

ZUR KENNTNIS DES WERKES VON MARIO BALASSI

(Mit 4 Abbildungen)

Die Malerei des florentinischen Seicento pflegt, gewiß nicht ganz zu Unrecht, als eine Schaffensperiode angesehen zu werden, die sich in einer gewissen selbstgenügsamen Abgesondertheit gefällt und weder von den bahnbrechenden Neuerungen des Caravaggio-Kreises noch von den Reformbestrebungen der Caracci stärker berührt wird. Wenn diese Ansicht für die erste Generation und die Übergangsmeister von der Art eines Passignano oder Gregorio Pagani im großen Ganzen zutreffen mag, hat es sich doch dank einer intimeren Beschäftigung mit dem reiferen Florentiner Seicento mit wachsender Klarheit herausgestellt, daß mit der um 1600 oder wenig später geborenen Generation ein lebhaftes Verlangen nach umfassenderen Horizonten einsetzte, ein Verlangen, das nicht länger wie im Cinquecento überwiegend nach Rom, sondern nunmehr nach dem italienischen Norden, zumal nach Venedig, gerichtet war.

1928 machte Giuseppe Fiocco auf den zwischen 1640 und 1650 aus Florenz nach Venedig übergesiedelten Sebastiano Mazzoni aufmerksam, dessen interessante, oft ans Bizarre streifende Persönlichkeit – er war nicht nur als Maler, sondern auch als Dichter tätig – dank den Bemühungen Ivanoffs, Valcanovers, Gnudis und anderer immer plastischere Konturen bekam. 1951 stellte der Verfasser dieses Aufsatzes Mazzoni einen stilverwandten Künstler an die Seite, der ebenfalls aus der Toscana stammte und in Florenz seine erste Schule durchgemacht hatte, nämlich den Lucchesen Pietro Ricchi. Dieser vielseitige, ähnlich wie sein um fünf Jahre jüngerer Landsmann um starke chiaroscurale Wirkungen bemühte Schöpfer von Fresken wie von Altar- und Staffeleibildern hatte sich zu Beginn seiner Laufbahn längere Zeit im westlichen Oberitalien, in der Provence, vorübergehend sogar in Lyon und Paris, aufgehalten, war aber dann in Venedig ansässig geworden, von wo aus er für die Kirchen des Veneto, vom brescianisch-tridentinischen bis zum friulanischen Gebiet, eine fruchtbare Tätigkeit entfalten sollte.

Als eine dritte, dem gleichen Kreis angehörige Persönlichkeit wurde neuerdings der Florentiner Francesco Montelatici, bekannt unter seinem Beinamen Cecco Bravo, eruiert, dessen Werke bis dahin unter den verschiedensten Autornamen gegangen waren. Anna Rosa Masetti widmete ihm 1958 eine leider noch nicht im Druck erschienene Pisaner Doktorthese, und Gerhard Ewald stellte im Augustheft 1960 des „Burlington Magazine“ (S. 343 ff.) eine Gruppe von Bildern mit biblischen wie mythologischen Themen zusammen, in denen er in überzeugender Weise die Hand Montelaticis nachzuweisen vermochte. Auch Cecco Bravo, der 1607, ein Jahr später als Ricchi und etwa vier Jahre früher als Mazzoni in Florenz geboren war und den ersten Unterricht einem Vertreter der älteren Seicentogeneration, Giovanni Biliverti, verdankte, war nach den Forschungen von A. R. Masetti bald in den Bannkreis der norditalienischen Malerei geraten. Seine Anwesenheit in Parma und Venedig läßt sich für die Zeit zwischen 1630 und 1634 nachweisen, und daß zwischen ihm und Mazzoni künstlerische Kontakte bestanden haben müssen, geht schlagend daraus hervor, daß Bilder seiner

Hand bis in die jüngste Zeit unangezweifelt als Arbeiten Mazzonis gegolten haben, so noch in dem Katalog der Seicento-Ausstellung in Venedig („La Pittura del Seicento a Venezia“, Venezia 1959, Nr. 165, 179 und 180).

