

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

9. Jahrgang

August 1956

Heft 8

PONTORMO UND DER FLORENTINER FRUHMANNERISMUS

Ausstellung im Palazzo Strozzi in Florenz

24. März – 15. Juli 1956

(Mit 3 Abbildungen)

Mehr als drei Jahrzehnte sind vergangen, seit das Wort vom „antiklassischen Stil“ geprägt wurde (W. Friedlaender 1925), und die immer noch grundlegende Pontormo-Monographie von M. F. Clapp ist bereits vor vierzig Jahren erschienen. Seither hat sich eine intensive internationale Forschung um die Probleme des Manierismus bemüht (ihre Bibliographie ist in dem Katalog „Fontainebleau e la Maniera Italiana“, Neapel 1952, vorbildlich zusammengestellt). Ein repräsentatives Ausstellungsunternehmen konnte unlängst nichts Geringeres als den „Triumph des Manierismus“ proklamieren (Amsterdam 1955). Aber darf man den höfischen, zur europäischen Mode gewordenen Manierismus des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts mit den erregenden Anfängen der Bewegung in Florenz um 1520 in einem Atem nennen? Darf man von einem „Triumph“, ja überhaupt von einem einheitlichen Stilwillen reden, angesichts der ganz persönlichen Problematik, der radikalen Verinnerlichung und eigenwilligen Genialität, die aus den florentinischen Erstlingswerken dieses Stiles spricht? Darf man Pontormo und den jungen Rosso für den Formalismus eines Vasari, für die frivolen Spielereien eines Zucchi oder Spranger verantwortlich machen?

Diese Frage erneut mit allem Ernst gestellt zu haben, uns wieder heranzuführen an die echte, schöpferische Unruhe des Beginns, an die Verneinung und Verzweigung, die jähe Erkenntnis der Hohlheit einer scheinbar allmächtigen, bewunderten Formenwelt – das ist das Verdienst der diesjährigen Ausstellung im Palazzo Strozzi. Zugleich vermittelt sie uns ein getreues Bild von der wissenschaftlichen Problematik, die auch heute noch – trotz allen Bemühens der letzten Jahrzehnte – die Anfänge der manieristischen Entwicklung umgibt. Chronologie und Zuschreibungen sind noch vielfach im Fluß, und zumal die Bildnisse – die sprechendsten Zeugnisse dieser spannungsreichen Epoche, in der Ausstellung in großer Zahl vertreten – geben uns weiterhin Rätsel über Rätsel auf. Der mit umfassender Kenntnis gearbeitete Katalog, der bei der Eröffnung in 1. Auflage vorlag, gibt über die Lücken unseres

Wissens und die vielfach noch herrschende Unsicherheit der Zuschreibungen freimütig Auskunft. Die inzwischen erschienene 2. Ausgabe wird noch für lange Zeit ein nützliches Hilfsmittel der Forschung bleiben (bearbeitet von Luciano Berti und Umberto Baldini, für die Handzeichnungen Pontormos von Luisa Marcucci). Etwas verwirrend ist es für den Benutzer des Katalogs, daß die Nummernfolge in der 2. Auflage verändert ist; wir zitieren im folgenden die einzelnen Werke nach der Zählung der 2. Ausgabe.

Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt – wie schon ihr Titel erkennen läßt – bei *Pontormo*, dessen 400. Todesjahr den äußeren Anlaß bot. Angesichts der Aktualität des Themas scheint solche Rechtfertigung fast überflüssig. Fast alle erhaltenen Werke des Meisters sind in den monumentalsten, vielfach allerdings ungünstig beleuchteten Räumen des Palazzo Strozzi vereinigt, darunter sogar die fünf Fresken aus dem Kreuzgang der Certosa, deren fortschreitender Verfall ihre Abnahme und Übertragung notwendig gemacht hat. Abgesehen von den noch am ursprünglichen Platz befindlichen Fresken fehlen nur wenige Hauptstücke bei dieser Überschau: die große Altartafel im Louvre, deren Versendung aus begreiflichen Gründen nicht zu verantworten war, und Bilder aus solchen Sammlungen, die durch längst bestehende Ausleihverbote gebunden sind (die Josephszene aus der Londoner Nationalgalerie, das Damenbildnis des Städelinstituts). Ein solches Verbot ist erst neuerdings auch für den Kunstbesitz der Stadt Hannover ausgesprochen worden, sodaß der kürzlich entdeckte „Büßende Hieronymus“ des Kestnermuseums nicht gezeigt werden konnte. Sein Fehlen bedeutet eine fühlbare, allseits schmerzlich empfundene Lücke, die um so mehr zu bedauern ist, als Berlin und München, Washington und Los Angeles freigebig ihre Schätze hergeliehen haben; sogar die Ermitage in Leningrad hat ihre „Madonna mit Engeln“ von Rosso nach Florenz geschickt (wenn auch nicht die ebenfalls erbetene, Pontormo zugeschriebene Madonna). Es wäre zu wünschen, daß die bestehenden Verbote für bestimmte, sachlich begründete Fälle eine Lockerung erführen; die verantwortlichen Museumsleiter wären zweifellos in der Lage, zwischen wissenschaftlich gerechtfertigten, thematisch sinnvollen Ausstellungen von internationalem Rang und solchen, die vorwiegend propagandistischen Zwecken dienen, zu unterscheiden.

