat. Bibl., Archivio Barberini).

tung auf Quattro Fontane zu hinziehen sollte. Baumeister war der alte Carlo Maderna, Architekt der Fabbrica di S. Pietro und des Palazzo Apostolico [1]). Unter seiner Leitung ist der Bau schon erheblich gefördert worden, ein Teil der Innenräume, besonders des genannten linken Flügels, muß bereits ausgebaut worden sein, da Ende der zwanziger Jahre die Maler mit der Ausschmückung beginnen konnten. Nach dem Tode Madernas (1629) setzen die Bauarbeiten mit neuer Stetigkeit ein. Ihr oberster Leiter ist seitdem, wie auch durch gerichtliche Zeugenaussagen ausdrücklich bestätigt wird, der Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, dem als Soprastante der Pater Valerio Poggi von den Chierici Regolari beigegeben ist [2]). Seit 1629 ist in den Bauakten von größeren Travertinlieferungen aus den Brüchen von Tivoli und Monterotondo, das sich seit 1626 im Besitze der Familie befand, von Travertinquadern, die man von den Patres von SS. Cosma e Damiano am Forum erwarb, die Rede. Aus diesem Jahre stammen auch die neuen Verträge mit den Steinmetzen, Maurern und sonstigen Bauhandwerkern [3]).

Unter Bernini, der hier vor seine erste größere Aufgabe als Architekt gestellt wurde, hat der ursprüngliche Plan einschneidende Veränderungen und Erweiterungen erfahren. Ein in den Uffizien bewahrtes Blatt zeigt den Entwurf Madernas: die Fassade von 15 Achsen, die gleichmäßig für alle vier Seiten des geschlossenen quadratischen Blocks dienen sollte, in mächtiger breiter Lagerung mit nachdrücklich betonter Horizontalgliederung, streng und ernst, bis auf die beiden seitlichen Aufbauten Martino Longhis Palazzo Borghese verwandt (Abb. 2) [4]). Während die Seitenfassaden bis auf kleine Veränderungen noch heute Madernas Idee erkennen lassen, haben Haupt- und Gartenfassade und damit der ganze Grundriß eine durchgreifende Umgestaltung erfahren. Die durch Madernas seitliche Aufbauten erst angedeutete Gliederung wird — vielleicht unter Anregung der Villa Farnesina und oberitalienischer Bauten — energisch durchgeführt. Zwei Seitenflügel von je vier Achsen springen jetzt über den seinerseits gegliederten und mit Rücklagen versehenen Mitteltrakt vor. Die seitlichen Aufbauten fallen fort, dafür wird die Mitte durch einen besonderen Aufbau betont. Die wesentlichste Neuerung aber besteht außer in der entschiedeneren, nach Mitte und Höhe zu gesteigerten Belebung der Mauerfläche in der völligen Auflockerung der schweren Baumasse durch ein zweifaches Loggiensystem und in der tiefen Durchbrechung der Mitteltraktfassade durch ein neuartig ausgebildetes Vestibül, das an Stelle des offenbar noch von Maderna vorgesehenen Hofes getreten ist [5]). Entsprechend hat die Rückfassade durch die Absicht, den Bau mit der weitläufigen Gartenanlage aufs engste zu verbinden, diesen in jene zu überführen, ein verändertes Aussehen empfangen. Das Unsymmetrische

[1]) Sopraintendante beim Bau war nach Baglione (Vite 182) u. a. der Architekt Domenico Castelli, das langjährige Faktotum der Barberini.

[2]) Palazzo delle 4 fontane e case annesse. II. Capitoli diversi per la fabrica del Palazzo alle 4 fontane. Summarium duorum testium in Actis meis examinatorum... (Vat. Bibl., Arch. Barb.).

[3]) Palazzo delle 4 fontane e case annesse. Tre libretti continenti conventioni e patti con diversi Artisti della fabrica del Palazzo alle 4 fontane dal 1629 al 1634 (Vat. Bibl., Archivio Barberini).

[4]) Florenz, Handz.-Sammlung der Uffizien: Autori diversi, Chiese, Palazzi ecc. di Roma, N. 6720: Facciata che serve a tutte quattro le facciate del Palazzo, architettura di Carlo Maderno.

[5]) Vgl. den von O. Pollak im Beiheft zum 34. Band des Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml., 63 ff. veröffentlichten Brief eines unbekannten Florentiners an den Principe Barberini. Auch die »finestroni che sfuggono alla vista« sind schon damals als etwas Neues und Eigenartiges besonders bemerkt worden (Totti, Ritratto di Roma moderna, Roma 1638). Ähnlich ist die Nische an Berninis Grabmal der Markgräfin Mathilde in St. Peter (1637) behandelt.

des Grundrisses, durch die Einbeziehung des alten Palastes und die neue Richtungsachse bestimmt, gab Anlaß zu einem reizvollen Wechsel in der Ausbildung der Fassaden für die verschiedenen Ansichten. Die neue Idee rechnet bereits mit einem innigeren Zusammenwirken von Bauwerk und Umgebung im Gegensatz zum Projekte Madernas, das noch eine streng isolierte Anlage beabsichtigt hatte. So entsteht gegenüber der Verschlossenheit und Strenge des alten Planes, der noch ganz in Sinn und Empfindung der letzten Vergangenheit erdacht war, jener starke Eindruck von Bewegung, eine neue, heitere, dem Leben zugewandte Stimmung gibt sich in dieser architektonischen Schöp-

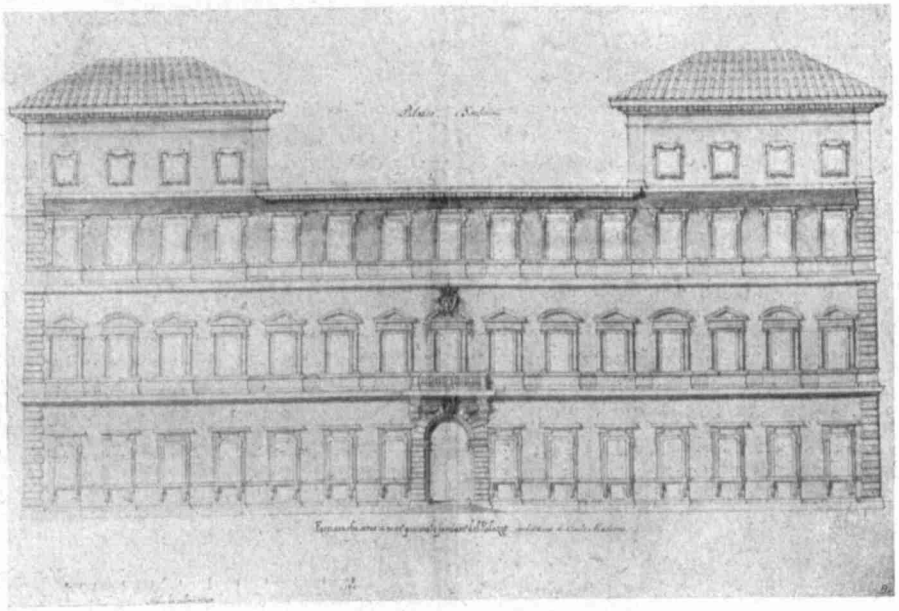

Abb. 2. Carlo Maderna
Entwurf für den Palazzo Barberini

fung kund. Einem Enthusiasten schien der barberinische Palast mit seinen vorgreifenden Armen gleichsam die Stadt Rom liebevoll in seinen Schoß aufnehmen zu wollen [1]).

Es ist ein eigenes Zusammentreffen, daß die Größten des neuen Stils an diesem Bau gleichzeitig tätig gewesen sind. Pietro da Cortona, der aus einer Familie hervorgegangen ist, in der das Bauhandwerk Überlieferung war, ist nach den Angaben seines Neffen Luca gleichfalls an der Konkurrenz für die Entwürfe zum Palastbau beteiligt gewesen [2]). Dieser Entwurf, der eine Anlage im größten Stil vorsah, wäre aber der allzu hohen Kosten wegen nicht zur Ausführung gekommen. Doch sind auch von seiner Tätigkeit für den Bau noch deutliche Spuren vorhanden, wie die Fassade des an die linke Palastseite anstoßenden Komödientheaters und die Torecke bei Quattro Fontane [3]).

[1]) Il Pellegrino estero. Dichiarazione delle Pitture della Sala Barberina (Vat. Bibl., Archivio Barberini). Cicognara zitiert die Druckausgabe einer Dichiarazione delle Pitture della Sala dei Signori Barberini, Roma 1640.

[2]) Campori, Lettere artistiche inedite, Modena 1866, 510.

[3]) F. Titi, Descrizione delle pitture, sculture e architetture ... in Roma (1763), 333.

Auch Francesco Boromino wird von den älteren Quellen als Mitarbeiter am Palazzo Barberini genannt. Als Verwandter Madernas ist er schon vor Berninis Zeit am Palastbau tätig gewesen, Passeri nennt ihn als Zeichner Madernas. Aber auch Bernini, der die gewaltigen Fähigkeiten seines Altersgenossen erkannte, hat den späteren Rivalen eine Zeitlang in seiner Dienstbarkeit zu halten gesucht, denn noch 1629 und 1630 tritt er in den Akten der Fabbrica als sein Gehilfe an den Arbeiten von St. Peter auf, und um dieselbe Zeit unterzeichnet er in den Handwerkerverträgen für den Palazzo Barberini als »Capomastro Intagliatore e Scarpellino«. Bernini, so berichtet Passeri (384) habe, in Anspruch genommen durch viele große Aufgaben, sich von Anfang an bei allen seinen Bauten des Boromino bedient »non solo nella diligenza dell' intaglio, ma nell' intelligenza dell' architettura«. Später ist es zwischen beiden zum Bruch gekommen. Als Architekten gehen ihre Wege getrennt. Während Boromino in dem Drange, neue ungewöhnliche Ausdrucksmöglichkeiten zu erfinden, die alten Formen unbekümmert über Bord wirft, hat sich Bernini, dieser kühne Neuerer auf dem Gebiete der Plastik, von den klassischen Überlieferungen der römischen Baukunst nie loszusagen vermocht.

So sind unter Bernini am Palastbau verschiedene Kräfte tätig gewesen[1]). Die Frage nach dem persönlichen Anteil Berninis, der sich deutlicher nur in den einfachen klassischen Bildungen einzelner Gebäudeteile wie dem Treppenhaus links und im plastischen Schmuckwerk des Äußern und Innern verrät, bleibt aber nach den alten Berichten ungeklärt, vor allem die Frage der Erfindung der Gesamtidee. Die neueste Forschung hat mit guten Gründen eine ungleich ausgiebigere und entscheidendere Mitarbeit Borominos wahrscheinlich gemacht, als nach den älteren Berichten angenommen wurde[2]). Sein persönlicher Stil ist mindestens im größten Teil der Gartenfassade, den in ihren Formen ganz neuartigen Fenstern der Seitenrisalite an der Mittelfassade und in der Scala a lumaca des rechten Gebäudeflügels erkennbar. Die Tätigkeit Berninis an diesem epochemachenden Bauwerk aber ist tatsächlich auf ein sehr viel bescheideneres Maß zurückzuführen, um so mehr, wenn man in Betracht zieht, daß er im Jahre 1629 als Architekt noch nichts geleistet hatte außer der Wiederherstellung der kleinen Kirche S. Bibiana, die ihn, verglichen mit dem neuartigen Projekt des Palazzo Barberini, in der nüchternen und gewissenhaften Strenge ihrer Formen keineswegs als Bahnbrecher auf dem Gebiete der Baukunst zeigt.

Anfang Juni 1630 macht der Papst anläßlich der Taufe des ältesten Kindes seines Neffen Don Taddeo und dessen Gattin Anna Colonna dem Kardinal Barberini 40000 Scudi für die Fortsetzung des Palastbaues zum Geschenk[3]). Bereits 1631 ist dieser so weit vollendet, daß Don Taddeo seinen bisherigen Wohnsitz bei Campo di Fiore kündigen kann, um im Frühjahr 1632 nach Quattro Fontane überzusiedeln[4]). Schon stellt

[1]) Nach F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno, Firenze 1728, V, 135 war auch der Florentiner Maler und Architekt Sigismondo Coccapani (1583—1642), von dessen Fähigkeiten als Baukünstler Urban VIII. aus seiner Kardinalszeit eine besondere Meinung hatte, mit Entwürfen für den Palastbau beauftragt worden.

[2]) O. Pollak, Artikel Boromino im Allg. Künstlerlexikon und Die Decken im Palazzo Falconieri in Rom usw. im Jahrb. der k. k. Zentral-Kommission V (1911), 111f.

[3]) Lettere di Roma del Ambasciatore F. Niccolini, 1630 Juni 8 (Florenz, Staatsarchiv).

[4]) Ebenda, 1630 September 21. Auf dem Stich nach einer Zeichnung Cortonas in Ferraris »De florum cultura« (imprimiert am 6. Sept. 1632), der die Verwandlung der Melissa in Bienen darstellt, ist die Palastfassade bereits fertig zu sehen.

man auch die reiche Antikensammlung vorläufig auf, antike Imperatorenstatuen, die der Bildhauer Nicolò Menghini restaurierte, werden für das linke Treppenhaus erworben[1]).

