MEISTERWERKE IN BERLIN

Italienische Bildnisbüsten



von

Frida Schottmüller

VERLAG JULIUS BARD BERLIN

ΗΚΗ
ΔΡΥΜΑΤΟΣ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ
Κωδ. 18378

NB
1305
.I8
S36
1928

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι.Ο. ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ ΣΠΗΛΙΕΡΗ

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0641001S251



I, 5

ITALIENISCHE BILDNISBÜSTEN

VON

FRIDA SCHOTTMÜLLER

MIT 16 ABBILDUNGEN

VERLAG JULIUS BARD BERLIN

Privilege of Copyright 1923
by Julius Bard Berlin

Fürstlich priv. Hofbuchdruckerei (F. Mitzlaff) Rudolstadt

Schon in vorgeschichtlicher Zeit ist die Menschengestalt freiplastisch dargestellt worden; und ihre Wiedergabe gilt noch heute als wichtigste Aufgabe der Bildnerei. Aber Jahrtausende haben sich mit einer Andeutung der menschlichen Körperformen begnügt, die Verbildlichung eines Typus, etwa des Alters, einer Gesellschaftsklasse oder Berufsart war schon ein bedeutsamer Fortschritt, und hochentwickelten Kulturen erst gelang es, Wesen und Aussehen einer bestimmten Persönlichkeit durch die Kunst zu verewigen. Hier beginnt die Geschichte des Porträts, der Ausdeutung des einzelnen Menschen, so wie er seiner Umwelt erschien oder wie er gesehen werden sollte.

Das späte Auftreten dieser besonderen Gattung bildender Kunst wird häufig aus der verfeinerten Beobachtung persönlicher Eigenart und dem gesteigerten Können erklärt, die nur den sogenannten Blütezeiten eignen. Indessen beide sind Folgeerscheinungen, erwachsen aus dem Bedürfnis. Das Entscheidende ist die nur zu Zeiten vorhandene Wertung der Persönlichkeit, die Erkenntnis, daß der einzelne Mensch, den man eben deshalb im Bildnis festzuhalten wünscht, durch seine Stellung in der Welt, sein Wesen oder Wirken etwas Einzigartiges, überaus Kostbares ist.

So ist bei Ägyptern, Griechen und Römern die Bildniskunst — mannigfach abgewandelt — in hoher Blüte gewesen. Aber das frühe Mittelalter bedurfte ihrer nicht, denn seine Menschen lebten nicht wie jene des Altertums der Gegenwart, sondern einzig der Zukunft. Sie verschmähten den Glanz dieser Welt und irdischen Nachruhm zugunsten

ewiger Seligkeit. Erst als im zweiten, nachchristlichen Jahrtausend weltlichere Gefühle wieder Boden gewannen, kam das Porträt erneut in Aufnahme. Zunächst im Schutz des Gotteshauses und zur Ehrung Verstorbener, denn die meisten Bildnisse des späten Mittelalters befinden sich an Grabdenkmälern. Im Zeitalter der inneren Befreiung, dessen Ruhmestitel in Deutschland Reformation, Renaissance in Italien heißen, kam auch der Lebende zu seinem Recht. Führend für bildende Kunst wurde der Süden, weil der Zusammenhang mit dem Altertum hier bodenständig war, und seine Wiederbelebung hier nicht nur eine Forderung der Intelligenz, vielmehr auch patriotischer Gefühle bedeutete. Italien wollte durch antiken Geist und klassische Formen, die ihm Symbole waren, das einstige Ansehen wiedergewinnen. Für das Bildnis wurde hier die Büste der römischen Kaiserzeit mit ihrer ausdrucksstarken Charakteristik von entscheidendem Einfluß.