Die Frühzeit Pontormos ist vertreten durch die von Vasari gerühmten Fresken der Fides und Caritas vom Portikus der Annunziata, die ebenfalls abgenommen und dadurch in letzter Stunde vor gänzlichem Verfall gerettet wurden; noch die schattenhaften Reste bestätigen eindrucksvoll das bewundernde Urteil der Zeitgenossen. Eine Gelegenheitsarbeit derselben Zeit (1513–14) war die Bemalung des „Carro della Moneta“, des Prozessionswagens des Florentiner Münzamtes; von den 20 erhaltenen Tafeln werden 10 gezeigt. Ein glücklicher Fund von L. Berti im Depot von Poggio Imperiale rundet das Bild dieser frühesten Schaffensepoche ab: eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, etwa dreiviertel lebensgroß, von jugendlicher Frische der Empfindung und souveräner Leichtigkeit der Gestaltung (Abb. 1). Außer der etwas eigenwilligen, zur Monochromie neigenden Farbstimmung (hitzige Rottöne

mit dem einzigen Kontrastwert eines kühlen Grünblau) läßt hier noch nichts die spätere, problematische Entwicklung des Meisters ahnen.

In dem 1518 datierten Altarbild aus S. Michele Visdomini mit seinem abstrakten Figurenaufbau ist dagegen die Absage an die Harmonie der Klassik schon unverkennbar. Die veränderte Stimmung ist umso auffälliger, als die Malerei als solche – das satte Impasto und der aus reichem Sfumato aufglühende Schmelz der belichteten Partien – noch durchaus dem großen Stil der Hochrenaissance zuzurechnen ist. In den nur vier Jahre später begonnenen Certosa-Fresken ist die Form- und Bewußtseinskrise bereits in vollem Gange. Zugleich mit dem Bildaufbau und den Figuren wird nun auch die malerische Substanz abstrakt und unsinnlich, wenn auch der ursprüngliche Eindruck der Bilder bei weitem nicht so unwirklich-flächenhaft gewesen sein kann, wie es heute scheint. Die ebenfalls ausgestellten Kopien aus San Salvi (von der Hand Empolis?) beweisen, daß auch die heute leer erscheinenden, zu meist rein weißen Flächen mit fein modellierten Binnenformen gefüllt waren. Auch das Emmaus-Bild der Uffizien, das ebenfalls aus der Certosa stammt, ist mit der verkleinerten Kopie von Empoli konfrontiert. Sie zeigt es mit höherem, bogenförmigem Abschluß und eingelassen in eine monumentale Steinumrahmung; es wäre zu wünschen, daß man in der musealen Aufstellung des Bildes versuchte, diese höchst eindrucksvolle ursprüngliche Anordnung zu rekonstruieren. – Die Entmaterialisierung des Farbkörpers erreicht ihr letztes Extrem in der „Beweinung“ aus S. Felicità, deren Helligkeit – seit der überraschenden, doch zweifellos einwandfreien und wohlgelungenen Reinigung des Bildes – den Betrachter immer von neuem frappiert. Allerdings scheint auch hier, wie bei den Certosa-Fresken, der heutige Erhaltungszustand diesen Eindruck extremer Helligkeit noch zu verstärken. Der prachtvoll drapierte Mantel der jungen, vom Rücken gesehenen Frau zur Rechten zeigte vermutlich ein etwas satteres Rot, eine Krapplack-Lasur, die (wie es leicht geschieht) nachträglich ausgeblüht ist. Die ursprünglich vorhandene, geistvolle Modellierung ist eben noch zu erkennen. Erst wenn man sich dieses fehlende Rot rekonstruiert, erhalten die jetzt dominierenden kühlen Töne ihr notwendiges Gegengewicht auf der warmen Seite der Farbskala. – Mit der mächtigen, visionären „Heimsuchung“ aus Carmignano und dem groß empfundenen Fresko-Tabernakel von Boldrone (das ebenfalls übertragen wurde, Nr. 42 – 44 der Ausstellung) schließt die Reihe der monumentalen Werke Pontormos, die wir noch besitzen. Nach dem Verlust der Fresken von S. Lorenzo liegt die zweite Hälfte seiner Schaffenszeit – mehr als zwei Jahrzehnte – für uns fast völlig im Dunkel. Vermutlich am Anfang dieser Periode (um 1530 oder bald danach) ist die meisterhafte, geistreich konzentrierte Madonnenkomposition entstanden, von der sich nicht weniger als 12 alte Wiederholungen erhalten haben; drei davon sind ausgestellt, darunter als weitaus schönste die der Münchener Pinakothek (Nr. 67). Das Exemplar der Sammlung Frascione (Nr. 68, früher Slg. Ferroni) ist keinesfalls – wie Longhi 1952 gemeint hat – das vermißte Original, sondern ebenfalls nur eine Kopie und nicht einmal die beste. – Vollgültige Zeugnisse für den Spätstil Pontormos, die uns eine Vorstellung von den verlorenen S. Lorenzo-