In den neuen Innenräumen des Palastes war unterdes eine Anzahl von Malern — i più celebri di quell' età — am Werke, die Gewölbe mit Fresken zu schmücken. Regierungswechsel hatten in Rom noch immer auch auf das Kunstleben eingewirkt. Die Maler, die hier miteinander wetteiferten, gehörten alle der jüngsten Generation an. Die alten Größen sind verschwunden. Waren im letzten Pontifikat Bologneser Trumpf gewesen, so durften jetzt, da sich die Barberini gern ihrer florentinischen Herkunft erinnerten, besonders Untertanen des Granduca auf Begünstigung hoffen.

Die malerische Dekoration begann anscheinend in den zuerst fertiggestellten Räumen des linken Flügels, dem ursprünglichen Palaste der Sforza, dessen Freskenschmuck zum Teil geschont worden war[2]), während nur die durch eine Zerteilung der »Sala vecchia« entstandenen kleineren Gemächer neu dekoriert werden mußten. Hier malten schon um 1629 Camassei und Sacchi, nicht viel später in der anstoßenden neuen Hauskapelle, wahrscheinlich unter Mithilfe von Schülern (Romanelli?), Pietro da Cortona[3]). In den meisten Fällen handelte es sich um die Ausmalung des Gewölbespiegels mit figürlichen Darstellungen als »quadri riportati«, die von Stukkorahmen in Weiß und Gold umgeben wurden, ganz nach dem Vorbilde der Deko-

Abb. 3
Pietro da Cortona
Fama. Florenz, Uffizien

[1]) Statue di marmo riconosciute dal Em.mo Sig. Cardinale Francesco Barberino nel Palazzo alle 4 fontane et proprie dell' Ecc.mo Sig. Principe Prefetto parte in una stanza terrena e parte nelle stanze della Galleria di detto Palazzo alla presenza del Sig. Auditore Matthia Nardini, del Sig. Piersimone Marinucci, del Sig. Nicolo Menghini, e d' altri questo dì 12. Giugno 1632 (Vat. Bibl., Archivio Barberini). — Libbro del entrata e uscita delle statue et altre robbe, amministrate da me Nicolo Menghini, fol. 28: Adì 15 di Aprile 1633. Statue quatro che servirno nel ovato della sala dipinta dal Sg. Pietro da Cortona. Fol. 24: Adì 25 di Marzo 1632 comprato dal Sg. Lionardo Augustini una colonna longa p. 3 incirca di salignio servì per ristaurare una coscia di Tibberio Imperatore che sta nel quarto nichio al sallire per le scale del Palazzo delle quatro fontane.

[2]) So die Deckenmalereien in den Zimmern des vorspringenden linken Flügels und das kleine, reich gezierte Badezimmer an der jetzigen Hauptfassade.

[3]) Aedes Barberinae ad Quirinalem a Comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae, Romae, excudebat Mascardus, 1642, 15: . . . Sacellum, sacra supellectile, non minus, quam Cortonensis Picturis ditissimum . . . — Die Kapelle mit der steilen Kuppel ist mit weißem und vergoldetem Stukko geziert und al fresco ausgemalt mit Darstellungen aus dem Leben Christi: in der Kuppel Engel mit den Leidenswerkzeugen, über dem Altar die Darstellung des Gekreuzigten; linke Wand: Anbetung der Hirten, Lünette darüber: heilige Familie; rechte Wand: Himmelfahrt Christi, Lünette darüber: Ruhe auf der Flucht; Eingangswand, über der Tür: Verkündigung.

rationsart des alten Baues. Nur wenige Gewölbe, darunter vor allem das der großen Galerie, sind im neuen illusionistischen Stil ausgeschmückt worden.

Im Mittelpunkte der Dekoration stand die Ausschmückung des großen in der mittleren Tiefenachse des Palastes gelegenen Festsaales, die erste Aufgabe von größerer Bedeutung, die in Rom seit der Galerie Farnese zu vergeben gewesen war. Anfangs hatte ein junger, noch wenig bekannter Maler aus Bevagna, Andrea Camassei (geb. 1602), ein Schützling des Domenichino, alle Aussichten, diesen Auftrag zu erhalten [1]). Der Erfolg einer römischen Erstlingsschöpfung, eines jetzt verschwundenen Deckenfreskos mit einer Darstellung aus der Fabel von Amor und Psyche im Palazzo Bentivoglio (Rospigliosi) [2]), war seine Beschäftigung im Palazzo Barberini, wo er zwei Deckenmalereien, in einem Gemache der Sommerwohnung die große Darstellung des Parnasses mit Apollo und den Musen und im ersten Stockwerk des linken Flügels ein kleineres Feld, die »Schöpfung der Engel«, ausführte. Die Sachen sollen Don Taddeo gefallen haben, so daß ihm auch die Ausmalung des großen Saales zugesagt wurde. Aber wie es heißt durch persönliches Eingreifen des Papstes ward ihm der von vielen begehrte Auftrag wieder entzogen [3]) und jenem Pietro Berrettini aus Cortona (geb. 1. November 1596) [4]), dem Schützlinge der Sacchetti, übergeben, der vor kurzem erst (1624—26) mit seinen Fresken in der neuhergerichteten Kirche der hl. Bibiana und Gemälden für die Sacchetti Proben seines reichen Stils gegeben hatte.

Dieser Auftrag scheint schon damals, als der Plan des neuen Gebäudes endgültig feststand, an Cortona erteilt worden zu sein. Vielleicht ist so die Angabe Passeris zu erklären, der Maler sei mit Unterbrechungen zwölf Jahre an dem Fresko im Palazzo Barberini beschäftigt gewesen, eine Angabe, die mit Cortonas üblicher Schnelligkeit in der Durchführung selbst der größten Aufgaben in merkwürdigem Widerspruch

[1]) Passeri, Vite de' pittori, scultori ed architetti, Roma 1772, 160.

[2]) Bellori, Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1728, 224; Att. Presenzini, Vita ed opere del pittore Andrea Camassei. Assisi 1880.

[3]) Passeri 160. Camassei, der diesen Schlag als ein Ehrenmann ertragen und sogar seinem glücklicheren Nebenbuhler die Freundschaft bewahrt haben soll, ist zur Entschädigung für den entgangenen Auftrag in der Folgezeit vielfach von der päpstlichen Familie und namentlich von seinem besonderen Gönner Don Taddeo beschäftigt worden. 1630 malte er als Sopraporte gegenüber Lanfrancos »Navicella« in St. Peter die »Taufe der hl. Processus und Martinianus« (Arch. della Fabbrica di S. Pietro: Libro de' manuali 1625 per tutto 1632). Auch befindet er sich mit einer »Beweinung Christi« unter den Malern der Altarbilder für die neue Kapuzinerkirche. 1633 empfängt er Zahlungen für eine Darstellung des Martyriums des hl. Sebastian (Staatsarchiv: Depositeria della Rev.ma Camera Apost., Exitus, 1633 April—Juli), die für die Patronatskirche der Barberini, S. Sebastiano beim Titusbogen, bestimmt war. Eine Wiederholung dieses Altarbildes befand sich im Palazzo Barberini. 1634—35 entsteht das Altargemälde des hl. Bernhard für die im XIX. Jahrhundert abgebrochene Kirche S. Cajo (ebenda 1634—35). — In den barberinischen Gemäldeinventaren (Vat. Bibl., Archivio Barberini) werden u. a. folgende Werke Camasseis aufgeführt: der tote Abel mit Kain, Gottvater und der Justitia mit Schwert und Gefäß mit Blut (Sopraporte); Niobe mit ihren Kindern; Diana mit Nymphen (beide noch heute im Palast); eine antike Opferszene (mit der Bemerkung »del Camassei giovane«); Halbfiguren Davids mit dem Haupte des Goliath und Simsons mit Löwenfell und Keule (Gegenstücke); Bildnis des Stadtpräfekten Don Taddeo; Verkündigung Mariä; Opfertod des Marcus Curtius.

[4]) Passeri 398 ff.; N. Fabbrini, Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona pittore ed architetto, Cortona 1896; O. Pollak im Allg. Künstlerlexikon VII, Artikel Cortona.

steht[1]). Wahrscheinlich wurde schon bald mit den Vorarbeiten, der Herstellung der Entwürfe und Kartons, begonnen, wie denn auch die ursprüngliche Idee der Gewölbeschmückung selbst eine Wandlung durchgemacht hat. Die Ausführung aber zog sich, da der Bau des großen Saales erst im April des Jahres 1629 begonnen werden konnte, längere Zeit hinaus[2]). 1633 setzen erst die Zahlungen für den Kalkbewurf durch die Handlanger des Malers ein[3]). 1635 ist Cortona jedenfalls am Werk, denn Sandrart, der in diesem Jahre Rom verließ, erzählt, daß Cortona ihm ursprünglich seine Begleitung bis Venedig versprochen habe, »aber wegen damahlig eingefallener eilfärtiger Arbeit des Palasts Barbarini nicht habe abkommen können«[4]).

Nun berichtet Marco Boschini, der zwei Jahre später in Venedig mit Cortona persönlich bekannt geworden ist und an seinem Schaffen den wärmsten Anteil genommen hat, daß dieser, 1637 aus Venedig und Oberitalien nach Rom heimgekehrt, die in der Sala Barberina bereits begonnene Malerei wieder herabgeschlagen und »dann nach wahrer venetianischer Art Wunder geschaffen« habe[5]). Baldinucci ergänzt diese sicher nicht wörtlich zu nehmende Notiz durch die Erzählung von dem treulosen Verhalten Romanellis[6]) und Bottallas[7]), die er als die ersten »giovani« in Cortonas Werkstatt

---

[1]) Passeri 413. Nach derselben Quelle (160) arbeitete Cortona sogar 14 Jahre an dem Fresko. — Bellori 222: Brief Domenichinos an Francesco Angeloni in Rom aus Neapel vom 1. Sept. 1640: Ho avuto caro della nuova pittura del Cortona scoperta . . . parmi havere inteso il capriccio sia del Bracciolini sopra le lodi del Papa . . .

[2]) Bibl. Vat., Arch. Barb.: Libro continente la misura e stima delli lavori del Palazzo alle Quattro Fontane da Aprile 1629 a tutto il 1638, fol. 187ff: Zahlungen für Maurer- und Stukkaturarbeiten am Gewölbe und den Türen des Salone grande (z. B. porta di mezzo al Salone ... che entra nella stanza ovata quattro mostre di diversi impresi quali s' è fatta e disfatta d' ordine del Sg. Principe e del Sg. Cavaliere (Bernini) e per fattura, l' aggiustatura, abbozzatura e stuccatura di medusa con targhe e conchiglia con due cornocopi pieni di frutti e poi disfatta .... Per il busto con la testa di M. Aurelio Imperatore fatto di stucco (die einzige heute noch als Türdekoration vorhandene Büste) in mezzo del tondo sopra la porta che va alla lumaca).

[3]) O. Pollak, Artikel Cortona in Thiemes Allg. Künstlerlexikon VII (1912).

[4]) J. von Sandrart, Teutsche Akademie (Nürnberg 1675) II, 2, 201.

[5]) Marco Boschini, La carta del navegar pitoresco. In Venetia 1660, 486.

[6]) Gianfrancesco Romanelli (geb. 1610 oder 1611) ist nach den Baurechnungen vom Juli 1631 ab, also schon zwei Jahre, bevor mit der Ausführung der Freskomalerei im großen Saal begonnen werden konnte, im Palazzo Barberini als Maler beschäftigt worden (Ital. Künstlerbriefe der Barockzeit, herausgeg. und erl. von O. Pollak im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml., Beiheft zum 34. Bd., 44f.) und zwar unter der Leitung Cortonas, da aus Tetis Bemerkung in den »Aedes Barberinae« (168) von 1642 geschlossen werden muß, daß sich von seiner Hand damals noch kein selbständiges Werk im Palast befand. Sicher ist Romanelli bei der Schmiegsamkeit seines künstlerischen Naturells für Cortona ein besonders brauchbarer Gehilfe gewesen. Man sah in ihm einen aufgehenden Stern der Malerei, dem Frühreifen trug seine nicht gewöhnliche Begabung bei den Raffaelverehrern, wie außer Passeri auch Teti (168) bezeugt, den Ehrennamen »Raffaellino« ein. Auf ihn als den besonderen Günstling des Kardinalnepoten scheint sich auch jene Stelle im Brief Cortonas vom 13. Sept. 1637, der aus Florenz an Francesco Barberini gerichtet ist, zu beziehen, die von »Raffaello« als dem Schützlinge des Kardinals spricht (Bottari, Lettere V, 311). Nach 1637 ist Romanelli für die Mitarbeit in der Sala Barberina nicht mehr in Betracht gekommen, da es in dieser Zeit zwischen ihm und Cortona zur Trennung gekommen ist (Passeri 331).