Der Humanismus hatte aus dem Altertum das Wort vom „Menschen als Maß der Dinge" übernommen und Pico della Mirandolas Rede von der Würde des Menschen gilt nicht zu Unrecht als eine der bedeutsamsten Kundgebungen jener Epoche, enthält sie doch das Tiefste, was um 1500 von der Persönlichkeit und ihrem Wert für die Erfassung und Gestaltung der Welt gesagt worden ist. Die Bedeutung des Menschen, der Individualität war wieder entdeckt, und hieraus erwuchs unmittelbar das Bedürfnis nach vielseitiger Vervollkommnung, nach Ausbildung auf geistigem Gebiet und Veredlung der äußeren Erscheinung, der Tracht und Sitte. Die politischen Verhältnisse und zunehmender Reichtum gestatteten die Ausbreitung und Befriedigung dieser weltlichen Forderungen. Alle äußeren Voraussetzungen für eine Blüte der Bildniskunst waren gegeben. Und vorhanden war auch das Wichtigere: die frische Kraft eines lebensfrohen Realismus und sicheres Stilgefühl für die Besonderheit jeder künstlerischen Aufgabe.

Ausnahme blieb zunächst die ganzfigurige Verbildlichung von Lebenden als Ehrenstatue und Reiterbild; und manche von den älteren sind zerstört. Nur am Grabmal ist seit dem späten Mittelalter die Gestalt des Verstorbenen immer wieder dargestellt worden. Bildnisbüsten entstanden in Fülle seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Geistliche und weltliche Würdenträger, Politiker und Feldherren, Kaufleute und Gelehrte ließen sich oder die Ihren verewigen; in dieser anspruchslosen Form, die nur den Sitz des Geistes und der Gefühle — denn dafür hielt man Kopf und Brust — wiedergab. Am Grabmal ist die Büste erst seit der Hochrenaissance häufiger anzutreffen; in Palast und Bürgerhaus war sie indessen schon früher heimisch. Man stellte sie auf dem Kamin, dem Gebälk niedriger Türen, später auf Kredenzen und endlich auch auf verzierten, schlanken Postamenten auf. Die ursprüngliche Unterbringung, mehr noch das Vorbild mittelalterlicher Büstenreliquiare, haben die Form zunächst bestimmt. In Brusthöhe, mitunter nahe der Körpermitte, seltener den Schultern benachbart, begrenzte man die Darstellung schlicht horizontal. Ein fein profilierter Sockel aus Holz von gleichem Grundriß betonte den Abschluß. Mitunter ist er — reich verziert — auch aus einem Stück und gleichem Werkstoff, wie die Büste, so bei Lauranas Marmordarstellung der aragonesischen Prinzessin (Abb. 7).

Im 16. Jahrhundert kam der Kontur der spätantiken Büste in Aufnahme. Diese — in runden Wandnischen aufgestellt — bedarf am unteren Ablaufe starker Verjüngung und ein schmaler Sockel pflegt ihr Träger zu sein. Die Ausladung des Oberkörpers wird im Barock durch Draperien oft kühn verbreitert und die dekorative Wirkung so noch gesteigert. Auf jeden Fall hebt solche Büste den Dargestellten entschiedener heraus aus der Umgebung, als es die Bildwerke der Frührenaissance vermögen, die in voller Breite auf dem Kamin, dem Türfries oder einem Möbel lagern. Das entsprach dem neuen Formgefühl wie auch

der Gesinnung der jüngeren Generationen, ihrem Wunsch nach Großartigkeit und der gesteigerten Wertschätzung des Menschen.

Mannigfaltig wie Typen und Interpretation ist das verwendete Material. In zarter, fast durchsichtiger Glätte leuchtet der weißschimmernde Marmor, reich an matten Reflexen. Markige Kraft spricht aus der dunklen, energievollen Bronze, die nur scharf ausgeprägte Modellierung zur Wirkung kommen läßt. Lebendiger, doch gebunden durch die zusammenfassende Kraft der braunen Färbung, erscheint der gebrannte Ton, der des Meisters formende Hand am unmittelbarsten spüren läßt; oder wie bei Papiermasse und Stuck ist hier durch naturalistische Bemalung eine bis zur Verblüffung getreue Ähnlichkeit angestrebt.

Gemeinsam ist allen Bildnisbüsten des 15. bis 18. Jahrhunderts in Italien unmittelbare Naturnachahmung und scharfe Charakteristik. Weltlicher Sinn spricht aus jeder Interpretation. Das unterscheidet sie von mancher älteren, wie neuesten Schöpfung, denn der Zusammenhang mit dem Kultus fehlt und — in der Frührenaissance wie in der Zeit der Aufklärung das Bedürfnis der Heroisierung. Wohl ist von großen Meistern aller Zeiten der Dargestellte in seiner Wesenheit erfaßt und gleichsam von innen heraus verbildlicht worden. Aber oft scheint es auch, als sei der italienische Künstler von der Erscheinung ausgegangen und durch die glückliche Vereinigung vieler Beobachtungen zum getreuen Abbild der Persönlichkeit gelangt.