Fresken vermitteln können, sind die drei Bildteppiche aus der Folge der Josephszenen (Nr. 75 – 77), die 1546 – 53 von flämischen Teppichwebern ausgeführt wurde. Im grandiosen Rhythmus der mächtigen, raumlos übereinandergetürmten Gestalten unterscheiden sie sich nachdrücklich von den übrigen Kompositionen der Serie, deren Kartons von Bronzino in weit konventionellerem Stil entworfen wurden.

Um diese Hauptwerke gruppieren sich kleinere, zumeist nicht minder geistvolle und originelle Arbeiten, wie die Josephszenen aus dem Schlafzimmer des Pier Francesco Borgherini, das von Pontormo gemeinsam mit Andrea del Sarto, Bacchiacca und Granacci mit Malereien geschmückt wurde. Das heute verstreute Ensemble, das einen einzigartigen Querschnitt durch die Florentiner Malerei um 1515 – 18 darstellt, konnte auf der Ausstellung zum großen Teil wieder vereinigt werden. Von Pontormo sieht man die drei Tafeln in englischem Privatbesitz (früher in Panshanger, jetzt bei Lady Salmond in Henfield, Sussex; neuerdings hervorragend restauriert), von Granacci u. a. ein neu gefundenes Stück, eine Chiaroscuro-Malerei in Gold auf Braun (Nr. 148). – Eine glückliche Wiederentdeckung, erst kurz vor Eröffnung der Ausstellung von Carlo Gamba identifiziert, ist das von Vasari erwähnte Madonnen-tondo aus dem Hause Capponi (Nr. 59). Im 18. Jahrhundert fast ganz übermalt und durch Anstückungen zum Oval ergänzt, läßt es in den wenigen, bisher freigelegten Partien die delikate, eigenhändige Malerei Pontormos im Stile der „Beweinung“ von S. Felicita erkennen. – Und endlich die Bildnisse! Als zweifelsfrei echt und charakteristisch für die Porträtauffassung des Meisters können nur relativ wenige der gezeigten Stücke gelten: das postume Bildnis des Cosimo Vecchio, das des Musikers Francesco dell’Ajolle aus den Uffizien (Nr. 36) und das Doppelbildnis der Sammlung Guicciardini (39), alle drei etwa zwischen 1518 und 1520 entstanden, die beiden letztgenannten Zeugnisse einer noch heute ergreifenden persönlichen Nähe und Verinnerlichung. Um die Mitte der zwanziger Jahre muß das schöne Jünglingsbildnis aus Lucca (62) entstanden sein, um 1530 oder bald danach der Lautenspieler Guicciardini (63) und der junge Krieger mit der Hellebarde (64), der sich als Leihgabe der Sammlung Stillman im Fogg-Museum in Cambridge (Mass.) befindet. Alle übrigen Bildnisse begegnen mehr oder weniger begründeten Zweifeln. Das der jungen Frau aus dem Pitti (33) steht Sarto zu nahe, um eine überzeugende Zuschreibung an einen bestimmten Künstler aus seiner Umgebung zu erlauben. Bei dem packenden Künstlerbildnis aus dem Louvre – dem „Edelsteinschneider“, Nr. 35 – könnte zum mindesten die hohe Qualität die alte Zuschreibung an Pontormo rechtfertigen. Auch der stolz-verächtliche und zugleich sinnende Ausdruck spricht eher für ihn als für Sarto oder Puligo (Berenson), und ebenso die formalen Anklänge an die Altartafel von S. Michele in Visdomini (die nervige Hand, das Sfumato des Gesichts!) – Der junge Mann aus Genua (38), völlig abweichend im Temperament wie in der malarischen Faktur, ist von H. Voss mit Recht dem *Vasari* zugeschrieben worden. Mit gleicher Sicherheit läßt sich m. E. das formenstrenge Knabenbildnis des Castello Sforzesco (78) als Frühwerk des *Bronzino* bestimmen. Die Ausstellung bietet in dem zwischen 1530 und 32 gemalten Bildnis des Guidobaldo da Montefeltro (182) ein