[7]) Giovanni Maria Bottalla (geb. angeblich im Februar 1613 zu Savona) trat sehr jung in Cortonas Werkstatt ein. Nach Soprani (Le Vite de' Pittori Genovesi, Genova 1674, I, 161:

nennt. Sie hätten in der Abwesenheit ihres Meisters versucht, ihn aus dem Auftrag zu verdrängen. Cortona, dessen Heimkehr vermutlich durch das Gerücht von dieser Intrige beschleunigt worden ist, habe beide nach seiner Rückkehr sofort entlassen und auf Verwendung des Kardinals Sacchetti nur Bottalla wieder aufgenommen [1]). Wahrscheinlich sind diese Schüler schon an den vorbereitenden Arbeiten für die Kartons tätig gewesen, wenn es auch bei dem einheitlichen Charakter der Deckenmalerei unmöglich scheint, ihren Arbeitsanteil am Gesamtwerk irgendwie festzustellen. Eine in der Münchener Graphischen Sammlung aufbewahrte Zeichnung (Nr. 14412), die in abweichender Form eine Eckstütze der Barberinidekoration wiedergibt, nur mit veränderter Kinderstaffage, rührt nach dem charakteristischen Stil von Pietro Testa (geb. in Lucca 1611) her (Abb. 4). Das Blatt zeigt dieselbe leicht kenntliche Manier wie seine häufig vorkommenden Zeichnungen, auf die man fast in allen Sammlungen stößt und die sich durch einen eigenen monumentalen Stil von plastischer Härte, fest und eckig im Strich wie das Wesen dieses seltsamen und immer anziehenden Künstlers, und eine melancholisch-ernsthafte Stimmung dem Gedächtnis einprägen. Die Zeichnung ist vermutlich noch in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre in Cortonas Werkstatt selbst entstanden, in die Testa nach Domenichinos, seines ersten Lehrers Fortgang nach Neapel, durch Cassiano del Pozzo eingeführt worden war. Auch mit ihm hat Cortona nicht viel Glück gehabt, im Ärger über sein anmaßendes Betragen soll er ihm bald sein Atelier verwiesen haben [2]).

Vita di Giovanni Maria, o sia Rafaelino Botalla, studioso Pittore und II. Edizione (Ratti, 1768, 300 f.) wäre auch er ebenso wie nach anderen Berichten sein Mitschüler und Freund Romanelli »Raffaellino« genannt worden. Eine »Versöhnung von Jakob und Esau«, die nach alter sacchettischer Familienüberlieferung dem »Raffaellino, Schüler Pietros da Cortona«, zugeschrieben wird, erwarb Benedikt XIV. mit den Bildern Cortonas aus der Sammlung Sacchetti für die neubegründete Pinacoteca Capitolina (Descrizione delle statue etc., che si custodiscono ne' Palazzi di Campidoglio, Roma 1775, 146: Gran quadro colla separazione di Giacobbe da Esau, e molte figure, di Raffaellino scolare di Pietro da Cortona). Es läge nahe, diese Angabe auf den nach vertrauenswürdigerer und älterer Nachricht »Raffaellino« benannten Romanelli zu beziehen, doch weicht das Gemälde im Stil von den frühesten bekannten Arbeiten dieses Malers ab, so daß nur Bottalla, für den auch in diesem Fall die besonderen Beziehungen zur Casa Sacchetti sprechen, als sein Urheber in Betracht kommt. Die im Charakter des Freskos hellfarbige Komposition schließt sich an Cortonas früheren Stil an und erinnert an die Scipiodarstellung in der Galerie von Castelfusano. Auch zu Poussin scheint Bottalla in Beziehungen gestanden zu haben. Ein Palastinventar der Sacchetti von 1688 (Grautoff, Nicolas Poussin, 441) führt folgendes Bild auf: Orfeo che suona il plettro, con animali e Ninfe che ascoltano di Raffaellino, et il paese di Nicolo Pussino. Es gelangte mit den übrigen Bildern aus dem Besitze der Sacchetti in die kapitolinische Pinakothek und wird in der Descrizione delle statue etc., 175 als gemeinsames Werk des Paul Bril und des van Bloemen aufgeführt. Wenn Baldinuccis Angabe stimmt, daß dieser »Raffaellino« nach jenem Zwischenfall auf Zureden des Kardinals Sacchetti von Cortona wieder in Gnaden aufgenommen worden ist, so wäre er, wie vor 1637 gemeinsam mit Romanelli, auch nach dieser Zeit einer der vornehmlichsten Gehilfen im Palazzo Barberini gewesen. In jungen Jahren starb er 1644 zu Mailand.

[1]) In Wirklichkeit scheint die Verstimmung Cortonas nur vorübergehend gewesen zu sein, die Beziehungen zwischen ihm und Romanelli sind nie abgebrochen worden (vgl. den Brief an Card. Francesco Barberini von 1647, veröffentlicht von O. Pollak, Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 34, Beiheft 12).

[2]) Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame... opera di Filippo Baldinucci Fiorentino, Firenze 1767, 171 ff. An der Ausführung des Freskos hat Testa offenbar keinen Anteil

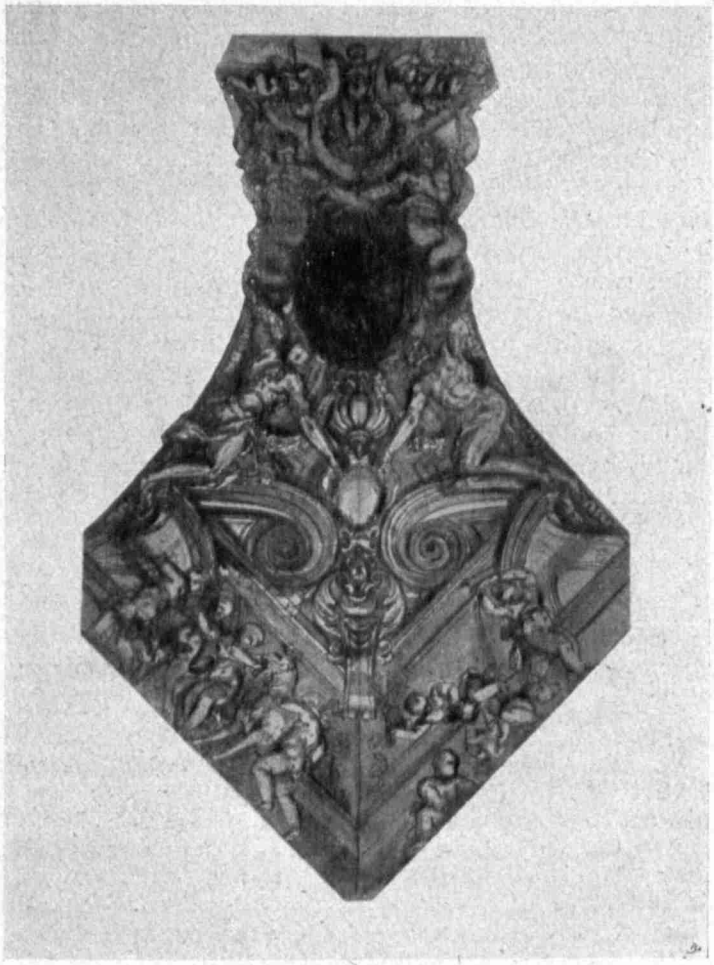

Abb. 4. Pietro Testa
Eckstütze

Nach alledem scheint die Ausführung des Deckenfreskos bei seiner Rückkehr im Dezember 1637 erst so weit gediehen gewesen zu sein, daß dem Werke die oberitalienischen Anregungen noch zugute kommen konnten. Cortona, dem eine baldige

gehabt. Als Zeichner und Stecher, als Erfinder geistreicher und phantasievoller Vorwürfe ist ihm die Anerkennung nicht versagt worden. In der Malerei aber hatte er es nach dem Urteil seiner Zeitgenossen nie sehr weit gebracht: seine Bilder seien bei aller seltenen Erfindung hart und trocken, sie schienen nicht in Öl, sondern al fresco gemalt. Eine Darstellung Josephs, den die Brüder verkaufen, ist aus dem Besitz der Sacchetti in die kapitolinische Sammlung gelangt, ein anderes Bild von ähnlichem Charakter sieht man in S. Martino ai Monti zu Rom. Häufig sind Gemälde Testas in südfranzösischen Galerien anzutreffen: Aix, Museum, Nr. 196: Maria mit dem Kinde, dem Engel die Leidenswerkzeuge zeigen, und Nr. 197: Beweinung Christi (beide Bilder als unbekannte Franzosen des XVII. Jahrh.); Musée Fabre zu Montpellier, Nr. 732, Anbetung der Könige; Avignon, Musée Calvet, Nr. 452, Eneas und Venus. Außerdem in

Erledigung des älteren Auftrags mit Rücksicht auf die in Florenz übernommenen neuen Verpflichtungen erwünscht sein mußte, hat das Fresko im Verlaufe von knapp zwei Jahren zu Ende geführt, ein Zeitraum, dessen Kürze nicht überraschen kann, wenn man bedenkt, daß die Malereien der Sala di Venere im Palazzo Pitti bald darauf in etwa anderthalb Jahren vollendet gewesen sind. Im September 1639 hat man mit der Vergoldung des Kranzgesimses und dem Abbruch der Gerüste begonnen. »Dies Werk«, schreibt der Maler an seinen Freund Michelangelo Buonarroti d. J. am 24. September aus Rom, »hat mich mehr Zeit gekostet, als ich je geglaubt. Denn erstens ist es ein mächtiges Unternehmen, dann aber steht es in Rom, wo man die Sachen gut machen muß. Und Dinge von solcher Größe werden nicht alle Tage geschaffen. Drum hab' ich's nicht an größter Sorgfalt fehlen lassen[1].« Am 5. Dezember 1639 wurde die fertige Decke dem in Rom zu Besuch weilenden Herzog von Parma durch Papst Urban selbst vorgeführt, der sich in seiner höchsten Zufriedenheit zu begeisterten Lobeserhebungen verstieg und nicht zögerte, sie mit den Werken Raffaels in Vergleich zu setzen[2]. Nach Sandrart hätte der Papst schon während des Entstehens der Malereien sein Interesse bezeigt, indem er den Maler, »fast täglich durch den Palast Quirinal privat zu Fuß gehend, besucht und an seiner Geschicklichkeit und Fleiß sehr großes Gefallen gehabt« habe[3].

Noch um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts waren bei der malerischen Ausschmückung der Säle und Galerien, oft in seltsamer allegorischer Einkleidung, die Darstellungen glorreicher Taten aus der Geschichte des Hauses beliebt gewesen, in

Rom, Galleria Spada: Opfer der Iphigenie und der Kindermord; in Lucca, S. Romano: der hl. Dominicus mit der Madonna und Engeln, Pinakothek: Triumph der Galathea. Das große Altarbild mit dem Tempelgang der Maria, das sich ehemals in S. Croce de' Lucchesi zu Rom befand (Passeri 185), besitzt seit etwa 1771 die Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 261). Nordische und klassische Anregungen mischen sich im Stil dieses seltsamen Künstlers. Rembrandts Radierungen haben sichtbar auf ihn gewirkt. Als begeisterter Verehrer alles Antiken, durch seine Studien und die Beschäftigung für del Pozzos Corpus der Anticaglie Romane (Federzeichnungen nach antiken Reliefs, besonders den Skulpturen des Konstantinsbogens, in den Uffizien: Vasi e Museo d' Antiquaria, Nr. 102) ist er zu Poussin in nähere Beziehungen getreten und nachdrücklich von ihm beeinflußt worden.

[1]) Florenz, Archivio Buonarroti, Lett. No. 412, veröffentlicht von H. Geisenheimer, Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti, Firenze 1909, 18.

[2]) Florenz, Staatsarchiv: Lettere dell' Ambasciatore F. Niccolini, 1539 Dec. 5: Oltre all' esser Sua Santità intervenuta questa mattina al Banchetto dato al Serenissimo Sig. Duca di Parma s' è trasferita doppo in sedia ben serrata a vedere le Pitture della sala grande del Palazzo Barberino di mano di Pietro da Cortona piacente estremamente al Sig. Duca di Parma che me le lodò hieri infinitamente. — Ebenda, 1639, Dec. 10: Ho trovato anche questa mattina Sua Santità in letto. La voce et il discorso son ottimi, della cera da principio mi parve molto male, perchè oltre a una certa apparenza di malinconia appariva molto scaduta e più invecchiata del solito, ma nel ragionar poi di cose di suo gusto, e particolarmente delle pitture della Sala Barberina di mano di Pietro da Cortona paragonandole a quelle di Raffaello, si rallegrò e ritornò di maniera ch' al mio partire la lasciai più allegra e della solita sua fisionomia.