Der nahezu ganz vergessene florentinische Maler, auf den nun im folgenden mit einigen bisher unbekanntenen Proben seines Schaffens hingewiesen werden soll, läßt sich der Gruppe der nach Venedig tendierenden Toskaner des mittleren Seicento nur bedingungsweise anschließen, da er als der älteste von ihnen (geboren 1604) in der heimischen Tradition stärker als die übrigen verwurzelt ist. Balducci, der ihn – im Gegensatz zu Cecco Bravo – einer ausführlichen Lebensbeschreibung würdigt, überliefert uns die Daten seiner frühesten Ausbildung mit exakter Chronologie. Darnach trat Mario schon als Knabe in das Atelier des Matteo Rosselli ein und machte dort innerhalb weniger Jahre erstaunliche Fortschritte, so daß sein zweiter Lehrer, Domenico Passignano, der ihn mit achtzehn Jahren, also 1622, als Gehilfen übernahm, ihm bereits unbedenklich die Ausführungen von Bildern auf Grund von bloßen zeichnerischen Entwürfen kleinen Maßstabes anvertrauen konnte. Balassi erwies sich bei diesen Arbeiten als derart zuverlässig, daß sein Meister nichts weiter zu tun fand als „il ripasarvi sopra con gli ultimi colpi“, wie es Balducci anschaulich ausdrückt.

Wir danken es Balduccis genauen zeitlichen Angaben, wenn wir mit ziemlicher Sicherheit behaupten dürfen, daß Balassi im Atelier Passignanos mit Pietro Ricchi bekannt geworden sein muß, der hier zur gleichen Zeit „più anni“ die Anweisung des „celebre pittore“ genoß und etwa 18 Jahre alt war, als er sich von Florenz nach Bologna in die Lehre Guido Renis begab, also 1624. Daß Ricchi beim längeren Zusammensein mit dem um zwei Jahre älteren und offenbar wesentlich fortgeschritteneren Mitschüler einiges profitierte, ist nicht allein an sich wahrscheinlich, sondern geht auch aus der unverkennbaren stilistischen Verwandtschaft hervor, die zwischen den beiden wenigstens zeitweilig bestand. Als dem Verfasser vor einer Anzahl von Jahren eine allegorische weibliche Figur zur Bestimmung vorgelegt wurde, die bis dahin fälschlich den Namen Furinis getragen hatte, glaubte er zunächst, es mit einer frühen Arbeit Ricchis zu tun zu haben und erkannte erst später, nachdem er sich mit dem Stil des Balassi näher vertraut gemacht hatte, daß dieser in Wahrheit der Urheber jenes anonymen Bildes war, wovon im folgenden noch eingehender die Rede sein wird.

Bald aber sollte sich der Weg Balassis von dem des Lucchesen definitiv trennen. Während Ricchi sich nämlich dem Norden zuwandte, begleitete Mario seinen Lehrer nach Rom, wo er längere Zeit verblieb und die Gunst des Don Taddeo Barberini und später die des einflußreichen Duca Ottavio Piccolomini gewann, der ihn mit nach Wien nahm. Er verlegte sich hier hauptsächlich auf das Bildnisfach und porträtierte eine Anzahl führender österreichischer Persönlichkeiten, darunter den Kaiser selber, der seiner Zufriedenheit durch ein splendides Geldgeschenk Ausdruck verlieh. Die Erwartung freilich, für die Stefanskirche ein großes Altarbild mit der Kreuzigung malen zu dürfen, ging nicht in Erfüllung, da dem von Mario eingereichten Modello (der laut Balducci den Beifall Kaiser Ferdinands gefunden hatte) der Entwurf Sandrarts vorgezogen wurde. Enttäuscht von diesem Mißerfolg, trennte sich Balassi von seinem bisherigen

Protector Piccolomini und begab sich auf dem Wege über Dalmatien nach Venedig. Dort hätte er, mit dem Studium der berühmtesten Gemälde beschäftigt, wohl noch längere Zeit geweiht und vielleicht gleich Mazzoni festen Fuß gefaßt, zumal es ihm keineswegs an Aufträgen fehlte, wäre er nicht durch familiäre Umstände genötigt gewesen, nach Florenz zurückzukehren.