Daneben finden sich vielerlei Unterschiede. Denn Auffassung und Stil haben sich im Laufe dieser bedeutsamen Epoche gewandelt und die Menschen selbst sind andere geworden. Männer und Frauen der Frühzeit sind voll von Vitalität, eine ungebrochene Kraft, mitunter zum Brutalen gesteigert, Weltklugheit, ja Verschlagenheit, ein unbekümmerter Frohsinn oder ein gewisser Pessimismus älterer Jahre offenbart sich in ihren Zügen. Die Menschen des

16. Jahrhunderts sind von feinerer Kultur. Ein neuer Ehrgeiz ist erwacht, vornehm zu sein oder mindestens so zu erscheinen. Dazu gehört das Verschleiern starker Gefühle und impulsiver Regungen. Die Persönlichkeiten dieser Epoche sind differenzierter, aber in ihren Gesten einander ähnlich durch die Konvention. Die Literatur jener Zeit hat das Ideal des Fürsten und anderer Typen der vornehmen Welt geprägt und die bildende Kunst sie zum erstenmal verbildlicht.

Die Folgezeit geht ähnliche Bahnen. Durch geistige Interessen, vielartige Erlebnisse und gepflegte Lebenshaltung wird die Persönlichkeit weiter individualisiert; und über die vornehme Geste hinaus, die selbstverständlich geworden, kam die Eigenart wieder zu ihrem Recht. Ja, man betonte sie mitunter bis in das Theatralische hinein. Pathos und Sentimentalität gelten als charakteristische Merkmale des Barock, aber ebenso bedeutsam ist die Fülle von Wesensunterschieden zwischen Draufgängertum und Fanatismus, hingebungsvoller und resignierender Selbstaufgabe.

Die Künstler der Renaissance und des Barock haben jeweils die packenden Ausdrucksformen für diese unter sich so verschiedenen Generationen gefunden. Donatello vermochte in seiner Gonzagabüste die ungebrochene, wuchtige Kraft des Kriegshelden aus der Mitte des 15. Jahrhunderts überzeugend zu interpretieren (Abb. 2). Aus den scharfgeschnittenen, massigen Formen spricht überlegsame Klugheit und geballte Energie. Mit schlichtesten Mitteln ist die straffgespannte Haut und die leichte Unruhe des kurzen Haares unterschieden. — Der wenig jüngere Desiderio da Settignano verewigte die heitere Lebensfülle der jungen Florentinerin jener Epoche (Abb. 1 u. 4). In Haltung und Ausdruck offenbart sich beweglicher Geist, schelmische Anmut und Daseinsfreude. Selbst die asymmetrische Haartracht scheint diese Wirkung zu unterstützen, ebenso die anliegende Tracht, die mit der damals selbstverständlichen Wirklich-

keitstreue wiedergegeben ist. — In wirksamem Kontrast zu der umsichtigen Weltklugheit des schlauen Florentiner Kaufmanns Rucellai steht der sinnende Ernst Niccolò Strozzis (Abb. 3 u. 6). Sein Interpret, Mino da Filsole, vermochte es, die geistige Regsamkeit des welterfahrenen Bankiers und anerkannten Dichters zum Ausdruck zu bringen, ohne die quellenden Formen des fetten Mannes zur Karikatur zu machen oder idealisierend ganz zu unterdrücken. Vielleicht war es ein Vorteil, daß er bei dieser Jugendarbeit noch nicht die raffinierte Marmorbehandlung Desiderios und seiner eigenen Meisterjahre besaß. — Eine besondere Note fand Tamagnini durch die plötzliche Kopfwendung für den regsamen Genueser Accelino Salvago, der bis ins höchste Alter — er ist als etwa Achtzigjähriger dargestellt — seiner Vaterstadt in wichtigen Ehrenämtern erfolgreich diente (Abb. 9). — Francesco Laurana hat der Prinzessin von Neapel den Ausdruck müder Gelassenheit und kühler Anmut gegeben (Abb. 7). Man möchte das zunächst für die besondere Eigenart der Fürstin halten, aber der Dalmatiner pflegte vornehme junge Frauen in dieser Art zu interpretieren; als wenn schon 80 Jahre vor Bronzinos Gemälden der Eleonora von Toledo die Hochgeborene ihre Würde durch die Negierung jeder Anteilnahme, jeder momentanen Erregung hätte beweisen müssen. Ein besonderer Reiz ist hier die bildnerische Arbeit, die die zarten Flächen des lichten Marmors in weichem Glanze schimmern läßt. —