[3]) Joachim von Sandrart, Teutsche Academie II, 2, 200 (Nürnberg 1675). — Nach Passeris Angabe (406) hat Cortona außer dem großen Saal auch andere Räume dekoriert: Pietro vi dipinse ... alcuni camerini e volticelle a fresco di diversi argomenti, ma perchè non sono cose di molto rilievo, non ne parleremo, dovendo discorrer di lui in cose di maggior importanza.

denen die Herren »wie in einem klaren Spiegel ihre eigene Größe erblicken« sollten. Geschlechter eines von Waffen klirrenden Jahrhunderts sind die Besitzer solcher Räume gewesen. Bereits Annibale Carracci hatte sich im Dienste derselben Farnese, die einst voll Stolz auf die Tradition ihrer Familie die Ruhmestaten der Vorfahren durch Francesco Salviati, Vasari und Taddeo Zuccheri verherrlichen ließen, mit unpersönlichen Allegorien begnügt. Seitdem war dies Brauch geworden in der Ausstattung römischer Prunkräume. Es ist wie eine Scheu vor der Darstellung profaner Taten, denn die meisten der zu Macht und Ansehen emporkommenden neuen Familien vermögen sich keiner illustren Vergangenheit zu rühmen. Das historische Porträt, das bisher den Schöpfungen der monumentalen Malerei ein so menschliches Gepräge verliehen hatte, verschwindet. Wie die Borghese in ihrer Villa, die Costaguti, die Mattei, Ludovisi zog man allegorische, mythologische, antike und biblische Geschichten von edlem und bedeutungsvollem, aber allgemeinem Charakter vor. Auch im Hauptgeschoß des barberinischen Palastes waren nach dem Vorbilde des älteren Sforzabaues Darstellungen aus dem alten Testament zur Schmückung der Gewölbe ausersehen worden. Nur in den Privatgemächern der Sommerwohnung im Mezzanin, wo sich die Nepoten mit einer Auswahl ihrer reichen Sammlungen umgaben und sie sich ganz ihren Liebhabereien zu widmen pflegten, herrschten mythologische und heroische Szenen vor. Dort trifft man auf Darstellungen aus der antiken Mythe, auf Szenen aus der Odyssee und aus der Orpheussage; Apollo und den Musen sind mehrere Decken geweiht. Die Wölbung eines Gemaches schmückt eine illusionistische Dekoration in der Manier des Agostino Tassi: auf einer über dem Gesims umlaufenden Balustrade sitzen allerhand Vögel und Affen vor freier Luft mit dem inmitten schwebenden Papstwappen[1]).

Dichterische Begabung und gelehrtes Studium, besonders des Altertums, galten am Hof Urbans als beste Empfehlung. In den »Aedes Barberinae« des Conte Girolamo Teti begegnen uns eine Menge von Namen aus dem schöngeistigen Kreise, der sich um die päpstliche Familie geschart hatte. Nichts zeichnet deutlicher als dieses in gedrechseltem, den ciceronianischen Stil nachahmendem Latein geschriebene Werk mit seinen Redeblüten und seinem Bilderreichtum den gelehrsamen Ton, der unter den »familiares« des barberinischen Hauses herrschte. Mit dem Parnaß verglich man die Vereinigung im Palazzo zu Quattro Fontane, auf dessen Gipfel Urban und seine Nepoten als »altri Apollines« thronten. Man dichtete sich gegenseitig und die Patrone an, verfaßte Epigramme auf Kunstwerke und hielt in der mit antiken Statuen geschmückten »Exedra« des Palastes, die sich an die von Pietro da Cortona ausgemalte Galerie anschließt, vor dem versammelten Kreise dieser Literaten Akademien ab, in denen Reden über philosophisch-moralische oder ästhetische Themen gehalten wurden. An antike Beredsamkeit sei man gemahnt worden, meint Teti, als Francesco Bracciolini über die Vorzüge des Alters gesprochen, Gaspare de Simeonibus seine »praelectio contra laudem« gehalten habe.

[1]) In der Nähe des Gemaches mit der Darstellung des Parnasses von Camassei befand sich auch eine Camera mit einer in den Baurechnungen erwähnten Malerei eines »Maltese« genannten Malers (cavallo bianco con l' ali et una bestia). Von demselben Künstler war ein zweites Gemach dekoriert worden mit der Darstellung von Herkules am Scheidewege, die aber nach ihrer Fertigstellung wieder herabgeschlagen wurde (Vat. Bibl., Arch. Barb.: Libro continente la misura e stima del Palazzo alle Quattro Fontane da Aprile 1629 a tutto il 1638, fol. 247).

Francesco Bracciolini aus Pistoja (1566—1645) stand beim Papst in hoher Gunst. Er war mit Urban seit der Zeit befreundet, als dieser noch einfacher Monsignore gewesen war. Als päpstlichen Nuntius hatte er ihn einst nach Paris begleitet. Der Papst berief nach seiner Wahl den Kollegen in Apoll sofort an den Hof[1]), und Bracciolini, der die Stelle eines Sekretärs beim Kardinal S. Onofrio, dem Bruder Seiner Heiligkeit, erhielt, war bald in den ersten schöngeistigen Akademien ein regelmäßiger Gast, dessen Reden (nimirum nimis frequentibus verborum sententiarumque luminibus refertae) mit lautem Beifall aufgenommen zu werden pflegten. Einem Proteus in der Wandlungsfähigkeit seines dichterischen Stils, der jeden Geschmack zu befriedigen verstehe, nennt ihn Giulio Rospigliosi, der spätere Papst. Als Dichter der heroischen Gattung rechnete man ihn zu den berühmtesten seiner Zeit. Seinem Epos in 15 Gesängen »La Croce racquistata« (Paris 1605) wurde der dritte Platz unter den großen italienischen Epen angewiesen. Gerade damals erhob sich der mit großer Hitze geführte Streit zwischen ihm und Tassoni um die Erfindung der heroisch-komischen Gedichtsart, den des letzteren 1622 zu Paris erschienene obwohl früher verfaßte »Secchia rapita« entfacht hatte. Bracciolini verteidigte sein Anrecht auf die Ehre der Erfindung dieser Gattung, die wie eine Erbschaft jenes eingeborenen novellistisch witzigen Geistes der Florentiner auftritt, mit dem bereits 1618 zum ersten Male gedruckten »Scherno degli Dei«. Sein letztes größeres Werk, von dem man rühmte, daß es bei aller Eleganz der poetischen Behandlung mehr als die beiden vorhergehenden Gattungen für Leute von profunder Bildung geschrieben sei, ist eine endlose epische Dichtung in 23 Gesängen auf die Wahl seines Wohltäters Urban gewesen[2]).

Daß er nicht zur gewöhnlichen Sorte der Höflinge gehörte, scheinen die Züge jener Marmorbüste zu bezeugen, die das Victoria and Albert Museum in London 1865 aus Florenz erwarb (Abb. 5). Mit Unrecht wird sie dort dem Lorenzo Bernini zugeschrieben. Sie ist vielmehr nach der liebevoll alle Einzelheiten verzeichnenden Behandlungsweise in Alessandro Algardis Atelier entstanden, der 1625 auch jenen anderen, gemeinsam mit Bracciolini an den Hof berufenen Freund Urbans, Kardinal Laudivio Zacchia, porträtiert hat (Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin)[3]). Einige Steifheiten und Schwächen lassen Gehilfenhand vermuten. Ihre Entstehung könnte jene besondere Ehrung des Dichters durch den Papst veranlaßt haben, der ihn durch Breve vom 1. Juni 1625 mit besonderen Gnaden bedachte und ihm und seiner Familie für alle Zukunft das römische Bürgerrecht verlieh. Bracciolini erscheint dort als ein Mann von selbstbewußter Würde, eine Kraftnatur. Der mächtige Schädel mit dem noch vollen struppigen Haupthaar, unter buschigen gerunzelten Brauen der strenge finstere Blick, ein fast brutaler Zug um den Mund, der sich wohl zufahrend und schlagfertig zu öffnen pflegte, verraten noch nichts von Altersmattigkeit des etwa Sechzigjährigen. Der Papst liebte solche Eigenschaften an seiner nächsten Umgebung, Witz und Schlagfertigkeit. Das war der Dichter, der nach der Kritik der Kenner die Gravitas des hohen Kothurns so glücklich mit Satire zu würzen verstand. Nichts ist beschönigt an diesem Bildnis. Wirres Haupt- und Barthaar, die Stoppeln an den Backen geben den Eindruck junggesellenhafter

[1]) Dicono che Sua Santità habbia fatto scrivere al Nuntio di Venezia (Laudivio Zacchia) che se ne venga a Roma come amorevole della Santità Sua. L' istesso ha fatto anco a molt' altri suoi amorevoli et fra gl' altri dicesi al Poeta Bracciolini (Florenz, Staatsarchiv: Lettere di Roma del Ambasciatore Niccolini, 1623, August 18).

[2]) L' Elettione di Urbano Papa VIII di Francesco Bracciolini dell' Api. Con gli argomenti a ciascuno canto di Giuliano Bracciolini dell' Api. Roma 1628.

[3]) Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. 1905, 169ff.

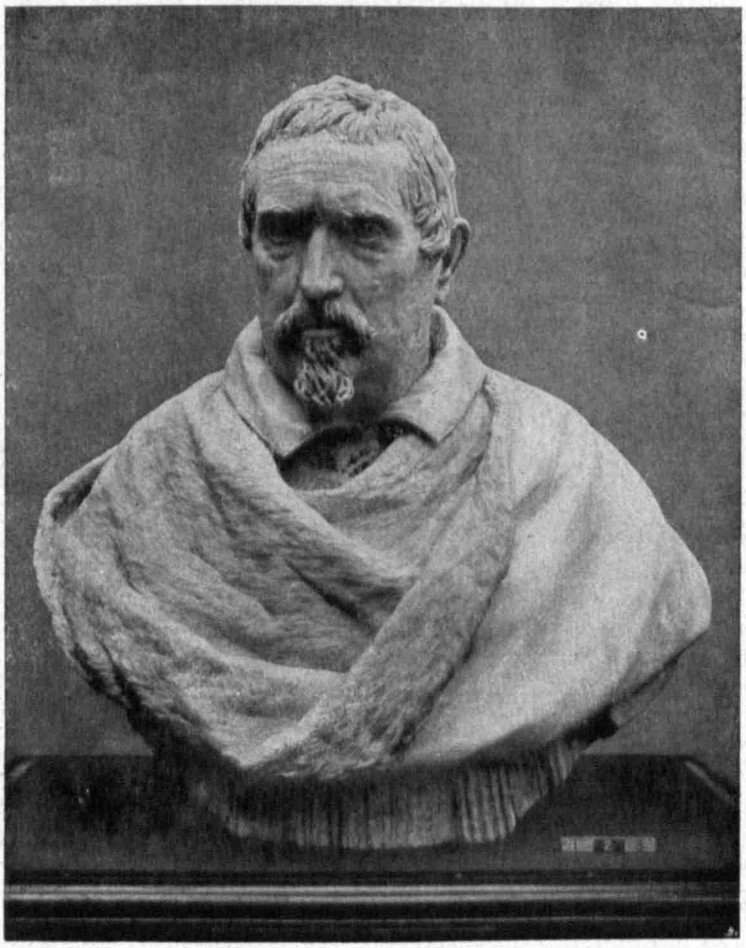

Abb. 5. Alessandro Algardi
Marmorbüste des Francesco Bracciolini

Vernachlässigung. Zur Charakteristik seiner Persönlichkeit konnte man in Rom allerhand Geschichten von seinem schmutzigen Geiz hören [1]).

Dieser barberinische Hofpoet, der sich stolz »Bracciolini dell' Api« nannte und seinem Wappen mit gnädiger Erlaubnis des Papstes die Bienen des Hauses Barberini beifügte, war dazu ausersehen worden, als Beirat des ausführenden Malers das Programm für den Plafond der großen Galerie zu entwerfen [2]). Ut pictura poesis! Nicht

[1]) ... studio pecuniae tenebatur, quam nemo unquam, nobili excelsoque animo affectus, concupiscit. At ille, quo rem familiarem ampliorem faceret, vitae necessitatibus multa denegabat, ac sordido vitam victu oblectabat. Jani Nicii Erythraei Pinacotheca III, 178.

[2]) So berichten Passeri (406) und in seinem Brief an Angeloni auch Domenichino (Bellori 222). Erst R. Venuti (Descrizione topografica e storica di Roma, 1767) nennt irrtümlich Monsignor Gio. Ciampoli, den päpstlichen Sekretär, als Verfasser. Vgl. N. Fabbrini, Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona, 46.

ohne Grund glaubte man gerade in diesem Fall den Dichter als Berater heranziehen zu müssen.

Die Vergangenheit des Hauses Barberini, das in den letzten Jahrhunderten wohl tüchtige Geschäftsleute, doch keine Träger ruhmreicher Erinnerungen hervorgebracht hatte, bot kaum einen geeigneten Stoff von außerordentlicher Bedeutung, eher noch kam die Persönlichkeit des Papstes selbst in Frage. Besonderen Wert pflegte Urbans Selbstgefühl auf seine dichterische Begabung zu legen. Hier war er empfänglich für alle Schmeicheleien. Er fühlte sich als echter Nachkomme seines Vorfahren, der einst auf diesem Felde Lorbeeren errungen hatte, jenes schon von Boccaccio rühmend erwähnten Francesco da Barberino, des Zeitgenossen Dantes, wie dieser ein Dichter im reinen Toskanisch (gest. 1309). Seine »Documenta amoris«, deren Originalhandschrift wie ein Schatz in der Bibliothek des Palastes bewahrt wurde, gab der gelehrte Conte Federigo Ubaldini 1640 im Auftrage der päpstlichen Familie in einem Prachtwerk heraus, für das außer Berufskünstlern eine große Zahl von Dilettanten des römischen Adels (coll' esempio degli antichi Fabii) die Illustrationen schaffen durften[1]). Urban hatte sich in seinen jüngeren Jahren als Tragödiendichter versucht, seine Lektüre waren die neuesten Dichtungen, wenige waren bewandert wie er in der antiken Poesie. Man schmeichelte, er habe der Dichtkunst die alte Würde wiedergegeben, indem er sie von den »foedis modulis« befreite. Denn Urban war ein Meister der Form. »Apis attica« nannten ihn, der geistreiche Ideen im Versmaße seiner Lieblingsdichter Horaz, Catull oder Pindar zu kleiden verstand, gleichgültig, ob es einen heiligen Stoff oder einen witzigen Einfall zu behandeln galt, seine Verehrer. Die Wappentiere Urbans, die »Apes Barberinae«, wurden als Sinnbilder dichterischer Begabung gedeutet, sie spielen in der Verherrlichung des Papstes und seiner Familie eine große Rolle, literarisch und künstlerisch sind sie ein beliebter, oft geistreich behandelter Vorwurf gewesen[2]). Im Palazzo Barberini begegnen sie überall in reizvoller dekorativer Verwendung, auf sie hat auch das Programm der Cortonadecke Bezug genommen, sie bilden dort das Hauptmotiv des mittleren Feldes.