überzeugendes Vergleichsstück; gibt man dieses dem Bronzino – worüber heute Einigkeit herrscht –, dann muß auch das Knabenbildnis aus Pontormos Werk gestrichen werden.

Wie sah nun der reife Porträtstil Pontormos wirklich aus? Das weibliche Bildnis im Oval aus Amsterdam (86) ist eindeutig auszuscheiden; hier genügt der Hinweis auf das Frankfurter Damenbildnis, um jeden Gedanken an Pontormo auszuschließen. Ebenso gehört der Kardinal aus der Galerie Borghese (85) in eine ganz andere, Pontormo fremde Empfindungswelt; auch der malerische Vortrag ist ganz abweichend. – Der bleiche, hochmütig-nachdenkliche junge Mann in Schwarz (Sammlung Mainoni Baldovinetti, Nr. 83) wäre schon eher Pontormos würdig; aber abgesehen von seinem faszinierenden Ausdruck bietet er kaum Anhaltspunkte für eine Zuschreibung an den Meister. – Das Bildnis des Monsignor Della Casa aus der Sammlung Kress (84) war bei Abfassung dieses Berichtes noch nicht eingetroffen; es dürfte jedenfalls in den Umkreis Pontormos gehören und hat nichts zu tun mit Sebastiano del Piombo, dem man es früher zuschrieb. – So bleibt vorerst einzig das von Lányi identifizierte Bildnis der Maria Salviati (82) als mutmaßliches Zeugnis für Pontormos Bildnisstil etwa um 1540. Die Delikatesse der Malerei in Verbindung mit der Strenge des Aufbaus wirkt ganz pontormesk; die Asymmetrien im Gesicht und gelegentliche kleine Nachlässigkeiten im Detail scheinen mir eher für als gegen die Eigenhändigkeit zu sprechen. Ein Kopist hätte glattere und exaktere Arbeit geliefert, sicherlich aber den höchst diffizilen Ausdruck verfehlt, der zwischen Stolz und Resignation so unnachahmlich in der Schwebeliege bleibt.

Neben Pontormo steht Rosso, nur unwesentlich jünger und für die spätere Entwicklung des Manierismus fast noch bedeutungsvoller als dieser. Die Ausstellung zeigt nur ein halbes Dutzend Bilder, die sicher von seiner Hand sind, dazu noch einige umstrittene – aber dies genügt, um seine entscheidende Rolle bei der Zertrümmerung der klassischen Tradition ins Licht zu rücken. Es bleibt zu bedauern, daß die „Kreuzabnahme“ aus Volterra nicht gezeigt werden konnte und daß man darauf verzichtet hat, Rossos französische Aktivität wenigstens durch Zeichnungen und Stiche zu belegen. Vorhanden ist das brillante, hellfarbige „Sposalizio“ aus S. Lorenzo von 1523, wahrhaft ein Fest für das Auge, vibrierend von malerischen Reizen und verschwenderisch reich an lyrisch empfundenen Einzelmotiven – und dennoch im Ganzen von einem großen, mitreißenden Zug, der die bewegte Einheit barocker Massenkompositionen vorwegnimmt. Kaum glaubhaft scheint es, daß dieselbe Hand zwei Jahre früher die düster asketische Altartafel aus Villamagna mit ihren erloschenen Farben und zerdehnten Proportionen geschaffen hat (Nr. 162), und etwa gleichzeitig mit dieser die „Heilige Familie“ der Sammlung Remak (Nr. 160, heute Los Angeles, County-Museum), ein Werk von hektischer, beinahe aberwitziger Genialität, hingeworfen mit einem Minimum an Farbe und in blitzschnellen formalen Andeutungen, mit der magistralen Sparsamkeit einer Rubensskizze – aber doch in Lebensgröße und zweifellos als fertiges, vollwertiges Bild gemeint (Abb. 2). Und dann folgt in kurzem Abstand (um 1523?) die