Die Technik des 16. Jahrhunderts erscheint nicht so brillant, obwohl das handwerkliche Können gewachsen war. Denn dem Porträtbildner dieser Generationen lag nichts so sehr an malerischen Effekten, die aus geschickter Meißelführung erwachsen, wie an großzügiger Auffassung und klarer Verbildlichung der Formen. Dadurch kam man mehr und mehr zu einer kühlen Objektivität, die jedem Detail an Körper und Gewand mit gleicher Treue gerecht zu werden suchte, aber sie alle zusammenschloß zu einem

würdevollen Gesamteindruck. Den Anfang dieser Entwicklung charakterisiert die Marmorbüste der Teodorina Cibo, Papst Innocenz VIII., Tochter von etwa 1505, das Ende Alessandro Vittoria mit seinem Terracotta-Bildnis des Admiral Contarini. Als Zwischenstadien erscheinen die Bronzewerke von Torrigiani und Giulio Mazzoni, die Gregor XIII. und Francesco del Nero verewigen.

Bei dem Cibo-Bildnis, dem ersten dieser Reihe (Abb. 8), ist der Zusammenhang mit der weicheren Marmorbehandlung des 15. Jahrhunderts noch erkennbar, doch tritt daneben das Streben nach Heroisierung deutlich zutage. Bezeichnend ist auch für die neue Epoche, daß die reife Frau, nicht das eben erblühte Mädchen, nunmehr am liebsten verbildlicht wird. — Viel großartiger dann die Büste Gregors XIII. von etwa 1575 (Abb. 11), nicht nur durch das Format und den kühnen Ausklang nach unten. Dazu hier eine präzise, aber großzügige Gestaltung aller Formen, während das Contarini-Bildnis (Abb. 13) die sorgfältigste Durchbildung aller Einzelheiten besitzt. — Diese kühle Objektivität ist nicht Vittorias persönlicher Stil, vielmehr ist sie für manchen seiner Zeitgenossen in Italien charakteristisch, ja ebenso bei Holbein dem Jüngeren, Antonis Mor und anderen Nordländern der verklingenden Hochrenaissance anzutreffen. — Indessen hat diese Epoche gelegentlich auch die temperamentvolle Ausdeutung charakteristischer Häßlichkeit gewagt, freilich die derben Formen dann, wie bei der monumentalen Büste Francesco del Neros (Abb. 12), zu grotesker Großartigkeit gesteigert.

Noch raffinierter wird die Marmorbehandlung im 17. Jahrhundert. Da brachte Bernini eine überaus wirkungsvolle Modellierung auf, die alle charakteristischen Formen übertrieb, starke Licht- und Schattenkontraste dicht aneinander rückte und so eine flackernde Unruhe erreichte, die freilich gemildert ist durch die matten Reflexe des lichten Marmors. — Ein Gegenpol künstlerischer Gestaltung ist Alessandro

Algardis Verbildlichung des Kardinal Zacchia mit ihrer intimen Durchbildung aller Einzelheiten (Abb. 16). Der kleine Kopf des klugen Weltmannes mit den feinfältigen Zügen und scharfen Augen wächst bedeutsam empor aus einer prächtigen Draperie von Pelz, die ein Wunderwerk bildnerischer Technik ist. Ganz anders als bei der impressionistischen Art der Bernini-Schule offenbart sich hier die virtuose Meißelführung und der malerische Sinn jener Epoche.