Als die Idee des fertigen Freskos bekannt wurde, hat mancher gemeint, ein solcher Vorwurf schicke sich eher für einen weltlichen Herrscher als für das Oberhaupt der christlichen Kirche[3]). Denn in einem unerhörten Prunk, von begeisterter Rhetorik vorgetragen, sind im barberinischen Saal Allegorie und Mythologie mit dem christlich-religiösen Hauptgedanken zu einem grandiosen Ganzen verquickt. Voll und dröhnend erklingt in dieser Verherrlichung des Herrschertums die Sprache der Barockzeit. Daneben erscheinen die Erfindungen, in denen seit dem 16. Jahrhundert allegorische und archäologische Gelehrsamkeit mit aufdringlichem Behagen geschwelgt und in deren dürrem Dickicht die Malerei selbst eine Zeitlang ihr eigenstes Wesen zu verleugnen gedroht hatte, schwerfällig und sonderlich. Man brauchte nur auf die Zeiten

[1]) Baglione, Le Vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, Napoli 1733, 251. — Malvasia II, 27.

[2]) Vgl. Berninis Tritonenbrunnen auf Piazza Barberini und dessen kleineren Wandbrunnen unter den Arkaden des Bramantehofs im Vatikan; Stich nach Pietro da Cortona: Simson und der Löwe, aus dessen Rachen ein Bienenschwarm auffliegt; Stich nach A. Camassei für die Documenta amoris: Cupido, den die Bienen stechen; Stich des Charles Audran nach A. Sacchi: Allegorie auf Urbans Dichterruhm usw.

[3]) Bellori 223: Brief des Domenichino an Francesco Angeloni aus Neapel vom 1. September 1640.

des Vasari und Annibale Caro zurückzugehen, um einer Allegorik zu begegnen, die bei ähnlichen Aufgaben bis zur Auflösung der historischen Handlung in ein Nebeneinander allegorischer Begriffe ging, so daß solche Malereien oft einer nur mit dem Rüstzeuge gelehrter Arkanwissenschaft (Aegyptiorum sacerdotum arcana) zu entziffernden Hieroglyphenschrift gleichen. Noch waren die kriegerischen oder politischen Ruhmestaten des Gefeierten Gegenstand der künstlerischen Darstellung gewesen. In dem von Bracciolini ersonnenen Programm aber, das an Reichtum der Beziehungen, gelehrtem Witz und Fülle der gedankenreichen Allegorien nichts zu wünschen übrig läßt, tritt die Persönlichkeit Urbans VIII. zurück vor der Verherrlichung des von Gott gewollten päpstlichen Regiments, und jene allegorische und mythologische Bilderwelt ist im Einklang mit den neuesten Forderungen nach Eindringlichkeit der Aktion zu einer geschlossenen dichterischen Einheit verwoben, zu einer rauschenden Apotheose des Begriffs kirchlicher Herrschaft, die mit der Person ihres Trägers nur noch durch gedankliche Beziehungen verbunden ist. Auf allen Gebieten schöpferischer Darstellung war die allegorische Ausdrucksweise ein Hauptwerkzeug gehobener Rhetorik. Eine kirchliche Kunst durfte glauben, nicht besser die Heiligkeit göttlicher Dinge vor Profanation zu wahren, als sie mit dem Schleier des Gleichnisses zu umhüllen, »ne coelestium mysteriorum majestas passim et indiscrete patesceret sanctumque canibus et margarita porcis exponerentur« [1]). Doch daß dem mythologischen Element in dieser Verherrlichung eines Papstes die Hauptrolle zugewiesen war, durfte bei den Allerstrengsten Bedenken hervorrufen. Denn noch war der Geist des Tridentinischen Konzils mächtig, und Moralisten wünschten in den Malerateliers als Berater lieber die Schriften Kardinal Paleottis und des Padre Possevini als Ariost und den Cavaliere Marino [2]). Doch die seit den Zeiten des Humanismus mächtig erstarkte antike Tradition glich einem Felsen, an dem sich die stärksten Wellen der modernen Geistesbewegung gebrochen haben. Es mußte ein Ausgleich gefunden werden zwischen den Forderungen des die Gemüter erregenden kirchlichen Standpunkts und der Macht antiker Bildung, dieser Grundlage der Kultur, die bis zu dem neuen Aufflammen der religiösen Begeisterung gleichsam als unverfängliche künstlerische Form für den von christlichem Geist getragenen Inhalt gegolten hatte. Bracciolini hatte selbst in dem seinem »Scherno degli Dei« vorangehenden Dialog zwischen Urania und Thalia seine Ansichten über diese Materie dargelegt. Er tadelt die Poeten, welche die Mythologie, »quasi scimia della religione e vestita del manto suo«, ein Werk des Teufels, um ihrer selbst willen behandeln. Sie säen dadurch Irrtümer in einfältige Gemüter, die den wahren Sinn dieser Geschichten zu verstehen nicht imstande sind. Die moralische Absicht allein vermag ihre Behandlung zu rechtfertigen, denn wer die falschen Götter tadelt, dient dadurch der Kirche und dem wahren Glauben. Babylons Gold zur Zierde des christlichen Palastes! Seit den Zeiten der strengen Gegenreformation hatte man in diesem Sinn allzu volkstümliche weltliche Dichtungen voll heidnischer Fröhlichkeit nach dem Vorbild alttestamentarischer Schriften durch allegorische Deutung und Paraphrasierung in

[1]) Johannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica seu de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis comentarii. Venetiis 1604. Epistola nuncupatoria.

[2]) Im Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro, composto da un Theologo, e da un Pittore, stampato ad instanza de' Sig.ri Odomenico Lelonotti da Fanano, e Britio Prenetteri (Giandomenico Ottonelli und Pietro da Cortona), in Fiorenza 1652, 118 heißt es: In somma chi vuole dipingere come si deve, consideri, che i due titoli, Buon Pittore e Buon Fedele, devono collegarsi nel virtuoso Professor della Pittura.

erbauliche Werke umzuwandeln gesucht. Nicht nur Marino sah sich um dieser Stimmung willen veranlaßt, den einzelnen Gesängen seiner Dichtung die den »höheren« Sinn erläuternden »Allegorien« voranzuschicken, auch die Literatur von Ariost bis zurück zu Petrarca hatte man posthum mit diesem moralischen Mäntelchen schmücken zu müssen geglaubt. Noch heute mühte man sich, diese seit Jahrhunderten mit der Bildung eng verwachsenen Vorstellungen und Bilder, die zu allgemeinverständlichen Symbolen erhabener Vorstellungen geworden waren, für die Modernen zu retten, die bei den antiken Göttern schworen und sich auf Ovid, Virgil und die alten Philosophen zu berufen gewohnt waren. Solche Anschauungen hatten dem Dichter Bracciolini die Idee der heroisch-komischen Gedichtsart in seinem Spottlied auf die Götter eingegeben:

Scrivi de falsi Dei, sprezza è beffeggia,
E le favole lor' danna, e dileggia.

Selbst in dem Programm für die »lodi del Papa« sind diese antiken Fabeleien, deren man um ihres unendlichen Bilderreichtums nicht zu entsagen vermochte, in allegorischem, den Grundgedanken illustrierendem Sinn eingeführt und gleichwie in den neueren Dichtungen mit den religiösen Allegorien als völlig gleichwertiges Element zu einer festen Einheit verschmolzen.

Der Gedankengang des Programms[1]), das im Original nicht erhalten scheint, war in Kürze folgender:

Der Maler habe vor allem die durch den Papst und die Kirche tätigen göttlichen Kräfte und Tugenden darzustellen. Im Mittelfelde des Gewölbes throne die alles umfassende göttliche Vorsicht in himmlischer Herrlichkeit, von der Unsterblichkeit gekrönt mit der Sternenkrone, umgeben von den drei christlichen Kardinaltugenden und den Personifikationen ihrer göttlichen Eigenschaften, die dem Wink ihres Szepters gehorchen. Auch ihre Erhabenheit über Raum und Zeit sei durch Beifügung von Chronos und der Parzen anzudeuten. Um die Beziehung auf den Papst, den Interpreten der göttlichen Vorsicht auf Erden, sichtbarer zu gestalten, möge der Maler nachdrücklichst Bezug nehmen auf Seiner Heiligkeit Wappen: die Bienen, ob ihrer besonderen Eigenschaften und Tugenden selbst Sinnbilder der göttlichen Providenz, auf Tiara und Schlüssel, das Ganze von dem Dreigestirn der Musen Urania, Kalliope und Klio zum Preise von Urbans Dichterruhm mit dem Lorbeer umkränzt.

Mit diesem Hauptvorwurfe seien die übrigen Personifikationen und Fabeln zu verbinden, die das segensreiche Wirken des Papstums auf Erden versinnlichen sollten. Sie seien, dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit entsprechend, unterhalb des himmlischen Bezirks auf den vier Wölbungen des Plafonds anzubringen. Himmlische Kräfte, Schwestern jener, welche die göttliche Vorsicht umgeben, sollten herniederschweben, um den innigen Zusammenhang zwischen Oben und Unten zu veranschaulichen.

Linke Langseite des Saales mit dem Eingange vom Treppenhaus, in dem der antike Löwe aus Tivoli steht: Sie solle beherrscht werden von einer edel geschmückten Frau von königlicher Haltung, der Personifikation der päpstlichen Herrscherwürde. In ihren Händen sehe man den Caduceus und den goldenen Schlüssel. Den Blick wende sie auf den kristallenen Spiegel, den ihr die zur Seite kniende Klugheit entgegenhalte, denn durch sie lasse sich der Herrscher in seinen Entschließungen leiten. Zur Rechten sehe man ihre Dienerin in hurtiger Bewegung, den von der Herrin empfangenen Befehl auszuführen. Diese (Concordia) wende sich mit dem ihr übergebenen silbernen Schlüssel zur Seite, um den dort dargestellten Tempel des Janus zu verschließen. Auf diesem Felde, dem der Tempel als Hintergrund diene, solle der Beschauer die Allegorien der den Ruhm solcher Tätigkeit verkündenden Fama und des Friedens finden, der den auf einem Berge von Waffen durch die Personifikation der Milde

[1]) Vgl. Tetius 44 ff. — Il Pellegrino estero, dichiarazione della Pittura della Sala Barberina (s. S. 95 Anm.). — Ausführliche Beschreibung des Freskos bei N. Fabbrini 54 ff.

gefesselten Furor des Krieges aus dem Tempel des zweiköpfigen Gottes ausschließe. Hierdurch sei auf den Frieden anzuspielen, den Papst Urban vor allem zu nähren bemüht sei. Doch si vis pacem para bellum! Derselbe trage als kluger Herrscher auch in Friedenszeiten für die Verteidigung des Kirchenstaates Sorge durch Schaffung einer starken Kriegsmacht, welche die Feinde schrecke, durch Anlegung neuer und Verstärkung alter Festungen. Darauf solle jene andere Darstellung dieser Langseite deuten: die rußige Schmiede Vulkans mit den Waffen schmiedenden Zyklopen.

Schmalseite an der Rückwand des Palastes: Hier sei die kriegerische Pallas, bei den Alten zugleich die Göttin der Weisheit, darzustellen, den frevelnden Übermut der himmelstürmenden Giganten niederschmetternd. Die Allegorie sei als ein Bild des Sturzes Satans und des Kampfes gegen Häresie und Unglauben aufzufassen, den Urbans Weisheit, der göttlichen am nächsten, glorreich führe.