delikateste „peinture“ und äußerste Abstraktion: „Moses und die Töchter Jetros“ (166), wohl die entschiedenste Absage an die Ideale der Hochrenaissance, die das Jahrhundert hervorgebracht hat. Das erstaunliche Bild hat neuerdings eine Art von Gegenstück erhalten durch einen Fund im Depot des Pisaner Nationalmuseums: „Rebekka und Elieser am Brunnen“ (167, Abb. 3). Vasari erwähnt ein Bild von Rosso mit ähnlichen Zügen, und eine Zeichnung Salviatris überliefert, leicht verändert, die gleiche Komposition. Im Gegensatz zu dem Leinwandbild der Uffizien ist das neugefundene auf Holz gemalt; der Erhaltungszustand ist schlecht. Dies mag die unstreitig vorhandenen Härten zum Teil erklären. Doch finden sich auch Partien von hoher Qualität, die an eigenhändige Ausführung durch Rosso denken lassen. Die Möglichkeit, daß es sich um ein Original seiner Hand, nicht nur um eine Kopie handelt, sollte nicht von vornherein beiseitegeschoben werden. – Die Anfänge Rossos werden repräsentiert durch die beiden kleinen Madonnen 155 und 156 (Arezzo und Galerie Borghese). Sie sind nach Stil und Technik kaum voneinander zu trennen, ihre Zuschreibung an Rosso muß aber vorerst hypothetisch bleiben, solange nicht weitere Bindeglieder zu den gesicherten Werken auftauchen. Ähnlich steht es mit den Bildnissen, von denen nur eins – das aus Liverpool (165) – durch die Signatur gesichert ist; am ehesten fügt sich ihm das stattliche Männerbildnis aus Washington an (161). – Problematisch bleibt wohl auch noch die Gruppe von Bildern, die nach Longhis Vorgang der italienischen Periode des *Alonso Berruguete* zugeschrieben werden (152 – 154). Besonders bei dem Tondo der Sammlung Loeser (153) scheint der Zusammenhang mit Rosso so eng, daß er wohl nicht nur im Sinne einer bloßen „Stilparallele“ (und noch dazu einer zeitlich vorangehenden!) gedeutet werden kann.

Etwas unorganisch schiebt sich zwischen die Werke Pontormos und Rossos ein Raum mit Bildern des Sienesen *Beccafumi*, überwiegend aus dessen Frühzeit. Soweit er florentinische Elemente aufgreift – wie in dem schönen Münchener Tondo (176) –, hält er sich noch an Vorbilder des ersten Jahrzehnts (Fra Bartolommeo, Raffael); als „Manierist“ geht er eigene Wege. Immerhin wird durch diesen Vergleich die überragende Stellung der beiden genialen Florentiner doppelt anschaulich: sie leiten wahrhaft eine neue Epoche ein – *Beccafumi* bleibt neben ihnen eine provinzielle Erscheinung.

Robert Oertel

OTTHEINRICH

Gedächtnisausstellung im Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses

1. Juni – 7. Oktober 1956

(Mit 1 Abbildung)

Im März 1556 bezog Pfalzgraf Ottheinrich, nach langem Warten endlich Kurfürst geworden, das Heidelberger Schloß, im Februar 1559 vertauschte er es mit der Heiliggeistkirche, der Grablage seines Geschlechtes. Sein kurfürstliches Regiment war also kurz befristet. Und doch dauerte sein Name durch die Zeiten kräftig wie kaum einer der anderen Pfalzgrafen vor und nach ihm.