Aber eine Gefahr lag auch in dieser Überfülle handwerklichen Könnens und dem Verlangen nach großartiger Verherrlichung. Nicht selten findet sich im verklingenden Barock ein leerer Pathos. Auch die Büste des Malers Carlo Maratti (Abb. 14) ist nicht ganz frei davon. Doch ist hier noch viel gute Tradition, so daß der Typus des vornehmen Mannes von etwa 1700 in seiner imponierenden reichen Tracht, der großen Perücke, die das Haupt fast löwenmäßig umwallt, wie auch sein würdevolles Auftreten überzeugend zur Erscheinung kommen.

Die Büste Benedikts XIV. wirkt schlicht, ja beinahe nüchtern neben solchen Prunkstücken des Barock (Abb. 15); aber sie ist eine treffliche Ausdeutung jenes Papstes der Aufklärungszeit, dem wissenschaftliche Forschung wichtiger war als Pomp und Zeremonien. Die Welt begann damals bürgerlich zu werden; es verblaßte die Glorie äußerlicher Würden. Mit ihr schwand der Pathos wie auch die Effekte einer raffinierten Marmorbehandlung. Wohl negierte der Schöpfer dieser Büste, Pietro Bracci, keineswegs immer die Tradition früherer Zeiten; aber er war doch schon berührt vom Klassizismus, glättete die Formen und deutete Rang und geistige Bedeutung hier mit bescheidenen Mitteln an.

Man pflegt die Kultur der Renaissance und des Barock als Einheit zu betrachten, aber die Entwicklung des Menschen von naiver Weltfreude und ungebrochener Kraft zu

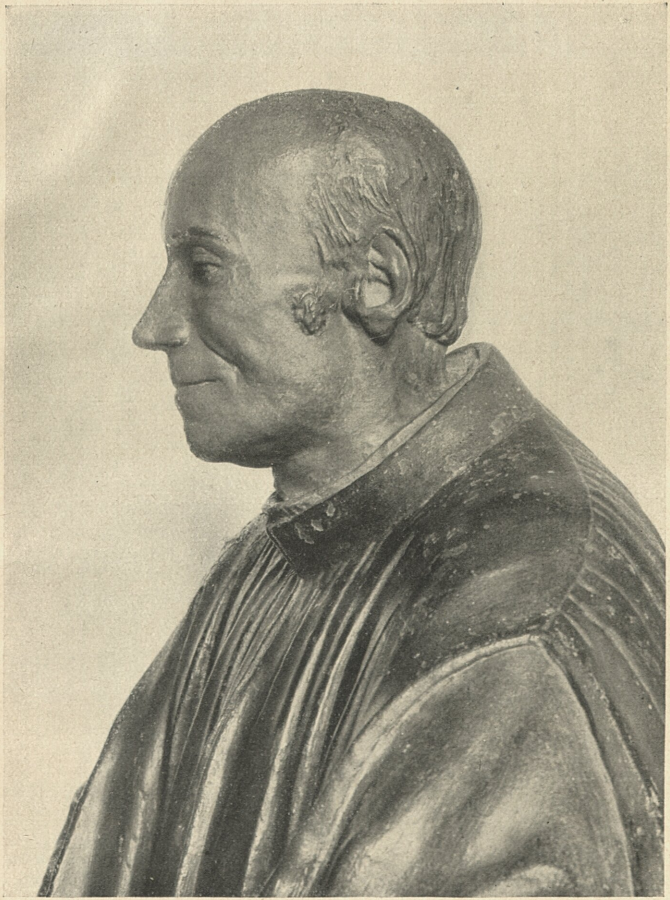
feiner Geistigkeit ist unverkennbar. Sie tritt durch den Vergleich der Papstbüsten von Alexander VI., Gregor XIII. und Benedikt XIV. klar zutage; wenn auch die Derbheit der ältesten Arbeit mehr auf die Rechnung des florentinisch-römischen Bildners (Pietro Torrigiani?) zu setzen ist, als auf das Aussehen des starken und gewissenlosen, aber formgewandten nicht unschönen Borgia, der freilich nicht zu den kultiviertesten Männern um 1500 gerechnet werden darf. Dann vom Kirchenfürsten des späten 16. Jahrhunderts zu dem des 18.: wieder eine Verfeinerung der Persönlichkeit und die Zunahme innerer Freiheit.

So sind die italienischen Bildnisbüsten, die man zunächst als Kunst genießen soll, auch Kulturdenkmale von hoher Bedeutung. Sie lassen erkennen, wie jede Zeit sich eigene Formen für ihre Weltgesinnung geschaffen hat. Denn ein Stil der Vergangenheit kann niemals das Wesentliche einer neuen selbständigen Kultur zum Ausdruck bringen.

Die Tafelbeschriftung muß lauten: 3—16, statt: 1—14. Abbildung 1 ist auf dem Umschlag, Abbildung 2 vor dem Titel.

Abbildungen.

1. Desiderio da Settignano: Marietta Strozzi. Teilansicht im Profil. Um 1463. Marmor. H. 52,5 cm.
2. Donatello: Ludovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua. Um 1450. Bronze. H. 34 cm.
3. Florentinisch um 1475. Rucellai. Teilansicht im Profil. Bemalter Stuck. H. 69 cm.
4. Desiderio da Settignano: Mädchenbildnis. Reliefbüste. Um 1460. Bemalter Stuck. H. 54 cm.
5. Benedetto da Maiano: Filippo Strozzi. Um 1490. Gebrannter Ton mit nachgedunkelten Farbresten. H. 45 cm.
6. Mino da Filsole: Niccolò Strozzi. 1456. Marmor. H. 49 cm.
7. Francesco Laurana: Prinzessin von Neapel. Um 1470. Marmor. H. 47 cm.
8. Andrea Sansovino (?): Teodorina Cibo, Tochter Innocenz VIII. Um 1505. Marmor. H. 63 cm.
9. Antonio Tamagnini: Salvago Acellino. Profilansicht. 1500. Marmor. H. 50 cm.
10. Pietro Torrigiani (?): Papst Alexander VI. (Borgia). Um 1500. Marmor. H. 80,5 cm.
11. Bastiano Torrigiani: Papst Gregor XIII. (Buoncompagni). Um 1580. Bronze. H. 76,5 cm.
12. Giulio Mazzoni (?): Francesco del Nero. Um 1550. Bronze. H. 82 cm.
13. Alessandro Vittoria: Admiral Contarini. 1575. Gebrannter Ton. Unbemalt. H. 80,5 cm.
14. Francesco Maratti (?): Carlo Maratti. Um 1704. Marmor. Höhe 83 cm.
15. Pietro Bracci: Papst Benedikt XIV. (Lambertini). Um 1750. Marmor. H. 42 cm
16. Alessandro Algardi: Kardinal Laudivio Zacchia. Teilansicht im Profil. 1626. Marmor. H. 70 cm.