Rechte Langseite nach der Scala a lumaca: Der göttlichen folge die menschliche Weisheit (scienza) mit dem offenen Buch und der Flamme des himmlischen Feuers in Anspielung auf des Papstes von Jugend an sich betätigende Liebe zur Philosophie und anderen gelehrten Disziplinen. Welch umfassendes Wissen und welch unsterblichen Ruhm er darin mit göttlicher Hilfe errungen habe, sei durch einen geflügelten Genius darzustellen, der die Weisheit zu den Quellen des göttlichen Lichts leite und ihr den Lorbeer der Unsterblichkeit verheiße. Doch Weisheit vermöge nichts ohne die Furcht Gottes. Damit man erkenne, daß alles Wissen und Mühen des Papstes aus dieser Quelle sich herleite, sei ihr vom Maler die Allegorie der Frömmigkeit beizugesellen als würdige Matrone mit Altar und Opferflamme. Glühende Liebe zur göttlichen Weisheit und Frömmigkeit aber bewahren vor den schlimmsten Lastern, den bösen Lüsten und Begierden. Hier biete sich dem Maler Gelegenheit, eine heitere Landschaft mit all ihren Reizen, mit grünen Hainen und fließendem Wasser darzustellen, darin als Sinnbild der Unmäßigkeit und der tierischen Begierden, als Feind der Liebe zur Weisheit, den trunkenen Silen mit bärtigen, ziegenfüßigen Satyrn, mit Faunen und Mänaden, die das Bacchuskind zu irdischer Lust aufziehen, sowie Venus auf goldenem Bett mit badenden Nymphen an klarer Quelle. Doch dürfe diesen heidnischen Fabeln der heilsame Sinn nicht fehlen. Darum stelle sich der Göttin der Wollust die Keuschheit entgegen, Cupido profano werde auf ihren Wink von Amor celeste überwältigt.

Schmalseite über den Fenstern der Hauptfassade: Hier schließe sich in poetischer Ausdrucksweise die Verherrlichung des gerechten päpstlichen Regiments an. Denn Gerechtigkeit ist, wie Aristoteles sagt, die edelste unter allen Herrschertugenden: scharfsinnig weiß sie Gutes und Böses zu scheiden und beidem nach Gebühr Strafe oder Belohnung zuzuteilen. Herkules, die Harpyen vertreibend, bedeute die Fernhaltung der Laster vom Staat und die Bestrafung der Schuldigen. Ihm sei die Allegorie der Rechtsgewalt mit den Konsularfasces beizugeben. Auch sehe man das Widerspiel des strafenden Armes: die Personifikation der päpstlichen Liberalität, die an alle Bedürftigen reiche Gaben aus ihrem Füllhorn verteile.

Um diesem Werke noch reichhaltigere Fülle zu verleihen, seien an geeigneten Stellen die des Herrschers würdigen Tugenden der Selbstbeherrschung, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Klugheit durch Darstellung verschiedener lehrreicher Erzählungen aus der alten römischen Geschichte (Enthaltsamkeit des Scipio Africanus, Tapferkeit des Mucius Scävola, Gerechtigkeit des Konsuls Manlius, Klugheit des Fabius Maximus) und durch die entsprechenden Tierembleme zum Ausdruck zu bringen. Auch solle der Maler überall wo möglich die barberinischen Impresen, Sonne, Bienen und Lorbeer, in der Dekoration verwerten.

Etwa um dieselbe Zeit (1628), als dem Dichter die poetische Leitung der Malerei im großen Saale des Palastes übertragen wurde, hatte er jenes »in den ersten Tagen dieses glückseligen Pontifikats« begonnene Poem auf die Wahl Urbans VIII. vollendet, in dem die verborgensten Geheimnisse der Theologie und Moral beschlossen sein sollten [1]). Gedankengang und Komposition dieser Dichtung sind dem Programm für

[1]) L' Elettione di Urbano Papa VIII. Vorwort von Giuliano Bracciolini.

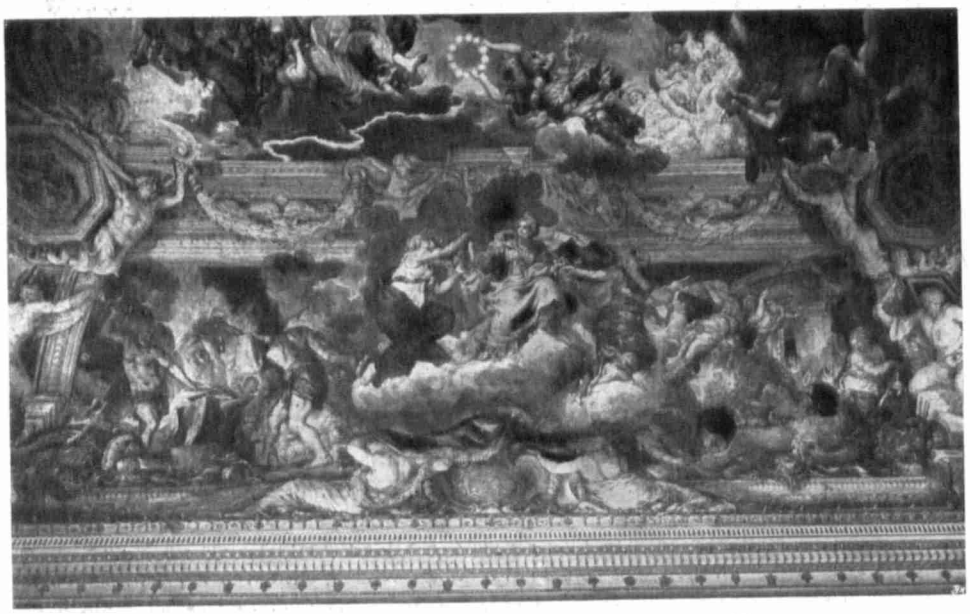

Abb. 6. Pietro da Cortona, Deckenfresko im Palazzo Barberini

die Deckenmalerei nahe verwandt. Hier wie dort herrscht im Mittelpunkte die göttliche Providenz. Der »Elettione di Urbano« hatte Bracciolini ursprünglich sogar den Titel »La Divina Providenza« zu geben beabsichtigt, da die Wahl Urbans als ein Werk der göttlichen Vorsicht aufzufassen sei. Auch in dem Epos bildet der uralte Stoff vom Kampfe der Tugenden und Laster, der hier mit dem Siege jener und der Wahl Maffeo Barberinis zum Papst endet, das Leitmotiv. Die »beispiellose Neuheit« dieser Dichtung aber, in der sich Bracciolini so weit von den ausgefahrenen Geleisen der Dichtkunst entfernt zu haben rühmte, beruhte darauf, daß er nicht wie Virgil, Ariost oder Tasso einen historischen oder frei erfundenen Heros besungen, sondern daß er, auf alles Verzicht leistend, was den Durchschnittsleser besticht (cose piacevoli come di cavalieri e di dame), ein anderer Dädalus zu ungewohnten Höhen sich erhebend, die Tugenden und Laster selbst, die als begriffliche Wesen sonst nur mittelbar aus der dichterischen Handlung sprachen, als handelnde Personen eingeführt hatte, um so nachdrücklicher zu ihrer Nacheiferung oder Meidung anzutreiben [1]). Um diese mit großer Gewandtheit der dichterischen Sprache behandelte allegorische Handlung flüssiger zu gestalten, hatte Bracciolini ebenso wie in seinen Programmentwurf in den Gang seiner Dichtung die mannigfaltigsten, auf den Widerstreit der Tugenden und Laster sich beziehenden und sie erläuternden Erzählungen aus heidnischer Vergangenheit und biblischer Geschichte eingeflochten, Geschichten wie die von der Römerin Tarpea und von Eurydice, vom verlorenen Sohn und dem Opfer Abrahams. Wie aber jene »Neuerung«, die abstrakten Begriffe als handelnde Wesen in die Dichtung einzuführen, in der Grabmalsplastik Berninis ihre Parallele hat, so finden die von Bracciolini vertretenen Grundsätze epischer Erzählung ein Gegenstück in den Forderungen, die Pietro da Cortona als Principe

[1]) Discorso del Sig. Giulio Rospigliosi sopra l' Elettione di Urbano VIII. Poema del Sig. Francesco Bracciolini dell' Api.

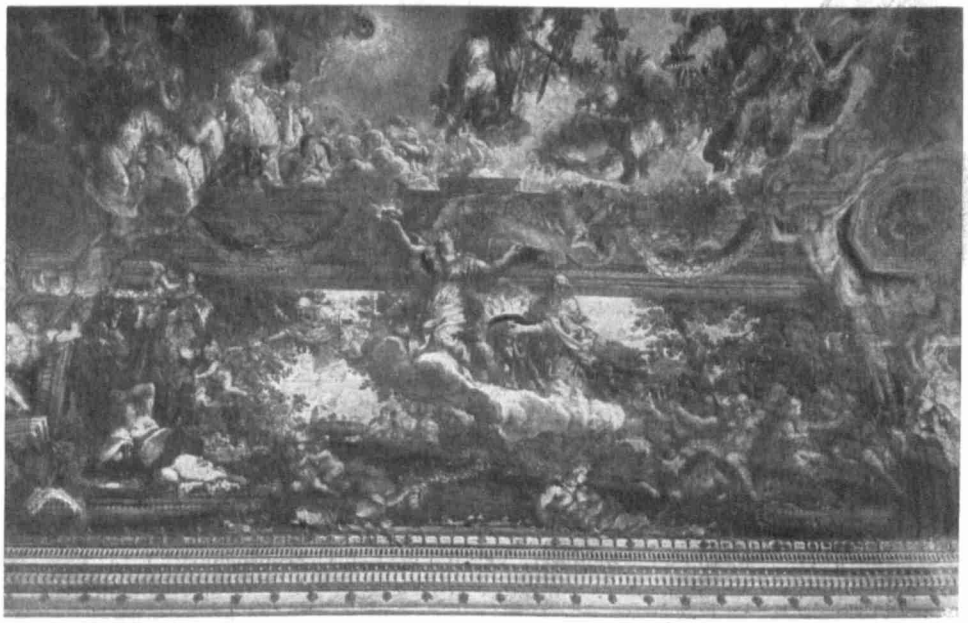

Abb. 7. Pietro da Cortona, Deckenfresko im Palazzo Barberini

der Akademie von S. Luca (1634—38) in jener Disputation »über den Vorzug der Gemälde mit vielen oder wenigen Figuren« aufgestellt hatte und die sich auf die Fülle der Episoden bezogen, die man nur unter einer im Mittelpunkte triumphierenden Haupthandlung übersichtlich zu ordnen verstehen müsse[1]).

Die Aufgabe für den Maler war ähnlich wie dreißig Jahre früher im Palazzo Farnese, nur daß der barberinische Saal bei größerer Breite bessere Verhältnisse besitzt. Er empfängt sein Licht durch drei hohe Fenster an der Hauptfassade, denen je drei Oberfenster an der vorderen und rückwärtigen Schmalseite entsprechen. Die Langseiten werden von je zwei Türen durchbrochen, in deren Bogenverdachungen sich ovale Nischen mit antiken Büsten öffnen. Eine Tür der Rückwand führt in die ovale »Exedra«, in der angesichts der schönsten Statuen des barberinischen Besitzes die Gelehrsamkeit der Familiaren zu triumphieren pflegte. Von dort tritt man durch ein Portal auf die Gartenterrasse.

Die Wände wurden nicht wie noch in der Galerie Farnese in die Dekoration einbezogen, da für sie ein Schmuck aus Bildteppichen vorgesehen war mit Darstellungen aus dem Leben und der Passion Christi, deren Kartons Francesco Romanelli geschaffen hat[2]). Die Wände schließt nach der »a schifo« sich wölbenden Decke ein breites, in Weiß und Gold gehaltenes Kranzgesims ab, das, mit den Bienen der Barberini geziert, ebenso wie die einfach geschmackvolle Behandlung der Türbekrönungen Berninis Stil erkennen läßt.

Im Ganzen erinnert den Besucher der Sala Barberina nichts mehr an das letzte Hauptwerk unter den römischen Saaldekorationen im Palazzo Farnese. Dort trifft er

[1]) Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, Roma 1823, III f.

[2]) F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno V, 544.

auf schwere Gewaltigkeit und den dargestellten Liebesgeschichten der heidnischen Götter und Heroen zum Trotz auf einen Zug nach lastender Größe, der dem ernsten Wesen des alten Palazzo Farnese wohl ansteht, hier im Palaste des modernen Nepotentums aber auf rauschende bewegte Pracht: durch die offene Decke strahlt die himmlische Herrlichkeit herein, wirbelndes Aufstreben zum Licht und wieder abwärts, fliegende Gestalten und Wolken, die im Innenraume zu schweben scheinen.