Von diesem Zeitpunkt an scheint er seine Heimatstadt kaum mehr verlassen und sich in der Hauptsache mit der Tätigkeit für Kirchen in Florenz und den Orten der näheren Umgebung begnügt zu haben. Auffallend ist freilich, wie wenig von all den Altarbildern Balassis, die Baldinucci aufzählt, sowie von den sonstigen Arbeiten für einheimische Besteller auf uns gekommen ist. So fehlte es denn für die Rekonstruktion seines Gesamtwerkes an einer ausreichenden und gesicherten Grundlage, was um so hemmender wirkte, als der vielseitig angeregte Künstler, im Gegensatz zu Ricchi und Mazzoni, nicht konsequent auf dem begonnenen Wege weiterschritt, sondern seinen Stil im Laufe der Zeit erheblich wandelte und – nach Baldinuccis Urteil – eher verschlechterte als verbesserte. In wie unerwarteter, ja verblüffender Weise sich diese Wandlung vollzog, offenbarte ein 1960 in Florenz ausgestelltes signiertes „Noli me tangere“ aus Privatbesitz (3,20 m hoch), in dem der Verfasser das von den älteren Ausgaben des Titischen Führers durch Rom aufgeführte Altarbild der nicht mehr existierenden Kirche S. Cajo erkannte („Istoria di N.S., quando si mostrò alla Maddalena“, vgl. Titi, ed. 1763, p. 299). Wäre nicht die Beglaubigung so zweifelsfrei gesichert, würde man schwerlich auf den Gedanken kommen, dies völlig im Geiste römischer Monumentalität konzipierte und mit einer durchaus unflorentinisch wirkenden Sathheit der Farbgebung durchgeführte Bild für den gleichen Meister in Anspruch zu nehmen, von dem die Galleria Comunale in Prato das noch ganz in den Bahnen Passignanos wandelnde dunkeltonige „Miracolo di S. Nicola da Tolentino“ besitzt (Abb. 2). Nur bei genauerem Hinsehen bemerkt man mit einiger Überraschung, daß die Figur der knienden Magdalena in der Pose wie in der Drapierung der linken Vordergrundfigur des Prateser Bildes, wenn auch im Gegensinne, weitgehend entspricht, trotz sonstiger Unähnlichkeit der Gestaltungsweise. Natürlich wird man zwischen beiden Werken einen beträchtlichen zeitlichen Zwischenraum anzunehmen haben. Das frühere scheint in den dreißiger Jahren für einen Altar in S. Francesco entstanden zu sein, der nach G. Marchini das Datum 1637 trug (Baldinucci lokalisiert es allerdings in S. Agostino); aber selbst wenn man das für S. Cajo geschaffene Gemälde erheblich später datiert (ein quellenmäßiger Anhalt ist nicht vorhanden), bleibt der stilistische Unterschied erstaunlich. Auch das zweite in Prato aufbewahrte Altarbild Balassis, den hl. Dominicus vor der Madonna in gloria darstellend, das von 1656 datiert ist (Abb. 3), zeigt Balassi wiederum von einer nicht erwarteten Seite, da es sich mit keinem der beiden bisher genannten Werke in überzeugender Weise auf den gleichen stilistischen Nenner bringen läßt. Da es aber mit Sicherheit der reifsten Zeit des 1667 verstorbenen Künstlers zuweisen ist, scheint es noch am ehesten als Ausgangspunkt zur Bestimmung weiterer Arbeiten geeignet. Und in der Tat läßt sich ihm zwanglos ein kleineres Bild (67 : 50 cm) anreihen, das in ähnlicher Anordnung den hl. Filippo Neri vor der Madonna in gloria

darstellt und in der „Raccolta Rambaldi“ zu Col di Rodi bei San Remo aufbewahrt wird (in dem von G. V. Castelnovi bearbeiteten Katalog als Nr. 43 unter dem traditionell richtig überlieferten Namen verzeichnet). Nicht allein in kompositioneller Hinsicht, sondern auch im Typ der Madonna, im Gewandstil, in der Art des etwas weichen Helldunkels sind die Übereinstimmungen so schlagend, daß man nunmehr von dem persönlichen Stil Balassis, oder zumindest von *einer* seiner Stilphasen, eine klare Vorstellung gewinnt.

Auf Grund dieser beiden Werke glaube ich dem so wenig greifbaren und doch laut Baldinucci recht produktiven Künstler mit Sicherheit zwei Tafelbilder zuschreiben zu dürfen, die offensichtlich die gleichen künstlerischen Merkmale aufweisen. Das eine ist eine schon weiter oben erwähnte allegorische weibliche Figur, die sich Ende des 19. Jahrhunderts in Rom befand und dort als eine Arbeit des Francesco Furini versteigert wurde (später in deutschem Privatbesitz). Ihre Ähnlichkeit mit dem datierten Altarbild in Prato ist so schlagend, sowohl im weiblichen Typus und in den kunstvoll gelockten Haaren wie besonders in den Motiven der Draperie und dem sehr prononcierten, eigenwilligen Kolorit, daß sich wohl jede weitere stilkritische Beweisführung erübrigt. Es ist nicht ganz leicht zu sagen, welche exakte Deutung man dieser weich hingelagerten, den linken Arm auf einen Löwen gestützten jugendschönen Frau zu geben hat, in der man wohl in jedem Fall eine Verkörperung königlicher Macht und Magnifizienz erblicken muß. Ein auffallend starkes Gewicht ist auf den plastischen Schmuck der zur Linken gruppierten Ziergeräte gelegt – das vorderste von ihnen weist fast das gleiche Modell auf wie die Vase rechts vorn auf dem „Miracolo di S. Nicola“ – ; überhaupt fällt uns die sorgsame zeichnerische Behandlung des ornamentalen Details bei sonst überwiegendem koloristisch-malerischen Interesse als eigenartig auf und läßt die florentinische Komponente in Balassis Stil deutlich hervortreten (Abb. 1).