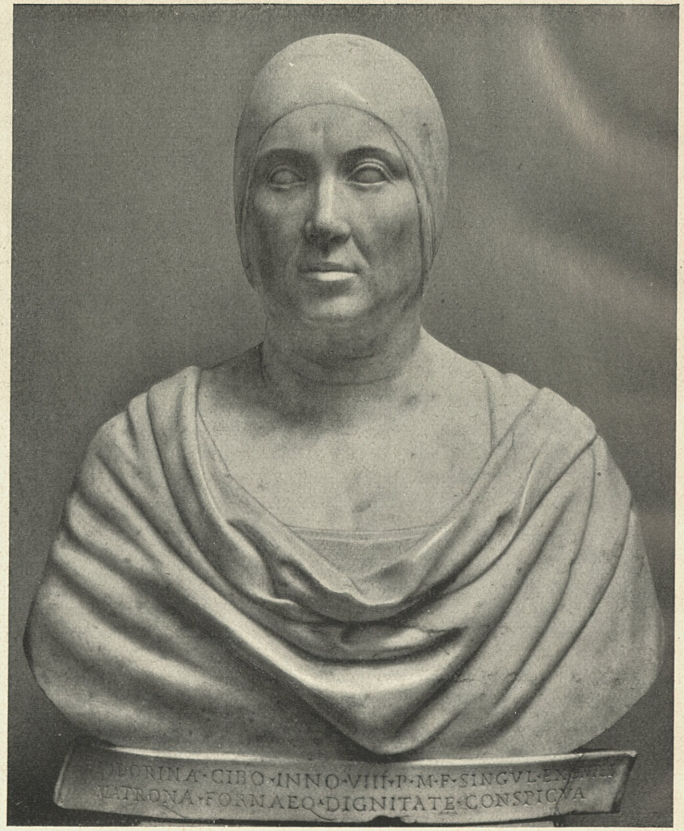


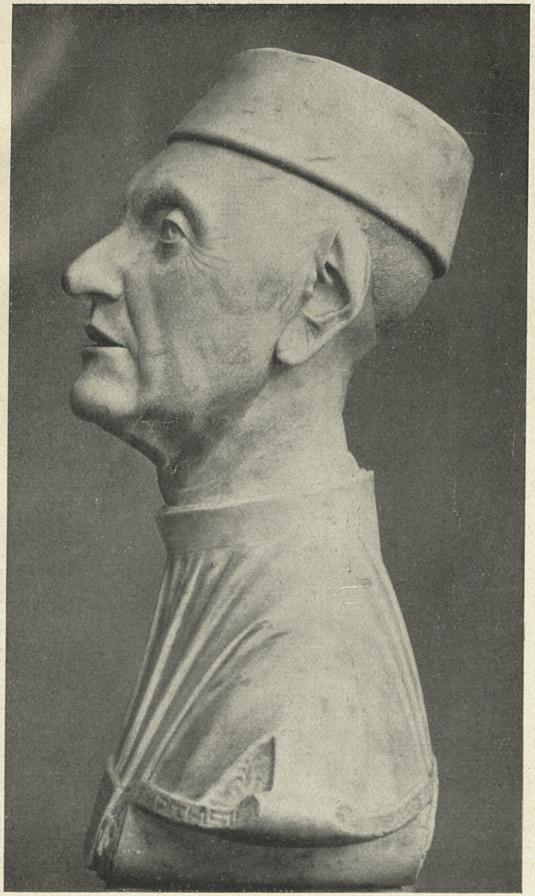









CIBO·INNO·VIII·P·M·F·SINGVL
MATRONA·FORMAEQ·DIGNITATE·CONSPICVA





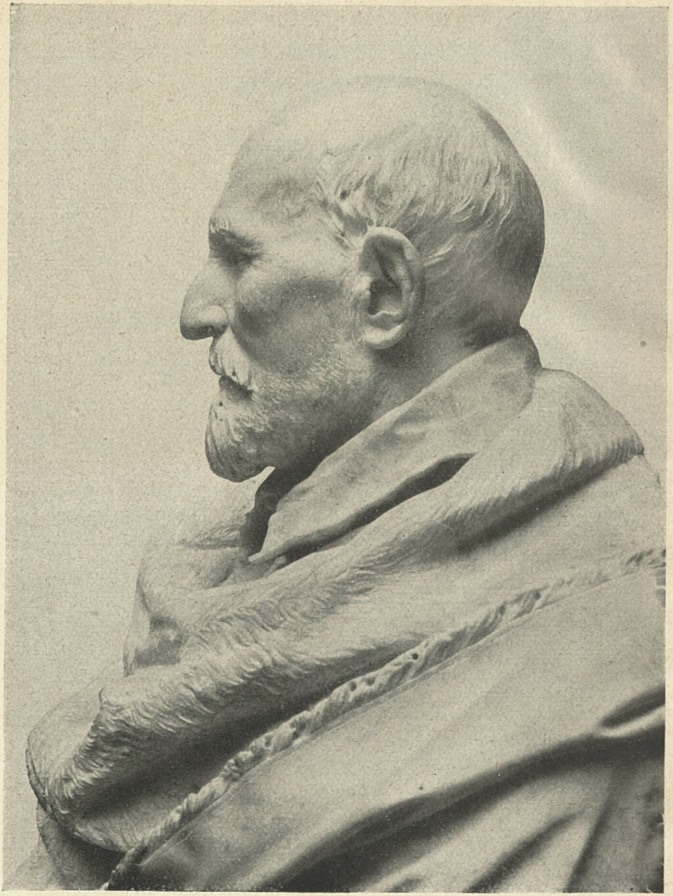












ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ιω. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

ΒΙΒΛΙΟ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΤΕΧΝΩ
N
13
.I
S3
19