Die gewölbte Decke wirkt nicht mehr als Raumabschluß. Laubenartig, als letzte Reste der Mauerwölbung, schwingen sich in den vier Ecken des Saales aus dem Kranzgesims in täuschender Malerei pfeilerartige Stützen auf, die einen einzigen, stark profilierten, den Gewölbespiegel zusammenfassenden Rahmen tragen. Noch in der Galerie Farnese ist das Scheingerüst als wirkliche Steinarchitektur gebildet, einfach und schwer. Seine Last bedarf der Stütze durch herkulische Hermen, seine straffe Geradlinigkeit wird noch verstärkt durch die Rahmen der Gemälde. Im Palazzo Barberini aber ist das Gerüst in freier Laune erfunden wie für einen Festapparat, nicht mehr der gemeißelte Stein, sondern leichter bildsamer Stukko ist als sein Material gedacht. Eine überströmende Phantasie hat diese Stützenarchitektur mit einer Fülle von Stukko nachahmenden Gebilden, in denen die Studien nach den antiken Resten in neuen und überraschend reichen Verbindungen verwendet sind, fast überkleidet. Giebelwerk, Voluten, Masken, Schilder, Vasen und Laubgewinde müssen dazu dienen, alle geradlinigen Teile des Gerüsts mit einem beweglichen dekorativen Netz zu überspinnen. Es bedarf keiner Stütze mehr, denn es erscheint leicht im aufwärtsstrebenden Schwung seiner Eckpfeiler und dem spielenden Schmuck seiner reichen Verzierung. Die Laubgewinde schlingenden Jünglingsakte, die Stützfiguren der Sixtina und der Galerie Farnese kehren auch hier wieder. Hier sind auch sie zu Stukkogebilden geworden, nur dem Schmückungszweck und als Bewegungslinie dienend, zwar selbst in ihrer Verwandlung noch voller Leben, doch ohne jede konstruktive Bestimmung. Auf sich bäumenden gebrochenen Giebeln und Voluten recken sich diese Stukkojünglinge aufwärts, nicht mehr natürliche, sondern nach antiken Vorbildern stilisierte Laubgewinde emporreichend. Alle Glieder sind in Bewegung, der Schwung der Körper setzt sich fort in den schlangenfüßigen Giganten, welche die in den Schnittpunkten der Streben und des oberen Rahmens gemalten achteckigen Bronzemedaillons umschmiegen und mit dem einen das Gewinde haltenden Arm jeden harten Übergang des Stützenwerks in den oberen Rahmen mildern. Voluten quellen über die Eckverkröpfungen über, hängende Girlanden und reichstes Schmuckwerk beleben und lockern alle Glieder des Gerüsts. Man vergleiche die straffe Spannung der Laubgewinde in der Galerie Farnese oder gar bei Michelangelo, dem sie nur zur Hebung der bewegten Körperlinie dienen, mit dem tief sich herabsenkenden Schwung im Palazzo Barberini. Das Leben, das bei Michelangelo erst den sockelstützenden Puttengruppen, bei Annibale schon den Hermen und Masken innewohnte, hat in Cortonas Fresko auch alle übrigen dekorativen Teile erfaßt. Der starke Ausdruck der Geschehnisse in den Rahmenöffnungen teilt sich sogar den Stukkofiguren mit, deren Typen und pathetischer Ausdruck mehrfach an den Laokoon und andere antike Vorbilder anklingen. Überall Bewegung der Fläche, selbst Lebloses scheinbar belebt, alles zusammenklingend in dem Drange nach oben. Die plastische Wirkung des in lichtem Grau gehaltenen Scheingerüsts mit seinen Figuren, Bronzereliefs und zahllosem Schmuck ist auf das täuschendste gelungen. In der Reliefperspektive, die seit der Tätigkeit der Architekturmaler erst recht ein Fach von Bedeutung geworden war, zeigte der Dekorator sein besonderes Können.

PIETRO DA CORTONA

DECKENFRESKO IM PALAZZO BARBERINI

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

In den bewegten Szenen der Rahmenöffnungen pflanzt sich der Zug nach oben fort, der im architektonischen Gerüst anhebt. Annibale Carracci ging noch von der Einzelfigur aus, Figur steht gegen Figur, in jeder Bewegung mit dem Nachbar im Widerspiel, nie verliert sich ihre Selbständigkeit und Klarheit in der Gesamtkomposition. Annibale bildet die Körper geschlossener in der Bewegung, ihre Eigenschwere läßt sie zusammensinken. Die Bewegungen sind mächtig wie bei Michelangelo, doch mühsamer, bei der geringsten Anstrengung schwellen die Muskelmassen, selbst Kinder sind wie Atlethen gebildet. Annibales Gestalten fehlt die leidenschaftliche Spannung Michelangelos, das seine Figuren emporschnellende Feuer der Empfindung, eine Last hält sie trotz ihrer Kraftanstrengungen danieder, es scheint, als mühten sie sich zur Fröhlichkeit. So sind die heiteren Geschichten von der Liebe der Götter voll schweren Pathos geworden. Cortona aber bildet die Körper aufs äußerste beweglich, er beseelt sie mit einem gleich beweglichen Temperament. Sie besitzen mehr Schnellkraft und darum scheinbar weniger Last, trotzdem sie, weitab vom klassischen Kanon, gewaltig und muskelstark gebildet sind, in ihrer Wirkung noch verstärkt durch die schwere Gewandung. Wie in gewissen Zeiten der Antike sind dafür die Köpfe von besonders kleiner Bildung, um dennoch wieder den Eindruck jener namentlich bei Michelangelo so bewunderten elastischen Kraft zu erzielen. Der bis zur Drehung gesteigerte Kontrapost der Glieder geht weit über Annibale hinaus. Die Bewegungslinie ist trotz der stärkeren Drehung gestreckter und weniger geknickt, sie sinkt nicht gleichsam in sich zurück wie bei diesem, sondern sie schwingt sich weiter, lebendig und ungebrochen, von Figur zu Figur, von Gruppe zu Gruppe. So wird die Einzelgestalt Glied einer Masse, einer Ausdruckskette, einer Bewegungsrichtung, die in die Tiefe führt[1]), doch zugleich diese Fülle von Figuren und Geschehnissen, die vielfach einander entgegenstrebenden Kräfte in wohlberechneten Linienzügen zu einer großen und gesetzmäßigen Komposition zusammenfügt.

Michelangelo, und unter seinem Einfluß auch Annibale, hatte Plastik und Kraft der Bewegung durch die Nacktheit gesteigert oder doch die Gewandung der Körperform stets untergeordnet. Bei Cortona aber ist die Nacktheit selbst in diesen Darstellungen allegorischen und mythologischen Inhalts auf einzelne Männergestalten und die Kinder beschränkt. Denn die Gewandung spielt eine wichtige Rolle in der Gestaltung seiner Kompositionen[2]). Sie verschleiert mit ihrer flatternden Beweglichkeit, dem Spiel gegensätzlicher Kräfte, den tiefen schattigen Furchen alle begrenzenden Linien der Körperform, alles Harte, Schneidende und begünstigt die malerische Wirkung vielfältiger Licht- und Schattenflecke. Sie ist aus ihrer alten nebensächlichen Bedeutung herausgewachsen. Aus dem rauschenden Schwunge des Gewandes mit seinen reichen Motiven redet, in der Ferne besonders wirksam, die Seele, das Feuer des Temperaments, das nahsichtigere Zeiten in das Antlitz, den Körper und seine Gliedmaßen allein gelegt hatten. Es sind dieselben künstlerischen Mittel, deren sich auch Bernini in seinen plastischen Schöpfungen bedient, um Ausdruck und Bewegung aufs Höchste zu steigern. Wie aus Berninis Statuen spricht aus Cortonas Gestalten das gleiche Verständnis für den Wechsel des Stofflichen, für den Reiz des Gegensatzes von blühendem Fleisch und knitternder Gewandung. Ähnlich wie für Berninis Statuen und Gruppen ist das ruhelose Zickzack der Linien, aus dem siegreich das Haupt-

[1]) Vgl. z. B. auf der linken Langseite die Gestalten der Prudenza, Maestà, Concordia und Pace.

[2]) Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, 47f.

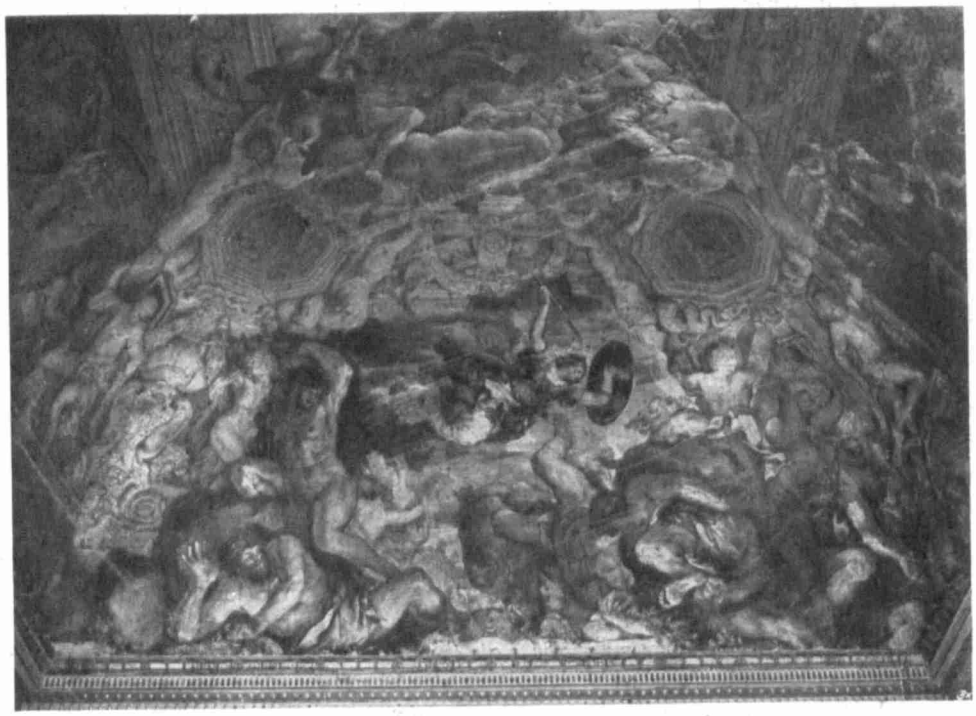

Abb. 8. Pietro da Cortona, Deckenfresko im Palazzo Barberini

bewegungsmotiv emporstrebt, für des Malers Schöpfungen charakteristisch [1]). Zugleich aber hat sich diese besondere Wertschätzung der Gewandung mit den neuen Forderungen der kirchlichen Moral und Schicklichkeit berührt. »Benchè Venere sia la Dea più libera, la ha rappresentata coperta di ricca veste e con portamento modesto« [2]). Cortona ist allgemein eine strenge Religiosität nachgerühmt worden, und nicht nur seine Beteiligung am Traktat Ottonellis bestätigt, daß die dort entwickelten Ansichten seinem Empfinden entsprochen haben. Die unbekleidete Frauengestalt ist ein künstlerisches Motiv, das er immer mit mehr Zurückhaltung behandelt hat als die meisten seiner Zeitgenossen.

Noch in der Galerie Farnese vollzog sich das Geschehen in gerahmten Einzelbildern, welche die den Raum begrenzende Scheinarchitektur schmücken. Jedes Bild hat seinen eigenen Augenpunkt, jedes soll für sich betrachtet werden. Das barberinische Deckenfresko aber will als eine einzige, wirkliche, im Augenblicke geschehende Aktion genommen sein. Wie in der epischen Erzählung verbindet eine Haupthandlung die vielfältigen Einzelszenen, ein großes Liniengefüge die zahlreichen Einzelgruppen. Bei Annibale ist der Raum im Ganzen, trotz der untergeordneten Öffnungen in den Ecken,

[1]) Während Cortona an der Malerei in S. Bibiana tätig ist, entsteht fast unter seinen Augen Berninis Standbild der Titelheiligen für den Hauptaltar. — Die erste Zahlung von 60 Scudi »per il prezzo d' un pezzo di marmo per la statua che dovrà fare di Santa Bibiana« erfolgt an Bernini am 9. August 1624, weitere Zahlungen bis Juli 1626 (Rom, Staatsarchiv: Libri della Depositeria della Rev.ma Camera Apostolica 1624—26).

[2]) Passeri 409.

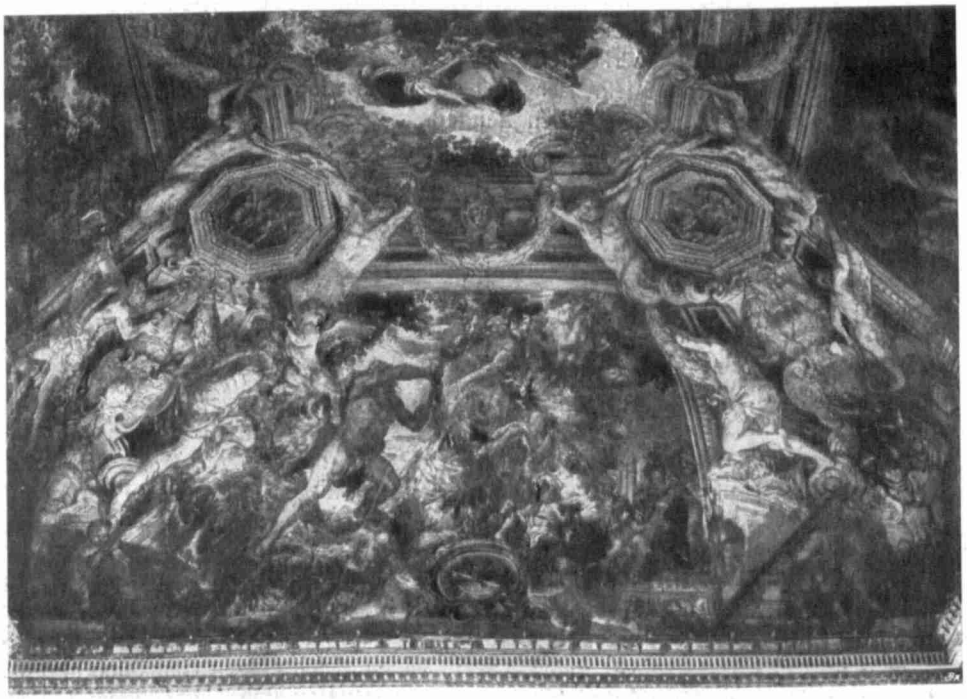

Abb. 9. Pietro de Cortona, Deckenfresko im Palazzo Barberini

noch geschlossen gedacht, überall die lastende Schwere dieser Decke nachdrücklich betont. Hier ist die Wölbung durchbrochen, in unaufhaltsamem Drange quillt die Bewegung, gesteigert durch einheitliche Lichtwirkung, nach oben in den unendlichen Raum. Denn Annibale diente das Licht in seiner hellen gleichmäßigen Zerstreuung noch wesentlich dazu, die Einzelfigur in ihrer klaren körperlichen Erscheinung zur Geltung zu bringen. Im Palazzo Barberini aber strahlt wie in Correggios und Lanfrancos Kuppelglorien ein helles Licht zur offenen Decke herein, das die Figuren in Massen von Hell und Dunkel zusammenballt und ihre Beweglichkeit erhöht, indem es hier und da ein Glied, eine Form, die Ränder der Wolken aufleuchten macht. Ein weicher verbindender Ton hält wie bei den Venetianern das Ganze zusammen. Die Malerei, in der Galerie Farnese noch hell und bunt, ist hier tief und kontrastreich, so daß den Kennern das Fresko wie ein Werk der Öltechnik erschien.

