

ZUR „MOSTRA DI PIETRO DA CORTONA“ IN ROM

(Mit 2 Abbildungen)

Cortonas universelles Schaffen läßt sich auf einer Ausstellung immer nur im Ausschnitt demonstrieren. Von seiner entscheidenden Leistung, der Schöpfung der hochbarocken Deckendekoration, konnte bei der ersten Aufstellung dieser Mostra in Cortona überhaupt kein Begriff vermittelt werden. Bei Übertragung der Ausstellung nach Rom waren glücklicherweise Räume des Palazzo Barberini verfügbar. So standen die Tafelbilder (leider auf kurvig bewegte Stellwände mit Wellpappe montiert) z. T. unter Pietros Hauptwerk, der Decke des Salone. Außerdem war die Privatkapelle in die Mostra einbezogen.

Im Dezember und Januar war die Ausstellung gleichzeitig mit der Mostra „Il Seicento Europeo“ (Palazzo delle Esposizioni) geöffnet. Die dadurch erleichterten Vergleichsmöglichkeiten mit einer Reihe der bedeutendsten Schöpfungen des europäischen Barock, so zufällig die Auswahl auch sein mochte, waren einer gerechten Beurteilung von Cortonas Gesamtschaffen nicht gerade günstig, halten doch seine in einen architektonischen Zusammenhang hineinkomponierten Tafelbilder in der Isolierung einer solchen Konfrontierung nur selten stand.

Die durch die Mostra aufgeworfenen Probleme liegen vorwiegend auf dem Gebiete der Chronologie. Die Mehrzahl der ausgestellten Bilder ist durch Quellen für Pietro gesichert. Der Ausstellungskatalog, von A. Marabottini mit großer Sorgfalt bearbeitet, wird für die weitere Forschung unentbehrliche Grundlage bleiben.

Das vielleicht früheste Gemälde „S. Pietro e S. Agata“ (Cortona, Priv.-Besitz) ist allerdings erst von Fabbrini (1896) als Werk Cortonas bezeichnet worden. Doch die stilistische Nähe zu dem gesicherten „Sacrificio di Polissena“ (vor 1624) läßt an der Zuschreibung keinen Zweifel. Der brauntonige Hintergrund und der carravageske Beleuchtungseffekt sind auch sonst im Frühwerk Cortonas anzutreffen. Einen verwandten Charakter weist ein „Presepio“ (Palazzo Mattei) auf; die reliefmäßige Halbfigurenkomposition, das brauntonige Kolorit und die scharfe Seitenbeleuchtung verweisen das Bild in die Frühzeit. Die Datierung des Katalogs (um 1630) wurde schon von Blunt (Burlington Mag., Nov. 1956, p. 415) bezweifelt. Die „Adorazione dei Pastori“ aus S. Salvatore in Lauro ebenfalls vor 1626 (Bibiana-Fresken) anzusetzen (Blunt), erscheint weniger zwingend. Das Bild ist frischer in der Farbe und nähert sich schon den Kompositionsformen vom Ende des Jahrzehnts. Wenn es als Cortonas erstes öffentliches Werk in Rom galt (Pascoli und Balducci), so ist das kein gewichtiges Argument für eine Frühdatierung, da die Arbeiten vor 1625/26 in privatem Auftrag entstanden.

Zwei kleinformatige Landschaften aus der frühesten Zeit, die aus der Sammlung Sacchetti in den Konservatorenpalast gelangten, würde man kaum für Cortona in Anspruch nehmen, wären sie nicht ausreichend dokumentiert. Ihr an Bril oder dessen Umkreis geschulter Stil ist sonst bei Pietro nicht nachweisbar. Auch zu der einige

Jahre später entstandenen „Veduta delle allumiere di Tolfa“ gibt es keine direkten Verbindungslinien. Die Anregung zu den tonig gemalten Landschaften könnte Cortona während seiner Zusammenarbeit mit Tassi und Bonzi im Palazzo Mattei erhalten haben. (Zu den Fresken im Pal. Mattei, vgl. Hess, *Commentari* IV, 1954, pp. 303 ff.)

Gleichfalls der Frühzeit Cortonas gehört ein abbozzo „Tancredi ferito“ (Slg. Briganti) an, wenn Blunts Zweifel an der Eigenhändigkeit nicht zu Recht bestehen. Stilistisch wäre das flüchtig skizzierend gemalte Bild zwischen der „Polissena“ und dem „Ratto delle Sabine“ einzureihen. Ein weiteres nicht ganz zweifelsfreies Bild, „Ratto di Elena“ (Kopie Romanellis?), das ebenfalls etwas grob gemalt ist, steht dem Raub der Sabinerinnen näher. Die bewegte, lockere Komposition und das frische Kolorit sind erst gegen 1630 denkbar (Datierung des Katalogs: 1620 – 25).

Der Wandel, der sich am Ende des dritten Jahrzehnts in der Malerei nicht nur Cortonas vollzieht, wird besonders deutlich in der Madonna mit Heiligen aus S. Agostino in Cortona. Das Studium von Werken Tizians bringt ein satteres Kolorit mit venezianischer Tonigkeit und eine ausgeglichene Lichtführung. Das Bild hat Pietro sicher nicht mit 20 Jahren, also 1616 (Baldinucci), sondern erst zwischen 1626 und 1628 (Fabbrini) gemalt, auch nicht erst in der Mitte der dreißiger Jahre (Blunt), woin die Madonna der Brera gehört, bei der die venezianischen Elemente und das herkömmliche Schema der Santa Conversazione wesentlich reifer und selbständiger verarbeitet sind.

Zu einem wichtigen Angelpunkt der Forschung ist nunmehr die Datierung der Vigna Sacchetti geworden, deren architekturgeschichtlich äußerst interessante Anlage uns nur aus Stichwerken (Percier et Fontaine und Specchi) bekannt ist. Das System der Decke des Salons gibt ein Stich von Audran wieder, der zusammen mit den bisher für eigenhändig gehaltenen Repliken der vier Bilder der Decke in der Ausstellung gezeigt wurde (Abb. 2). Die Repliken wird man mit Blunt wohl als spätere Werkstattwiederholungen ansehen müssen. Für die Arbeiten an der Vigna galt bisher als terminus ante quem das vermeintliche Todesjahr des Auftraggebers, Marcello Sacchetti, doch hat Denis Mahon kürzlich nachgewiesen, daß Marcello 1636 noch lebte. Damit wäre die Möglichkeit gegeben, den Aufzeichnungen Luca Berrettinis Gewicht beizumessen, in denen zuerst vom Auftrag für die Barberini-Decke, dann von den Dekorationen der Vigna und anschließend von der Reise Cortonas mit Giulio Sacchetti nach Bologna (1637) die Rede ist. Blunt glaubt demnach die Vigna – Architektur wie Fresken – um 1634 – 35 datieren zu müssen.

Abgesehen davon, daß die Architektur sicher früher anzusetzen ist, worauf hier nicht eingegangen werden kann, erscheint dieses Datum auch für das System der Decke zu spät. Das Schema unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der Decke in Castelfusano (vor 1629), das noch ganz in der Tradition der Galleria Farnese steht. Die Anordnung der quadri riportati, begleitet von Hermenpilastern, die Durchblicke in den Zwickelzonen und die dekorativen Gliederungen sind nahezu identisch. Die Raumzonen innerhalb dieses Deckensystems sind in ihrem Realitätscharakter

noch grundsätzlich voneinander unterschieden. Dem gleichen System folgt auch noch eine Entwurfszeichnung (München, Graph. Slg.; Abb. 3), die – wenn Bosses Bestimmung zutrifft – in die Zeit der Projektierung der Barberini-Decke gehört (um 1631). Das Blatt, das mit dem Vigna-Schema die Einfügung von Atlanten als Eckstützen gemeinsam hat, ist stilistisch aber schon entwickelter. Wenig später müssen die Pläne für die Barberini-Decke ihre endgültige Form angenommen haben, da 1633 mit deren Ausführung begonnen wird. Im selben Jahr entstand das Deckenfresko in der Sakristei der Chiesa Nuova, von dessen souverän gehandhabten *sotto in su* die Vigna-Decke noch nichts weiß.

Wenig früher (wohl 1632) malt Cortona die Privatkapelle des Palazzo Barberini aus. Für die Kuppeldekoration macht Blunt (a. a. O. Abb. 31) eine Vorzeichnung (Windsor Castle) bekannt, die im Gegensatz zu der Kreiskuppel der Ausführung ein Oval vorsieht. Das Kuppelfresko weist bereits den Einheitsraum der Decke des Salone auf, der für die Vorstellung durch die rahmenden Gliederungen (hier die Kuppelrippen) nicht unterbrochen wird, sondern hinter ihnen durchläuft. Im Gegensatz zu der Entwurfszeichnung in Windsor, wo die Engelputti mit den Leidenswerkzeugen Christi sich noch ausschließlich innerhalb der Feldereinteilung bewegen, überschneiden ihre Flügel in der ausgeführten Malerei zum Teil die Rippen und drängen damit aus dem Kuppelraum heraus auf den Betrachter zu.

Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch die Dekoration der Cappella della Concezione in S. Lorenzo in Damaso zu nennen (spätestens 1635 voll.), die das System der Barberini-Decke in kleinen Ausmaßen wiederholt, jedoch die rahmenden Gliederungen und figürlichen Stützen in vollplastischem Stuck ausbildet. Von hier aus gesehen, muß es um so deutlicher werden, wie altertümlich das Schema der Vigna-Decke ist und daß es notwendig vor den entscheidenden Jahren 1631 – 33 entstanden sein muß, in die Cortonas bedeutendste Leistung fällt: die Schöpfung der hochbarocken Gewölbekoration. Dafür sprechen auch die Dreiecks- bzw. Reliefkompositionen der *quadri riportati* der Vigna, wie sie die Stiche und Repliken wiedergeben. Die Bewegung der plastisch durchgebildeten Figur vor tief liegendem Horizont, wie sie Cortona in seiner Frühzeit etwa bei Polidoro da Carravaggio und vor allem am antiken Relief studiert hatte, spielt hier noch eine entscheidende Rolle.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre wird dagegen der Bildaufbau in steigendem Maße von rein koloristischen Mitteln bestritten. In leuchtenden, blühenden Farben stehen die Figuren vor farbig reich abgestuften, aber tonig gebundenen Gründen, meist Parklandschaften mit locker gemaltem Baumschlag. Diese Periode war auf der Ausstellung mit den Bildern „Ritorno di Agar“ (Wien), „Morte di S. Maria Egiziana“ (Uffizien), und der lichterfüllten „Estasi di Sant' Alessio“ (Neapel) vertreten. Von den gleichzeitigen Fresken der Sala della Stufa im Pitti mit ihrer saftigen, lebensprühenden Farbigkeit vermittelte eine wohl eigenhändige Replik des „Età d'Oro“ eine Vorstellung (nicht im Katalog).

In der Folgezeit vollzieht sich die Entwicklung von Cortonas Schaffen noch stärker

als bisher im Bereich der dekorativen Deckenmalerei. Ihr Stil, der charakterisiert ist durch großangelegte Kompositionen mit lebhaft bewegten farbigen Massen, in denen leuchtendes Himmelblau, warme Goldtöne und sattes Rot dominieren, bestimmt auch die Tafelmalerei bis in die späteste Zeit. Nachdem in den vierziger Jahren eine stärkere Konzentration der koloristischen Akzente erreicht ist („Madonna e Santa Martina“, „Natività della Vergine“; beide aus Perugia), gewinnt um und nach der Jahrhundertmitte die farbige Lichtbahn in Pietros Kompositionen immer entscheidendere Bedeutung und wird zum eigentlichen Ausdrucksträger des Bildgegenstandes; dieser hat vorwiegend Märtyrerszenen zum Vorwurf, in denen nicht eigentlich das Martyrium, sondern der Triumph des durch himmlische Boten Erlösten dargestellt wird. (Etwa die Martyrien des Heiligen Laurentius und der Heiligen Martina.) Die Frage nach einer präzisen Chronologie ist bei dem weitgehend einheitlichen Charakter des Spätwerks relativ belanglos. Was die Forschung dem reifen Werk Cortonas noch schuldet, ist eine vertiefte Analyse der schöpferischen Leistung in den fünfziger und sechziger Jahren, von denen die Ausstellung auch nur sehr bedingt eine Vorstellung zu vermitteln vermochte – fehlten doch gerade eine Reihe der stärksten Arbeiten der Spätzeit, etwa das Hochaltarbild von S. Carlo ai Catinari.

Die Auswirkungen der schulbildenden Kunst Pietros in ihrem ganzen Umfang deutlich zu machen, mußte von vornherein aussichtslos erscheinen. Nur einige Arbeiten seiner engsten Mitarbeiter (vor allem Ciro Ferris und Romanellis) waren auf der Ausstellung vertreten.

Eine Auswahl von Handzeichnungen Cortonas ergänzte das notwendig unvollständige Bild. An den Architekten Cortona erinnerten die Entwürfe für den geplanten Um- und Ausbau des Pitti und einige problematische Architekturzeichnungen. Bei der völligen Unsicherheit, die auf diesem Gebiete der Handzeichnungskritik noch herrscht, von der her aber noch viele wichtige Probleme der Cortonaforschung zu lösen sind, ist es besonders zu bedauern, daß die Zahl der gezeigten Blätter so gering war, zumal das persönlichste Ideengut Cortonas gerade in seinen Skizzen und Entwürfen insbesondere zu dekorativen Architekturen seinen Niederschlag gefunden hat.

Karl Noehles

AUGUST MACKE-GEDENKAUSSTELLUNG

Landesmuseum Münster/Westf., Januar bis März 1957

Der Westfälische Kunstverein, die Westfälische Wilhelms-Universität und das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte hatten es übernommen, mit einer repräsentativen Ausstellung des 70. Geburtstages August Mackes zu gedenken, der am 3. Januar 1887 in dem sauerländischen Städtchen Meschede geboren wurde. Zu dem Bedürfnis, wie in den Nachkriegsausstellungen in Köln, Zürich, Den Haag und Braunschweig wieder einmal die Sprache der Bilderwelt Mackes zu erleben, trat diesmal die Absicht, einen Querschnitt durch alle Schaffensgebiete zu geben, die gewohnten Akzente zu verrücken. Außer dem Nachlaß stand eine größere Zahl von Leih-