Eng verwandt mit dieser allegorischen Gestalt ist nun eine in die Bob Jones University Collection zu Greenville (S.C.) gelangte und dort Matteo Rosselli zugeschriebene „hl. Margareta“, in halber Figur, en face gesehen, die den uns wohlbekannten Frauentyp nahezu unverändert wiedergibt, noch dazu mit genau der gleichen Beleuchtung des Gesichtsovals und einer analogen Bekränzung des in lockigen Wellen auf die Schultern herabgleitenden Haares. Auch die Anordnung der reich gegliederten Draperien entspricht in auffälliger Weise derjenigen, die uns von den Madonnengemälden her schon geläufig ist (Abb. 4). Nach freundlicher Mitteilung von President Bob Jones war das Bild übrigens, als es der University Collection geschenkt wurde, stark übermalt; aus der Heiligen hatte man einen Jüngling, aus dem Drachen einen Eber gemacht, und eine Inschrift auf der Rückseite deutete den Gegenstand seltsamerweise als „Allegorie des Friedens“.

Es wäre angesichts eines so unvollständigen Ausschnittes aus dem Schaffen dieses wandlungsfreudigen Meisters allzu gewagt, den Versuch einer chronologischen Ordnung seiner bisher bekanntgewordenen Werke zu unternehmen. Zweck dieser Zeilen ist es lediglich, auf ihn aufmerksam zu machen und gesicherte stilistische Anhaltspunkte für die Auffindung weiterer Arbeiten zu liefern. Baldinucci erwähnt im beson-

deren „quadri di mezze figure, per ornamento di sale, camere e gabinetti“, die Mario in beträchtlicher Zahl geschaffen haben soll und von deren Charakter die hl. Margareta in Greenville eine ausreichende Vorstellung gibt. Verfrüht wäre es ebenfalls, wollte man schon jetzt seine kunsthistorische Stellung eindeutig umreißen. Das beträchtliche Interesse, das Balducci ihm gewidmet hat, ist jedenfalls ein nicht ohne weiteres zu verwerfendes Argument zu Balassis Gunsten; und was wir bisher als Arbeiten seiner Hand nachzuweisen vermochten, erweckt, um es mit möglichster Vorsicht auszudrücken, zumindest den Wunsch, einen umfassenderen Überblick über die Gesamtproduktion einer so vielseitig angeregten und gewiß nicht alltäglichen Persönlichkeit zu gewinnen.

Hermann Voss

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den vorangegangenen Jahrgängen der Kunstchronik weitergeführt.

BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT
Dr. Herbert Keutner wurde für Kunstgeschichte habilitiert.

Abgeschlossene Dissertationen

Ludwig Gläser: Eduard Magnus. – Muhammad Sirajul Islam: The Lodi-Phase of Indo-Islamic Architecture (1451 – 1526). – Kalidindi Mohana Varma: Die indische Technik der Tonplastik.

Neu begonnene Dissertationen

Dorothee von Burgsdorff: Die Darstellungen zum Hohen Lied Salomonis. – Friedrich Kobler: Studien zur Skulptur in der Eingangshalle des Münsters zu Freiburg i. Br. – Karl-Heinz Schreyll: Typen des Börsenbaus. – Dierk Stemmler: Architektonische Titelfassungen in Deutschland in der 1. Hälfte des 16. Jhs.

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT

Gastprofessor: Prof. Dr. Karl Heinz Clasen.

Assistenten: Dipl. phil. Hans Müller, Dipl. phil. Claude Keisch.

Neu begonnene Dissertationen

Johann Joachim Bernitt: (Arbeitstitel) Bildnerisches Volksschaffen in der Deutschen Demokratischen Republik. – Willi Geismeyer: Naturgefühl und Landschaftsdarstellung bei Caspar David Friedrich. – Gerhard Hallmann: (Arbeitstitel) Die russische Kunst in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung des endenden 19. und beginnenden 20. Jhs. – Karl Heinz Hüter: Henry van de Velde als Künstler und Erzieher bis zum Ende seiner Tätigkeit in Weimar. – Alfred Krautz: Die Medaillonporträts Henry François Brandts. – Renate Krüger: (Arbeitstitel) Die Plastik des späten 18. Jhs. in Ludwigslust. – Hans Müller: Bahnhofsarchitektur – zur baukünstlerischen Gestaltung von Empfangsgebäuden. – Erika Neumann: (Arbeitstitel) Auguste Rodin.