Der Eindruck der neuesten dekorativen Kunst in Rom, der Fresken Guercinos und der Kuppelmalereien Lanfrancos, vor allem seiner wenige Jahre früher enthüllten Hauptschöpfung in S. Andrea della Valle, in der die Kunst Correggios wiedererstanden schien, ist in Cortonas Werk nicht zu verkennen. Lanfranco war unter den neueren Dekoratoren der erste gewesen, der in bewußter Rechnung mit der Fernsicht die Einzelfigur der Gesamtwirkung untergeordnet und gewaltige Figurenmassen zu einem einheitlichen, täuschend echten Gesamtbild zusammenzufügen vermocht hatte. Es sind die malerischen Mittel der Kuppelglorien in S. Andrea und S. Agostino, deren sich auch Cortona für die Lichterscheinung in der Mitte der Wölbung bedient hat mit der farbigen Hervorhebung der Hauptfigur durch ein lebhaftes Hellblau, ihrer dunklen

bewegten Silhouette vor den im goldiggelben Schimmer sich auflösenden verkürzten Gestalten der Tugenden [1]). Doch nicht allein die glückliche Bewältigung des Lichtproblems und die weithin wirkende Sprache der Farbe ließen Lanfrancos Kunst als Vorbild erscheinen, auch die leidenschaftliche Bewegung der Figuren, die Gewalt ihrer sprechenden Umrisse und die von den Zeitgenossen stets besonders gerühmte Wahrheit und Größe seines Gewandstils [2]), der wieder von Correggios bewegten Apostelgestalten in Parma seinen Ursprung genommen hat, haben starke Anregungen geboten. Daneben tauchen deutliche Erinnerungen an Guercino auf, der durch die Anschaulichkeit der dargestellten Szenen und die Folgerichtigkeit illusionistischer Durchführung überraschte, dessen tiefe kontrastreiche Helldunkelmalerei und dessen poetische Behandlung der Gegenstände so sehr dem neusten Geschmack entsprach. In den reichen und bewegten Gewändern kündigt sich bei ihm schon der Gewandstil der Folgezeit an. Cortonas Gefallen scheint namentlich auch die gelungene Flugbewegung seiner Gestalten erregt zu haben: die schwebende Muse in der Mitte der barberinischen Decke mit den schweren fliegenden Gewandmassen ist frei nach Guercinos »Fama« im Casino Ludovisi gebildet [3]).

Noch ist Cortona bestrebt, den Raum nach Kräften mit Gestalten zu füllen. Es gibt bei ihm keine toten unbewegten Flächen, keine leeren Stellen wie in den lockereren und luftigeren Kompositionen einer späteren Zeit. Überall ist Bewegung. Ein scheinbar unerschöpflicher Reichtum an Figuren und Beiwerk, vor dem selbst bewundernde Zeitgenossen einen leisen Tadel nicht zu unterdrücken vermochten [4]), ist nötig, um Leben, Bewegung, stete Veränderung in die Gruppen zu bringen, die Einzelteile fortschreitend nach der Tiefe zu verbinden, wie in seinen gleichzeitigen Gemälden Figuren und Beiwerk, Vorder-, Mittel- und Hintergrund in schmiegsamem, gefälligem Linienfluß und in weichen Farbenklängen zu vereinen. Aus rein malerischen Gründen werden jene von den Fanatikern des reinen Ausdrucks verdammten »attori oziosi« eingeführt, die zwar die Handlung im klassizistischen Sinne nicht fördern, aber eben zur Erzielung des Eindrucks schillernder Mannigfaltigkeit benötigt werden. Alles dient dem Eindruck eines einheitlichen Emporstrebens zur Erweiterung des gegebenen Raumes. Die unten vielfach auseinanderstrebende Bewegung klingt immer wieder in den Drang nach oben aus. Wo Horizontalen vorhanden sind, werden sie von Linien, die nach der Tiefe gleiten, durchbrochen. Wolken sind wie in Correggios Kuppelmalereien niedergequollen in den wirklichen Raum, zu Häupten des aufblickenden Beschauers, scheinbar in Höhe des Kranzgesimses, den Zeitgott und die Parzen tragend. Die Wolke mit ihrem schattigen

[1]) Lanfranco und Cortona sind in der Zeit der Vorarbeiten für die Barberinidecke beide für St. Peter tätig gewesen. Während Cortonas großes Altarbild der Dreieinigkeit für die Sakramentskapelle entsteht (1628—32), arbeitet Lanfranco nach Vollendung der »Navicella« an den Kartons für die Cappella del Crocifisso und an den Zwickeln für die Kapelle der Madonna della Colonna.

[2]) Passeri 130.

[3]) Auch der 1633 gemalte »Trionfo della Croce« an der Decke der neuen Sakristei von S. Maria in Vallicella erinnert in der Anordnung der Figuren in einem schmalen Hochfeld an dieses Werk Guercinos, und noch der emporflatternde Putto mit dem Lorbeerkranz zu Seiten des Herkules und die Hauptgestalten darunter am Gewölbe der Sala di Venere des Palazzo Pitti scheinen durch das gleiche Fresko angeregt.

[4]) Luigi Scaramuccia, Le Finezze de' pennelli italiani, Pavia 1674, 42: Solo d' una cosa resto alquanto sospeso, ed è, che per esservi cacciato di troppa roba, parmi in qualche parte riconoscervi confusione — sia però detto con ogni riverenza.

Helldunkel, dem Reichtum halbverborgener Formen, die Figuren auf ihr scheinen ähnlich wie schon bei Correggio in drehendem Wirbel begriffen. Alle Bewegung wird in den rotierenden Schwung dieser Hauptgruppe emporgerissen, ihre Spitze, die Gestalt der göttlichen Providenz, scheint sich wie eine Schraube in den Luftraum zu bohren. Alles strebt auf diesen Mittelpunkt zu, wird in den Wirbel hineingezogen. Aufschwebend hält die Unsterblichkeit den Sternenkranz, die Herrin zu krönen, tiefer, fast im Innenraum und näher dem aufschauenden Auge, kreist der lebendige Kranz der Musen, die mit dem Lorbeer die riesigen Wappenbienen Urbans umwinden. Wolken haben sich, die geraden Linien des Rahmenwerks überschneidend, über dem Gesims vor den Mitten der unteren Breitfelder geballt mit den Personifikationen von Religion und Weisheit auf der einen Seite, Herrschermacht und Klugheit auf der Gegenseite. Auch hier gleitet der Bewegungszug schräg aufwärts, in wachsender Schnelligkeit dem Sitze der göttlichen Vorsicht zu. Unmerklich wird so die Mitte der Langseiten dem Mittelpunkte der figürlichen Komposition zugeführt.

Cortona tut den letzten für die Einheit der Wirkung nötigen Schritt. Ein Strom verbindet den Betrachter mit der fernsten Tiefe. Nicht in beschaulicher Muße durch die Länge des Saales wandelnd genieße er die Deckenmalerei Stück für Stück wie in der Galerie Farnese. An Stelle der Orientierung nach der Breite wie dort ist eine Tiefenorientierung getreten. Wer vom Treppenhaus oder der Scala a lumaca eintritt, wird überrascht — er soll überrascht werden — durch die täuschende Gesamtwirkung, mit der sich alle von diesem Standpunkt aus sichtbaren Teile der Decke mit einem Schlag darbieten. Bisher galt es im allgemeinen als Grundsatz bei gleichen Aufgaben, die Malerei auf den Mittelpunkt des zu schmückenden Raumes zu berechnen. Nur die reine Architekturmalerei wich in nötigen Fällen von diesem Grundsatz ab. Auch Cortona, der von vornherein seiner Wirkung sicher sein will, rechnet mit der Lage der Haupteingänge neben der vorderen Schmalseite. Auf diese Stelle orientiert er den von da zuerst sichtbaren Teil, das Mittelfeld. Dort halte der Besucher inne, von dort genieße er die wenigstens für Augenblicke wirksame Illusion. Dort wächst über der rückwärtigen Schmalwand in monumentaler Pyramide die Hauptgruppe auf, von dort wirken auch die übrigen Teile in ihrer richtigen Ansicht. Darunter durchbrechen, mit schwerer Wucht in den Innenraum herabschmetternd, die abstürzenden Giganten das Rahmenwerk. Die niederfahrende Bewegung, die der Bindung mit dem Beschauer dient, schafft aber zugleich einen beweglichen Gegensatz zur aufsteigenden Dominante, so zu deren Sieg beitragend. Man denkt daran, daß schon Annibale, um die Scheinwirklichkeit der gemalten Architektur zu erhöhen, einige der tragenden Hermen als Torsi mit abgestoßenen Gliedmaßen gebildet hatte. Hier vollzieht sich diese Veränderung in den ruinenhaften Zustand im Augenblick, vor den Augen des Beschauers. Die Anregung dazu mag aus Giulio Romanos Gigantensaal in Mantua geflossen sein.

Die Verschiebung des Kompositionszentrums aus der Gewölbemitte nach dem Beschauer zu bot mehrere Vorzüge. Der Maler begab sich dadurch der Unzuträglichkeiten einer durchgeführten Horizontalperspektive, zugleich wahrte er sich den Vorteil, den ihm die tiefe Mittelfläche zur wirkungsvollen Entfaltung seiner Gestalten bot. Daß Cortona kein Freund einer übermäßigen Verkürzung der Figuren war, bezeugen auch die Bemerkungen des »valente Professore« im Traktat Ottonellis, unter dem offenbar kein anderer als der Maler selbst zu verstehen ist[1]). Dann aber dient dieser Kunstgriff dazu, die Höhe des bewegten Figurenkegels zu steigern. Das Auge, das

[1]) Trattato della Pittura, uso et abuso loro, 178.

die rückwärts bis zur scheinbaren, durch die Hauptfigur bestimmten Mitte aufsteigende Linie verfolgt, ist geneigt, die gleiche Höhe für die vordere Seite zu vermuten. Solche Mittel sind alsbald häufiger geworden in der Kunst des XVII. Jahrhunderts. Boromino und nach ihm Bernini bedienen sich mit Vorliebe ähnlicher Kunstgriffe[1]).

So entsteht jener damals hochbewunderte Eindruck einer unerhört prunkvollen, festlichen Raumwirkung. Die Grenzen von wirklichem und vorgetäuschtem Raum sind verwischt, das wirkliche Gesims setzt sich im gemalten Rahmenwerk fort, hinaus und herein führt, stets durch Kontraste gesteigert, die Bewegung, die sich gleich aufsteigenden Wogen an den Stützen der unteren Rahmenöffnungen bricht. Einzelne Teile quellen über die Rahmungen auf das Gesims heraus, die von Herkules verfolgte Harpye rettet sich im Fluge vor dem Keulenschlag in den Innenraum, Kindergenien und symbolische Tiere tummeln sich in aller Wirklichkeit innen auf dem Gesims. Dem brausenden Triumphgesang auf die überirdische Herrlichkeit des Papsttums hatte die Vergangenheit nichts Gleiches an die Seite zu stellen und der Zeitgeschmack wußte diesen neuen, aufs höchste gesteigerten Reichtum, die gedankenreiche Vielgestaltigkeit dieser Schöpfung, in der die gegensätzlichsten formalen und gedanklichen Elemente zu einer gewaltigen Harmonie zusammenklangen[2]), und nicht zuletzt die Universalität des Malers mit Begeisterung zu würdigen, der sich auf dem Gebiete der Figurendarstellung wie in Architekturen und Landschaft, in Ausdruck und Bewegung wie in Grazie und Flüssigkeit der Erzählung mit gleicher Bravour hervortat. Denn woraus entstehe größerer Genuß als aus der Mannigfaltigkeit?

[1]) Vgl. die breitovalen Grundrisse.

[2]) Scaramuccia, 42: Grand' armonia è questa, che io improvisamente rimiro ...

(Fortsetzung folgt.)

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI