

gleichmäßige Verteilung der oft großen Lasten beim Hängen. Da die Kette entgegen anderen Geweben meist horizontal verläuft, ist die Schwere des Teppichs mit den in regelmäßigen Abständen auf der Rückseite angebrachten Gurten besser abgefangen, als mit einer durchgehenden Fütterung, wie sie meist früher angewandt wurde. Damit lassen sich auch die beim Weben durch den Farbwechsel entstehenden Schlitze, die zwar rückwärts vernäht werden, aber immer eine Gefahr für die Stabilität des Gewebes bilden, besser auffangen.

Unter den 60 bis 70 Bruchsaler Wandteppichen ist keiner, der nicht einer gründlichen Reinigung und Reparatur bedarf. Einige von ihnen, so einer aus der „Jupiter-Transformator“-Serie („Europa auf dem Stier“) geben der Restauration manche Probleme auf, da Teile von ihnen (etwa eine Herme der Bordüre), ergänzt werden müssen.

In dieser Ausstellung der Bruchsaler Wandteppiche im Heidelberger Schloß wurde besonders evident, wie wichtig es ist, diese bedeutsamen Zeugnisse dekorativer Kunst vor dem weiteren Verfall zu bewahren, stellen doch gerade diese Tapisserien für die Ausstattung der einzigartigen Prunkgemäcker des Bruchsaler Schlosses im Zusammenwirken mit anderen dekorativen Künsten einen wichtigen Faktor dar. Es wäre zu überlegen, ob man diese Wandbehänge nicht bis zu ihrer endgültigen Rückführung in das Bruchsaler Schloß als Wandschmuck den altehrwürdigen Räumen des Ottheinrichsbauers belassen sollte.

Margarete Braun-Ronsdorf

EIN UNBEKANNTES BILDNIS DES SEBASTIANO DEL PIOMBO (Mit 1 Abbildung)

„E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio“, sagt Vasari in seiner Vita des Sebastiano del Piombo (Vasari-Milanesi V, S. 573), um dann eine Reihe von Bildnissen aufzuzählen, welche ihrer Ähnlichkeit und ihres lebendigen Ausdruckes wegen mit Worten uneingeschränkter Bewunderung bedacht werden. Das erhaltene Werk rechtfertigt die Worte des Biographen. Große figurale Kompositionen, wie sie Sebastianos römische Generationsgenossen aus der Schule Raffaels leicht und gleichsam selbstverständlich zu meistern wußten, scheinen der wéniger beflügelten Phantasie des Venezianers einige Mühe bereitet zu haben, so daß er sich dafür des öfteren auf die Anregung und fördernde Hilfe des befreundeten Michelangelo angewiesen sah; und die zögernde, sich über Jahre erstreckende Ausführung etwa der Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio oder der Chigikapelle in Santa Maria della Pace zu Rom läßt etwas von jenem inneren Widerstand spüren, den eine als nicht ganz gemäß empfundene Aufgabe auszulösen pflegt. Um so rascher und williger wußte Sebastiano dagegen den Wünschen seiner Besteller nach Bildnissen entgegenzukommen; Aufträge dieser Art entsprachen seiner eigensten Begabung, und auf diesem Gebiete stand sein Ruhm von Anfang an auch unbestritten fest. Wir dürfen Vasaris Angaben Glauben schenken, wenn er schreibt, daß der Künstler – „unico nel far ritratti“ – in den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens, während er, durch das auskömmliche

kirchliche Amt eines päpstlichen Piombatore äußerlich gesichert, nur wenige Werke kirchlichen Charakters mehr geschaffen hat, doch noch „zahlreiche Porträts“ gefertigt habe.

Nicht viel ist davon erhalten geblieben; von einigem, was verloren ging, ist wenigstens Nachricht überliefert. So mag es bei der Bedeutung, welche Sebastiano auf diesem Gebiete zuzusprechen ist, angezeigt sein, kurz auf das „Bildnis eines Jünglings“ hinzuweisen, das in der Verborgenheit privaten Besitzes den neueren Biographen des Meisters (L. Dussler 1942, R. Pallucchini 1944) unbekannt geblieben ist (Abb. 4).

Über die Herkunft der Tafel (auf Schiefer gemalt; Größe 46,5 x 38,5 cm) ist nur soviel bekannt, daß sie aus dem Nachlaß des Heidelberger Malers Nathanael Schmitt stammt, der sie in den Jahren 1872 – 1880 in Rom erworben hat; dort war er als Mitglied der deutschen Künstlerkolonie damals ansässig.

Der knappe Ausschnitt des Brustbildes konzentriert die Aufmerksamkeit auf das hell vom Licht getroffene Antlitz; durch eine leichte Wendung des Kopfes über dem nach rechts gerichteten Oberkörper wird das formal einfache Motiv des Aufbaus ein wenig bereichert. Sinnend blicken große dunkle Augen über den Beschauer hinweg; wie melancholische Beschattung liegt es über den edel gebildeten Zügen, deren ernste Nachdenklichkeit von früher Reife der Persönlichkeit spricht. Still und zurückhaltend ist auch die Farbe: vor dunkel olivgrünem Hintergrund, der sich gegen die Mitte nur wenig aufhellt, steht das bräunliche Rosa des Inkarnats, kräftig abgesetzt gegen die stumpf dunkelbraunen Haare und das Gewand, dessen Schwarz mit zarten grauen Lichtern samtig aufschimmert. Das reine Weiß des Kragens und der Blüte am Baret setzt dazu seinen belebenden Akzent. Mit energischen Kontrasten von Licht und Schatten werden die großzügig fest modellierten Einzelformen zu betont plastischer Wirkung gebracht.

Die besondere Eigenart der künstlerischen Auffassung im Ganzen, die Formgebung und malerische Durchführung im Einzelnen (auch die als Malgrund verwendete Schieferplatte) entsprechen durchaus jenen Bildnissen, die Sebastiano zu Beginn der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts geschaffen hat. Nächst verwandt etwa erscheint der Kopf des jungen Pietro Carnesecchi im Porträt Clemens' VII. der Galerie zu Parma (R. Pallucchini, Sebastian Viniziano, Abb. 72); zu weiterem Vergleich mag man auch die sogenannte heilige Agathe der Londoner National Gallery noch heranziehen (Pallucchini, Abb. 76). Doch scheint eine im manieristischen Sinne stärker betonte Kühle und Distanz des Ausdrucks im Verein mit der offensichtlichen Neigung zu großflächiger Vereinfachung der Form darauf zu deuten, daß unser Bildnis eher noch ein wenig später als die angeführten Beispiele zu datieren sei; auch die Form des Kostüms mit dem charakteristisch geschnittenen Baret, dem wir im allgemeinen erst in Porträts der frühen vierziger Jahre begegnen, legt solche Annahme nahe (vgl. z. B. das männliche Bildnis von Francesco Salviati im Mus. Naz. zu Neapel, Nr. 142). So mag uns mit diesem Werk eines der letzten Bildnisse des 1547 verstorbenen Künstlers überliefert sein.

Jan Lauts